В. Д. КОНЕН

# Очерки по истории зарубежной музыки

Государственный институт искусствознания
Министерства культуры
Российской Федерации

В. Д. КОНЕН

# Очерки по истории зарубежной музыки

*Москва*
*"Музыка"*
*1997*

85.313 (3)
К 64

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

*Редакционная коллегия —*
*доктора искусствоведения: И. А. Барсова,*
*Л. З. Корабельникова, Н. Г. Шахназарова и В. П. Варунц*

*Составление и общая редакция*
*В. П. ВАРУНЦА*

Издание выпущено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 96-04-16015

**Конен В. Дж.**
К 64 Очерки по истории зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1997 — 640 с.

ISBN 5-7140-0648-8

Сборник, составленный из опубликованных работ известного музыковеда, посвящен наиболее значительным явлениям западноевропейской музыкальной культуры и охватывает весь период ее истории, начиная со Средневековья и кончая современностью.

Адресовано как музыкантам-профессионалам (в том числе студентам музыкальных вузов и училищ), так и широкому кругу читателей, интересующихся музыкальным искусством.

К $\frac{4905000000 - 093}{026(01) - 97}$ 70-97

ББК 85.313 (3)

ISBN 5-7140-0648-8

© Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 1997 г.

# ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Книга является собранием исследовательских работ — статей, эссе, очерков, — опубликованных почти за четыре десятилетия выдающимся историком музыки Валентиной Джозефовной Конен (1909—1991). Они публиковались в специальных музыкальных журналах, в научных сборниках, в Трудах Института искусствознания, в котором В. Д. Конен проработала 30 лет.

Многие из собранных в настоящем издании статей излагают в сжатом виде идеи, развитые впоследствии в ряде монографий (их опубликовано десять, причем многие из них неоднократно переиздавались). Поэтому чтение статей позволит читателям ознакомиться в лаконичной форме с основными идеями ученого.

В то же время предлагаемое издание — это и учебное пособие по истории зарубежной музыки, предназначенное для студентов, аспирантов и педагогов музыкальных вузов. Имея в виду это ее назначение, редколлегия сочла возможным включить в книгу и отдельные фрагменты из учебника "История зарубежной музыки", написанного В. Д. Конен и выдержавшего семь изданий.

Собранные воедино и расположенные в хронологии музыкально-исторических эпох, начиная с Возрождения и вплоть до XX века, материалы сборника являют тип публикации, который скорее всего может быть классифицирован — хотя и условно — как "Всеобщая история зарубежной музыки". Конечно, сама В. Д. Коен не ставила перед собой подобной задачи. Поэтому исторические явления или имена отдельных композиторов оказываются освещенными здесь с различной степенью полноты. Но это ни в коей мере не снижает значения книги, в которой, по сути, представлена целостная панорама развития зарубежной музыки за последние четыре столетия.

Книга состоит из трех частей.

Первая — названная по заглавию одной из статей автора — включает исследования В. Д. Конен о задачах, методологии и основных принципах исторического музыкознания. В нашей стране эти вопросы имели (можно сказать, имеют и сегодня) особое значение. Идеологический пресс, давивший в течение многих десятилетий, был таков, что многие музыковеды (особенно молодежь, приступившая к самостоятельной научной работе) стремились ог-

раничить себя проблемами теории музыки, уходя от острых вопросов музыкальной истории, значительно ближе соприкасавшейся с идеологией и политической конъюнктурой. Работы В. Д. Конен, представленные в этом разделе, сыграли, без сомнения, первостепенную роль в поддержании авторитета музыкально-исторической науки.

Вторая часть — "История музыки Европы" — посвящена проблемам европейской музыки от раннего Возрождения до современных явлений массовой музыкальной культуры, которые В. Д. Конен рассматривает как новый этап развития "третьего пласта" музыки (термин, введенный автором).

Третья часть — "История музыки США" — включает статьи, в которых особенный, чрезвычайно отличный от европейского, путь развития музыки Нового Света дан в контексте общих концепций, выдвинутых и развитых в трудах автора.

В конце книги приведен полный список опубликованных работ В. Д. Конен.

Характерной особенностью предлагаемого сборника является широчайший исторический, культурологический и, если можно так выразиться, географический охват музыкального материала. Это при том, что В. Д. Конен вообще была свойственна независимость мышления, не подверженного ни идеологическому давлению, ни некритическому следованию стандартным, ставшим традиционными подходам. Написанное ею всегда отражает продуманную позицию, собственную точку зрения. Всё, что вышло из-под пера автора, — следствие сознательно поставленной задачи: писать так, чтобы каждая статья или книга содержала новый научный материал, выходила за рамки узкоцеховых интересов, чтобы, сохраняя, естественно, научное значение и концептуальность, она была доступна и интересна не только профессионалам, но и вообще интеллигентному читателю.

Едва ли не главным своим достижением В. Д. Конен считала подчеркнуто культурологический аспект исследований. Независимость мысли, способность генерировать идеи, высокая общая культура, наконец, музыкальный вкус позволили ей оперировать историческими проблемами, никогда не порывая связи с самой музыкой. Здесь, несомненно, определенную роль сыграл тот факт, что В. Д. Конен окончила фортепианное отделение знаменитой Джульярдской школы, а после окончания Московской консерватории несколько лет занималась у М. В. Юдиной.

Все, о чем было сказано выше, делает предлагаемую книгу чрезвычайно ценной не только в качестве учебного пособия, но и просто как "книги для чтения" по истории музыки. В то же время она дает исчерпывающее представление о ее авторе — глубоком исследователе истории музыкальной культуры.

Как было сказано выше, материалы расположены в хронологии музыкально-исторических эпох. В этом плане настоящее издание следует принципу, который был предложен самой В. Д. Конен в ее сборнике "Этюды о зарубежной музыке" (книга вышла в двух изданиях — в 1968 и 1975 годах). Большинство материалов из упомянутого сборника вошли и в настоящую книгу. Здесь печатаются также статьи, по тем или иным причинам не вошедшие в "Этюды". И, наконец, — в настоящей книге впервые собраны — это основная часть сборника — статьи, написанные В. Д. Конен после 1975 года.

В связи с неизбежно возникавшими повторами, ряд материалов печатается с сокращениями, специально не оговоренными.

В библиографических справках, которые приведены в подстрочных примечаниях, даются сведения о публикации представленных материалов. Здесь приняты следующие условные сокращения печатных изданий:

| | | |
|---|---|---|
| БСЭ | — | Большая советская энциклопедия. |
| Монтеверди | — | Конен В. Клаудио Монтеверди. М., 1971. |
| МА | — | журнал "Музыкальная академия". |
| МЖ | — | журнал "Музыкальная жизнь". |
| Пёрселл | — | Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978. |
| СМ | — | журнал "Советская музыка". |
| Т-р и симф.-1 | — | Конен В. Театр и симфония. 1-е изд. М., 1968. |
| Т-р и симф.-2 | — | Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975. |
| Учебник-3 | — | Конен В. История зарубежной музыки. 3-е изд. М., 1972. |
| Учебник-7 | — | Конен В. История зарубежной музыки. 7-е изд. М., 1989. |
| Шуберт-2 | — | Конен В. Шуберт. 2-е изд. М., 1959. |
| Этюды-1 | — | Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 1-е изд. М., 1968. |
| Этюды-2 | — | Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. М., 1975. |

# В защиту исторической науки

## ИСТОРИЯ, ОСВЕЩЕННАЯ СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Романтический век увидел в Шекспире гениальное величие, о котором не подозревали рационалисты XVIII столетия.

На протяжении двух столетий музыка Палестрины, сошедшая со столбовой дороги мирового искусства, оценивалась как архаизм, и вдруг вагнеровское поколение, взглянув на его творчество новым взором, обнаружило неведомые их предшественникам актуальные художественные ценности.

Сегодня мы "прочитываем" квартеты Гайдна и Моцарта совсем по-иному, чем слышало их поколение, культивировавшее симметрично расчлененную музыкальную речь и элементарные функциональные гармонии.

Подобные примеры можно было бы умножить.

Восприятие всякого искусства, даже сложившегося в очень отдаленные эпохи, неотделимо от *современного* строя мышления. По отношению к художественному творчеству эта истина стала почти трюизмом и не нуждается в доказательствах. Но мне хотелось бы привлечь внимание нашей музыковедческой молодежи к тому, что и освещение вопросов *истории* музыки в решающей степени зависит от понимания проблем, поднятых искусством нашего времени.

Обязательная стадия собирания исторических материалов, которую часто отождествляют с главной задачей историка, на самом деле ни в какой мере не определяет и не исчерпывает сущность и смысл его деятельности. Труд историка только тогда получает общественное звучание и вызывает отклик в художественной среде, когда выбор темы и задачи, поставленные исследователем, порождены *современной* психологией и интересом к животрепещущим творческим проблемам. Разве не может опыт искусства прошлого помочь нам разобраться в проблемах нашей эпохи? Не помогает ли нам сегодня расширившийся художественный горизонт

---

***Опубликовано:*** СМ, 1962, № 11. С. 68—74; Этюды-1. С. 14—27; Этюды-2. С. 15—29.

открыть в классическом искусстве явления, которые для наших предшественников оставались скрытыми? Разве современность и история не перекликаются между собой?

Разумеется, было бы наивно отождествлять наше время с минувшими эпохами. Проблемы каждого периода в развитии общества неповторимы и специфичны. И тем не менее в сконцентрированном художественном опыте прошлого можно найти многое, что позволит нам по-новому взглянуть на самые острые вопросы творчества и эстетической мысли современности. И тогда проблемы, казалось бы, давно отошедшие в область прошлого, оживут и заиграют новыми гранями в свете психологии сегодняшнего дня. В этом их главная заманчивость и научный интерес.

Привлечь внимание молодых историков-музыковедов (или тех, кто только готовится стать ими) к некоторым из "потенциальных тем", за архаичным обликом которых скрываются актуальные художественные вопросы, — основная цель этой статьи.

## 1

Огромный интерес для современного исследователя представляет эпоха бурного перелома в развитии выразительных средств, завершившаяся на рубеже XVI и XVII столетий рождением гомофонно-гармонического стиля. Зарубежные летописцы музыки XX века неоднократно сравнивали музыкальную атмосферу периода рождения модернизма[1] с интеллектуальными и художественными веяниями эпохи контрреформации.

И в самом деле, ощущение "кризиса" выразительных средств прошлого, настойчивые поиски нового музыкального языка были в высшей степени характерны для зарубежной композиторской культуры начала века. Понятие модернизма в музыке неотделимо от сознательного движения к разрыву с прошлым. В первой четверти нашего столетия в разных странах появились композиторские школы, бросившие вызов законам, господствовавшим в искусстве "романтической эпохи". И французская "Шестерка", и додекафонная система, сформулированная в 20-х годах, и порожденные ею новейшие течения "авангарда", вроде конкретной, электронной или "алеаторической" музыки появились как следствие убежденности в том, что выразительные средства музыки последних трех столетий исчерпали себя, что музыкальное искусство нуждается в радикальном обновлении, что сегодня композиторы и теоретики

[1] Понятие "модернизм" всюду употребляется нами не в одиозном смысле, какое оно приобрело с конца 1940-х годов. Под модернистскими школами мы подразумеваем новые течения в творчестве композиторов Западной Европы XX века, начинавших свой путь с осознанного и нарочитого разрыва с романтическими традициями.

призваны создать новую выразительную систему, не имеющую ничего общего с музыкой классических традиций. На протяжении почти полувекового периода продолжает жить на Западе теория искусственной "интенсификации выразительных средств".

Как много общего с подобным состоянием творчества и теоретической мысли таит в себе музыкальная культура позднего XVI века! Полифония Ренессанса впервые достигла тогда зрелого обобщающего выражения. И, однако, едва только успели сформироваться высокие классические образцы многоголосной музыки трехвековой традиции, как эстетическая мысль осознала, что музыкальное искусство находится на грани перелома. При этом многим теоретикам, представителям светской ренессансной мысли, казалось, что хоровое многоголосие полностью исчерпало свои возможности и вообще не имеет будущего. Сколько эстетических теорий, сколько умозрительного экспериментирования, направленного на разрыв с музыкально-выразительными средствами прошлого, породила художественная среда того переломного времени. Вспомним хотя бы французскую "Плеяду", занимавшуюся возрождением античных ритмических схем, или итальянских мадригалистов, которые принципиально культивировали как основу своего выразительного стиля хроматизм в манере античности и пытались создать на этой основе новую настройку клавира. Вспомним, наконец, и теоретиков первой музыкальной драмы, категорически отвергавших многоголосие как исчерпавший себя пережиток "варварских" времен, и т. д. и т. п.

А между тем реальный ход истории опроверг крайности[2] интеллектуальных теорий. Как видно из последующего развития музыкального искусства, традиции, представлявшиеся молодым "радикалам" конца XVI века устаревшими и бесперспективными, на самом деле далеко не во всех отношениях исчерпали себя и оплодотворили течения, пришедшие им на смену. Разве не интересно было бы заняться изучением этой далекой культуры и проследить, как была преодолена проблема "музыки на распутье", каким оказалось реальное соотношение теоретической мысли и художественной практики? Я не хочу заранее предрешать и навязывать свои умозаключения. Но весьма существенно, на мой взгляд, следующее обстоятельство. Теоретики не ошибались в своем ощущении, что в музыкальном творчестве той эпохи назревал переворот. Он в самом

[2] Я говорю именно о крайностях теоретической мысли, поскольку при всей своей отвлеченности, а часто и надуманности, теории позднего Возрождения содержали и жизненное начало. Так, например, нигилистическое отношение к многоголосию и стремление ориентировать развитие музыки по образцу античной драмы говорят о тенденции к освобождению музыкального искусства от эстетики католицизма. Повышенное внимание к хроматической сфере выражало протест против статичной диатоники "идеальных" культовых напевов и т. д.

деле свершился на рубеже XVI—XVII веков как в эстетике, так и в интонационном содержании и стиле европейской музыки. Однако этот переворот опирался не на реформаторские теории, а на ж и в о с, р е а л ь н о е творчество.

Истоки так называемой "новой музыки"[3] (культивировавшей выразительную мелодику, периодическую структуру музыкальной речи, ясный гармонический стиль) не имели ничего общего с умозрительными идеалами ренессансных теоретиков. Мы знаем, что утрированная хроматизация мелодии и тем более античный энгармонизм, не имеющий корней в западноевропейском искусстве, не стали живыми музыкальными интонациями. Совершенно так же и ритмические схемы античной лирики, не обладавшие на слух европейца выразительными ассоциациями, мало сказались на новом ритмическом стиле музыки XVII века. Крайне отрицательное отношение "монодистов" к полифонии также не пережило своего дня. Ведь при всей кажущейся антагонистичности хоровому искусству новый гомофонно-гармонический стиль и неразрывно связанная с ним оперная музыка оказались немыслимы вне многоголосия, столь презиравшегося молодыми новаторами, которые возрождали античную драму и античную монодию. Истоки "новой музыки" — в новых интонациях лирического мадригала — гибких, детализированных, красочных; в живых ритмах бытовых жанров, ведущих свое происхождение от ритмов народной поэзии и народного танца; в ясно очерченной гармонии палестриновской школы и т. д. В недрах самой музыкальной жизни созревали новые течения, которые были призваны радикально обновить выразительность музыкального искусства ренессансной эпохи.

Таким образом, проблема "кризиса интонаций", остро поставленная в теории и практике современной зарубежной музыки, уже стояла однажды в искусстве очень далекой от нас эпохи и была решена не отвлеченными теориями, а живым творчеством. По-новому поставить и разработать вопрос о том, как реально воплотились в жизненные художественные формы новаторские устремления той эпохи, — интереснейшая задача для нашего музыковедения.

## 2

За последние годы о программности в музыке написано столько страниц, наговорено столько слов, что, казалось бы, почти невозможно посмотреть на этот вопрос свежим взором. Но попробу-

[3] Это определение ведет свое начало от сборника вокальных произведений Каччини, написанных в последовательно гомофонном стиле ("Le nuove musiche", 1602).

ем взглянуть на него в перспективе — в той подлинно исторической перспективе, которая охватывала бы не только творчество нашего и прошлого столетий, но и музыку периода венского классицизма, и предклассический "оперный" век, и эпоху Возрождения, и Средневековье. Тогда наш расширившийся кругозор может открыть перед нами новые углы зрения, новые очертания самой проблемы, новые подступы к овладению ею.

И прежде всего мы заметим, что, по существу, в нашем подходе к явлению программности в музыке продолжает действовать инерция прошлого столетия. Проблема программности была впервые, как известно, поставлена романтиками. Поколение Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, Листа, воспитанное на изумительном по своему художественному совершенству и идейной широте инструментальном творчестве венских классиков и Баха, воспринимало его эстетические законы как вечные и незыблемые для всей эпохи, предшествовавшей романтизму. Поэтому программность — один из краеугольных камней эстетики XIX века — казалась романтикам важнейшей формой проявления их творческой самостоятельности по отношению к традициям.

Однако стоит только раздвинуть границы поля зрения, и мы сделаем удивительное наблюдение: традицией, оказывается, была вовсе не "чистая" музыка. Наоборот, при всей своей громадной художественной значимости, рассмотренная в историческом масштабе "чистая" музыка представляет собой частный случай, возможный только в известных условиях, на фоне явного преобладания музыки "программного" характера.

Разумеется, термин "программная" музыка употребляется здесь в широком и несколько условном смысле, а не только как характерное понятие, введенное симфонистами XIX века. Под "программной" мы имеем в виду всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания опирается на внемузыкальные элементы, такие, как слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п., вплоть до заголовка. Если мы заглянем в глубь истории, то увидим, что программность романтиков представляет собой лишь одну из разновидностей общего принципа программности, неизменно проявлявшегося в разных эпохах на протяжении всей известной нам истории музыки. В самом деле, непрерывная смена "программной" и "чистой" музыки, или, точнее, процесс перехода первой во вторую, является одной из кардинальных и устойчивых закономерностей в развитии музыкального искусства.

Ведь даже такой классический вид "чистого" непрограммного творчества, как венский симфонизм XVIII века, сложился как обобщение современных ему программных образов. Огромная и непосредственная сила воздействия "отвлеченных" классических симфоний была обусловлена тем, что они вобрали в себя интона-

ции, темы и другие выразительные, в том числе формообразующие, приемы, которые на протяжении предшествующих полутора столетий вырабатывались и отчеканивались в многообразных жанрах программного характера (таких, как оперные арии, балетные сцены, хоральные прелюдии, народные танцы, хоровые канты, бытовые песни и т. д. и т. п.). Проследить конкретные образные и интонационные связи между "отвлеченными" темами любой классической симфонии и содержанием близких ей по времени программных жанров не представляет никакого труда.

Конфликтный драматизм и суровая гражданская героика, воплощенная в лирических трагедиях Глюка, героический пафос генделевских ораторий, пасторально-руссоистское начало, отраженное в чувствительных операх, буффонно-комические ансамбли, народно-жанровая музыка, танцевальные сюиты, преломляющие хореографию своей эпохи, хоровые жанры и марши — все эти музыкальные образы XVIII века имели свою характерную интонационно-выразительную сферу, которая ко времени кристаллизации симфонии уже в полной мере вошла в духовную жизнь эпохи. Для культурного европейца второй половины XVIII века интонации и другие выразительные приемы этих жанров уже сами по себе, без помощи программы, таили глубокие образные и эмоциональные ассоциации. Только поэтому и стало возможным их обобщение в том отвлеченно-философском преломлении, которое прежде всего характеризует "чистый" классический симфонизм[4].

Обратимся к другому примеру из значительно более далекой эпохи — к музыкальной культуре XV—XVI столетий. В этот период сформировался обобщенно-философский жанр мессы, идеально воплощающий образы углубленного созерцания. Ренессансная месса выполняла для своей эпохи ту же функцию отвлеченного, возвышенного искусства, которую впоследствии переняла симфония. Несмотря на неразрывную связь с церковью, она не только переросла свои первоначальные узкокультовые рамки, но, по существу, утратила свой некогда "программный" характер. Вторжение в музыкальную часть мессы народных напевов со случайными, а часто и фривольными, текстами, расчленение слов молитвенного текста, делающее их неузнаваемыми, стали уже в XV веке нормальной практикой и традицией. Это показывало, что наличие текста ни в какой мере уже не вытекало из художественных особенностей самого жанра. Музыкальное содержание мессы отличалось полной образной завершенностью и не нуждалось в дополнительных "программных" элементах — слове и ритуале, как это было на ранних стадиях ее развития.

---

[4] Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1974.

Не случайно мессы франко-фламандцев часто исполнялись инструменталистами — настолько очевиден их отвлеченный, условно скажем "инструментальный", характер. Названия, предшествующие каждой части мессы, к тому времени уже не имели конкретизирующего характера. Они выполняли приблизительно такую же функцию, как обозначения Allegro, Andante, Menuet, Scherzo, Presto и т. д. перед частями сонатно-симфонического цикла.

Но если мы проследим образные истоки и интонационные связи зрелых месс ренессансного периода, то увидим, что их музыкальные образы (как это было и в классической симфонии) опирались на предшествующие и современные им явно программные жанры. Так, например, особенности мелодического письма мессы обобщали огромный опыт церковного псалмодирования, связанного и с молитвенным текстом и со всем окружением религиозной церемонии. Характерные драматические эффекты опирались на старинные традиции культовых антифонных напевов. Многоголосная структура мессы долго вырабатывалась в звукоизобразительных вокальных мадригалах и каччиях (в частности, имитация впервые получила право гражданства как программно-изобразительный прием в жанровых песнях, изображающих охоту, то есть погоню за зверем). Аккордовые обороты "славления" выросли из музыки к торжественным придворным шествиям. В определенном типе мелодики отразились приемы сочинения светских песен на тексты ренессансных поэтов и т. п.

Таким образом, вне текста, вне ритуала, вне церковной обстановки музыкальные "темы" месс воздействовали на слушателей своими конкретными ассоциациями. Мистическое созерцание и ренессансное ощущение бытия, страх перед неведомым и радостное восприятие природы, погружение в себя и прославление Бога — все эти образы уже сформировались в музыке, связанной со словом и ритуалом, прежде чем стало возможным их обобщение в отвлеченном "инструментальном" жанре зрелой ренессансной мессы.

А разве расцвет "чистого" непрограммного симфонизма на Западе в последней четверти XIX века (Брамс, Дворжак, Брукнер, Франк и другие) не находится в прямой связи с длительным развитием программной музыки? Ведь когда романтики только утверждали свою новую образную сферу, отличную от классицизма, содействие программы — слова или заголовка — было им жизненно необходимо. Вне текстов лирической новой поэзии не мог бы сформироваться романсный стиль Шуберта, послуживший основой не только для его собственных инструментальных произведений, но и для языка многих других композиторов XIX века. Литературная программа помогла Мендельсону, Берлиозу, Листу в инструментальных произведениях выразить внутренний мир "молодого

человека XIX столетия". Программа была одновременно и творческой опорой для самого композитора, и путеводной нитью для непосвященного слушателя.

Но к тому времени, когда на поприще искусства вступили Брамс и его современники, некогда непривычные образы, нуждающиеся в литературном раскрытии, уже стали "типическими интонациями", требовавшими отвлеченного обобщения (или, во всяком случае, допускавшими его). Кто не слышит в главной теме Четвертой симфонии Брамса отзвуки шубертовских романсов, в частности образов "Зимнего пути"? Разве не ясно, что Allegro giocoso из этой симфонии обобщает образы народных сцен, столь полюбившихся ранним романтикам и разрабатывавшихся ими за полвека до Брамса? Напомним хотя бы сцены охотничьего празднества из "Волшебного стрелка" Вебера или "хороводные" "крестьянские" эпизоды "Рейнской симфонии" Шумана. И воспринимаются ли симфонии Брукнера вне их программных прототипов — симфонических сцен из вагнеровских музыкальных драм? А как ясно слышатся в симфониях Дворжака отзвуки народных танцевальных сцен из "Проданной невесты" и "Влтавы" Сметаны или "Славянских танцев" самого автора!

Но почти в то же время, когда в этих симфониях находили высокое художественное обобщение отстоявшиеся образы и интонации своей эпохи, параллельно им в новых программных жанрах уже прокладывались иные пути. Малер и Дебюсси, Р. Штраус и Скрябин, молодой Стравинский и молодой Прокофьев, равно как и другие композиторы, искали и находили свою сферу образов в произведениях подчеркнуто программного характера — кто в симфониях, опирающихся на слово и вокальную музыку, кто в романсах и программных фортепианных миниатюрах, кто в симфонических письмах, кто в балетах и операх и т. д. и т. п. Вспомним хотя бы, что "Послеполуденный отдых фавна" Дебюсси, первые симфонии Малера, "Тиль Уленшпигель" Р. Штрауса — ровесники Шестой симфонии Чайковского и Пятой Дворжака.

В наше время, в эпоху особенно интенсивных исканий, нетрудно проследить даже в пределах творческого пути одного композитора наличие и глубокую взаимозависимость программной и "чистой" музыки, например, у Прокофьева или Шостаковича.

Особенно интересную, современную разновидность программности, порожденную нашим веком, представляет собой музыка для кино. Кино, быть может, наиболее характерный и безусловно самый массовый вид искусства XX столетия, постепенно вырабатывает свою сферу музыкальных образов, столь же типичных для нашего времени, сколь были характерны, например, героико-трагические, пасторальные или буффонные образы оперы XVIII века для той эпохи. И подобно тому как в свое время оперные ин-

тонации преломились в тематизме "чистой" классической симфонии, так типичные музыкальные кинообразы нашего времени уже безусловно нашли свое отражение в современной инструментальной культуре, в частности, в творчестве Шостаковича. Мне представляется, что проследить связи между эстетикой современного киноискусства и некоторыми новыми чертами инструментальной музыки XX века — одна из самых увлекательных и актуальных задач, которую может поставить перед собой молодой исследователь.

## 3

Заслуживает внимания большая, по существу еще не разработанная проблема того, какую систему образов "избирает" каждая эпоха, каждая культура для воплощения в музыкальном творчестве своих идей.

Известно, что из всех многообразных, разносторонних, пестрых исканий, характеризующих каждый исторический период, в золотой фонд классического искусства входят лишь те, которые открывают новую музыкально-образную сферу, выражающую определенные идейные течения своего времени. На протяжении всей известной истории развития музыкального искусства идейные течения редко выражались непосредственно, а как правило преломлялись через более отдаленные художественные ассоциации. Так, например, идея всенародного патриотизма, которой были охвачены широчайшие круги Германии в период национально-освободительных войн первой четверти XIX века, в музыке приняла обличье наивной народной сказки "Волшебного стрелка". Идею борьбы за народную национальную культуру выразили не батальные картины, а шелест леса, звуки охотничьих рогов, образы сказочной фантастики.

Тема "утраченных иллюзий", столь типичная для "века банкиров и торгашей", в музыкальном искусстве воплотилась не через "бальзаковские" реалистические образы, а посредством лирической "темы развенчанной любви", определившей замысел "Фантастической симфонии".

Идея конфликта между личным началом и общественной необходимостью, характерная для предреволюционной эпохи конца XVIII столетия, в музыке впервые воплотилась в виде мифологической сцены в царстве Аида из глюковского "Орфея". Напряженный диалог между Орфеем и фуриями открыл целую галерею героико-трагических образов, которые стали типичными для "глюкобетховенской" эпохи как олицетворение духа великих гражданских столкновений.

Обратимся и к нашему времени. Не вправе ли мы думать, что жизненность оперы Гершвина "Порги и Бесс" обусловлена тем,

что ее музыка воплощает более широкую, более обобщенную идею, чем можно было бы думать исходя из особенностей сюжета? За картинами жизни негритянского народа с его неиссякаемым оптимизмом, силой веры и полнотой чувств несомненно скрывается мечта о внутренней свободе, о нерастраченном, цельном духовном мире, о подлинно дружеских, человеческих отношениях, которыми проникнута эмоционально скованная жизнь "индустриальных рабов" современного мира.

А в чем живучесть, в чем секрет большого эмоционального воздействия оперы "Воццек" Берга — этой беспощадной картины "темного царства" без "единого луча света"? За ее жуткими образами, символизирующими идею "заката", не скрываются ли на самом деле тоска по утраченным гуманистическим идеалам (как не хватает их героям "Воццека"!), сострадание к "маленькому человеку", затерянному в бездушном и беспросветном мире. Эта тема "тоски по гуманизму", столь ясно ощутимая в опере Берга, в дальнейшем становится типичной для лучших произведений литературы, киноискусства и музыки капиталистического Запада наших дней.

Таких примеров в истории музыки множество. Важно было бы заняться не только "расшифровкой" более общих, социальных идей, преломленных через различные художественные мотивы, но и попытаться установить общие закономерности, лежащие в основе образной системы музыкального искусства. Подобная проблема упирается и в черты эпохи, и в характерные признаки культуры, истории, художественных традиций и отстоявшихся *народно-национальных идеалов* страны, породившей то или иное произведение искусства.

Достижением музыковедения последних лет является стремление рассматривать музыкальное искусство в связи с другими проявлениями художественного творчества той же эпохи и той же национальной культуры. Не приходится говорить о том, как обогащает этот подход методику и результаты наших исследований. Глинка — Пушкин — петербургская архитектура; Шуберт — Гёте — венская культура периода "танцующего конгресса"; Берлиоз — Мюссе — Гюго — Делакруа; Чайковский — Толстой — Чехов — МХАТ; Дебюсси — импрессионисты в живописи — символисты в поэзии и т. д. и т. п. — как много в художественном стиле перечисленных здесь композиторов раскрывается и уточняется через связи с другими областями современного им искусства! Вместе с тем именно этот широкий общекультурный фон сам подсказывает и другую сложнейшую историческую проблему — проблему *специфической неповторимости* музыкального искусства, ясно проступающей, если мы сравним его с театром, живописью, литературой соответствующего периода. Сплошь и рядом осо-

бенности музыкального творчества выявляются через черты отличия от других искусств яснее и ярче, чем через черты общности.

Так, например, в XVII веке в театре, архитектуре, живописи сложился законченный классицистский стиль. В музыке же этой эпохи о зрелом классицизме можно говорить только с большими оговорками. Трагедия Корнеля и Расина, архитектура Версаля, живопись Пуссена или Лебрена не имеют подлинных эквивалентов в музыке "предбаховского поколения". Ведь явления, которые мы относим к классицистскому стилю в музыке, не только принадлежат к более позднему времени, но по существу во многом отличаются от эстетики классицизма в литературе, театре, архитектуре и других искусствах. (Люлли — единственный композитор XVII века, в музыкальном языке которого ясно проступают стилистические признаки классицизма. Однако общая концепция его "лирических трагедий" скорее "барочная", чем классицистская.)

Еще более разительный пример — общественная роль, идейное содержание, уровень художественного совершенства музыкального искусства эпохи Возрождения на фоне других искусств. Ведь если эпоха Ренессанса знаменует величайший подъем живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, выразившийся в появлении подлинно великих, вершинных явлений, то в музыке XIV, XV, первой половины XVI столетий о "вечных" классических образцах можно говорить лишь с оговорками. Для других искусств античное искусство было путеводной звездой, приведшей их к полному раскрепощению от эстетики католицизма. Музыкальное же искусство на протяжении всей ренессансной эпохи продолжало сохранять глубокую зависимость от церкви, а обращение музыкантов Возрождения к античности очень часто принимало форму сугубо абстрактного, умозрительного тебретизирования. Мы лучше поймем идейное содержание, эстетический облик, пути развития музыкального искусства той эпохи, если будем изучать черты ее специфичности и неповторимости по сравнению с другими искусствами, а не только делать упор на их общности.

А как любопытно сопоставление картины застоя музыкального искусства Англии примерно с середины XVII и почти до конца XIX веков с замечательным творческим размахом английской живописи этого же периода! Не менее интересно было бы сравнить судьбу музыки и литературы США на протяжении всей истории американской культуры. Самобытная литературная школа США сформировалась очень рано, по существу уже на рубеже XVII и XVIII столетий. Национальная же музыка долгое время оставалась на том уровне, который господствовал в Старом Свете в период первоначальной колонизации. Одновременно с творчеством Марка

Твена и Уолта Уитмена в музыке США сохраняли актуальность традиции дошекспировской культуры.

Аналогичные ситуации встречаются и в более близких нам художественных явлениях. Так, например, мы безнадежно запутались бы в картине развития западноевропейской музыки прошлого века, если бы стремились находить в ней полные параллели к литературе того времени. При всей их взаимной близости, при наличии множества точек соприкосновения, музыкальное творчество развивалось своим путем. Можно ли в музыкальном творчестве XIX века наметить грани, подобные тем, которые отделяют реалистическую литературу от романтической, или так называемый пассивный романтизм от действенного? Это категории, вне которых немыслимо изучение литературы Запада прошлого столетия, для музыкального творчества искусственны и неубедительны.

Изучение музыки в этом разрезе может пролить свет и на некоторые проблемы нашего времени. Так, например, тема урбанизма, весьма существенная в изобразительном искусстве XX века, в музыке обречена на второстепенную роль, проявляясь в исключительном скорее, чем в типичном, и т. п.

Проблем такого рода множество. Мною ни в какой мере не исчерпаны даже те немногие, которые уже и сейчас ясно вырисовываются. И все же я надеюсь, что немногочисленные темы, затронутые в настоящей статье, способны убедить молодых музыковедов в том, что во многих случаях обращение к далекой истории означает не уход из современности, а, наоборот, более тесное сближение с ней.

## В ЗАЩИТУ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ

Трудно не заметить, что за последние годы наша музыкально-теоретическая наука упорно обходит собственно историческую проблематику. Ради тех, кому это утверждение может показаться спорным, я уточняю, что речь идет о трудах историко-проблемного характера, а не просто о монографиях, посвященных отдельным композиторам прошлого.

Обращает на себя внимание и другое: в исследовательских трудах и в научно-популярной литературе исторический кругозор большинства авторов, как правило, не выходит за рамки прошлого столетия, в лучшем случае — века Просвещения; в оценке же художественных явлений акцент перенесен на анализ выразительных средств. Даже в учебниках по истории музыки, призванных играть

---

***Опубликовано:*** СМ, 1967, № 6. С. 18—23 (От автора); Этюды-1. С. 3—13 (От автора); Этюды-2. С. 3—14 (дополненный вариант).

роль известного эталона, встречаются страницы, где широкая общая оценка творчества композитора подменена технологическим разбором отдельных элементов его музыкального языка.

В еще большей степени эта тенденция ощутима в дипломных работах и диссертациях молодых специалистов. Я имею в виду отнюдь не только то обстоятельство, что их темы не идут в глубь веков. Гораздо важнее, на мой взгляд, то, что в самом подходе к оценке художественных процессов редко встречаются и исторический кругозор, и заинтересованность исторической проблематикой. Создается впечатление, что работы, принадлежащие перу молодых историков, отличаются от теоретических трудов главным образом меньшей самостоятельностью теоретической мысли и менее углубленным анализом, но отнюдь не последовательным историзмом.

Возникает определенная угроза того, что историческая ветвь советского музыкознания вскоре утратит значение как область современной науки.

Между тем в 20—40-х годах советская литература о музыке дала блестящие образцы исторического мышления. Труды Б. Асафьева все пронизаны им; по сей день они не перестают вызывать изумление глубиной, масштабностью, оригинальностью исторических концепций. Б. Яворский мыслил с исторической широтой, которая охватывала не только ренессансную культуру, но и раннее Средневековье. Смелые и яркие оценки И. Соллертинского, независимо от того, говорил ли он о классицизме, романтизме или современности, исходили из глубокого понимания истории. Уместно вспомнить, что тогда же М. Иванов-Борецкий публиковал музыкальные и историко-документальные материалы, относящиеся к искусству позднего Средневековья, Возрождения и классицизма, руководил изданием многих книг зарубежных ученых, посвященных истории музыкального искусства. Р. Грубер в своих трудах предпринял попытку на основе богатейших фактических данных осветить историю музыкального искусства от возникновения до предклассицистской эпохи, К. Кузнецов, отличавшийся внушительным историческим кругозором, напечатал ряд этюдов, привлекших внимание к композиторам XVII века. В эти же годы появились труды Т. Ливановой — "Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры", Ю. Келдыша — первая часть "Истории русской музыки", ряд исследований А. Альшванга, М. Друскина, А. Рабиновича и других.

Казалось бы, зачинатели отечественной музыкально-исторической науки и ее выдающиеся продолжатели должны иметь своих последователей и сегодня. Однако в научно-творческих интересах музыковедческой молодежи нашего времени их традиции в большой мере утеряны.

Но если история не занимает умы современных музыковедов, то, быть может, это знамение времени? Нужно ли в таком случае стремиться во что бы то ни стало вернуть к жизни отмирающую науку? — может резонно спросить читатель.

На этот гипотетический вопрос следует дать безоговорочно положительный ответ: это отмирание неестественное. Невнимание к собственно исторической проблематике со стороны многих наших музыковедов[1] парадоксальным образом противостоит огромному, непрерывно возрастающему интересу к ней, характеризующему наше поколение в целом. Никогда еще история культуры не занимала такого видного места в умственной жизни образованного человека, как сейчас. "Познание своего прошлого становится одним из показателей интеллектуального развития человечества", — пишет советский археолог, печатающий статьи о своих изысканиях в журнале с трехмиллионным тиражом[2]. XX век примечателен не только многими открытиями в области истории культуры, но и серьезной научно-популярной литературой на эти темы. В нашей стране, в частности, в последние годы появилась многотысячная интеллигенция, отличающаяся высоким, университетским уровнем образования. Ее любознательность проявляется по отношению не только к искусству, но также и к литературе об искусстве и — что для нас особенно важно — к его истории.

Серьезные книги, посвященные истории культуры, имеют у нас широкий спрос. Вспомним хотя бы, как быстро разошелся в свое время научно-популярный труд В. Лазарева "Леонардо да Винчи". Книга К. Керама "Боги, гробницы, ученые" стала библиографической редкостью почти сразу же после выхода в свет. Эту же участь разделило издание труда А. Швейцера "Иоганн Себастьян Бах" — труда сугубо исторического по своей концепции. Всем известно, что в наши дни концерты старинной музыки собирают громадную аудиторию, немыслимую еще 20 лет тому назад. Показателен, в частности, возродившийся интерес к русской хоровой музыке, созданной в Средние века. Характерно также, что пластинки с записями музыки Палестрины, Монтеверди, Орландо Лассо распродаются в Москве за один день. Можно было бы легко умножить примеры, говорящие о том, как велик интерес к истории культуры, в том числе музыки, среди интеллигенции, составляющей значительную часть молодежи нашей страны. Почему же му-

---

[1] Я преднамеренно не анализирую сейчас причины этого. Вопрос сложен и требует самостоятельного исследования. Мои предположения в этой области могут вызвать полемику, которая уведет в сторону от основной рассматриваемой проблемы. Мне представляется более важным ограничиться сейчас констатацией сложившейся ситуации и наметить возможные пути ее преодоления.

[2] Монгайт А. Археология и современность // Наука и жизнь, 1964, № 4. С. 84.

зыковеды находятся в стороне от этого движения? Кому, как не им следует откликнуться на острый интерес своих современников к художественным ценностям прошлого? Кто, как не музыковед-историк в состоянии открыть для них богатство, заключенное в музыкальном искусстве многовековой традиции, и перебросить связующую арку между далекой стариной и сегодняшним днем?

Разумеется, один набор фактов или обезличенный пересказ давно сложившихся мнений и оценок никого уже не могут удовлетворить. В деятельности историка любого профиля должен светиться творческий интеллект, отражающий и духовный строй нашего времени, и самый высокий уровень научной разработки освещаемого вопроса. Кстати, давно пора отвергнуть устаревшую точку зрения, согласно которой понятия "популярное" и "элементарное" отождествляются. Широко образованная молодежь сегодняшнего дня не приемлет поверхностных трудов, отмеченных стремлением упростить (вместо того, чтобы прояснить) сложные художественные явления. Упомянутые выше книги появились как плод зрелой мысли, широкой эрудиции, высокой исследовательской культуры, умения в прошлом видеть настоящее. Подобными свойствами должны обладать не только специальные работы, но и популярные труды по истории музыки (истории в подлинном смысле этого слова), если мы не хотим, чтобы эта наука оказалась на задворках жизни современности.

В последние годы в Москве все чаще практикуются концерты, посвященные музыке эпохи Возрождения, в которых обычно представлены и первые сложившиеся инструментальные школы Ренессанса, и светская вокальная музыка того же времени. Публика всегда с нетерпением ожидает пояснений к этим необычным программам. Однако вступительное слово к концертам, как правило, бывает лишено художественных оценок, исторических обобщений, характеристик стиля и содержит одни лишь разрозненные сведения о времени и месте создания исполняемых опусов.

На первый взгляд должно показаться, что для такого положения нет никаких оснований. Ведь о музыкальной культуре позднего Ренессанса говорится в консерваторских курсах. О ней изданы в разное время сотни книг на всех европейских языках. И даже пластинки с записями произведений того времени утратили характер исключительности. Кажется, многое можно рассказать об интереснейшей культуре конца XVI века, которая, увенчав эпоху старинной полифонии, одновременно наметила пути к нашей музыкальной современности.

Но ведь круг представлений музыковедов, в частности о музыке Возрождения, определяется литературой, существующей на русском языке. И пока у нас не появятся современные исторические труды, в которых по-новому будут осмыслены и обобщены

художественные процессы прошлого, до тех пор "в обращении" будут находиться неполные и во многом устаревшие сведения, почерпнутые из литературы вчерашнего дня.

Мы сегодня стоим перед острой необходимостью "заново открыть" или во всяком случае значительно укрепить историческую ветвь нашего музыкознания.

Пусть не поймут меня превратно. Меньше всего мне хотелось бы лишить музыковеда-историка фундаментального теоретического образования. Свободное владение анализом на современном его уровне является, на мой взгляд, столь же обязательной предпосылкой профессиональной деятельности историка, как и музыкально-историческая эрудиция. Только на основе обеих этих сторон музыкального профессионализма можно избежать дилетантства. Кстати, то новое, что содержат лучшие образцы советской исторической монографической литературы, связано именно с использованием достижений отечественной теоретической науки, в особенности ее аналитической школы. Исследователь, который не является образованным музыкантом, не в состоянии понять и поставить проблемы истории музыки. Более того. Мне кажется, что на какой-то очень важной стадии своего формирования музыковед-историк должен овладевать специальностью либо исполнителя, либо композитора. Его квалификация требует зрелой музыкальности, которую нельзя приобрести в отрыве от многолетнего профессионального обучения игре на рояле (или на каком-либо другом инструменте) или известного опыта сочинения. Самая широкая гуманитарная культура не возместит ему недостаточного собственно музыкального образования. В гораздо большей степени, чем специалист в области изобразительных искусств или театровед, пишущий труды по истории драматургии, музыковед непосредственно связан с практической стороной искусства. Не случайно у нас он получает образование не в университете, а в музыкальном училище и консерватории. Но при всем этом музыковеду-историку необходимо ориентироваться на свою исследовательскую специфику. Она предполагает умение:

— разбираться в обширных исторических материалах, накопленных мировой музыковедческой наукой;

— открывать и собирать новые факты и материалы, осмысливая их на основе художественной психологии сегодняшнего дня;

— освещать те стороны творчества композиторов-классиков или музыкальной жизни прошлого, которые не были, а, быть может, даже и не могли быть замечены нашими предшественниками;

— видеть в художественных явлениях современности их исторические корни и предпосылки;

— точно представлять себе место изучаемого произведения в историческом процессе, охватывающем подчас несколько столетий;

— устанавливать внутренние связи между явлениями, далеко отстоящими друг от друга во времени;

— видеть зависимость музыкального творчества от общекультурных черт эпохи;

— аргументировать свои выводы, опираясь не только на технику музыкального анализа, но и на законы развития данной художественной традиции, данного стиля, жанра, формообразующего или выразительного приема.

Интерес к этим сторонам научной деятельности является, на мой взгляд, важнейшим признаком исторической специфики в музыкознании, без которых история музыки никогда не достигнет значения самостоятельной науки.

Казалось бы, не надо доказывать, что исторический подход к явлениям музыкального искусства важен не только для специалиста-историка. А между тем плодотворность занятий историей музыки в отличие от теории для деятелей музыкального искусства далеко не всем очевидна. Мне хотелось бы остановиться на некоторых доказательствах того, что в любой музыкальной профессии исторический кругозор — явление первостепенной важности.

В первую очередь это относится к музыкальной критике. На ее поприще сегодня выступают музыканты разных профилей. Их внимание привлечено только к творчеству сегодняшнего дня, и многие из нас полагают, что деятельность критика не требует историзма, что современность и далекая старина взаимно антагонистичны. Поэтому часто свои задачи музыкального критика они сводят только к теоретическому анализу музыкального языка композитора, формы его произведений, на фоне некоторого общего разговора о "круге образов" рассматриваемых опусов. Нередко музыкально-критическая статья превращается в "олитературенную музыку", то есть в словесное описание музыкального произведения или впечатления, вызванного им. Но ведь на самом деле критика этим отнюдь не исчерпывается. Она обязательно предполагает и оценку *значения* новых произведений. Дать же такую оценку вне исторической перспективы по существу немыслимо.

Как представить себе, например, значение творчества А. Хачатуряна вне *всей* истории взаимоотношений "западного" и "ориентального" в профессиональном европейском творчестве многих столетий? Ограничение истоков этого явления традициями русских ориенталистов привело бы к его неоправданному сужению. Если не помнить, что сколько-нибудь заметное влияние Востока на музыку Европы прервалось в эпоху позднего Средневековья (в период, последовавший за расцветом арабо-иранской и мавританской культуры), а отдельные попытки западноевропейских композиторов XIX века привнести в профессиональную музыку элементы восточного фольклора не привели к органическому слиянию с ней,

то принципиально невозможно оценить масштаб того нового, что осуществил в своих симфонических произведениях А. Хачатурян, а вслед за ним и другие композиторы.

Приведу пример из другой области.

Недавно в одном из наших музыкальных журналов был поднят вопрос об особой актуальности кантатно-ораториальных жанров. Постановка проблемы не была сформулирована и аргументирована достаточно ясно и воспринималась как стремление противопоставить хоровое творчество симфонической культуре, а в известной мере даже развенчать значение инструментальной музыки. В таком толковании поднятый вопрос естественно вызвал яростные возражения. Между тем мне представляется, что художественное чутье критика, выдвинувшего на первый план вокально-хоровое творчество, не обмануло его. Если бы он был знаком с хоровой музыкой периода ее расцвета, то есть периода, предшествовавшего возникновению оперного театра и тем более симфонического письма, если бы он представлял себе, какой комплекс идей несет в себе хоровое искусство, сформировавшееся задолго до начала господства лирической темы в музыке, то его мысли могли бы найти ясное подкрепление и не были бы так легко сокрушены доводами многоопытных противников. Более того. Мне представляется, что вообще невозможно ориентироваться в процессах, происходящих в музыке XX века, в особенности западноевропейской, не зная доклассицистской и раннеклассицистской культуры. По существу же новые течения первой половины века — и импрессионизм, и неоклассицизм, и так называемая "вторая венская школа", и многие другие — перекликаются с музыкой предромантической эпохи, и в особенности с искусством дооперного периода. Так, гармоническая система Дебюсси была непосредственно вдохновлена, с одной стороны, творчеством Палестрины, с другой — музыкальным языком Мусоргского, возродившего старинную модальность русских народных ладов. Вне Люлли трудно понять неоклассицизм Мийо, вне инструментальной музыки XVIII века — некоторые неоклассические произведения Стравинского. Я уже не говорю о вариационных и полифонических приемах додекафонистов, которые сознательно и откровенно ориентируются на многое в технике нидерландцев XV века, и т. д. и т. п. Независимо от того, сочувствует ли критик этим новым школам или, наоборот, настроен по отношению к ним враждебно, он не в состоянии разобраться в их сущности, если в поле его зрения музыкальный XIX век полностью заслонил более ранние творческие эпохи.

А нужна ли история музыки исполнителям? Доказывать, что образованный музыкант интересуется историей своего искусства означало бы ломиться в открытую дверь. Ведь уже само расширение исполнительского репертуара находится в прямой зависимости

от знакомства художника с культурой прошлых веков. Кроме того, живые подробности, касающиеся духовного мира композитора, создавшего исполняемое произведение, черты общественной и художественной атмосферы эпохи, к которой оно принадлежит, особенности исполнительских традиций, деталей музыкального быта и т. д. и т. п. — знакомство со всеми этими сторонами искусства обогащает артистическую интерпретацию и непосредственно отражается на исполнительском уровне.

Правда, музыканты-исполнители, как известно, отвергают труды, заполненные простым описанием хорошо знакомых им произведений. И в самом деле, если человеку иной профессии часто действительно удается приблизиться к пониманию композиторского замысла при помощи слова, то музыкант постигает свое искусство главным образом художественно-интуитивным путем или через законы специфической музыкальной логики[3]. Однако книги, брошюры, статьи, содержащие позитивную современную информацию о музыкальном искусстве прошлого, всегда находят у него отклик.

Ведь сегодня музыкантам не удается так легко "отмахнуться" от старинной музыки, как это бывало в 30-х, 40-х и даже 50-х годах, когда у нас почти безраздельно господствовала точка зрения, относящая все творчество, предшествовавшее Баху и Генделю, к предыстории подлинного искусства. Одни только специалисты-историки интересовались в те годы музыкальными современниками Данте, Петрарки и Чосера, Эразма, Ронсара и Шекспира, Корнеля, Расина и Мольера, Ньютона и Спинозы и т. д. и т. п.

Сегодня картина резко изменилась. Одни за другим "оживают" забытые композиторы далекого прошлого и начиная чуть ли не с Перотина и Гийома Машо вторгаются в нашу исполнительскую жизнь. Можно ли представить себе, например, репертуар серьезной хоровой капеллы нашего времени, в котором не были бы представлены произведения Орландо Лассо, Палестрины, Монтеверди, Шютца? На афишах концертов органной музыки, все более и более привлекающей интерес любителей музыки, неизменно появляются имена Букстехуде, Пёрселла, Пахельбеля, Свелинка, Фрескобальди, Шейдта, Меруло. Программы вокалистов насыщены ариями из итальянских опер XVII века. В еще большей мере история проникает в скрипичный репертуар (в особенности ансамблевый), где композиторы XVII — первой половины XVIII столетия занимают место исключительной важности. Как же должна возрасти на

---

[3] Вместе с тем высокая литература художественностью своих образов часто глубоко впечатляет музыканта-исполнителя. Я имею в виду, например, то, что написал Б. Пастернак о музыке Брамса или Шопена, Т. Манн о последней сонате Бетховена, Э. Т. А. Гофман о "Дон-Жуане" Моцарта и т. п.

этом фоне познавательная ценность для музыкантов-исполнителей серьезных исторических трудов!

А насколько расширилась и обогатилась бы наша теоретическая мысль, если бы историки смогли привлечь внимание своих коллег к искусству, предшествовавшему кристаллизации генделевско-баховской фуги и симфонии венских классиков, если бы наши музыковеды-теоретики, столь же глубоко и подробно, как это сделано ими по отношению к периодам классицизма и романтизма, разработали законы искусства целой тысячелетней музыкальной эпохи!

Поле деятельности для историка музыки огромно, перспективы развития самой науки практически неограниченны. Жизненность истории музыки зависит только от того, насколько молодое поколение музыковедов заинтересуется ее спецификой, насколько сумеет поставить и разработать ее проблематику в соответствии с запросами нашего времени.

Где же решается будущее исторического музыкознания?

Мне кажется, что в конечном счете там, где формируются музыковеды завтрашнего дня. Иначе говоря, кругозор педагогов, которые **сегодня** ведут курсы истории и музыкальной литературы, уровень их общей и музыкальной культуры, степень причастности к духовной жизни современности определяют место исторического музыкознания в общественной жизни ближайших лет.

Перед учителями, держащими в своих руках дальнейшую судьбу этой важной современной научной отрасли, наши исследователи и писатели о музыке находятся в неоплатном долгу. Много ли создано за последние годы серьезных книг, брошюр, статей о зарубежной музыке[4], которые, ориентируясь на педагогическую молодежь, способствовали бы расширению ее кругозора, пробуждали бы интерес к разнообразным аспектам музыкального историзма? Увы! Работ такого плана появляется у нас ничтожно мало, причем почти все они связаны с композиторами XIX столетия. Между тем опыт общения с молодыми музыковедами (в особенности с теми, что живут на периферии) показывает, что они не пропускают ни одной сколько-нибудь содержательной публикации. Их потенциальный интерес к истории музыки чрезвычайно велик, но, не имея питательной среды, он угасает, не успев развиться. Молодежь вынуж-

[4] Я подчеркиваю важность работ о зарубежной музыке не только потому, что это моя специальность. Разработка далекого прошлого русской музыки также предполагает глубокую осведомленность о процессах, происходивших в Западной Европе в предклассицистскую и классицистскую эпоху.

дена черпать свои представления об исторических процессах в музыкальном творчестве порой исключительно из учебников. А между тем даже лучшим из них свойственны недостатки: все они — в той или иной мере — страдают известной ограниченностью, обусловленной самим жанром. Так, требование лаконичности заставляет авторов строго отбирать материал, подчас жертвуя подробностями и частными вопросами, которые могли бы существенно обогатить представление о художественных тенденциях описываемой эпохи, ее общей культуре, о творческом облике композиторов и т. п. Учебник всегда основывается на отстоявшихся точках зрения, уже успевших найти отражение в апробированной учебной программе. Следовательно, в нем мало новых научных гипотез и смело поставленных, но не до конца разработанных проблем, — в целом мало той игры научного воображения, которая всегда стимулирует и мысль читателя. Наконец, учебники появляются редко и успевают устаревать — если не полностью, то частично — задолго до того, как кончается их фактическая жизнь. И наконец (и это, может быть, особенно важно!), они в буквальном смысле слова исчисляются единицами. За последние четверть века у нас вышло в свет только по одному учебнику на каждый крупный исторический период. Естественно, у читателя нет возможности сопоставлять разные точки зрения, почувствовать индивидуальное в освещении эпохи. Взгляды авторов неизбежно приобретают характер непререкаемого авторитета или избитой истины. А что может быть более губительным для творческой атмосферы, которая одна только и способна передать молодому поколению чувство влюбленности в свою профессию?

Со всеобщего молчаливого согласия и, к сожалению, далеко не безосновательно, повсеместно утвердился взгляд на историка, как на "несостоявшегося теоретика". Большинство молодых специалистов-историков не отличает ни простая любознательность по отношению ко всему, что составляет их профессию, ни, тем более, чувство гордости за нее. Случайно ли в библиотеке Московской консерватории годами покоятся нетронутыми ценнейшие многотомные издания классиков прошлого, а некоторые книги, давно вошедшие в золотой фонд мировой музыковедческой науки, лежат там даже неразрезанными? Можно ли мириться с тем, что огромная область научной и художественной мысли, требующая широкого кругозора, пытливого ума, высокой исследовательской культуры — область, кстати сказать, интенсивно развивающаяся во многих других странах мира, — расценивается значительной частью нашей молодежи как нечто второсортное, неполноценное?

В статье "В защиту исторической науки" была высказана мысль, что интерес к далекому прошлому музыкального искусства есть одно из проявлений современного стиля мышления. В частности, указывалось, что некоторые новейшие течения в музыке наших дней не могут быть поняты вне знакомства с композиторским творчеством XV—XVI столетий. Мне хотелось бы привлечь внимание и к другой стороне этой же проблемы. Если музыка эпохи Ренессанса возрождается сегодня, что, видимо, бесспорно, — то это является безусловным следствием определенных процессов, происходящих в самом творчестве XX века.

Вовсе не специалистам-историкам принадлежит заслуга в том, что музыка позднего Средневековья и Ренессанса, забытая на протяжении трех веков, обрела вторую жизнь в наши дни. Ведь музыковеды заинтересовались стариной очень давно, по существу, в "век романтизма". Та же самая культурная атмосфера, которая привела к "воскрешению из мертвых" баллад дошекспировской эпохи, средневековых легенд, северной мифологии, вдохновила и расцвет исторического музыкознания. Достаточно вспомнить, что фундаментальная монография Баини о творчестве Палестрины[1] появилась в свет уже в 20-е годы прошлого века. "История гармонии средних веков" Кусмакера относится к 1852 году[2], а в последней четверти XIX века музыкальная наука обогатилась такими ценными научными публикациями, как, например, сборники ренессансной лютневой музыки (Килезотти) или первая опера Монтеверди (Эйтнер). Однако ни композиторы, ни исполнители, ни тем более широкие круги любителей музыки не имели представления в тот период о музыкальном творчестве эпохи Возрождения и не проявляли к нему заметного интереса. Долгое время оно оставалось достоянием одних лишь кабинетных ученых. В высшей степени характерно, что композиторы-романтики, откликаясь на общее для их эпохи увлечение историей, обращались к литературным, а отнюдь не музыкальным источникам. Так, Вагнер открыл мир старинных немецких мифов, "Эврианта" Вебера и "Геновева" Шумана были навеяны средневековыми легендами, Мейербер пи-

---

***Опубликовано:*** СМ, 1968, № 3. С. 17—19.

Статья В. Д. Конен "В защиту исторической науки" вызвала широкий резонанс в музыкальных кругах. По поводу затронутых в статье проблем редакция "Советской музыки" вскоре провела "круглый стол", в котором приняли участие Б. Ярустовский, Л. Мазель, М. Друскин, Ю. Келдыш, Е. Черная, И. Нестьев и Е. Грошева. Вновь выступила и В. Д. Конен с данным сообщением (*прим. ред.*).

[1] Baini G. Memorie storico-critiche della vita e delle opera di G. P. da Palestrina. Roma, 1828.

[2] *Cousemaker Ch.* Histoire de l'harmonie au moyenâge. Paris, 1852.

сал оперы на исторические сюжеты, произведения Шопена вдохновлены балладами Мицкевича, даже у Шуберта есть романсы на тексты возрожденной шотландской поэзии и т. д. и т. п. Однако ни у одного из этих композиторов мы не найдем стремления сочинять на основе интонационного и ладового строя ренессансной музыки или хотя бы в минимальной мере возродить ее характерные стилистические черты. И лишь после того как в самом музыкальном творчестве первой четверти XX века классическая модальная система утратила монопольное значение и наметилась тенденция писать на основе и сложных ладов (Стравинский, Прокофьев и др.), и кварто-квинтовых гармоний (Хиндемит), и политональных сочетаний (французская "Шестерка" и др.), композиторы, а вслед за ними и исполнители заинтересовались музыкой ars nova, нидерландскими полифонистами, итальянскими хоровыми школами позднего Возрождения. Эту в высшей степени характерную для XX века тенденцию провозгласил, на мой взгляд, д'Энди, который первый услышал в музыке Средневековья и Ренессанса черты, перекликающиеся с мышлением нашего века, и первый привлек к ней внимание широкой музыкальной общественности.

Второй момент, на котором мне хотелось бы остановиться, — это исключительно важная для исторического музыкознания роль социологического анализа. Вульгарная социология, господствовавшая в советском искусствознании 20—30-х годов, отпугнула наших ученых и от социологического анализа на строго научной основе, опирающегося на широкую историческую эрудицию. Это обстоятельство, по-моему, заметно обескровило наше музыкознание. Позволю здесь себе несколько вольную историческую аналогию. В свое время алхимия, не оправдавшая возложенных на нее надежд, была беспощадно отвергнута обществом, некогда глубоко увлеченным ею. Однако радикальный отказ от алхимии вовсе не истребил веру в подлинную химическую науку. Мы же продолжаем обеднять теоретическую мысль о музыке тем, что боимся выйти за пределы чисто технологических понятий. И в этом отношении оказываемся не только позади отечественных искусствоведов, работающих в области изобразительных искусств, театра и литературы, но и позади зарубежных музыковедов. Ведь за последнее время на Западе появилось много трудов, проникнутых элементами социологического анализа. Зачем обрекать себя на научный провинциализм, отказываясь от стремления проследить сложную связь между социальной атмосферой эпохи и порожденным ею искусством? Для музыки, где непосредственные связи заведомо исключены, эта задача особенно интересна и увлекательна, так как требует понастоящему творческого подхода. Необходимо не только понять и изучить культуру определенной эпохи, но и "открыть", в какой форме ее черты отражаются через "замаскированный" круг образов

данного опуса, его интонационный склад, принципы формообразования и т. п. Можно ли, например, глубоко проанализировать "Воццека" Берга, если исключить из поля зрения общественную атмосферу Западной Европы начала XX века, породившую эту оперу и отраженную в произведении с такой художественной силой? Смогут ли исследователи понять "Войну и мир" Прокофьева, если они сосредоточат свое внимание на одной лишь авторской партитуре и не заинтересуются тем, какое общество олицетворяют герои Толстого в этом произведении? Работая над "Коронацией Поппеи" Монтеверди, я недавно окончательно убедилась в том, что ее художественный замысел нельзя постичь, если не представлять себе конкретную социальную обстановку, в которой жил и творил Монтеверди. Ведь даже столь "невинная", глубоко традиционная, на первый взгляд, мифологическая сцена, как в аиде из "Орфея и Эвридики" Глюка, была порождена определенной социальной атмосферой и воплотила посредством чисто музыкального тематизма ту идею гражданственности, которая прошла через все инструментальное творчество классицизма, вплоть до Девятой симфонии Бетховена.

Подобные примеры можно легко продолжить.

Наше обсуждение вышло за рамки проблем, охваченных в статье "В защиту исторической науки", и в большей мере сосредоточилось на вопросах педагогики. Мне представляется, что эти вопросы, тесно связанные с темой сегодняшнего обсуждения, в высшей степени важны и актуальны. Однако они требуют самостоятельной статьи, которая может быть написана только на основе тщательно собранного и глубоко продуманного материала, охватывающего очень широкий круг наблюдений. Хорошо было бы, если кто-нибудь из участников нашей сегодняшней беседы вдохновился бы на такой труд. Однако мне хотелось бы слегка затронуть два момента, о которых уже много говорили.

Я не могу присоединиться к тем, кто сетует на плохих студентов. Мой собственный опыт общения с молодежью заставляет меня поддержать точку зрения, высказанную М. С. Друскиным, что нельзя подходить к учащимся наших дней с критериями студента 30-х годов. Меня современная молодежь, наоборот, привлекает своей пытливостью, нетерпимостью к шаблонам, чувством нового. Молодежи, которая читает новейшую литературу, знает современную поэзию, слушает лекции крупнейших ученых, узнает современную музыку не только благодаря концертам, но и посредством грампластинок и радиопередач, часто пытаются преподносить штампы, усвоенные несколько десятилетий назад. Ничего, кроме неуважения и даже отвращения к истории музыки, такое преподавание внушить не может.

И наконец, последний вопрос. Аргументации ради станем на точку зрения, что консерватория призвана выпускать только педагогов для музыкальных училищ и школ, с чем она удачно справляется, а судьбы исторической науки — вне ее компетенции и ответственности. Но в таком случае необходимо серьезно поставить вопрос о том, где же должны формироваться специалисты по истории музыки, где должно развиваться научное историческое музыкознание, опирающееся на высокую гуманитарную культуру. Мне кажется, что с этой проблемой в решающей степени связано будущее нашей музыкально-исторической науки.

## ЗАДАЧА ПЕРВОСТЕПЕННОЙ ВАЖНОСТИ

В самый канун 1968 года в редакции журнала "Советская музыка" собрался "круглый стол" под знаком "защиты исторического музыкознания"[1]. В центре внимания стоял вопрос о недопустимой узости исторического кругозора у наших специалистов-музыковедов (в особенности молодых). Между тем способность оценить новые процессы в искусстве XX века обязательно предполагает знакомство с многими явлениями ушедших эпох, с осознанием более отдаленных истоков и предпосылок наших крупнейших творческих школ. Отсутствие этого ведет к глубокому отставанию от духовной жизни современности.

Ныне в неизмеримо большей степени, чем раньше, ощутимо понимание того, что многое в музыке наших дней перекликается с искусством Ренессанса, которое соответственно заслуживает пристального внимания. Появилось много докладов, статей, дипломных работ, даже диссертаций, в которых исследуются отдельные стороны музыки Возрождения и XVII столетия. В результате как старинная русская хоровая культура, так и западноевропейское музыкальное творчество "предбаховской эпохи" сегодня освоены значительно лучше, чем это было десять лет назад. И не только молодежью.

И все-таки мы снова и снова привлекаем внимание к состоянию нашей музыковедческой науки. Но сейчас речь должна идти уже не о темах отдельных исследований, книг или статей, а о методе музыкознания в целом. Вопросы исторического кругозора, музыкально-исторической эрудиции интересуют нас не как самостоятельная ценность. Сегодня животрепещуще актуальна главная проблема — связь музыкально-исторической науки с гуманитарным строем мысли, в отрыве от

---

***Опубликовано:*** СМ, 1977, № 5. С. 36—43.

[1] См. выше статью "История и современность"(*ред.*).

которого изучение любого искусства предстает односторонним и обедненным.

Между тем к изучению музыки далекого прошлого обратились, как это ни парадоксально, почти исключительно теоретики. Как правило, разработка темы осуществляется строго в рамках теоретического анализа, и это относится почти в равной степени к тем случаям, когда исследователь называет себя историком.

Меньше всего я склонна недооценивать важность того, что музыкой прошедших эпох заинтересовались теоретики. Наоборот, я вижу в этом еще одно доказательство высокого уровня нашего теоретического музыкознания, свидетельство его восприимчивости к новейшим художественным и интеллектуальным веяниям. Серьезность ситуации связана с тем, что активная научная деятельность большинства теоретиков никак не влияет на развитие собственно музыкально-исторической науки, являющей собой самостоятельную и высокоразвитую область гуманитарной культуры.

С самого начала хочу уточнить, что речь не идет о противопоставлении теоретического музыкознания историческому. Развитие теоретической мысли является необходимой предпосылкой расцвета мысли исторической, можно даже сказать — обязательным его условием. Отрыв историка от теории неизбежно приводит к крайнему оскудению и даже бесплодности его работы. Но это отнюдь не означает смывания граней между двумя областями музыкознания. Важно осознать, что никакая развитая наука не может быть представлена только одним направлением; она всегда имеет разные, а часто и многочисленные ветви. Наша область, насчитывающая много веков развития, также требует своей дифференциации. Тем более, что разделение ее на теоретическую и историческую ветви четко определилось задолго до нашего времени. Между тем у нас сегодня преобладает сильно выраженная и потому опасная тенденция к глубокому пренебрежению собственно исторической спецификой. История музыки как самостоятельная сфера духовной деятельности, неотделимая от культурологии, по сути растворилась в теоретическом анализе и утратила свое лицо.

Никто не станет отрицать, что историзм присущ и теоретическим исследованиям. Теоретики подчас мыслят очень широко. У нас есть работы, охватывающие длительное развитие какого-либо жанра или формы (в них прослежена преемственность между разными стилями), исследующие далекие исторические истоки классических и современных явлений, изучающие особенности эволюции разных сторон музыкального языка и т. д. И тем не менее подобный тип историзма не совпадает по своим принципам с основами исторической науки гуманитарного плана, ибо теоретические труды, как правило, не выходят за рамки музыкально-тех-

нологических категорий и понятий, не соприкасаются с более широкими общекультурными аспектами нашего искусства.

Поясню свою мысль элементарным примером.

Теоретик, изучающий особенности маршеобразных тем у Бетховена и Шуберта, сконцентрирует внимание на различиях в их фактуре, темпе, мелодической и метроритмической структуре. Историк же обязательно включит в сферу исследования также общественные и политические события, образующие неотъемлемый фон, более того — источник мироощущения и деятельности этих двух композиторов. Соответственно он свяжет торжественную тяжеловесность бетховенского тематизма с героической атмосферой массовых празднеств в период Французской революции, а подвижность и даже некоторую "легкожанровость" шубертовских тем — с характерно австрийским военным маршем, родившимся в атмосфере "танцующего конгресса". Это откроет дополнительную возможность проникновения в общий художественный строй исследуемой музыки.

Приведу еще один пример, более близкий нашему времени. Теоретики неоднократно обращали внимание на вторжение простейших хоральных гармоний и ритмов в сложнейший язык Айвза, основывающийся на атональных, политональных и четвертитонных гармониях и на изощренной полиритмии. Историк же, обратившись к Айвзу, подчеркнет, что заселение Северной Америки — родины композитора — и провозглашение в ней первой западной демократии проходило под знаменем протестантской веры. И хоральные ассоциации будут восприниматься им как символ некой более конкретной и одновременно более общей эстетической идеи.

Иначе говоря, историк не может опираться только на технологический анализ. Он должен обладать широким обобщающим мышлением, в котором синтезированы разные аспекты изучаемого художественного явления. Он обязательно должен иметь широкий гуманитарный кругозор, ассоциативный склад мысли и ту интуицию, которая способна охватить не только внешние, но и внутренние, часто глубоко запрятанные, связи между собственно музыкальными явлениями и духовной культурой породившей их эпохи.

(Отмечу попутно с большим удовлетворением, что два теоретических труда — о симфониях Малера И. Барсовой и о музыкальном театре Берга М. Тараканова — отличаются столь высоким гуманитарным уровнем, что могут в этом смысле быть образцами и для историков[2].

Не следует думать, что гуманитарный строй мысли содействует лишь более глубокому пониманию искусства прошлого. Есть по

[2] Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975; Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

крайней мере еще две области, для которых он необходим. Обе они занимают чрезвычайно важное место в жизни нашего общества. Это, во-первых, сфера критики, где формируются оценки новейших музыкальных явлений; во-вторых, публицистическое творчество, обращенное к внемузыкальной аудитории.

Вкратце остановлюсь на каждой из этих областей.

Общеизвестно, что масштаб и значение нового художественного течения или нового музыкального опуса невозможно оценить без знакомства с "предшественниками". Это само по себе предполагает знание многих фактов истории музыки. Но бывают и более сложные ситуации, когда новые тенденции возникают как бы вне обычного фона, вне известной нам предыстории. И тогда появляется соблазн судить о них по аналогиям, а это чревато серьезной опасностью ложных оценок и умозаключений. Для нашего времени (и частности, для нашей страны) очень остро стоит, например, проблема взаимоотношения внеевропейских культур с традиционно европейскими формами мышления. Мне приходилось разговаривать с музыковедами из восточных республик, и я неоднократно слышала из их уст соображения о том, что иные жанры не всегда поддаются слиянию с национальными музыкальными традициями. Из того, что в Армении, Грузии, Азербайджане созданы великолепные образцы оперно-симфонической музыки, вовсе не следует, что и во всех других республиках композиторское творчество может и должно идти одним и тем же путем. Вот в решении такой проблемы особенно нужны труды широкого гуманитарного плана, которые содержали бы серьезные исследования исторических и культурных традиций данного народа и объективную оценку сложившейся ситуации. Самый квалифицированный формальный анализ может оказаться беспомощным, если он не будет подкреплен обширными историческими знаниями и проницательным синтетическим суждением.

Другой пример — современный джаз. О его выразительных средствах, о его своеобразном музыкальном языке написаны в наше время уже тысячи страниц. В последнее время в большой мере прояснились и его национальные (или, точнее, многонациональные) истоки. И тем не менее, всего этого недостаточно для понимания того, почему джаз, родившийся на далекой окраине западной цивилизации, занял такое важное место во всем современном мире. Только серьезные культурологические исследования, которые охватили бы разные стороны духовной жизни XX века, способны пролить след на эту интереснейшую проблему.

Слабость нашего музыкознания как сферы гуманитарной мысли остро ощутима и в области публицистики.

Подлинная наука всегда в той или иной форме входит в жизнь современников. И наша специальность, если она претендует на

нечто большее, чем только на роль вспомогательно-подсобной ветви музыкальной педагогики, не может и не должна быть исключением. Ее научная продукция в принципе представляет самостоятельную ценность и призвана обогатить читающую аудиторию и за пределами своей профессии. Речь сейчас идет не о популяризаторских книгах; их право на существование никто не ставит под сомнение, но они по необходимости отмечены облегченным, а часто и упрощенным характером, общей тенденцией к элементарному. Здесь же имеются в виду серьезные критические или исторические труды, находящие путь к образованным, но при этом достаточно широким слоям населения. Непревзойденным эталоном творчества такого рода мне представляются литературно-критические страницы Пушкина. Но помимо него есть множество других великолепных образцов, столь же известных. Разве одни специалисты упивались в свое время статьями Белинского? Разве не вся Европа зачитывалась историко-литературными трудами Брандеса? А критические фельетоны Гейне, имевшие широчайшую аудиторию? И пусть мне не говорят, что музыковеду гораздо труднее возбудить интерес широкого читателя, чем его собрату, связанному с другими искусствами. Мне кажется, что сама наша область, по всему складу своему, совершенно так же, как литературоведение, театроведение, искусствоведение, требует выхода за рамки профессии. Достаточно того, что в России были Серов, Стасов, Ларош, что рецензии в газетах писали Берлиоз, Чайковский и Кюи, что широко выступали в подобном плане Асафьев и Соллертинский. Нужно ли после этого доказывать, что никакая "специфика" не может служить препятствием к проникновению музыкальных знаний в широкие круги интеллигенции? Скорее приходится признать, что наше поколение музыковедов утратило драгоценное свойство духовного общения с современниками.

При этом вспомним о высоком, подлинно университетском уровне огромной части нашей читающей публики, в особенности молодой. Ее ненасытная любознательность распространяется и на труды о музыке, о чем можно судить по тому, как быстро они расходятся, даже при больших тиражах, если их тема способна возбудить интерес. Книги Швейцера о Бахе или Эррио о Бетховене, статьи, письма, размышления Нейгауза, "Диалоги" Стравинского — все они (как и некоторые другие) получили чуть ли не массовое распространение. Вообще говоря, почти все публикации, выходящие за рамки музыкальной технологии, быстро исчезают с прилавков книжных магазинов. И это обусловлено не только крохотными тиражами, но и тем, что такая литература раскупается не одними музыкантами. Иначе говоря, есть в нашей стране большая образованная благодарная аудитория, которая ждет от нас серьезных трудов, написанных на высоком интеллектуальном уровне,

отражающих современный строй мысли и свободных от конъюнктурности. Готово ли наше музыковедение к тому, чтоб удовлетворить эти высокие запросы?

С грустью приходится констатировать, что не готово. И в этом отношении мы, как мне кажется, пока отстаем от Запада, где за последние десятилетия вышел в свет ряд значительных обобщающих трудов, в которых музыкально-теоретическая мысль сочетается с громадными историческими знаниями, с глубоко разработанными, масштабными и смелыми концепциями философско-эстетического и социологического плана. Назову хотя бы труды П. Ланга "Музыка западной цивилизации", Ж. Борзона "Берлиоз и его время", В. Меллерза "Романтизм и XX столетие"[3]. Эти труды, разумеется, представляют ценность прежде всего для музыковедов. Вместе с тем в большой мере они способны найти отклик почти у любого образованного человека, проявляющего интерес к вопросам искусства. Мало что в этом роде в последние годы создано нашими историками-музыковедами и в обозримое время как будто не предвидится.

Не предвидится прежде всего потому, что число музыковедов гуманитарного профиля катастрофически падает. Это — не преувеличение: почти все деятельные музыкальные историки принадлежат к лицам старшего поколения. Не только среди "зеленой" молодежи, но и в числе тех, кому сегодня 35—40 лет, нелегко найти сколько-нибудь продуктивно работающих, зрелых, видных представителей исторического музыкознания.

Характерно, что учащаяся молодежь, с ее инстинктивно чутким восприятием, словно бы отвергла само название "историк", заменив его несколько расплывчатым и в ее устах пренебрежительно звучащим термином "музыковед". "Теоретики", то есть представители серьезной науки, едва ли не противопоставляются "музыковедам", являющимся в глазах многих наших студентов "пустословами" и "болтунами". "Слова, слова, слова" — мне неоднократно приходилось слышать из уст молодежи такую характеристику деятельности так называемых "музыковедов", неизменно трактуемую как доказательство ее несостоятельности. Возможно, что в этом в какой-то степени проявляется свойственная, казалось бы, нашему времени фетишизация формально-логического мышления (хотя огромная тяга на гуманитарные факультеты вузов опровергает или, по крайней мере, ставит под сомнение этот тезис). Но нельзя закрывать глаза на то, что если за "словами" нет широкой эрудиции, самостоятельной мысли, высокой, условно выражаясь, "университетской" культуры, то они в самом деле не имеют

[3] Lang P. Music in Western civilization. N. Y., 1941; Barzun J. Berlios and his century. N. Y., 1956: Melleгs W. Romanticism and the 20th century. N. Y., 1959.

ни значения, ни веса. В таком случае "музыковедение" — даже только в роли педагогической дисциплины — есть не наука, а лженаука, обреченная на вымирание.

Будем ли мы с бесстрастным спокойствием наблюдать эту картину? Или попытаемся проанализировать причины сложившейся ситуации и по возможности наметить выход из нее?

Мне представляется, что здесь главным образом действуют причины не общего порядка. Их надо искать внутри самой профессии. Ведь другие наши учебные заведения успешно готовят широко образованных профессионалов, занимающихся историей разных искусств. Казалось бы, музыканты не должны быть исключением. Между тем, как мы видели выше, в консерваторской среде интерес к исторической ветви музыкознания ничтожно мал.

Решаюсь изложить некоторые свои конструктивные соображения по этому поводу. Меньше всего претендую на то, чтобы к ним отнеслись как к окончательной истине. Однако искренне надеюсь, что они послужат "трамплином" для тех, кто, как и я, озабочен сегодняшним состоянием нашей науки.

Быть может, ключ к проблеме — характер первоначального образования, которое получает (и должен получать) будущий музыковед.

Мы по праву гордимся тем, что музыковеды учатся у нас в музыкальных училищах и консерваториях (а не в университетах, как во многих странах Запада) и таким образом тесно приобщаются к самой атмосфере искусства. При этом львиную долю их времени, энергии и труда занимает, естественно, сам процесс профессиональной подготовки. Овладение техникой игры на фортепиано или другом инструменте; сочинение фуг и решение гармонических задач; развитие слуха и знакомство с основами инструментоведения; широкое изучение музыкальной литературы и обязательное посещение концертов, оперных театров, классных вечеров — все это отнимает многие годы Но, как правило, интенсивная работа по овладению ремеслом профессии не способствует приобщению к собственно гуманитарному развитию. К счастью, всегда находилась какая-то часть молодежи — пусть и немногочисленная, которая проявляла обостренный интерес к истории искусства и желание ею заняться.

Как же помогает теперешняя система музыкально-теоретического образования выявить, поощрить и развить эту склонность? В сущности, почти никак! Самое поразительное в ней — отсутствие подлинно серьезного исторического образования у студентов музыковедческих отделений училищ. Как ни трудно поверить, но это факт. Мне неоднократно приходилось слышать от педагогов разных консерваторий, что студенты, желающие специализироваться как историки, подчас не имеют даже элементарных

сведений о политической истории мира и не обладают широким общекультурным кругозором. Напомню, что в 30-е годы на историко-теоретическом отделении и в аспирантуре Московской консерватории учебный план содержал курсы по общей истории (включавший античность и Средневековье), по истории культуры, истории литературы, истории изобразительного искусства. Ничего подобного сейчас в консерваториях нет. Где может наш сегодняшний студент приобщиться к широкому гуманитарному кругу знаний? Чем вооружен он для деятельности критика или для научной работы в области истории (а не только теории) музыки?

Пора об этом подумать.

Я не говорю сейчас о ломке учебных планов, о радикальной реформе. (Я бы не позволила себе вторгнуться в область, где специалистом не являюсь.) Но в этом вовсе нет необходимости. Требуется главным образом верное и многостороннее понимание задач специального образования.

В первую очередь мне хочется обратиться к нашим ведущим педагогам, как историкам, так и теоретикам, с просьбой серьезно и всесторонне обдумать создавшуюся ситуацию. Их огромный опыт должен подсказать им, как реально поднять учебно-воспитательный процесс до подлинно университетского уровня. Я ясно отдаю себе отчет в том, что усовершенствование соответствующих учебных программ — задача далекого прицела и нелегко осуществима. Между тем уже сейчас можно достигнуть удивительных результатов, даже оставаясь в рамках старых программ, если проявить настоящую инициативу, некоторое воображение, горячее желание преодолеть рутину.

Мне кажется, что большое внимание должно быть уделено среднему звену специального образования. Мой собственный педагогический опыт выработал у меня глубокое убеждение, что именно в училищном возрасте, то есть от 16 до 20 лет, молодежь особенно восприимчива к новым идеям. Ее круг интересов часто бывает даже более широк в училище, чем в высшем учебном заведении, реакция на все — более острой. То, что будет представлять собой будущий профессионал, нередко определяется уже в училище. Поэтому здесь-то он и должен приобщаться к историческому музыкознанию как к серьезной науке, здесь должен начать хотя бы психологически готовиться к возможной деятельности в этой сфере. Быть может, и не требуется вводить в программу училища курс истории музыки. Но, безусловно, необходимо найти какие-то другие пути. Например, многое могли бы дать даже встречи учащихся с крупными представителями нашего исторического музыкознания, которые ввели бы их в круг проблем этой дисциплины (трудно представить себе, чтобы кто-нибудь из них отказался раз или два выступить перед молодежью). Очень важно для студента-

теоретика уяснить, что владение пером — жизненно важная сторона его профессии, и отсутствие такого владения может привести к подлинной научной катастрофе. Педагоги по общей литературе должны подбираться соответственно этой задаче. Рискую предложить, чтобы среди сочинений на свободные темы допускались (а может быть, и требовались) работы по истории музыки или — более широко — истории культуры. Убеждена, что если бы какой-нибудь юнец в возрасте 16 — 17 лет сделал самостоятельный доклад по одному из периодов истории, с акцентом на его художественную культуру, то до конца дней у него сохранились бы и особое отношение к этой дисциплине, и вкус к литературе по искусству.

Педагог, ведущий занятия по музыкальной литературе, мог бы один или два раза в семестр знакомить своих слушателей с выдающимися музыкально-историческими трудами или их отдельными главами и страницами (хотя бы на русском языке), это тоже будет способствовать пробуждению у воспитанников первоначального элементарного интереса к гуманитарной культуре. Некоторые из них потенциально наверняка очень одарены в этом отношении, но при теперешней системе образования их способности нелегко обнаруживаются.

Наконец, языки. Было бы хорошо, чтобы авторы учебных программ отдали себе отчет в том, что немецкая музыковедческая литература утратила то ведущее положение, которое она занимала в прошлом столетии и в начале нашего. Уже давно значительные и актуальные труды по музыкознанию издаются на английском языке. Не владея им, историк-музыковед обречен на крайнюю ограниченность кругозора, а в ряде случаев на неизбежный провинциализм. Поэтому те абитуриенты, которые хотят в будущем заниматься историей музыки, должны сдавать вступительный экзамен в консерваторию именно по этому языку и притом — хорошо! Если сегодня для поступления на музыковедческий факультет Колумбийского университета требуется сделать перевод с пяти языков, в том числе обязательно с латыни, то для тех, кто желает учиться в Московской консерватории, знание одного языка нельзя рассматривать как чрезмерное требование. Тем более, что десятки тысяч людей разных специальностей овладевают английским в широко разветвленной по всей нашей стране сети курсов иностранных языков. Почему музыковед должен быть в этом отношении менее образован, чем инженер, техник, врач?

В училище гуманитарные способности будущего историка необходимо выявлять и поощрять. Консерватория же обязана уже всесторонне вооружить его для будущей деятельности. Так, например, на старших курсах или в аспирантуре следовало бы предусмотреть учебными планами посещение отдельных лекций (или циклов лекций) в университете по искусствоведческим, литерату-

роведческим, историческим дисциплинам. Это не только дало бы консерваторской молодежи приток новых знаний и новых идей, но и приобщило бы ее к университетскому уровню мысли. Совершенно обязательными мне представляются семинары, где глубоко, серьезно, всесторонне, при непременном активном творческом участии всех слушателей, изучались бы классические труды по музыкознанию, искусствознанию, литературоведению — от Буркхарта до Бахтина, от Вёльфлина до Дживелегова, от Амброса и Бренделя до Асафьева, Роллана, Ланга...

Легко предвижу вопрос: где найти время для всех предлагаемых новшеств? Ведь наши студенты и без того перегружены. Чтобы ответить на него, хочу поделиться своими соображениями по поводу одной из сторон педагогического процесса, которая, на мой взгляд, требует если не существенного пересмотра, то по крайней мере некоторого обновления.

Начиная с четвертого курса, студенты-музыковеды прикрепляются к педагогам для индивидуальных занятий. Можно сказать, что подготовка их дипломных работ осуществляется на протяжении двух лет и поглощает примерно сто учебных часов. Но если для исполнителя индивидуальные занятия — самая главная реальная возможность овладения профессией, то для историка музыки это далеко не так. Правда, когда индивидуальные занятия ведет выдающийся ученый и к тому же со зрелым и талантливым студентом, то результаты, несомненно, бывают плодотворными. Но так ли часто это происходит? А ведь учебный план ориентирован на студента "средней талантливости" и на педагога "среднего уровня". Оправдано ли в таком случае столь щедрое расходование часов на индивидуальные занятия? Где, кстати, все эти дипломные работы, которые столь тщательно готовятся в индивидуальном классе? Не образуют ли они в громадном большинстве своем лишь пополнение семейных архивов? Сколько из них публикуется? Сколько оставляет хотя бы малый след в нашей публицистической и научной жизни? Вопрос этот требует, на мой взгляд, серьезного объективного рассмотрения. Но даже и до этого я рискну высказать мысль, что если хотя бы треть часов, поглощаемых индивидуальными занятиями, расходовалась на университетские по уровню лекции, искусствоведческие семинары или работу над овладением хорошей литературной формой, то студент-историк от этого, несомненно, выиграл бы. Подчеркну еще, что гуманитарное развитие нуждается в обязательном открытом общении, в широком ознакомлении студентов с работами, создаваемыми товарищами, в гласном обмене мнениями и научными взглядами и т. п. Более того. Если специфика воспитания исполнителя не допускает многих руководителей и частой смены педагогов, то для гуманитарного образования, наоборот, жизненно важно знакомство с разными школами, разными

дисциплинами, разными научными взглядами. Чем более широк и разнообразен круг квалифицированных педагогов, читающих лекции, тем богаче знания будущего историка, тем выше уровень его развития.

Не буду более вдаваться в конкретные проблемы музыкальной педагогики. Мне хотелось бы закончить свое выступление одним лишь замечанием. Необходимо ясно сознавать реальную угрозу того, что наше историческое музыкознание рискует основательно отстать от духовной жизни современности. Преодолеть эту ситуацию — задача первостепенной важности.

## СВЕЖЕЕ ВОСПРИЯТИЕ ЗНАКОМОЙ МУЗЫКИ

Тридцать лет назад у нас были созданы учебники по истории зарубежной музыки XIX века, которые и ныне остаются основным консерваторским пособием по этому курсу. Как автор одного из них, я не могу не задумываться серьезно над тем, насколько они соответствуют художественной психологии и уровню образования студента наших дней. Крупные перемены, происшедшие в нашей музыкальной и вообще духовной жизни за последние тридцать лет, изменили облик студента по сравнению с его сверстником в прошлом поколении. Излагая ниже свои соображения, я очень надеюсь на отклик со стороны тех, кто тесно соприкасается с современной музыкальной молодежью и может высказать свои взгляды по обсуждаемой проблеме.

Стремительное расширение музыкально-исторического кругозора, характерное для последних десятилетий, мало затронуло, казалось бы, наши представления об искусстве прошлого века. Художественные и научные открытия раздвинули горизонты главным образом в отношении либо музыки Средневековья и Ренессанса, либо творческих явлений XX столетия. В музыкальную панораму XIX века наше время не вписало ошеломляющих открытий. Более того. Глубокая, явная, непрерывная преемственность связывает теперешнюю концертно-исполнительскую и педагогическую жизнь с художественными традициями "эпохи Бетховена и Чайковского". Можно, казалось бы, предположить, что прежние оценки этой художественной эпохи в полной мере сохранили свою актуальность.

Между тем говорить и писать сегодня о Мендельсоне и Листе, Верди и Вагнере, Шопене и Шумане так, как это делали четверть века назад, вряд ли возможно. Сознательно или подсознательно в

---

***Опубликовано:*** СМ, 1984, № 4. С. 81—84; Учебник-7. С. 3—8.

ших взглядах на композиторское творчество XIX века поколебалось многое из того, что перешло к нам от мыслителей прошлого.

Дело не только в том, что расширившийся исторический кругозор позволяет нам распознавать такие корни и предпосылки хорошо знакомых явлений, которые для предшественников оставались скрытыми. И не только в том, что в свете культуры XX века некоторые явления искусства прошлого столетия ощущаются как предтечи современности. Например, с одной стороны, теперь, когда творчество Габриели, Монтеверди, Шютца стало частью реального художественного опыта слушательской аудитории, Мендельсон как хоровой композитор предстает преемником ренессансной традиции. С другой стороны, у Листа можно найти предвосхищения некоторых композиторских техник нашего столетия. Бетховенские поздние квартеты ведут к квартетам Бартока, Шостаковича, Хиндемита. И так далее. Но как ни важны подобные впервые открывшиеся связи, не только они определяют изменившийся взгляд на искусство "века романтизма". Решающим здесь является иное восприятие музыки в целом: не столько новые факты, сколько изменившаяся художественная психология повлекла за собой известный пересмотр того отношения к искусству, которое сформировало эстетические установки прошлого поколения.

Новое в музыкальном восприятии отчетливо определилось главным образом в последние годы, и связывается оно с рядом важных тенденций как композиторского творчества, так и музыкальной жизни в широком смысле. Вспомним в самом общем, приближенном плане наиболее значительные из них.

На первом месте здесь — видоизменившийся слуховой строй. Классическая тональная гармония утратила монополию, которая принадлежала ей как одному из решающих факторов создания целостного музыкального организма.

Новые принципы, конечно, отнюдь не всегда деформируют традицию, нередко они оплодотворяют ее. Можно, разумеется, продолжать споры о том, не является ли внедрение иных новых техник признаком разрушения классических основ. Однако "неклассическое" тонально-гармоническое мышление реально существует в композиторском творчестве и, как следствие, в сознании музыкально подготовленной аудитории. Сам факт, что в Московской консерватории в курс гармонии сегодня включен самостоятельный раздел, посвященный музыкальному языку ведущих композиторов XX века, достаточно красноречиво говорит об общественном признании сложившейся ситуации.

Не менее значительна роль вторжения в профессиональную композиторскую сферу музыки стран Азии и Африки. Как известно, на протяжении тысячи с лишним лет со времен утверждения

грегорианского хорала, этой основы музыки католической литургии, музыкальная психология западной культуры оставалась европоцентристской. Сегодня картина резко изменилась. Уже Мессиан немыслим вне восточных истоков, а в нашем оперно-симфоническом творчестве давно и принципиально по-новому осуществляется в широчайших масштабах синтез западного и восточного. Непрерывное проникновение в наш мир внеевропейского искусства (в частности, африканского и афро-американского), бывшее невозможным в эпоху, не знавшую радио и магнитофона, породило существенные изменения в музыкальном мышлении и музыкальном восприятии. Особая структура музыкальной ткани, где мелодика, ритм, гармония находятся в иных взаимоотношениях, чем в европейской музыке; виды ладовой организации, чуждые Европе; тончайшая звуковая детализация, выходящая далеко за пределы полутоновой темперации; огромная роль сонорности, основывающейся на выразительных свойствах тембров и "неорганизованной" звуковысотности; самобытные жанры и формы — все это, еще недавно бывшее для европейского слуха "за семью печатями", сегодня сливается с традиционным европейским[1]. Можно опять сослаться на педагогический опыт: в Московской консерватории (а по ее примеру и в ряде других учебных заведений страны) введен специальный курс музыки стран Азии и Африки.

Для нас ожила, словно после длительного летаргического сна, музыка, предшествовавшая кристаллизации классического ладотонального строя. Старинная модальность, принципы формообразования, свойственные "догармонической эпохе", вполне доступны сегодняшним любителям музыки: Машо и Жанекен, Кабесон и Фрескобальди, Монтеверди и Шютц сошли со страниц учебных книг в мир реально звучащей музыки. Они живут в нашем слуховом опыте на равных правах с классиками XVIII и XIX веков.

В ряде средних учебных заведений нашей страны открылись эстрадные отделения. Этот факт нельзя истолковать иначе как признание представителями высокого искусства того рода музыки, к которому до сих пор относились с открытым или скрытым пренебрежением. Такая перемена свидетельствует прежде всего о грандиозном масштабе распространения музыки легкого жанра в нашей стране. Но есть здесь и другой, более сложный, аспект. Речь идет о необходимости учета новых интересов молодого поколения. Не оспаривая ценности того стиля легкого жанра, который представляет традиционное европейское искусство этого вида, в том

[1] Не один раз мне приходилось рассказывать нынешним студентам о том, что появление в 1937 году Фортепианного концерта А. Хачатуряна встревожило многих, в том числе высокоавторитетных, музыкантов своей "гармонической грязью". Этот рассказ неизменно вызывает у молодежи недоумение.

числе 30—50-х годов, нельзя не заметить, что практика последних десятилетий (практика, кажущаяся многим непривычной, порой парадоксальной!) вносит и в эту сферу громадные изменения. Соответственно, различие художественных вкусов старого и нового поколений иногда начинает принимать опасный характер. Нарушаются контакты между иными учителями и их учениками, между лекторами филармоний и массовыми слушателями, между теми, кто отождествлял легкую музыку лишь с опереттой и городским фольклором, и теми, кто признает только рок-музыку, выросшую из джаза. При этом сама "чистая" джазовая культура, не так давно еще находившаяся "под подозрением", сегодня глубоко проникла в массовое сознание. Ее специфическая эстетика, ее оригинальнейшая музыкально-выразительная система, сплав западного и ориентального, эстрадного и фольклорного, сила ее воздействия на публику — все это в той или иной форме захватило души молодого поколения. При массовом увлечении рок- и дискомузыкой так называемая популярная музыка эстрады 30—40-х годов многим кажется устаревшей[2].

Огромное воздействие на художественную психологию молодежи стал оказывать фактор, находящийся вне собственно творческой сферы. Речь идет о роли граммофонных и магнитофонных записей в распространении музыки, в том числе новейшей и редко исполняемой.

В прошлом (еще, казалось бы, недавнем) пути знакомства с музыкальными произведениями были строго ограничены. Лишь концертный зал и оперный театр давали возможность тем, кто любит музыку, узнавать ее и наслаждаться ею. Не только дилетант, но в очень большой мере и профессионал оставался в зависимости от того, насколько доступны для него тот или иной виртуоз или тот или иной оперный театр. В наши дни слушатели свободны от подобной зависимости. Как ни уступает механическая музыка "живой" по силе художественного впечатления, она бесконечно превосходит ее масштабом воздействия. Оставляя в стороне более серьезные аспекты этой ситуации, нельзя не признать, что никогда прежде публика не имела такого широкого доступа к музыкальной "информации".

Так, огромное наследие Вивальди, которое до недавнего времени было представлено лишь несколькими концертами, входившими в репертуар солистов-скрипачей, в последние годы благода-

[2] Правда, сегодняшнее культивирование стиля "ретро" привнесло определенную традиционную струю в современную музыку легкого жанра. Но, не говоря о том, что пока еще трудно предвидеть, насколько устойчивым окажется это течение, само понятие "ретро" предполагает господство иного, современного стиля, на фоне которого только и может восприниматься как нарочитый эффект возрождение чего-то давно ушедшего.

ря грамзаписям буквально завоевало мир. Для прошлого поколения Дюк Эллингтон оставался скорее легендой, чем реальной творческой фигурой, но грампластинки принесли его музыку в каждый дом, где есть кто-либо восприимчивый к джазу. Ранние, "боннские" произведения Бетховена до самого недавнего времени были известны только музыковедам-исследователям — сегодня они доступны всем, кому дорог этот композитор. Бывало, что любители музыки годами ждали случая услышать какое-либо интересующее их новое произведение. Теперь этот срок выражен часами, если не минутами, так как уже первое исполнение может быть записано на магнитофон или передано по радио. К тому же в этом смысле преодолен разрыв между столицей и периферией. Жители Владивостока в принципе могут слушать концерты из Большого зала консерватории одновременно с теми, кто заполняет зал в эту минуту. Более того. Каждое исполнение и каждое произведение, к которому публика проявляет интерес, ныне практически не знает пределов распространения.

Стравинский, как хорошо известно, констатировал перенасыщенность нашего общества звуками, в результате чего оно перестало реагировать на них с той остротой, которая была характерна для "эпохи шарманщика". Как ни верно это наблюдение, оно — лишь одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что если ребенок чуть ли не с колыбели слышит (даже когда он не слушает) симфонии Бетховена и Брамса, фортепианные пьесы Шумана и Дебюсси, шедевры далекого прошлого, то к юношескому возрасту он приходит с другим отношением к композиторскому творчеству и другим знанием музыкальной литературы, в том числе новейшей, чем тот, кто формировался на избранных впечатлениях от концертов и оперных спектаклей и, быть может, только в 18—20 лет узнавал "Героическую симфонию" Бетховена или мессу Баха[3].

Затронем, наконец, момент, находящийся вдали от собственно музыкальной сферы и тем не менее оказывающий несомненное влияние на психологию и кругозор студента наших дней.

Трудно предположить, чтобы студенты-исполнители (а именно для них предназначены учебники, которые мы имеем в виду) изучали теоретические труды М. Бахтина, Н. Конрада, Б. Брехта и других, в том числе ныне здравствующих, авторов, относящиеся к областям литературоведения, эстетики, истории, культурологии в широком плане. (В отдельных случаях это, разумеется, не исключено, но в целом маловероятно.) Однако бесспорно, что все они

[3] Показательно, что при предварительном обсуждении рукописи моего учебника в середине 50-х годов рецензенты в один голос высказывали мнение, что рассмотрение всех симфоний Бетховена излишне, так как учащиеся не способны охватить так много незнакомых им произведений.

читают книги, статьи, очерки, авторы которых впитали духовный строй и конкретные идеи, содержащиеся в трудах выдающихся представителей современной гуманитарной мысли. Поэтому даже без непосредственного знакомства с изданиями академического характера современная интеллигентная молодежь соприкасается с новыми эстетическими воззрениями или во всяком случае распознает разницу между устаревшими и современными "интонациями" в этой сфере. Между тем наши учебники создавались в годы, когда общепринятые сегодня культурологические понятия не успели войти в жизнь. Не возникает ли таким образом ощущение известной дисгармонии между строем мысли нового и старого поколений?

Все это трюизмы. Но в совокупности они представляются достаточно выразительными с точки зрения поставленной здесь проблемы — с точки зрения перемен, происшедших в формах художественной жизни и, соответственно, музыкальной психологии в наши дни.

Следовательно, современное студенчество по-иному подходит к изучению истории музыки (в частности и прошлого столетия), чем учащийся середины нашего века. Новое время принесло и новые требования к учебнику, а именно — осмысление знакомой музыки (хотя, быть может, знакомой лишь в "первом приближении") на высоком интеллектуальном уровне, в духе современности и в опоре на новейшее музыкальное мышление. И здесь мы вновь возвращаемся к проблеме XIX столетия, ибо именно в отношении композиторов-романтиков оценки и вкусы сегодняшнего молодого поколения в целом далеко не всегда совпадают с взглядами их предшественников благодаря тому, что в поле зрения сегодняшнего слушателя гораздо больше художественных ценностей, чем было нормой в недавнем прошлом.

Пусть общие контуры картины остались неизменными, однако неизбежно сдвинулись некоторые акценты в ее восприятии. Многие фигуры, казавшиеся гигантскими с близкого расстояния, в сегодняшней перспективе предстают менее значительными. Искусство барокко и классицизма сегодня многим духовно ближе, чем романтизм: Телеман вызывает больший интерес у нынешней молодежи, чем Мендельсон; Монтеверди как оперный композитор затмевает Мейербера; лирика Моцарта волнует, как правило, больше, чем патетика Листа и т. д. Некоторые музыкально-исторические проблемы, занимавшие умы XIX столетия, ныне либо лишились своего центрального положения, либо вообще требуют пересмотра. Так, например, догматические, подчас ошибочные представления об эстетике романтизма, лежавшие в основе его оценки лет сорок назад, сегодня сметены множеством серьезных

исследований эстетического и философского характера. Так, композиторами прошлого столетия, воспитанными на "абсолютных" образцах музыки XVIII века, программность воспринималась как новаторское, кардинальной важности явление. К возрожденной в наши дни гиперболизации этого принципа привело множество далеко не всегда продуманных устных и письменных высказываний о программности, которые заполняли нашу музыковедческую жизнь в конце 40-х — начале 50-х годов. Между тем, только взглянув на проблему с высоты нового этапа культуры, можно отыскать ракурс, отвечающий состоянию эстетической мысли наших дней.

Далее. В сфере оперной драматургии в учебниках по существу прослеживается только линия, идущая от реформы Глюка. Для прошлого века это в самом деле было "генеральной линией", завершившейся музыкальной драмой Вагнера. Но многообразие жанров и стилей в оперной культуре XX века — от мюзиклов до моноопер, от экспрессионистских драм до сказочных "фольклорных спектаклей" — сделало нас восприимчивыми к художественной логике иных видов синтеза музыки и слова. Впервые для нас открылся смысл условностей отчасти возрожденной сегодня оперы-seria, которая была полностью отвергнута в постглюковскую эпоху, но в рамках которой творили такие великие композиторы, как Гендель, Моцарт, Скарлатти, Гассе. Обратив внимание на то, какой большой вес приобрело в наше время комедийно-сатирическое направление музыкального театра, быть может, следует по-новому осмыслить и путь комической оперы и оперетты в "век романтизма".

Вообще несколько по-иному стало "прочитываться" творчество каждого из великих классиков.

Так, Бетховен, разумеется, остается одним из величайших явлений в мировом искусстве. Однако и музыка этого незыблемого колосса засверкала сегодня новыми гранями. Долгое время предпочтение отдавалось героико-трагической, остроконфликтной линии в его творчестве. Характерно, что и в наследии Моцарта обычно подчеркивали прежде всего те его аспекты, которые перекликались с этой бетховенской образной сферой. Предвосхищение Бетховеном романтиков также мыслилось почти исключительно в плане повышенной эмоциональности, драматического пафоса. Но наше время высоко вознесло и камерно-лирического, созерцательного Бетховена. Сегодня многие представители молодого поколения ценят Четвертую и Восьмую симфонии больше, чем Пятую, а последние квартеты, которые век Бетховена (а вслед за ним до определенного момента и наш) совсем не принимал, оцениваются как величайшие образцы философской мысли. Нередко в Девятой симфонии подчеркивают медитативное начало, и для многих худо-

жественный центр произведения — его гениальная медленная часть.

Шумана преподносили почти исключительно как автора фортепианных пьес и романсов, хотя сам он ставил на первое место оратории "Рай и Пери". До самого недавнего времени это поразительное произведение не привлекало исполнителей. Вообще как создатель вокально-драматических опусов Шуман оставался в тени. Между тем кантатно-ораториальная традиция не только живет в его творчестве, но образует в целом важнейшую преемственную линию национальной музыки Германии, начиная с XVII века.

На фоне богатейшей красочной сонорности музыки наших дней колористические свойства языка Шуберта, Шопена, Берлиоза слышатся совсем по-иному, чем в годы, когда создавались наши учебники.

Подобных примеров, говорящих о новом, сегодняшнем восприятии вечных ценностей, множество.

При всей очевидности связи с традициями XIX века в педагогической и исполнительской практике, при том, что художественные вкусы "старого времени" отнюдь не отжили и подчас продолжают сохраняться и в молодежной среде, — при всем этом на музыку "романтической эпохи" сегодняшний студент смотрит другими глазами, чем тот, кто представлял молодое поколение четверть века назад. И это нельзя недооценивать.

## "ТЕОРИИ" И СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА

Вечная непримиримость двух полюсов художественной психологии ярко выражена в опере Вагнера "Нюрнбергские мейстерзингеры". Гансу Заксу, носителю свободного творческого начала, мудрого понимания сущности мастерства, противостоит агрессивная фигура Бекмессера, который воспринимает музыку только с позиций мертвой схоластики и безжалостно подавляет живой полет мысли, смелые искания нового.

История подарила нам реальный прообраз Бекмессера в лице музыкального критика XVII века Артузи, который с фанатической убежденностью в незыблемости своих правил нападал на великого Монтеверди за его "злостные нарушения" законов письма, свойственных уходившей навсегда в прошлое эпохе.

Берлиозу удалось получить искомую им Римскую премию только после того, как он решился на сознательный обман и представил жюри не произведение в собственной ярко новаторской манере, а подделку под устаревший академизированный стиль.

---

***Опубликовано:*** МЖ, 1988, № 5. С. 2 обор. обложки и с. 1 осн. текста журнала.

Вспомним, наконец, как казенные императорские круги препятствовали талантливейшим замыслам Дягилева, вследствие чего он был вынужден только за пределами своей родины удивлять мир великим цветением русского искусства.

Я привожу эти примеры отнюдь не с абстрактно познавательной целью. Они важны как подступ к основному вопросу, которому посвящена эта статья: каков должен быть облик современного музыканта, каких изменений в его психологии требует наше время.

Столкновение подлинного, ищущего новые пути художника с представителями воинствующего невежества или убежденного ретроградства пронизывает всю историю искусства (хрестоматийный пример — враждебное отношение академических кругов Франции к импрессионистам). Этот "закон" прослеживается и в разные эпохи, и при разных социальных системах. Но для нас сегодня он приобретает особенную остроту, так как на протяжении многих десятилетий мы воспитывались в глубокой вере в то, что наше композиторское творчество идет по правильному пути, только если оно следует заветам прошлого века.

Передовые устремления композиторов XIX столетия, создателей национальных школ, противопоставлявшихся универсализму музыкального языка классицизма и его особой образной сфере, породили новые для своего времени принципы, как программность, тяготеющая к темам из новой литературы, как широкая опора на подлинный фольклор, как тенденция ухода от полифонии к красочной гармонии. Для нашего композиторского творчества и — более широко — для всех наших представлений о музыке эти принципы продолжали олицетворять современный художественный идеал. И это имело место не только в 30-х и 40-х годах, но и гораздо позднее. Громадный масштаб распространения подобных идей был обеспечен официально внедрявшимися установками. Боязнь нового, дух "бекмессеров" и "артузианцев" пронизывали советское композиторское творчество, а косвенно и исполнительское искусство.

Из-за господства подобной психологии мы были долго оторваны от музыкальной современности. Мы не имели представления не только о радикальном преобразовании в строе музыкального мышления, осуществленном "новой венской школой". Нам были неведомы даже поздний Малер и Стравинский (начиная с "Весны священной"), и крупнейший венгерский композитор всех времен Бела Барток, и вся французская школа после Дебюсси и Равеля, вплоть до одного из самых выдающихся композиторов XX века Мессиана... Да и сам Дебюсси долгое время оставался "под подозрением". (Еще совсем недавно в музыковедческой печати была высказана мысль, что именно Дебюсси повернул развитие мирового музыкального творчества на ложный путь.) Нет ничего удиви-

тельного в том, что при подобном отрыве от новой музыки XX века психология большинства советских музыкантов была отмечена глубоким консерватизмом и провинциальной узостью кругозора.

Я надеюсь, что кто-нибудь, когда-нибудь (и быть может, в недалеком будущем) правдиво и полно осветит состояние музыки тех времен. Моя же задача гораздо более скромная и преследует одну цель — показать на нескольких избранных примерах, какие последствия имела для нашего мышления внедрявшаяся "боязнь новизны".

Наиболее яркий — судьба Шостаковича. Несмотря на то, что после исторической статьи "Сумбур вместо музыки" (1936) Шостакович сочинил еще много квартетов и симфоний, по всей вероятности, как следствие разгрома "Катерины Измайловой" он не написал более ни одного произведения для музыкального театра. И только после перерыва, длившегося четверть века, когда в начале 60-х годов была возобновлена ее постановка, перед нами во всем своем трагизме предстал факт, что не только наша страна, но и вся мировая культура лишилась выдающегося оперного композитора, каким мог и должен был бы стать долго гонимый Шостакович.

Трудно поверить, но это факт, что в годы, когда Шостакович и Прокофьев были под запретом, сталинскую премию в музыке присудили дипломнику композиторского факультета Московской консерватории за ученическую по существу работу, главным достоинством которой была "программность" по сказу Бажова. Считалось, что в силу этого она удовлетворяла критериям "народности" и "реализма". Под последним фактически подразумевалось то, что основу музыкального языка молодого композитора составлял не музыкальный строй, а выразительная система, характерная для прошлого века.

Помню, как в эти же годы на экзаменах композиторского факультета в Уральской консерватории самые посредственные сочинения получили высокую оценку только потому, что они широко привлекали фольклорные мотивы.

Позже произведениям Канчели было отказано в праве называться национальными, так как в них не слышалось буквальное цитирование грузинских народных песен.

Обращусь к совсем иной сфере музыкального творчества нашего века — джазу. Сегодня пресса с удовлетворением констатирует, что у нас есть джазовая школа, имеющая высокую международную репутацию. Эта музыка внеевропейского происхождения резко отличается по своей выразительной системе от традиционного композиторского творчества и фольклора Европы. Тем не менее она сразу нашла горячих приверженцев и тонких ценителей среди европейской публики, в том числе и среди советских слушателей, имевших возможность познакомиться с джазом. Но в нашей стране

в целом уже в 30-х годах официальные круги наглухо закрыли для джаза "вход в приличное общество" и осыпали его проклятиями, заставляющими вспомнить преследование церковью народных музыкантов в средние века. Его защитников клеймили как врагов искусства.

Пагубным последствием всего этого оказались либо "оглупление", либо утеря честности у тех музыкантов, кто в 30-е, 40-е и особенно в 50-е годы решались публично говорить и писать о музыке. Помимо внешнего давления, в душе каждого из нас глубоко и прочно засел "внутренний цензор", который мгновенно пресекал раскованную, свободную мысль. "Внутренний цензор" опережал официальную цензуру, стремился предугадать ее возражения и обезопасить автора от нападок. "Допустимо ли то, о чем я думаю?" — спрашивал себя каждый, перед тем, как выразить свое мнение. И даже в самых смелых (довольно редких) высказываниях сквозили робость и настороженность.

Ситуация казалась гибельной. И все же, как мы видим, катастрофы не произошло. Уже в конце 50-х и в 60-х годах у нас начала формироваться новая серьезная композиторская школа и стали появляться отдельные содержательные музыковедческие труды. Нашу музыкальную культуру спасла непоследовательность, которую предусмотреть было невозможно. Реальная жизнь наступала на умозрительные теории.

На первое место я ставлю здесь то, что можно назвать "магнитофонным взрывом". Магнитофон вырвал нас из-под власти насильственно внедряемых теорий. Ограничивать кругозор любителей музыки при помощи строго регламентированных концертных программ или радиопередач было возможно только до тех пор, пока не появились магнитофонные записи, мгновенно и в массовом масштабе распространявшие по всей стране музыку всякого рода, в том числе и ту, которая встречала неодобрение со стороны законодателей художественной жизни. Это не только бесконечно расширило кругозор музыкантов и любителей музыки, но попутно подорвало их веру в проповедуемый взгляд, что все произведения, увидевшие свет в новое время, исходили "от дьявола". Вспоминаю недоумение радостно изумленных слушателей, когда в одном из концертов в Доме композиторов впервые прозвучал "Царь Эдип" Стравинского в магнитофонной записи. Эта музыка поразила нас своей величественной красотой и мгновенно вызвала внутренний протест против господствовавшего отношения к Стравинскому как представителю враждебного нашей стране "безыдейного формализма".

Другой спасительной непоследовательностью было то, что в наших учебных заведениях, наряду с послушными последователями

мертвящих теорий, продолжали работать крупные мастера, которые сумели передать свою культуру молодому поколению.

Атмосфера постепенно изменялась. Композиторское творчество не испытывало более того давления, которое было его уделом в прошлом. Музыковедение также не находится в прежних тисках. Но, к сожалению, инерция мысли долго сохраняет свою силу. Психология, формировавшаяся в атмосфере ушедшей эпохи, не легко поддается фундаментальным изменениям. И потому нам нужны прежде всего осознанные целеустремленные усилия, чтобы изгнать из душ "внутреннего цензора" и научиться думать раскованно и честно.

Выполнение этого требует некоторых важных условий. На первом месте стоит образованность. Но элементарной образованности, исчерпывающейся простым накоплением знаний, мало. Множество людей, которые свободно владеют иностранными языками, хорошо знакомы с историей и мировой литературой, а в наши дни также понимают основы высшей математики и физики, живут тем не менее вне духовных интересов, вне чувства современности. Мы же понимаем образованность в другом, высшем смысле, неотделимом от нравственного начала.

Во многие иностранные языки вошло слово "интеллигенция". Оно не тождественно понятиям "интеллектуалы", "эрудиты", "знатоки", "люди умственного труда". Этот термин пришел из России, где давно возникло редкостное "племя" широко просвещенных личностей, для которых глубокие и разносторонние знания служили высокой духовной цели.

В наши дни слово "идейность" утратило свою первоначальную остроту. Оно стало стертым из-за чрезмерно частого употребления... кстати и некстати. Но на самом деле, идейность — синоним одухотворенности, без которой культура не может существовать.

Напомню известную притчу, символизирующую идею бездуховного и одухотворенного восприятия жизни.

Два каменщика выполняли одинаковую работу. "Что ты делаешь?" — спросили одного. "Таскаю камни". На этот же вопрос другой ответил: "Я строю храм".

Перефразирую эту притчу в применении к нашему искусству: один музыкант в оркестре выигрывает ноты, выписанные в партитуре, а его сосед по пульту исполняет симфонию Бетховена.

Композитор мыслит тонами и временным пространством, но за его музыкально "зашифрованными" символами возникает не только непосредственная красота звучания, но и актуальная нравственная идея. Так, Бетховен знал наизусть "Общественный договор" Руссо, который был знаменем для передовых умов эпохи Французской революции, и его воздействие на психологию композитора имело основополагающий характер. "Кучкисты", открыв-

шие новую образную сферу в мировом музыкальном творчестве, творили с ясным сознанием того, что их усилиями рождается национальная русская школа. Интенсивная дирижерская и просветительская деятельность Мендельсона была продиктована желанием противопоставить высокую классику поверхностной салонной и эстрадной музыке, приобретавшей опасный размах в XIX веке. Для Шопена любовь к родине и боль за ее судьбу неотделимы от всей его музыки. Примеры этого бесчисленны и разнообразны. Для каждого истинного интеллигента, как в России, так и за ее пределами, среди людей самых разных профессий, тем более тех, кто связан с искусством и гуманитарными науками, идейность, то есть вера в высокий нравственный идеал, определяет их мировоззрение и освещает всю их деятельность.

Процитирую слова, сказанные о крупнейшем советском музыканте-мыслителе Б. Л. Яворском.

Он "принадлежал к тому типу людей, которые в средние века и в эпоху инквизиции предпочли бы взойти на костер, нежели пожертвовать своими убеждениями" *(В. А. Цуккерман.)*.

Если эта формулировка и несколько гиперболизирована, она чрезвычайно точно определяет главное свойство подлинной интеллигенции.

Я начала свою статью с примеров того, как боязнь нового, отсутствие чуткости к духовному климату современности тормозили художественные искания. Такова действительно наиболее часто встречающаяся ситуация. Произведения, музыкальный язык которых опережает свое время, обречены на непонимание со стороны консервативно мыслящих слушателей. Но история предоставила нам и примеры догматического мышления другого рода, когда "молодые радикалы", не задумываясь, клеймили тех, чей склад мысли казался им устаревшим. Не один раз критика воспринимала как ретроградов композиторов, которые опирались на давно сложившиеся художественные приемы и, тем не менее, являлись носителями идей будущего. Выразительный пример этого — господствовавшее отношение к Танееву. При огромном уважении к благородству его личности и просветительской деятельности, современники были склонны истолковывать его интерес к полифонии, к старинным формам как проявление консервативного склада мысли. И только наше время показало, что Танеев не в меньшей мере устремлен в будущее, чем его младший современник, общепризнанный новатор Скрябин. Кричащий пример непонимания великой ценности традиционных форм в творчестве композитора являет отношение Стасова к Чайковскому, которого он откровенно называл "космополитом и эклектиком... и потому нравившимся публике, развращенной итальянщиной". Крайние "вагнерианцы" видели в стремлении Брамса возродить актуальность классицист-

ских форм признаки отсталости. Можно вспомнить также, как в начале XVII века итальянские композиторы-теоретики, справедливо воспринимавшие монодию как выразителя новой гомофонно-гармонической эпохи, столь же несправедливо отрицали полифоническое письмо как устаревший пережиток искусства "северных варваров".

Сильным доводом против полного пренебрежения традицией представляется мне мысль, высказанная Шёнбергом незадолго до смерти: "Многое еще можно сказать в до мажоре". Создатель додекафонии, осуществивший переворот в музыкально-выразительной системе, господствовавшей в Европе на протяжении трех столетий, понимал, что порожденный им абсолютно новый музыкальный строй не перечеркнул художественную значимость тональной музыки.

Возникает важнейший вывод: традиционность и инерция мысли — явления отнюдь не тождественные. Склонность сближать их — опасное заблуждение, которое стоит на пути объективной оценки реальностей. И поэтому так нужна терпимость к художественным явлениям, еще не ставшим классикой и выходящим за рамки стандарта, — идет ли речь о разрыве с традицией или, наоборот, об опоре на давно сложившиеся формы.

"Я этого не понимаю", — говорит обыватель (в том числе музыкант-обыватель), и так выносится окончательный приговор произведению искусства и даже целому художественному направлению. Мой призыв к терпимости означает осторожное, лишенное недоброжелательной пристрастности высказывание о недоступном вашему восприятию явлении. И распространяется оно на самые разные виды музыки — в том числе и на новейший "авангард", на "старомодное" тональное письмо, и на устаревающий в глазах многих "фольклоризм", и на массовую песню, и на джаз, и даже — страшно сказать! — на такое "порождение ада", как рок-музыка. Уже хотя бы только потому, что рок имеет беспрецедентную в истории массовость распространения, что ему присуща весьма оригинальная, по сравнению с европейской традицией, система выразительных средств, что им увлечены не только "юные дикари", но часто и люди с высоким интеллектом, — он требует серьезного спокойного изучения со стороны образованных, интеллигентных и прежде всего не предубежденных музыкантов. Аргумент "Я этого не понимаю" (или более точное "Я отказываюсь это понять") полностью исключает возможность проникнуть в тайны загадочного воздействия этого ультрасовременного массового искусства.

И наконец, затрону вопрос, имеющий прямое отношение к проблеме образованности музыканта.

Почему композитор Серов писал критические статьи, выдающиеся своей широчайшей эрудицией и глубоким проникновением

в духовные проблемы современности, которые стали классикой музыковедческой мысли? Почему Чайковский печатал рецензии на концерты, в которых содержалось много общекультурных ассоциаций и музыкально-исторических ссылок, понятных интеллигентной публике вне профессиональных кругов? Почему Шуман отдавал так много творческих сил публицистике, предназначенной отнюдь не только для музыкантов? Вебер, Вагнер, Лист, Берлиоз, Дебюсси и другие, менее блистательные, композиторы утверждали свои идеалы не только музыкальными творениями, но и пером публициста. И почему в нашей стране, богатой традициями российской интеллигенции, мы не можем назвать ни одного композитора, который выражал бы свои взгляды на современное искусство в широко доступной литературной форме? Асафьев, пожалуй, последний наш композитор, представитель высокой научной мысли. (Газетные высказывания Шостаковича нельзя принимать во внимание. Похоже, что они были не столько написаны, сколько подписаны им.) Но и в среде музыкальных критиков нет достойных наследников Лароша, Каратыгина, Соллертинского...

Причин, объясняющих подобную ситуацию, много, быть может слишком много, чтоб заняться их рассмотрением здесь. Но одна из них проста и очевидна. Я имею в виду господствовавшее на протяжении ряда десятилетий глубокое пренебрежение консерваторских кругов ко всему, что связано с культурологией.

Недавно в концерте из произведений Альфреда Шнитке, передававшемся по радио, сам автор предварил исполнение несколькими фразами, в которых выразил мысль, что современный слушатель хочет услышать "слово о музыке". Это нельзя истолковать иначе, как то, что непосредственное звуковое впечатление само по себе не достаточно для полного постижения художественной логики исполняемой музыки, что нужен интеллектуальный посредник, который на высоком уровне и в общедоступных понятиях мог бы раскрыть для слушателя сущность композиторского замысла.

Давно остались позади те времена, когда элементарные, так называемые "популярные", издания или подобные им "популярные" лекции удовлетворяли любителей серьезного искусства. Сегодня духовный климат и склад образованности в нашей стране (да и во всем мире) проявляется в большой мере через гуманитарную культуру. За последние десятилетия появилось множество серьезнейших творческих трудов в области эстетики, литературоведения, общей истории, истории изобразительных искусств, театра. Между тем музыковедение серьезно отстает в этом смысле от общего уровня (за редчайшими, буквально единичными исключениями).

На протяжении многих лет консерваторское обучение музыковедов сосредоточено на одном профиле, на одной задаче — разра-

батывать вопросы технологии творчества, не выходящие за рамки замкнутой "цеховой" среды. Они не доступны кругам за пределами музыкальной профессии. Разумеется, для любого специалиста владение технологией — основа основ. Но почему при этом — что отнюдь не вызвано необходимостью! — более широкие историко-культурные аспекты музыкознания оттеснены далеко на задний план? Интерес к этой сфере, проявлявшийся у ряда крупных музыковедов в первые послереволюционные десятилетия, в дальнейшем не получил достаточной поддержки. Но ведь духовная атмосфера и интеллектуальный уровень музыкантской среды определяется ее гуманитарным кругозором. И до тех пор, пока культурологическое начало не станет полноправным компонентом в системе образования музыканта, мы не дождемся возрождения того высокого "слова", которое восхищает нас у наших предшественников и которого так нетерпеливо ждет просвещенный любитель музыки в наши дни.

# История музыки Европы

## ARS NOVA

Музыкальное искусство ряда западноевропейских стран несомненно пережило эпоху Возрождения, но в этом процессе были свои особенности: судьбы музыки резко отличаются, например, от путей изобразительного искусства в ту же эпоху. В музыкальном творчестве французских и тем более итальянских мастеров XIV века нетрудно увидеть признаки Проторенессанса ("ars nova"). Но в ходе дальнейшего развития музыки очень сильно сказываются готические традиции, поскольку крупные музыкальные жанры существуют в прямой связи с церковным богослужением (франко-фламандская школа). Черты собственно Ренессанса хоть и заметны в музыкальном искусстве XV—XVI веков, но еще не определяют мощного подъема к Высокому Возрождению, как то было в других искусствах. Музыка переживает подлинный расцвет как раз за пределами Высокого Ренессанса — во второй половине XVI века, в сложных и противоречивых условиях кризиса ренессансного гуманизма, наступления реакции, контрреформации. Но этот расцвет обусловлен не самой реакцией, а именно реализацией идей Ренессанса в напряженной обстановке нового исторического периода. Видимо, для музыкального искусства, с его углублением во внутренний мир человека, с его возможностями передачи противоречивых, борющихся и развивающихся чувств, благотворны были не совсем те условия, которые вызывали расцвет изобразительных искусств в XV и в начале XVI столетия.

В итоге, однако, музыка приходит к концу XVI века с большими творческими достижениями, неведомыми ей до эпохи Ренессанса.

По сей день не кончились академические споры о том, считать ли музыкальное течение XIV века, известное под названием "ars nova", первой школой музыкального Возрождения или последним

---

***Опубликовано:*** История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство раннего Возрождения. Италия, Нидерланды, Германия / отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1980. С. 67—73.

этапом средневековой культуры. Связи его с музыкальными течениями XIII века, с готической церковной полифонией и с искусством трубадуров столь очевидны и бесспорны, что доводы в пользу того, чтобы причислить его к средневековой школе, вполне убедительны. Не менее весомы соображения ученых, которые называют ars nova первым этапом ренессансной культуры. В самом деле, наравне с традициями XIII столетия в музыке ars nova ярчайшим образом выявлены те новые черты, которые в высшей степени характерны для музыки эпохи гуманизма. Наиболее приемлемой представляется точка зрения, согласно которой между средневековой и ренессансной культурой в музыке нельзя провести четкой грани. Если исследователь, занимающийся средневековой музыкой, рассматривает ars nova как ее последний этап, то для тех, кто интересуется музыкой Возрождения, нет никакого сомнения, что она ведет свое начало именно с этой школы.

Само название "ars nova" появилось довольно случайно. Так назвал свой трактат французский музыкальный теоретик Филипп де Витри (1325), заметивший и новые выразительные приемы современной ему музыки, и отношение к ним со стороны тех кругов церковных музыкантов, которые были призваны канонизировать каждый шаг в развитии профессионального, то есть культового, творчества. Однако этот латинский термин, означающий в переводе "новое искусство", потому и вошел в историю, что он отражал сущность происходящего в музыке в самом широком эстетическом плане. Когда мы оцениваем ars nova сегодня, нам важно не столько то обстоятельство, что интервал терции, ранее рассматривавшийся как диссонанс, был признан консонансом, или что наравне с трехдольным метром, безраздельно господствовавшим в церковной музыке Средневековья, равные права гражданства получил двудольный. Все .эти теоретические положения сами по себе имеют второстепенное значение. Они приобретают острый интерес лишь постольку, поскольку перемены, узаконенные в музыкальном языке, отражали громадные сдвиги, происшедшие в самой музыкальной эстетике XIV века. Новые средства выразительности были связаны с новыми формами музыкальной жизни и — что особенно важно — с новыми перспективами, открывавшимися перед музыкальным творчеством той эпохи.

Какие же особенности ars nova заставляют нас рассматривать эту школу как первый этап Возрождения в музыке?

Самым важным ренессансным признаком ars nova можно считать появление первых светских произведений профессионального характера.

Оценить в полной мере переломное, революционное значение этого можно, только представив себе жесткие незыблемые законы, в рамках которых развивалось музыкальное творчество Средневе-

ковья. Начиная с VI века, когда в Риме была организована папская певческая школа, так называемая Schola cantorum, и вплоть до ars nova профессиональная музыка Западной Европы развивалась исключительно при церкви, как непосредственный элемент богослужения. Каждое песнопение, каждый выразительный прием были строго регламентированы церковными теоретиками. Всякое отступление от мелодий, канонизированных Римом (от так называемого грегорианского хорала), неизменно встречало мощное сопротивление со стороны церковников. И только после длительного периода борьбы с узаконенными и стойкими образцами церковного пения некоторые из чуждых новых приемов были приняты в обиход церковной службы. Таким путем, например, после долгой борьбы со светскими влияниями, "засорявшими" чистоту грегорианского пения, был узаконен в культовой музыке орган. Совершенно так же пробило себе путь в церковный хор многоголосие, издавна распространенное в народной музыке. В дальнейшем каждый новый интервал в соотношении контрапунктирующих голосов встречался в штыки, ибо "совершенными" консонансами долгое время считались только кварта, квинта и октава, и т. д. и т. п.

Одной только церковной музыке посвящали средневековые теоретики свои схоластические трактаты. И до появления искусства трубадуров единственными нотными записями были церковные мессы. Если бы мы судили о состоянии музыки Средневековья только по сохранившимся материалам, то у нас должно было бы сложиться представление, что никакой другой музыкальной культуры эта эпоха и не знала. Около тысячи лет (с IV по XIV вв.) профессиональное музыкальное творчество всецело подчинялось церкви. Культовая эстетика господствовала в нем.

Светское музыкальное творчество, о котором мы судим главным образом по косвенным признакам — по литературным источникам, по политическим текстам народных песен, по явным следам влияний народной музыки на церковную, в частности, в литургической драме, наконец, по творчеству трубадуров, — это творчество лежало вне профессиональной сферы. Нет никакого сомнения в том, что оно было разветвленным и разнообразным. Если на основе светских музыкальных традиций Средневековья сложились и искусство трубадуров, и сама школа ars nova, то, очевидно, светская музыкальная культура к XII столетию достигла высокого художественного уровня. И тем не менее мы не вправе говорить о существовании профессиональной светской школы в ту эпоху. Нет никаких нотных памятников или других документов, которые могли бы свидетельствовать о ней. Даже искусство трубадуров при всей его художественной значимости не было школой композиторского мастерства. Трубадуры, создавшие самые развитые и художественно самостоятельные образцы светского искусства

эпохи Средневековья, все еще писали в одноголосном бытовом стиле, когда в профессиональном, то есть церковном, творчестве уже расцвела двух- и трехголосная полифония, причем не элементарная (так называемая ленточная), а основывающаяся на относительной самостоятельности голосов. Первым трубадуром, который по уровню мастерства мог быть причислен к подлинно профессиональной школе, который разрабатывал жанры, сложившиеся в этой среде, и опирался на сложные конструкции готической полифонии, был Гийом Машо, уже принадлежащий к ars nova.

И вдруг мы встречаемся в XIV столетии с необычной, поражающей воображение картиной. До нас доходят сотни французских и итальянских рукописей, последовательно и подчеркнуто светского характера. Раньше профессиональная музыка выражала только идею одухотворенности, идею отречения от всего низменного, чувственного, человеческого. Теперь же импульс к возникновению новой музыки дают образы и настроения светской поэзии, стихи, написанные на родном языке (так называемом volgare) и воспевающие красоту и чувственную прелесть жизни. Вместо латинских текстов канонизированных молитв, с которыми профессиональное творчество было дотоле неразрывно связано, музыка ars nova использует поэтические тексты Данте и Петрарки, Саккетти, Боккаччо и многих других поэтов Возрождения. Расцвет поэтической лирики в эпоху Ренессанса в огромной степени определил судьбу новой музыкальной школы. Известно, что dolce stil nuovo дантовских сонетов мыслился автором как предназначенный для пения. Характерно, что многие итальянские поэты того времени имели музыкальные прозвища, присвоенные им в соответствии с той музыкальной манерой, которая была характерна для музыкальных произведений, созданных на их стихотворные тексты. В некоторых случаях сами композиторы выступали и как авторы текстов своих произведений. В их числе был Ландини, один из самых прославленных музыкантов ars nova в Италии.

Et musique est une science,
Qui veut qu'on rie et chante et danse.

("Музыка — это наука, которая стремится к тому, чтоб мы веселились, пели и плясали") — в этих стихах, принадлежащих первому и ярчайшему представителю ars nova Гийому Машо, заключен вызов тысячелетней традиции. Музыка перестала быть божественной наукой, она стала выразителем земного (очень земного!) начала. Любовная лирика, созерцание природы, жанровые звукоизобразительные зарисовки находятся в центре внимания музыкального творчества XIV века. И знаменательно, что композиторы, продолжающие работать для церкви, отныне заимствуют из светской му-

зыки ее "ars nova", ее новый выразительный стиль. Никогда до XVII века музыкальное творчество не было столь независимо от церкви, как школа ars nova. В этот период музыка безусловно господствовала, подчинив себе и художественные искания церковных композиторов.

Другим важнейшим признаком ars nova, связывающим ее с культурой гуманизма, было совершенно новое отношение к самому процессу творчества.

Для людей Средневековья музыка была либо схоластической наукой (она, как известно, входила в quadrivium), либо ремеслом. Момент творческого вдохновения никогда не принимался во внимание ни в одном из документов, посвященных церковной музыке. Композиторский процесс подчинялся строжайшей регламентации; искусство культа не поощряло творческой индивидуальности. Наоборот. Музыкальное сочинение разрешалось только на основе известных канонов и в рамках мелодий грегорианского хорала. По существу, средневековое музыкальное творчество, за отдельными редчайшими исключениями, было анонимным. Только на пороге Возрождения отдельные церковные музыканты (такие, как парижские мастера Леонин и Перотин, создатели свободной полифонии) вырвались за пределы строжайших канонов, хотя с внешней стороны они продолжали подчиняться им. Обезличенность была, можно сказать, идеалом музыкальной эстетики Средневековья[1].

В XIV веке появляется множество композиторских индивидуальностей, связанных с ars nova. Ими были не только действительно выдающиеся творческие таланты вроде француза Гийома Машо или итальянца Франческо Ландини. И менее одаренные музыканты сочиняют новую музыку по вдохновению, которое отныне признано как некая таинственная сила, рождающая художественные идеи. В их числе ныне забытые, а в свое время широко признанные итальянские композиторы Пьетро Казелла, друг Данте и, вероятно, создатель первого музыкального мадригала, Якопо да Болонья, Гирарделло, Дзаккария, Лоренцо и множество других. Эти композиторы совершили шаг, значение которого непосвященному читателю трудно оценить. Отвергнув канонизированные мелодии хорала в качестве фундамента композиторского творчества, они стали сочинять свои собственные мелодии. Они смотрели на себя как на художников, конгениальных поэтам-гуманистам. Впервые в Западной Европе появился музыкант-профессионал, который был не теоретиком-схоластом и не безымянным ремесленником, а выразителем личного мироощущения. Громадное значение

[1] Отход от этого идеала имел место постоянно, но был связан с теми свободными импровизационными моментами, которые не признавались церковью и не находили отражения в документах и нотной записи.

этого нового отношения к творчеству проявилось даже в церковной музыке. Отныне культовые композиторы, сочиняя традиционные мессы, начали пренебрегать грегорианскими мелодиями и в качестве опоры своих конструкций (так называемого cantus firmus) использовали мелодии собственного сочинения. Музыкальное творчество получило могучий импульс к развитию, подобного которому не знала средневековая культура.

Все это ярчайшим образом отразилось на облике самой музыки. Новые светские жанры, новые принципы музыкального языка резко отделяют искусство ars nova от предшествующих школ.

Здесь необходима важнейшая оговорка. В отличие от изобразительных искусств, архитектуры, литературы и театра музыкальное творчество эпохи Возрождения ничем не обязано античности. Как известно, ни один из немногих сохранившихся образцов античной музыки не был тогда расшифрован. Влияние древнегреческой и древнеримской культуры в музыке проявлялось лишь в теории, которая не только в период Средневековья, но и на протяжении почти всей эпохи Возрождения фактически не имела никакого отношения к самой музыкальной жизни. Вплоть до второй половины XVI века, когда проблема синтеза музыки и поэзии, характерного для античности, стала актуальной и для искусства Западной Европы, теоретические изыскания в музыке носили сугубо отвлеченный характер. Ни одной своей стороной они не влияли на развитие самого искусства. Ренессансно-гуманистические тенденции в музыкальном творчестве XIV века проявлялись отнюдь не в подражании классическим образцам (которых никто не знал), а в разработке новой образной сферы, в центре которой был эмоциональный мир человека; в утверждении творческой индивидуальности композитора; и, наконец, в появлении новых профессиональных жанров и новых выразительных средств, неведомых искусству грегорианской эпохи.

Господствующими жанрами в профессиональной музыке Средневековья были мессы и церковные мотеты. Вплоть до Баха (а в известном смысле и до Моцарта) они сохраняли свою актуальность. Ренессансная эстетика XV и XVI веков полнее всего воплощена в хоровой мессе. И в период ars nova месса как жанр продолжала развиваться, в особенности в более ранней, французской школе. Машо отдал дань и мессе и мотету. Однако наиболее интересное и характерное в музыкальном искусстве новой школы XIV века представлено новыми, чисто светскими жанрами — мадригалом, баллатой и каччей. Несомненно, истоками этих жанров ars nova служили рондо и вireле трубадуров. Создавая первые баллаты, Машо явно отталкивался от традиций искусства трубадуров. И итальянские композиторы ars nova также опирались на опыт светской рыцарской музыки Средневековья. Тем не менее мадригалы,

баллаты и каччи ars nova отделены от светских жанров предшествующей эпохи целой пропастью. Небывалая масштабность формы, мастерство полифонической техники, широта художественного замысла, яркая чувственная выразительность, характерные для жанров ars nova, не имеют себе подобных в творчестве трубадуров. Композиторы новой школы XIV века как бы сплавили воедино возвышенный стиль, развитую профессиональную технику церковного искусства с выразительными чертами светской музыки. Этот сплав был той основой, на которой развились типичные жанры ars nova.

Главным из них стал мадригал (так называемый мадригал ars nova, в отличие от мадригала XVI века, с которым у него нет явной преемственной связи). Его господствующей темой было созерцание природы и любовная лирика в отвлеченном, философском преломлении. Баллата (впоследствии вытеснившая и мадригал, и каччу) не имела ничего общего с танцевальным жанром баллады, впоследствии получившим широчайшее распространение в бытовой музыке эпохи Возрождения. Это была песня, отталкивающаяся от традиций рыцарской лирики. И наконец, кавча тяготела к жанрово-изобразительному началу, в частности к изображению охотничьих сцен. В рамках этих жанровых направлений и творили главным образом композиторы ars nova.

Переориентация на новые жанры — уже сама по себе ярчайший показатель перелома, происшедшего в музыкальном мышлении той эпохи. Однако еще более значительны совершившиеся в XIV веке перемены в самих средствах музыкальной выразительности, в конкретных деталях музыкального языка и конструкции целого.

Оценить их значение можно только ясно представив себе принципы готической полифонии.

Начиная с X столетия и вплоть до конца XVI — начала XVII века профессиональная музыка Западной Европы не допускала одноголосной музыки. Мессы и мотеты предназначались только для многоголосного хора (2-х и 3-х голосного в XII и XIII столетиях и 8—12—16-ти голосного в XIV—XVI вв.). Такое естественное на наш современный слух понятие, как верхний мелодический голос, не было узаконено в готической церковной полифонии, более того, оно противоречило бы всему ее облику. На пороге ars nova церковная полифония опиралась на три равноправных, независимых друг от друга голоса, каждый из которых имел не только свой собственный ритмический рисунок, свое самостоятельное мелодическое движение, но даже и свой отдельный текст. В трех параллельных горизонтальных плоскостях одновременно шло движение согласно законам, которые наш современный слух улавливает с трудом. Так называемая мелодическая линия колебалась между двумя

типами. С одной стороны, господствовала застывшая, лишенная интонационной выразительности и гибкости мелодика грегорианского хорала, утратившая в период позднего Средневековья свои первоначальные связи с живой музыкальной речью. С другой стороны, в импровизированных "антигрегорианских" эпизодах она тяготела к ритмически расплывчатой, интонационно неорганизованной мелизматике восточного склада. Соотношение разных голосов определялось строгими законами. Допускались только определенные интервалы, называвшиеся консонансами, которые на слух, воспитанный в традициях классицистической и романтической музыки, воспринимаются как резкие, дисгармоничные, "пустые" — интервалы кварты и квинты. Ритмическая организация совсем не была выявлена и могла быть в разных голосах.

Быть может, важнейший вклад ars nova в музыкальную культуру заключается в том, что здесь впервые три важнейших музыкальных элемента — мелодия, гармония и ритм — были объединены и упорядочены в единой системе, которая по сей день служит основой европейской музыкальной речи.

Впервые в организации музыкальной ткани стало господствовать мелодическое начало. Гибкая, напевная, внутренне организованная мелодика, в которой ясно ощутимо плавное песенное начало, подчинила себе все другие элементы. При этом она оказалась перенесенной в верхний голос. Нет никакого сомнения в том, что принцип мелодического верхнего голоса был заимствован из бытовой светской культуры. Однако в произведениях ars nova (в отличие от светских источников) он существовал не как монодия, а в многоголосной (двух или трехголосной) системе. В отличие от мотета нижние голоса трактовались как аккомпанирующие (а не равноправные верхнему). Это восприятие нижних голосов как подчиненных верхнему мелодическому породило такой новый и характерный для ars nova прием, как инструментальное сопровождение к верхнему поющему голосу.

Не менее важным нововведением ars nova было ясно наметившееся чувство полифонии, причем намечались и неповторимые функции каждого голоса. Если в верхнем было сосредоточено ведущее, мелодическое начало, то нижний, теноровый, стал играть роль фундамента. Его тоны стали опорными звуками, поддерживающими мелодическое движение. С этим моментом оказался неразрывно связан и новый ритмический склад, организованный и упорядоченный, объединивший движение всех голосов. И наконец, после того как тенденция к ритмической упорядоченности привела к одновременному восприятию всех голосов, наметилось предпочтение интервала терции, который в средневековой культуре рассматривался как диссонанс. Тяготение к терции, скорее чем к "совершенным" интервалам кварты и квинты, означало рождение

трезвучной аккордовой гармонии, на основе которой выросло все музыкальное искусство XVII—XIX столетий.

Характерным нововведением ars nova, имевшим большое будущее, был новый полифонический принцип имитации, который придал многоголосному письму особенную организующую логику. На принципе имитации держится классическая полифония, вплоть до самой современной.

Разумеется, на наш слух эта музыка — еще очень "пустая" и жесткая в гармоническом отношении, мелодически мало выразительная и лишенная той плавности и гибкости, которую мы встречаем в позднейшем искусстве. Не случайно она привлекла симпатии модернистов нашего века, восставших против романтических представлений о музыкально-прекрасном. Но следует помнить, что именно в музыке ars nova впервые появились многоголосные приемы, которые были не просто новыми, но принципиально антагонистичными готической церковной полифонии; что именно здесь выработалось то единство выразительных элементов, которое легло в основу всего музыкального творчества будущего; и, наконец, ars nova провозгласила господство мелодического начала, вне которого немыслима выразительность музыкального искусства классического и романтического периода.

Казалось бы, достижения ars nova непосредственно предвосхищают расцвет светского искусства, которым отмечена эпоха конца XVI — начала XVII века. И в самом деле, новейшие исследования констатируют, что между мелодией мадригалов и каччи ars nova, с одной стороны, и первыми оперными дуэтами начала XVII века — с другой, есть много общего. Очевидно, опера, которая знаменует собой итог и кульминацию музыкального Ренессанса, обобщила все светские тенденции в музыкальной культуре эпохи Возрождения, в том числе и те, на которые опиралась ars nova. Однако между рождением музыкальной драмы на рубеже XVI и XVII столетий и первой ренессансной школой в музыке — ars nova — нет прямой и непрерывной преемственности. Традиция и принципы ars nova уже в начале XV столетия ослабевают; затем они полностью сходят с основной колеи музыкального искусства и на долгое время теряются где-то в его глубинных слоях. Уже во второй четверти XV века светская профессиональная музыка уступает главенствующее положение церковной в развитии композиторского творчества. Принципы готической полифонии сливаются с выразительными средствами ars nova, впитывают их в себя и порождают новое искусство. Так рождается вторая ренессансная школа в музыке, так называемая франко-фламандская полифоническая школа.

## ФРАНКО-ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

Изумительное богатство музыкального творчества ars nova исчезло столь же неожиданно, как и появилось. Хотя в период своего господства музыка треченто оказывала громадное влияние на современников, тем не менее, сойдя со сцены, она не оставила последователей. Уже в XV веке ars nova становится историей.

На протяжении последующих полутора столетий музыкальное искусство следует совсем не по тому географическому руслу, что изобразительные искусства и литература. На заре Возрождения первые ренессансные явления в музыке были порождены национальной культурой, которая дала миру Джотто и Боккаччо. Но после этого итальянские центры на время утрачивают свое значение в развитии мирового музыкального искусства. На общеевропейскую арену выступает сейчас ряд других национальных течений. Французская, бургундская и английская музыкальные школы, как бы объединяясь в процессе взаимовлияний, порождают новую, в данном случае подлинную, музыкальную школу, которой было суждено на протяжении последующих двух столетий, по существу до зарождения оперы, господствовать над всем профессиональным творчеством Западной Европы. На последнем этапе своего расцвета она распространила свое влияние и на культуру испанских колоний Нового Света.

Этой могущественной "музыкальной державой" была нидерландская полифоническая школа.

Меломанам сегодняшнего дня, не занимавшимся специально далекой историей музыки, трудно представить себе масштаб нидерландской или (как ее еще называют) франко-фламандской полифонии. После ее упадка, наступившего на рубеже "оперной эпохи" в конце XVI века, нидерландская музыка почти полностью исчезла с музыкальной карты мира. Только изредка появляются еще отдельные композиторы-бельгийцы, продолжавшие творить, привлекая широкое внимание, в рамках чужой (а именно французской) культуры. Такими художниками были, например, Гретри в XVIII столетии или Цезарь Франк в конце XIX. Но ни один композитор Голландии или Люксембурга не достиг после XVI века общеевропейского значения, а на протяжении всех столетий, истекших со времени расцвета нидерландской школы, мы не встречаем в музыке ни одной сколько-нибудь значительной творческой группировки, связанной с этой национальной культурой. А между тем в XV и XVI веках ни один западноевропейский центр не мыс-

***Опубликовано:*** История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство Раннего Возрождения. Италия, Нидерланды, Германия / Отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1980. С. 182—194.

лим без музыкантов, пришедших из Нидерландов. В период наибольшего могущества и влияния этой школы (между 1470 и 1550 гг.) сотни франко-фламандских музыкантов работали во многих десятках европейских городов, от Риги и Варшавы до Саламанки и Лиссабона[1]. Созданный ими стиль послужил основой всего европейского музыкального творчества вплоть до современного. Только итальянская опера, получившая повсеместное распространение в Европе с середины XVII до середины XVIII столетия, выдерживает сравнение с нидерландцами с точки зрения масштаба своего распространения, силы влияния на развитие современной музыки, устойчивости разработанных в ней выразительных средств. Но если итальянская опера является носителем par exellence светского лирического начала в музыке, а ее появление знаменует окончательную победу ренессансного начала над средневековым, то нидерландская полифония, возникшая в разгар ренессансных явлений в европейской идеологии в целом, является идеальным выражением религиозного или вообще отвлеченного духовного начала в музыке, близкого созерцательно-возвышенной сфере католицизма.

Неразрывная связь нидерландской школы с идеей католицизма, с самой церковной службой, с традициями римской хоровой школы значительно затрудняет вопрос о том, можно ли отнести эту школу к собственно ренессансному искусству. Готические традиции в ней так сильны, что вопрос о принадлежности франко-фламандской школы к новой ренессансной эстетике по сей день не нашел однозначного решения. Не ставя перед собой цель разработать эту сложнейшую проблему сколько-нибудь подробно и окончательно, отметим, однако, бесспорный процесс слияния готических и ренессансных традиций в нидерландской школе. Вся профессиональная музыка Европы той эпохи была слишком глубоко и органически связана с духом Средневековья, чтобы найти новые пути развития совсем вне готического элемента. Нет ничего случайного в том, что музыка ars nova зачахла прежде, чем она успела создать крепкую светскую профессиональную школу, полностью свободную от католического начала, от церковной профессиональной культуры. Вплоть до Палестрины и Орландо Лассо, творчество которых приходится уже на период контрреформации,

[1] Вот некоторые из них: Рига, Варшава, Краков, Будапешт, Копенгаген, Берлин, Виттенберг, Веймар, Дрезден, Прага, Вена, Зальцбург, Аугсбург, Мюнхен, Инсбрук, Франкфурт, Гейдельберг, Кёльн, Аахен, Нюрнберг, Штутгарт, Брауншвейг, Гамбург, Страсбург, Базель, Милан, Турин, Мантуя, Парма, Феррара, Модена, Верона, Венеция, Флоренция, Перуджа, Рим, Неаполь, Лион, Тур, Авиньон, Дижон, Реймс, Тулуза, Руан, Париж, Камбре, Аррас, Лилль, Гент, Брюссель, Антверпен, Льеж, Утрехт, Амстердам, Гаага, Лондон, Сарагоса, Толедо, Мадрид, Вальядолид, Бургос, Саламанка, Лиссабон и др.

профессиональная полифония продолжала оставаться главным образом выразителем возвышенного духовного начала. И сама хоровая полифония, и заключенная в ней религиозная идея впервые достигли классических высот в нидерландской школе, которая вне всякого сомнения непосредственно связана с готическим искусством Средневековья. И вместе с тем столь же несомненно, что эти готические традиции были оплодотворены радостным, земным, светским искусством итальянского ars nova. Хотя сама итальянская музыка в век, следующий за треченто, не дала ничего сколько-нибудь значительного, тем не менее все дальнейшее развитие музыкального творчества в рамках готических традиций и на основе церковных традиций в огромной степени обязано влиянию итальянского искусства ars nova. Именно оно вдохнуло новую жизнь в музыку средневековых традиций и породило тем самым великое полифоническое искусство нидерландцев.

Самая значительная отличительная черта франко-фламандской школы — ее обобщающий характер. Она сумела вобрать в себя и подчинить единому своему стилю разные национальные культуры. Ни итальянская, ни английская школы (сыгравшие роль первостепенной важности в формировании нидерландской полифонии) не смогли отстоять свою "национальную независимость". При всем своем ярком своеобразии они так и не стали устойчивыми, законченными школами. Однако то, что было самым ярким и национально-характерным в музыке Италии и Англии, не умерло именно благодаря тому, что слилось с бургундской музыкой, став фундаментом полифонического стиля нидерландцев. Быть может, именно благодаря своей широко разветвленной национальной основе, в которой были крепко спаяны друг с другом итальянские, английские, французские, бургундские, фламандские, германские традиции, нидерландская полифония смогла распространиться по всей Европе и приобрести значение подлинно мировой школы.

Обобщающий характер нидерландской школы сказался также и в ее умении использовать, подчинить себе и разработать почти все существовавшие ранее музыкальные жанровые направления и композиционные приемы. В ней отражены и ортодоксальный грегорианский хорал, и ранняя готическая полифония, и полифоническая баллада Гийома Машо (представителя французской ars nova), и творчество менестрелей, отмеченное нарочитой простотой, противопоставляющей себя сложным готическим конструкциям, и "гармоничное" хоровое пение англичан с его неожиданно ранними тенденциями к условно-понимаемому "гомофонному" звучанию. Все это было воспринято нидерландской полифонией и переработано в такую целостную музыкальную систему, что на этом фоне старинные мелодии грегорианских хоралов (которые формально продолжали служить основой нидерландской полифонии) приоб-

рели небывалое качество. Никогда прежде духовная музыка не достигала подобной искренности и глубины.

Постепенная эволюция франко-фламандской школы охватывает ряд этапов, которые принято в историческом музыкознании делить на три школы. Все они преемственно и органически связаны между собой. Но вместе с тем отличительные признаки каждого этапа столь ясно выявлены, столь характерны, что для подобного разделения есть все основания. Следует помнить, однако, что в данном случае понятие "школа" носит условный характер, так как идейная и эстетическая направленность и круг выразительных средств всех трех школ тесно спаяны.

Первая нидерландская школа (называемая также бургундской или бургундско-фламандской) приходится на вторую четверть и середину XV века и связывается главным образом с деятельностью первого великого представителя этой школы Гийома Дюфаи (до 1400—1474). Его заслуга в том, что именно он первый объединил традиции поздней французской готики с итальянской песенностью и английским дискантом (ранним профессиональным многоголосием). Влияние английской музыки было так значительно, что иногда даже всю бургундскую школу называют англо-франко-фламандской. Английское начало в эту "школу" было привнесено Джоном Данстейплом (ум. 1453), который оценивался современниками как одно из величайших светил своего века. Подобная оценка представляется в исторической перспективе преувеличенной, хотя нет никакого сомнения в том, что сами традиции английского хорового пения образуют важнейший элемент нового полифонического стиля нидерландцев. Сущность же английского стиля представляется следующей.

Многоголосный стиль, господствующий в церковной музыке позднего Средневековья (так называемый дискант), очень далек от многоголосия, которое мы знаем по творчеству Баха или Генделя (не говоря уже о более поздних полифонистах). Независимость трех голосов, участвовавших на равных правах в развитии музыкального произведения, была так велика, что на наш слух эти голоса практически не согласовывались друг с другом с точки зрения интонационных соотношений. Объединяющим элементом служили элементы ритмики и структуры, но сама звучность была нарочито разнородной. Об особенностях музыкального восприятия этой эпохи, совершенно недоступного нам сегодня, ярче всего говорит то обстоятельство, что три одновременно звучащих голоса пели не только самостоятельные мелодии, но и имели каждый свой текст, часто на разных языках. Звучание преднамеренно не сводилось к единому "звуковому знаменателю", как это происходит в знакомой нам классической полифонии. Более того, новейшие исследования установили, что композиторы той эпохи намеренно поручали пар-

тии некоторых голосов инструментам. Речь идет вовсе не о развитии самостоятельной инструментальной музыки. Наоборот. Вплоть до второй половины XVI века инструментальная музыка будет оставаться в полном подчинении у вокальной, не имея собственного репертуара. В позднеготическом искусстве, и в ars nova, и даже в самой ранней нидерландской школе инструментальная музыка, как это ни парадоксально, использовалась в качестве вокальной, но отличающейся своим собственным тембровым колоритом. Он подчеркнуто дисгармонировал с тембром человеческого голоса.

Искусство ars nova, порвавшее с основами церковной музыки уже потому, что верхний голос стал носителем мелодического начала, тем не менее сохранило "разнородное" инструментально-вокальное звучание. На фоне этих традиций нам будет легче понять вклад, который внесла английская музыка в франко-фламандскую школу.

В начале XV века неожиданно привлекли к себе внимание музыкальные произведения англичан, основывающиеся на традиции старинного национального хорового пения. В отличие от общеевропейской традиции они отмечены удивительным единством и даже "гармоничностью" звучаний. Это была чистая вокальная музыка, без инструментальных партий. Хотя расположение голосов было еще очень далеко от той звучности a cappella, которую мы сегодня отождествляем с хоровым пением, тем не менее оно было для той эпохи на редкость "созвучным". Более того, голоса так соотносились друг с другом, что в их совместном интонировании вырисовывались консонирующие звучания, которые мы сегодня назвали бы "гармоническими" (интервалы терции и сексты). Разумеется, здесь рано еще говорить о гармонии или, тем более, о гомофонном стиле. Однако известные стремления к гармоническому совместному звучанию голосов безусловно характерны для английской хоровой полифонии той эпохи. Нет никакого сомнения в том, что они знаменуют тенденцию к разрушению готической "гетерофонии", к развитию такого многоголосия, в котором голоса находятся в соподчинении, образуя единое, более или менее прозрачное благозвучие. Поэтому трудно переоценить значение сдвига, осуществленного Дюфаи, когда в традиционное дискантирование он привнес элементы не только мелодичности и песенности ars nova, но и "гармоническое" созвучие английской хоровой музыки. В его музыке появилась неведомая дотоле в рамках профессионального искусства простота, прозрачность, мелодичность.

Вместе с тем в его искусстве ясно выявлены и некоторые важнейшие принципы готики. Дюфаи смягчает, доводит до минимума импровизационные черты, столь важные в музыке ars nova. Его произведения характеризует конструктивная строгость, заставляю-

щая вспомнить церковную полифонию века, предшествовавшего треченто.

В музыке Дюфаи основной творческой сферой опять становятся церковные жанры — главным образом месса. Правда, светская песня ни в какой мере не умирает в произведениях франко-фламандской школы. Однако ее значение отступает на второй план по сравнению с творчеством церковной традиции.

Дюфаи обновил старинную церковную мессу, вдохнул в нее новую жизнь. Интерес к церковному искусству был господствующим элементом в его творчестве. Он сумел превратить церковную службу в целостный художественный организм. Ранние, то есть средневековые, мессы представляли собой отдельные музыкальные "номера"; иначе говоря, каждая из пяти частей мессы, входящая в службу (Ordinarium missae), имела свое музыкальное оформление, ничем не связанное с музыкой других молитв.

На церковном регенте лежала обязанность выбирать и группировать эти части согласно его усмотрению. Дюфаи же, впервые со времени существования мессы, сумел создать между разными музыкальными оформлениями молитв "интонационные переклички", трактуя мессу как целостное, последовательно развивающееся музыкальное произведение.

Но и те части мессы, которые менялись в разных богослужениях (так называемые Proprium missae), были преобразованы творческим духом выдающегося фламандского мастера. Задолго до Дюфаи музыка этих молитв находилась в состоянии упадка. Во всяком случае, она не развивалась со времен органума (органум — самый элементарный вид ранней полифонии, утвердившийся в церковной музыке в X столетии). В первой франко-фламандской школе впервые все виды богослужения получили целостное и высокохудожественное оформление на основе обновленного использования мелодий грегорианского хорала и нового типа многоголосия.

Век, в котором соединялось яркое чувственное восприятие жизни с религиозным пылом, должен был создать новую выразительную сферу и в церковной музыке. И действительно, в результате могучего влияния светского ренессансного начала на церковную музыку она приобрела новую, особенную выразительность. Ее характеризует неведомый дотоле круг настроений. Господствуют сдержанные, находящиеся за пределами ординарного, чувства, окрашенные меланхолией. Эмоциональный диапазон этой музыки ограничен. В нем нет здоровой объективной мужественности, которая пронизывала музыку ars nova; образы героики и страсти также лежат за пределами ее выразительных возможностей. Однако в рамках своего идеала — возвышенной печали, выраженной сдержанно и с безупречным чувством меры, — музыка Дюфаи не имеет

себе подобных ни в предшествующем музыкальном творчестве, ни в искусстве последующих нидерландских школ.

В первой франко-фламандской школе параллельно главной, культовой, сфере развивались и светские жанры, отталкивающиеся от традиций ars nova.

Одним из них был мотет, занимающий промежуточное положение между музыкой богослужения и придворным искусством. В отличие от старинного мотета, связывающегося с церковными жанрами, новый мотет получил широкое распространение как своеобразное искусство торжественных празднеств. Он исполнялся на открытии соборов и церквей и на церемониалах чисто светского или политического характера, таких, как коронование, свадебные торжества высшей знати и богатого бюргерства, заключения мирных договоров и т. п. Художественный облик нового, светского мотета был лишен строгости и суровости традиционно-церковного искусства. (Следует отметить, однако, что и духовный мотет у нидерландцев изменился под воздействием тех же влияний, которые проникли и в канонизированные формы богослужения.)

Наиболее выдающимся представителем бургундской светской музыки был Жиль Бенш уа (1400—1460). Его трехголосные песни отличаются удивительной тонкостью настроения и соединяют трехголосную полифоническую технику с легкой песенностью и богато "льющейся" вокальной орнаментикой.

И все же, хотя фламандская песня (или, как ее принято называть, канцона) прожила до XVI века, ее значение как самостоятельного жанра не выдерживает сравнения с мессой, которая начиная со второй нидерландской "школы" стала самым совершенным и безусловно ведущим жанром музыкального искусства эпохи Возрождения.

Во второй половине XV века развитие франко-фламандской полифонии перемещается в собственно нидерландские земли и теряет свою непосредственную связь с поздней французской готикой. Принципы полифонической канцоны с ее разнородными вокально-инструментальными планами — принципы, восходящие к романским традициям, — отныне теряют свое ведущее художественное значение. На смену им приходит господство новой хоровой полифонии, при которой множественность голосов, участвующих в музыкальном развитии, распределена в музыкальной ткани равномерно, равнозначно и (по сравнению с франко-фламандской полифонией) в однотембровом плане.

Здесь необходимо сделать следующую оговорку. Существует хорошо обоснованная гипотеза, что многие произведения второй нидерландской школы сочинялись вовсе не для голоса, а для инструментов, в частности для органа. Главной опорой этой точки зрения служит и маломелодичный, "антипесенный" облик партий в

этих произведениях и, в еще большей мере, обобщенный характер музыки, совершенно оторвавшейся от конкретных ассоциаций с текстом. И тем не менее, независимо от того, исполнялись ли мессы нидерландцев голосами или на органе, их звучание основывалось на однородной, одноплановой сонорности. Полвека спустя у представителей третьей школы, продолжившей художественные принципы нидерландцев этого поколения, одноплановый характер полифонии будет развит до предела, достигнув непревзойденного и впоследствии классического хорового звучания.

Полное равновесие голосов, участвующих в движении, строгая организация музыкальной ткани, непрерывный поток музыки, без намека на структурную расчлененность и ритмическую повторность, свойственные светским жанрам, наконец, непревзойденное и впоследствии мастерство полифонического развития — все это создавало новую выразительность, несущую идеи мистического начала и аскетизма. Расширение диапазона звучания за счет привлечения низких регистров, новый вокальный стиль, сменивший гнусавое фальцетто, характерное для средневекового церковного пения, дополнительно способствовали созданию звуковых фресок небывалой силы, динамики, интенсивности мысли. От нежной меланхолии бургундцев не осталось и следа. Эта музыка поднимала проблемы, которые казались выше земных страстей, шире внутреннего мира отдельного человека. Именно начиная со второй нидерландской школы в музыке была создана выразительная сфера, связанная с образами возвышенной отвлеченной мысли, глубокого созерцания. Не только вплоть до Палестрины или Монтеверди, но на протяжении всех последующих веков, вплоть до "Торжественной мессы" Бетховена, месс Брукнера, "Реквиема" Брамса, "Симфонии псалмов" Стравинского и т. д. и т. п. живут основные принципы, впервые разработанные нидерландцами для выражения образов высокой отвлеченной мысли.

Важнейшим из этих принципов была новая полифоническая техника, открывшая возможности для создания широко развертывающегося музыкального произведения, масштабы которого были немыслимы ни для одной из предшествующих музыкальных школ. Она создала неведомую дотоле в музыке "перспективу"; преобразила нарочитую простоту бургундцев в многоголосный стиль большой звуковой "плотности" и предельной сложности. Слово "предельное" употребляется здесь в буквальном смысле этого слова. До самого недавнего времени вторая нидерландская школа продолжала служить критерием технологической сложности в музыке. Ее виртуозно развитая техника настолько ассоциируется с понятием формалистических ухищрений, что в наше время некоторые критики, антагонистически настроенные к додекафонной музыке, называли ее создателей "окегемами XX века".

А между тем проблема "формализма" по отношению к композиторам второй нидерландской школы, и в первую очередь к ее величайшему представителю Яну Окегему (ок. 1428—1495), решается вовсе не так просто, как это кажется на первый взгляд. Величайшее мастерство Окегема, его учеников и последователей (к которым относятся практически все композиторы второй половины XV в.) открыло перед музыкальным искусством новые, далеко ведущие пути. Их виртуозное владение разработанными ими же самими приемами полифонического развития не имело ничего общего с простой игрой форм. Это было наслаждение не формальными средствами композиции, а творческой фантазией; они стремились не к решению "математических" задач в музыке, не к абстрактным безжизненным звучаниям, а к раскрытию новых и все более детализированных сторон музыкальной образности. То, что в их творчестве проявлялась подчас склонность к "зашифровке" своих композиционных приемов, лишь говорит о том, что они принадлежали к веку, в котором еще живы были старинные цеховые традиции "засекречивания" ремесленных тайн. Однако эти зашифрованные "эпиграфы" перед началом нидерландских произведений появляются вовсе не часто, большинство из них поддаются расшифровке, а, кроме того, все "тайны" полифонического ремесла достаточно ясно раскрыты в других произведениях, образующих большую часть творческого наследия окегемовской школы. Остается другой камень преткновения, с которым до самого недавнего времени не так легко было разделаться. Если композиторы-нидерландцы не преследовали узкоформалистические цели, то почему же их музыка воспринимается на слух с таким трудом? Почему она столь "диссонантна", "некрасива", жестка? Почему лишена той плавности, мягкости, гармоничности, которые мы неразрывно связываем с музыкальным звучанием? Ответ на этот вопрос заключается в том, что нидерландские полифонисты еще не обладали тональным мышлением. Не обладали им, разумеется, и представители ars nova и ранней бургундской школы. Однако благодаря тому, что эти ранние школы в большой мере опирались на светское народное творчество, в котором тональная организация материала выявлена в эмбриональной форме[2], их музыка кажется нам и более благозвучной и более доступной, чем у композиторов школы Окегема. Сегодня, когда появилось много произведений на Западе, полностью отошедших от мажоро-минорного ладотонального мышления, музыка второй нидерландской школы уже не кажется столь небла-

[2] Тенденция к структурной расчлененности, связанной с претворением структуры поэтической строфы, привела к каденциям, имеющим опорные звуки. Эти "упоры" намекают на чувство тональных центров. Кроме того, ритмическая организация, связанная с движением танца, также организует музыку "вертикально" и создает проясненность, свойственную тональному мышлению.

гозвучной, какой она представлялась еще двадцать лет тому назад. Если отвлечься от потребности чувствовать в музыке прежде всего тональные тяготения и разрешения и мягкое заполненное звучание, то произведения окегемовской школы производят сильное впечатление динамической конструктивной логикой, высоким мастерством в обращении с "тематическим" материалом. Целостность формы, беспрецедентной в музыке того времени по своим большим масштабам, интонационное единство разных ее частей и элементов не было превзойдено и великими классиками полифонии XVIII века.

Принципы полифонической формы, до совершенства разработанные в творчестве зрелого Окегема и его последователей, сводятся к следующему.

Основой полифонического развития становится принцип имитации. В зачаточном виде он появился в каччах ars nova; нидерландцы же нашли исчерпывающие формы его использования. Имитация означает, что один и тот же мелодический мотив проводится систематически и последовательно во всех голосах. В отличие от строгого канона, в котором заданный мотив повторяется буквально, без малейшего отклонения, имитации предполагают значительно более свободное его проведение. Сохраняются приблизительный ритмический рисунок и общие мелодические очертания мотива, но вовсе не все его интонационные и ритмические детали. Начальные слова каждой строки и важные по смыслу слова текста приходятся, таким образом, на один и тот же музыкальный материал, который, непрерывно повторяясь, фокусирует на себе внимание слушателя. В результате бесконечных повторений, имеющих характер "вторжений", музыка приобретает непрерывную текучесть, внешнюю расплывчатость формы, соответствующие общему облику католической литургии.

Не удовлетворившись свободно варьируемой имитацией, школа Окегема развила и другие приемы полифонической разработки, такие, как "обращение" мотива (мелодия дается как бы в зеркальном отражении), "сжатие" (временные последовательности мотива сокращаются), "стретто" (имитации не следуют одна за другой, а как бы накладываются друг на друга, причем последующая вступает раньше, чем успела отзвучать предшествовавшая). Все эти приемы создают то полнейшее интонационное единство, которое является одной из главных основ музыкальной архитектоники в целом.

Тонкое равновесие между голосами, участвующими в полифоническом развитии, эффектное чередование полного хора и его отдельных групп, строгая приверженность к старинным церковным ладам — все это, в сочетании с новой полифонией, создавало величественную и приподнятую музыку, которая у Окегема всегда находится в полном соответствии с выразительным началом, за-

ключенным в оформляемом литургическом тексте. Именно с этого времени месса (точнее Ordinarium missae) становится самым высоким видом музыкального искусства ренессансной эпохи. Характерно, что во второй нидерландской школе сферой развития полифонии стала лишь одна церковная музыка. Светская канцона недалеко ушла от школы Беншуа, и ее значение в культуре второй половины века отступает далеко на задний план.

Однако здесь необходимо поднять вопрос, который долгое время затемнял подлинное соотношение светского и церковного элементов в творчестве школы Окегема, а именно о широко распространенной практике использования светских песен в качестве "тематической основы" мессы.

Со времени внедрения полифонии в церковную музыку в полифонических частях мессы в нижнем голосе, играющем роль фундамента всей музыкальной структуры, обязательно звучала мелодия грегорианского хорала. Другие голоса как бы наслаивались на эту незыблемую святую основу, получившую название cantus firmus (то есть неизменный напев). Формально эта практика сохранилась и у Окегема и его школы, но именно формально, а не по существу. Прежде всего, благодаря тому, что к традиционному трехголосию были добавлены нижние голоса, а cantus firmus все еще продолжал оставаться в теноре (который ранее был самой нижней партией трехголосной полифонии), он потерял роль фундамента всей музыкальной структуры. Кроме того, сама партия cantus firmus часто переходила в полифонии нидерландцев из голоса в голос. Нередко встречались произведения, имеющие не один, а два cantus firmus. Становится совершенно очевидно, что в создании религиозной направленности музыки мессы cantus firmus утратил сколько-нибудь важное значение. И в самом деле, глубокое молитвенное настроение музыки Окегема, ее аскетический колорит, внутренняя взволнованность возникали из общей полифонической структуры мессы, из характера ее имитационных мотивов, особенностей внешнего звучания и т. п, а вовсе не благодаря ассоциациям мелодии грегорианского хорала, использованной в роли cantus firmus. Вот почему композиторы этой школы так широко обращались к народным песням в качестве cantus firmus в мессе. Поскольку грегорианский напев имел значение только как формальная основа полифонического развития, его происхождение уже и не принималось во внимание. До нас дошло множество месс, основывающихся на народных песнях и носящих их название. Было принято называть мессу по первым словам избранного напева. Так, мессы, основывающиеся на грегорианских хоралах, назывались, например, Salve Regina, Ave Maria Stella, Da Pacem, а мессы, где cantus firmus'ом служили народные песни, известны, например, под названиями Adieu mes Amours, Malheur me bat,

Baisez moi и т. д. Некоторые светские песни, как, например, знаменитая L'homme armé, приобрели широчайшую известность в качестве cantus firmus во многих мессах XV и XVI столетий. В тех случаях, когда композитор не заимствовал cantus firmus из церковного или светского источника, а сочинял сам, его произведение носило заглавие "Мессы без названия" (Missa sina nomine). Известны случаи, когда мелодия грегорианского хорала давалась в обращении, и тогда в название произведения входили сольмизационные слоги, соответствующие звучащему мотиву. Известна, например, месса Жоскена Депре, обозначенная "La, sol, fa, re".

В свете всего сказанного становится ясно, что мотивы народных песен в качестве cantus firmus ни в какой мере не могли повлиять на облик всего произведения, нарушить его религиозно-созерцательное настроение. В более поздние времена эта практика подверглась резкой критике, в ней усматривали богохульные тенденции, а в дальнейшем, в эпоху контрреформации, церковники поставили вопрос об изгнании полифонии из службы, в частности и из-за светских песен в роли cantus firmus. Но если судить об этом явлении с той беспристрастностью, которую дает нам историческая перспектива, то становится ясно, что эта критика исходила из отвлеченно-богословских, а не художественных соображений, основанных к тому же на характере текста мелодий, а не на самих мелодиях. Да и вообще, о каких светских влияниях могла идти речь, если светская мелодия всегда подвергалась радикальным изменениям? Не говоря уже о том, что она была спрятана в средних голосах и окутана густой сетью полифонических настроений, она вообще не появлялась в своей органически-первоначальной форме. Ее ритмическая организация всегда была изменена (расширена и растворена в потоке других ритмических мотивов), а мелодика обычно расчленялась, и к тому же звучала во фрагментах, переносилась из голоса в голос и т. п. Скорее всего, в сознании современников Окегема и Жоскена этой проблемы вообще не было; для них понятие музыкального искусства исчерпывалось в основном церковной полифонией. И есть все основания думать, что в их восприятии светская мелодия, включенная в службу, теряла свои бытовые ассоциации и приобретала не свойственную ей прежде одухотворенность.

По отношению к музыке второй нидерландской школы трудно говорить о реалистических проявлениях, которые так характерны для фламандской живописи XV века. Перед нами ярчайший пример особого пути музыки по сравнению с другими искусствами в эпоху Ренессанса. И все же какие-то следы общих идейных течений прослеживаются, хотя не непосредственно, и в музыкальном творчестве. Так, известное тяготение к реалистическому претворению мира проскальзывает у нидерландцев в их попытках

"иллюстрировать" оформляемый текст. Разумеется, в отношении композиторов окегемовской школы к слову исчезает то стремление к почти натуралистическому воплощению образов поэзии, которое мы встречали в творчестве ars nova. Но нидерландцы внесли вместо этого свой вклад в разработку проблемы соотношения слова и музыки. Они изучили выразительность человеческой речи, установили ее естественное интонирование, разнообразные акценты, выражающие определенное настроение, и преломили их с небывалым совершенством в своих музыкальных интонациях. Радость и горе, жалость и ненависть, душевный покой и смятение и т. д. и т. п. — разные оттенки душевного состояния были воплощены в их музыкальных произведениях благодаря артистическому претворению выразительности слова и речи. Кроме того, они открыли путь и к музыкальной "звукозаписи", стараясь, по возможности, отразить в музыкальных звучаниях образы реальных движений (например, на словах "открой глаза", "преклони колена" и т. д.).

При жизни Окегем пользовался громадной славой. Не только к нему приезжали музыканты со всех уголков страны, но — что, быть может, особенно важно — его ученики и приверженцы растекались по всем культурным центрам Западной Европы, пересаживая на разную национальную и культурную почву достижения нидерландской полифонии. Отныне все, что представляет сколько-нибудь значительный интерес в профессиональной музыке XVI века, связано с наследием Окегема и его школы. Однако проникновение нидерландцев в другие страны, в частности в Италию, имело и громадное обратное значение. Так, новый и наиболее совершенный, этап в развитии франко-фламандской полифонии связан с влиянием на нее итальянской бытовой музыки.

Перенесемся в Италию середины XV века. По отношению к искусству "ученой", то есть профессиональной, традиции мы видим картину застоя. Правда, бургундские канцоны, проникшие в Италию, в известной мере оживили ее музыку. Во всяком случае, нет сомнения в том, что примитивный "гармонический" стиль бургундцев отразился на итальянской музыке, перенявшей от них четырехголосную структуру полифонической ткани. И все же, после того, как сошло со сцены искусство ars nova и кончилась эра господства трех великих поэтов предшествующего века, итальянская лирика и в музыке и в поэзии как бы утратила свое поступательное движение. Мы более не находим в Италии лирических миниатюр, которые были гордостью и славой эпохи треченто.

Но постепенно в Италии появилась новая поэтическая школа, вынесенная на гребне волны lingua volgare, который наконец вышел победителем из длительной борьбы с ученым языком классицизма. На этой основе сформировалась новая песенная лирика, одинаково далекая и от нидерландской полифонии и от франко-

бургундской канцоны. Этот новый жанр, получивший название фроттола, представлял собой шуточный рассказ, положенный на музыку. Он отличался особенной простотой музыкальной речи, связанной с тем, что в ритме музыкального оформления был строго выдержан восьмистопный трохей, а вся форма фроттолы идеально соответствовала строфической структуре стихотворения. Под явным воздействием народного пения в фроттоле утвердилось господство мелодического верхнего голоса (отсюда слово "сопрано" — sopra) — явление обычное, если не тривиальное на наш слух, но исключительное в профессиональной музыке XVI века. Остальные голоса подчинялись сопрано и образовывали простые гармонические "столпы" — прообразы будущих аккордов.

Популярность фроттолы была колоссальной, как можно судить по количеству сборников фроттол, выпускаемых в начале XVI века первыми нотными издателями. Но в то время как оборотная сторона популярности этого жанра сказалась весьма отрицательно на поэтическом тексте (он быстро деградировал до уровня уличной песни), музыкальное оформление сохраняло подлинную художественность. Нидерландские музыканты, воспитанные на сложнейшей полифонии и на мистическом колорите своего искусства, приехав в Италию, были поражены свежестью и чарующей простотой народно-бытовой музыки Италии. Мы увидим в дальнейшем, что в развитии итальянской музыки XVI века франко-фламандские влияния будут играть в высшей степени важную роль. Но уже и сейчас нидерландцы-композиторы, заинтересовавшиеся фроттолой, сразу оставили на ней глубокий след. В их руках простенькая бытовая песня стала настоящим искусством. Искусная техника голосоведения преобразила ее элементарные "гармонии".

Генрих Изаак (ок. 1450—1517), один из самых плодовитых и разносторонних представителей франко-фламандской школы, прославился как мастер и в этой области. Он великолепно овладел итальянским стилем и создал ряд фроттол, отличающихся небывалым изяществом и отточенностью формы, не выходящих за рамки национальных традиций. Однако его деятельность не имела особого значения для самой нидерландской школы. Вместе с тем другой композитор-нидерландец, Якоб Обрехт (ок. 1430—1505), реагировал на итальянскую народно-бытовую полифонию по-иному. Пульсирующие ритмы и простые гармонии фроттолы пробудили в нем воспоминания о народных песнях его родины. После своего пребывания в Италии этот выдающийся мастер нидерландской полифонии, некогда верный ученик Окегема, порвал с усложненной линеарностью окегемовской школы и начал писать мессы и мотеты, проникнутые простотой и мелодичностью народной музыки. Расчлененность и уравновешенность структуры, ясный гармонический фундамент, более мягкие мелодические звучания проти-

востояли в его искусстве "бесконечному" потоку литургического стиля. Несмотря на то, что мессы Обрехта сохраняют свой возвышенный облик, его новый стиль привнес в эту музыку и какие-то новые, земные, человеческие штрихи. В данном случае нет никакого сомнения в том, что светские, народные влияния, воплотившись в церковном искусстве, преобразили его и внешне, и по существу. Это переплетение строгой фламандской полифонии с "вертикальным" проясненным многоголосием, находящимся на рубеже гармонического века, породило новую школу, завершившую весь путь развития франко-фламандской полифонии.

Так родилась третья франко-фламандская школа, охватывающая последнюю четверть XV и первую четверть XVI столетий. Перед этим молодым поколением встали проблемы, которых не знали их учителя (то есть Окегем и его последователи). Представители последней нидерландской школы мыслили теми же полифоническими приемами, что и их предшественники. Они не могли и не хотели расстаться с богатейшим наследием "ученой" контрапунктической техники, вырабатывавшейся на протяжении нескольких столетий и достигшей особенно виртуозного уровня у их непосредственных предшественников. Вместе с тем они тяготели и к прямо противоположному стилю, к итальянской народно-бытовой песне, к ее пластичным танцевальным и поэтическим формам. Земные лирические штрихи, привнесенные в церковную мессу и духовный мотет, несколько ослабив их мистический и аскетичный облик, вместе с тем значительно обогатили, "очеловечили" их музыку, раздвинули границы ее выразительности. Эту проблему слияния "ученых", церковно-абстрактных и народно-бытовых, лирических традиций в музыке великолепно разрешил в своем творчестве величайший композитор франко-фламандской школы Жоскен Депре (ок. 1440—1521).

Слава, которой пользовался Жоскен Депре, затмевает славу всех других композиторов-профессионалов предшествующих эпох. При жизни и Окегем пользовался огромной популярностью. И ему теоретики посвящали свои трактаты, а современники называли его "королем музыки". Однако поколению середины следующего столетия имя Окегема уже ничего не говорило. И дело не только в том, что его ученик Жоскен затмил своего учителя. И в самом деле, до Жоскена Депре трудно указать композитора, творчество которого обладало бы свойствами классического искусства. Как ни значителен был вклад разных выдающихся композиторов в развитие музыкального искусства своей эпохи, уже следующее поколение обязательно оттесняло его на задний план, "поглощало" или перекрывало. Но Жоскен был гением не только при жизни. Изумительное внешнее совершенство его музыки, ее глубокая вырази-

тельность, непосредственная красота, небывалое дотоле сочетание в ней возвышенно-религиозного с трогательно-человеческим заставляло и композиторов следующего поколения оценивать творчество Жоскена Депре как высший идеал в музыке. В лице этого композитора вся франко-фламандская музыка начала оцениваться как самое великое, что когда-либо было создано в области музыкального творчества. Характерно, что в то время как церковные теоретики усматривали в творчестве Жоскена совершенное воплощение идеи христианства в музыке, светские писатели-гуманисты провозгласили его творчество идеалом ренессансных стремлений. Не одна теория в те годы стремилась доказать, что только сейчас, в творчестве последней франко-фламандской школы, пришел конец "варварскому" средневековому искусству и музыка вновь вернулась к высотам античности.

Вопрос об обоснованности этой теории лежит за пределами нашей темы. Она отличается крайней умозрительностью. Уже одно отсутствие позитивной информации о музыкальном творчестве античности не давало теоретикам эпохи Ренессанса право высказывать о ней сколько-нибудь определенные суждения. Да и оценка средневековой музыки также страдает у них пристрастностью. Однако подобная точка зрения важна как констатация того, как высоко оценивала музыкальная мысль второй половины XVI века значение творчества Жоскена. Встречаются в эти годы и теоретические труды, в которых, на основе изучения творчества Жоскена Депре, впервые формулируется понятие классического в музыке. Авторы подобных трудов доказывают, что Жоскен олицетворяет вершину музыкального творчества всех времен, так как к его искусству нельзя ничего ни прибавить, ни убавить, ничего нельзя в нем изменить без того, чтобы не нарушить идеальное равновесие созданной им художественной системы.

Современный взгляд на искусство Жоскена не приемлет столь безоговорочной оценки, хотя бы уже потому, что во второй половине XVI века Палестрина превзошел величайшего композитора франко-фламандской школы на поприще, столь совершенно разработанном им самим. В рамках строгой полифонии и на основе тех же жанров, в которых творили нидерландцы, величайший композитор ренессансной хоровой полифонии совершил шаг вперед по сравнению с Жоскеном. И все-таки даже на фоне творчества Палестрины, а тем более на фоне всех других композиторов — современников Палестрины, музыка Жоскена Депре не теряет своего значения. Именно он сделал возможным последний великий расцвет старинной дотональной полифонии. В его творчестве хоровое пение a cappella достигло своей классической формы; его изуми-

тельное полифоническое мастерство уже сочеталось с гармонической проясненностью фактуры, наконец, — что может быть особенно важно, — благодаря тому, что в его творчестве церковные и светские истоки находились в редком равновесии, именно он дал могучий толчок к расцвету новых, собственно светских многоголосных жанров, которыми так богат XVI век в Италии, Франции, австро-немецких княжествах. Если теоретики ошибались, усматривая в творчестве Жоскена высший итог в развитии церковной хоровой полифонии, то несомненно одно: благодаря творчеству Жоскена стала возможной подлинная кульминация этой музыки, достигнутая следующим за ним поколением.

Действительно, после Палестрины, Орландо Лассо ничего более нельзя прибавить к искусству хоровой полифонии, ничего изменить в нем, без того чтобы не сместить радикально его художественные точки опоры. Если Жоскен не величайший, то безусловно он первый классик полифонического стиля a cappella.

Эпоха господства светского искусства, наступившая в XVII веке и неразрывно связанная с музыкальным театром и гомофонно-гармоническим письмом, в целом отвергла полифоническое наследие церковной культуры. Нидерландская школа была забыта. Правда, принципы полифонического развития, впервые сформулированные и разработанные в ней, нашли своеобразное преломление на австро-немецкой почве, главным образом в музыке протестантской церкви. Переплетаясь с новым оперным мелодическим стилем, отталкиваясь от логики тонально-гармонического движения, они породили классическую полифонию Баха и Генделя. А оттуда полифонические приемы, уже несколько позднее, проникли не только в хоровую музыку XVIII и XIX столетий, но — в своеобразном претворении — и в симфоническое творчество Моцарта, Бетховена и почти всех позднейших симфонистов вплоть до Малера, Стравинского, Шостаковича.

В первые десятилетия нашего века, в связи с появлением додекафонии, нидерландская школа вновь привлекла к себе особое внимание композиторов. Техника сериальной вариационности откровенно отталкивается от приемов, разработанных Окегемом и его школой. Атональное тяготеет к дотональному скорее, чем к тонально-гармоническому. В концертном хоровом репертуаре наших дней произведения нидерландцев заняли определенное место. Есть все основания предполагать, что для нас раскроются еще многие новые, быть может, даже неожиданные стороны самой влиятельной музыкальной школы эпохи Ренессанса.

# К ВОПРОСУ О СТИЛЕ В МУЗЫКЕ РЕНЕССАНСА[1]

Создала ли эпоха Возрождения единый стиль в музыке, или мы, говоря о культуре Ренессанса, вправе утверждать, что она представлена несколькими разнообразными стилистическими направлениями? В какой мере допустимо, как это было принято в музыкознании прошлого века, ограничивать музыкальный Ренессанс только теми течениями конца XVI века, которые привели к "возрождению" античной драмы? Наблюдается ли ясный стилистический водораздел между музыкой церковной традиции и возникшими тогда городскими светскими жанрами? И наконец, чем отличается развитие музыки от развития других искусств в ту эпоху огромного интеллектуального и художественного подъема?

Без ясной, целенаправленной постановки этих и подобных проблем мы не в состоянии даже приблизиться к разрешению кардинального вопроса: сложился ли в музыке ренессансной эпохи единый стиль?

Ясной точки зрения на эту проблему в нашей музыковедческой литературе нет. Да и в трудах зарубежных ученых она далеко не всегда поставлена или определенно сформулирована, а порой даже сознательно обойдена. Так, например, в обширном, по существу классическом труде П. Ланга[1], посвященном европейской музыкальной культуре, где весьма значительное место отведено эпохе Ренессанса и где предпринята попытка связать характерные черты музыки того времени со стилистическими особенностями живописи и архитектуры, проблема музыкального стиля Возрождения не выявлена сколько-нибудь последовательно. Понятия "музыкальная культура эпохи Возрождения" и "музыкальный стиль Ренессанса" непрерывно подменяются одно другим.

Известный музыковед А. Эйнштейн[2] начинает свое развернутое предисловие к капитальному трехтомному изданию итальянских мадригалов с заверения, что он даже не будет пытаться определить столь сложное, расплывчатое и противоречивое понятие, как музыкальный Ренессанс. В этих же традициях продолжает рассматривать культуру Возрождения и Г. Риз, автор фундаментального труда, посвященного ренессансной музыке[3]

---

[1] ***Опубликовано:*** От эпохи Возрождения к двадцатому веку. Проблемы зарубежного искусства / Редколлегия: М. Либман и др. М., 1963. С. 80—89; Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков / Отв. ред. Б. Виппер и Т. Ливанова. М., 1966. С. 134—160; Этюды-1. С. 28—40; Этюды-2. С. 30—42.

[1] Lang. P. Music of Western Civilization. N. Y.; Lnd., 1942.

[2] Einstein A. Italian Madrigal. N. Y., 1943.

[3] Reese G. Music of the Renaissance. N. Y.; Lnd., 1955.

Какие же особенности музыкального искусства XIV—XVI столетий по сравнению с изобразительным искусством, а также театром, литературой, архитектурой затрудняют постановку вопроса о стиле в ренессансной музыке? Их выяснение и уточнение является, на наш взгляд, важнейшей предпосылкой разработки самой проблемы.

## 2

Первая особенность, возникающая перед исследователем музыки Возрождения, — отсутствие в этой культуре вплоть до второй половины XVI века классических обобщающих произведений.

Палестрина и Орландо Лассо — вот, по существу, первые художники, в которых последующая эпоха увидела классиков. То обстоятельство, что музыкальное творчество предшествующих столетий до недавнего времени занимало ничтожно малое место в концертной жизни, нельзя объяснить одной лишь нашей ограниченностью.

Разумеется, перелом, происшедший на пороге XVII столетия от старополифонического к гомофонно-гармоническому стилю, неизбежно привел к тому, что слушатели, воспитанные на классических образцах эпохи Просвещения, утратили восприимчивость к искусству догомофонной эпохи. Однако, имея в виду научную аргументацию, станем на самую широкую точку зрения. Допустим, что музыкальные законы тональной и мелодической музыки вовсе не олицетворяют высшие возможности музыкального искусства. Согласимся с тем, что если музыкальное творчество современников Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Чосера, Петрарки, Ронсара и др. не является, в отличие от творчества художников и писателей той же эпохи, неотъемлемым элементом нашего культурного наследия, то в этом виновата недостаточная широта нашего кругозора.

И тем не менее, даже принимая подобную точку зрения, мы наталкиваемся на факты, которые сразу заставляют усомниться в том, что до XVI века в музыке были созданы величайшие классические ценности. Об этом прежде всего говорит отношение самих современников к музыкальному искусству Средневековья и раннего Возрождения.

Буквально в те самые годы, когда Вазари создавал жизнеописания итальянских архитекторов, художников и скульпторов эпохи Ренессанса, в полной мере отдавая себе отчет в значении переворота, свершившегося в изобразительном искусстве на рубеже XIV века, выдающийся теоретик музыки Глареан писал, что подлинная музыка зародилась не ранее, чем лет за семьдесят до того (то есть до 1547 года). Столетием раньше Тинкторис высказал такую же

мысль по отношению к современной ему музыке ("Только последние сорок лет дали достойные музыкальные произведения"[4]). Сравним эти высказывания с высокой оценкой Джотто и живописцев раннего Возрождения, которые мы находим у Леонардо да Винчи, Эразма, Дюрера. Вспомним, наконец, с какой легкостью, с какой глубокой убежденностью в "неполноценности" варварской полифонии отвернулись от достижений музыкальной культуры эпохи Ренессанса теоретики зарождающейся музыкальной драмы.

Правда, на пороге XVII века ренессансная полифония достигла очень высокой зрелости, и в эти годы даже в музыкальных кругах пробудился интерес к музыкальному искусству недавнего прошлого. Тем более характерно пренебрежение, высказываемое создателем музыкальной драмы по отношению к своим предшественникам. Оно отражало ту типичную традицию отрицания предшествующего искусства, которая установилась в музыке на протяжении многих веков. Ведь даже Палестрине, творчество которого в огромной степени опиралось на достижения франко-фламандской школы предшествующего века, и его поколению имя Окегема ничего не говорило.

И сегодня вся музыкальная культура XIV, XV и первой половины XVI столетий в исторической перспективе воспринимается в большой мере как длительная подготовка классических образцов эпохи позднего Ренессанса — Палестрины, Орландо Лассо и в известной мере предшествующего творчества Жоскена Депре.

Подобно тому как искусство венских классиков полностью вобрало в себя достижения предшественников и Моцарт, Гайдн, Бетховен затмили яркие и смелые для своего времени находки Филиппа Эмануэля Баха, мангеймской симфонической школы, Христиана Баха, раннего Глюка и других, — все многообразные явления музыкальной культуры XIV—XV столетий были поглощены последними великими полифонистами ренессансной эпохи.

Возникает вопрос: не вправе ли мы таким же образом установить особенности ренессансного стиля в музыке, изучая лишь классические образцы второй половины XVI века? Ведь особенности сонатно-симфонического стиля венских классиков мы вполне способны выявить, анализируя только их собственное творчество и минуя всех предшественников.

Эта аналогия кажется убедительной только на первый взгляд. При более пристальном рассмотрении она оказывается иллюзорной.

Венской классической школе предшествовали интенсивные искания, охватившие очень короткий период: между первыми

[4] Lang P. Op. cit. P. 198.

итальянскими симфониями и сонатами, и первыми зрелыми произведениями Гайдна проходит немногим более четверти века. Если же мы захотели бы обойти искусство предшественников Палестрины, то нам пришлось бы игнорировать музыкальное творчество по крайней мере двух с половиной — трех столетий. Кроме того, в век Просвещения все многообразные и разнонациональные музыкальные школы тяготели к единому инструментальному стилю; в музыкальной культуре XVIII века послебаховского поколения[5] трудно обнаружить какое-либо значительное явление, которое не было бы отражено у венских симфонистов. В отношении же классиков хоровой полифонии позднего Ренессанса картина представляется совсем другой: "Палестриновская школа" выразила не все течения в музыке Возрождения.

В середине XVI века одновременно с хоровой мессой, олицетворяющей высшее достижение философского начала в музыке, складывается и итальянский мадригал — квинтэссенция субъективной лирики. Параллельно с углубленной, отрешенной от мира, возвышенной музыкой римской школы развивалось также и блестящее, декоративное, "театрализованное" искусство венецианцев, "земное" и чувственное по своему характеру и только формально связанное с внешними традициями культа. Его будущее — в музыкальном театре и драматизированных ораториях XVII века. Наиболее яркая "ренессансная" линия в западноевропейской музыке той эпохи — уже сложившиеся светские городские и придворные жанры[6] — эстетически отдалена от творчества классиков хоровой полифонии XVI века. Ее пути устремлены к новому художественному стилю — к ранней опере и инструментальной сюите, которые только лишь к концу XVII столетия достигнут зрелости.

Таким образом, именно те направления в музыке XIV—XVI столетий, которые складывались в светской городской среде и особенно непосредственно отразили чисто ренессансное мироощущение, — они-то и не успели получить в эпоху Ренессанса высокого художественного обобщения.

## 3

Здесь мы затрагиваем вторую важнейшую особенность — огромное значение церковной музыки в период Возрождения.

---

[5] "Послебаховским поколением" мы условно называем тех композиторов, которые порвали с барочной полифонией и разрабатывали галантно-чувствительный стиль. Хронологически они не обязательно следовали за поколением Баха и Генделя, а могли и принадлежать ему.

[6] Каччии, баллады и мадригалы ars nova, фроттолы и вилланеллы, инструментальные танцы, французская "звукоизобразительная" песня, лютневый репертуар.

Почему высшее достижение музыкальной культуры той эпохи — не та "ренессансная" линия, которая воспевала радость бытия, чувственные, красочные стороны жизни? Ведь эти образы, зародившись на рубеже XIV века, последовательно проходят через всю эпоху, поочередно воплощаясь то в ранних мадригалах, то в бургундских канцонах, то в изобразительных песнях Жаннекена, то в венецианских карнавалах, то в фроттолах и вилланеллах, и даже проникают, как мы видели выше, в культовую музыку венецианцев.

Почему облик классических образцов ренессансной музыки так мало предопределен гуманистической линией, которая была связана с возрождением античных идеалов и играла столь важную роль в расцвете всех других искусств той эпохи? По существу, вплоть до музыкальной драмы, зародившейся на пороге XVII века, подобная сфера ренессансной музыки неизменно занимала второстепенное положение.

Оценивая музыку той далекой эпохи в исторической перспективе, мы видим, что только в одной образной сфере она осталась непревзойденной: образы созерцания, найденные художниками Возрождения, остались своеобразными эталонами выразительности и для всех последующих композиторов. Месса, ведущий музыкальный жанр ренессансной эпохи, остается идеальным жанром для выражения отвлеченной возвышенной мысли вплоть до наших дней — от Жоскена Депре, Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена до Брукнера, Стравинского или Мессиана.

Не случайно Бетховен не только в "Торжественной мессе", но и в Девятой симфонии и в поздних квартетах как бы возрождал (на новой основе) выразительные принципы классиков старинной хоровой полифонии. Подобно тому как ранние романтики "открыли" в музыке сферу народной фантастики, а тема революционной героики типична для художественного поколения Глюка—Бетховена, или настроение катастрофического предчувствия — для ранних экспрессионистов, — так поздний Ренессанс в музыке ассоциируется с образами созерцания, художественная убедительность которых в полной мере сохранилась и по сей день.

Почему же именно эта образная сфера была разработана с таким совершенством в музыкальном творчестве эпохи Возрождения?

От своих истоков до позднего Ренессанса включительно профессиональное музыкальное искусство Западной Европы было неразрывно связано с католической церковью. В ту далекую эпоху именно музыка была главным носителем католической идеи. Непосредственный участник богослужения, музыка, быть может в большей мере, чем слово, воздействовала на прихожан. Латинский текст, непонятный народу и отрешенный от обы-

денной речи, от повседневной жизни, мог подчинить массовую аудиторию мистическому настроению молитвы главным образом через свое музыкальное воплощение.

И, тем не менее, широко используя светское народное искусство, церковная музыка неизменно подчиняла его своей эстетике. Пусть гуманистические ренессансные влияния проникали в церковную музыку, вдохнув в нее новую жизнь. Пусть фламандцы настолько позабыли идею грегорианского хорала, что cantus firmus в их мессах стали служить народные песни на народных диалектах. Пусть процесс "засорения" музыки богослужения светскими влияниями зашел так далеко, что Тридентский собор был вынужден поставить вопрос о запрещении полифонии в церкви. И все же не народная эстетика подчиняла себе искусство церкви, а католическое мироощущение продолжало господствовать над народными элементами, привнесенными в церковную музыку.

Классики старинной хоровой полифонии, в особенности величайший из них — Палестрина, в своем творчестве выражают господствующую идею церковной мессы: настроение глубокой сосредоточенности, погруженности во внутренний мир, отрешенности от всего обыденного, мелкого, чувственного. Не обязательно божественное, мистическое начало, но обязательно образы отвлеченной, возвышенной мысли характеризуют эмоциональную сферу мессы. Даже итальянский мадригал — высшее достижение светской линии в ренессансном искусстве — несет на себе отпечаток созерцательности. По своим выразительным приемам он гораздо ближе к мессе, чем к итальянским народно-бытовым жанрам. Ему совершенно чужды те элементы движения, коллективно организованного действия, народной песенности, которые характеризуют фроттолы, вилланеллы, лютневые пьесы позднего Возрождения. Сравним протестантский хорал, близкий демократической городской культуре и характеризуемый маршевыми, гимническими элементами, периодичными ритмами, напевной мелодией, с мессами и мадригалами того же времени. Разница между созерцательным характером католической мессы и народно-жанровым обликом протестантского хорала предстанет с предельной ясностью.

Для художников-живописцев Возрождения евангельские сюжеты часто играли лишь внешнюю роль. В мессах Баха, Моцарта, Гайдна драматические, лирические, а иногда и непосредственно оперные элементы, вторгаясь в традиционную форму, радикально преображали ее эстетический облик. Но в ренессансной мессе, в ренессансном мотете и мадригале на первом плане оставалась идея внутренней эмоциональной сосредоточенности. И ей идеально соответствовало именно хоровое звучание a cappella. Не случайно и самостоятельное инструментальное письмо, и гибкая выразитель-

ная мелодика, связанные с сольным пением, появляются только в театрализованной и лирической музыке XVII столетия ("оперного века"). В искусстве же Возрождения они еще подчинены закономерностям полифонической конструкции и звучанию многоголосного хора с его малоразвитым тембровым мышлением, относительно малой подвижностью ритмов и гармоний, равноправием и подчиненностью всех голосов звучанию целого.

Почему же в эпоху гуманизма, в эпоху столь бурного расцвета светской мысли, господствующим музыкальным жанром была месса, непосредственно связанная с эстетикой католического культа? Очевидно потому, что ведущим организационным центром музыкального профессионализма вплоть до конца XVI столетия продолжала оставаться католическая церковь

По существу с конца VI века, со времени организации Schola cantorum и до периода рождения оперы ведущие музыкальные кадры Европы — не только певческие, но и композиторские — неизменно формировались вокруг католической церкви. Сила и влияние ее музыки были немыслимы вне высокоорганизованного и непрерывно развивающегося профессионализма. Она выполняла ту функцию общественного института, обладающего мощными материальными ресурсами и жизненно заинтересованного в развитии музыки, без которого, как показывает история, вообще невозможно появление профессиональной школы высокого уровня.

До нас дошло множество материалов, свидетельствующих об огромном расцвете *светской* музыкальной культуры в период Возрождения: не только деревенский и городской фольклор, но и музыкальное творчество образованных городских кругов, и придворная музыкальная жизнь, и "гражданские" праздничные карнавалы, широко культивируемые в городской среде, и пышная музыка быта богатых бюргеров и т. д. и т. п. Мы знаем, что бытовая инструментальная музыка расцвела именно в то время и что бытовое хоровое пение достигло тогда исключительно высокого уровня. И гуманистические кружки или маленькие "школы", культивировавшие светскую музыку, — тоже характернейший элемент культуры Ренессанса: вспомним многочисленные содружества поэтов и музыкантов, драматические спектакли или отрывки из античных драм, положенные на музыку.

Предпосылки для возникновения крупной творческой светской школы, казалось, были налицо. И однако ни придворная среда, ни круги теоретиков-гуманистов, ни городские гражданские организации, ни бюргерская среда, ни возникшие в XVI веке музыкальные издательства не могли ни в какой мере соперничать с церковью как с организационным центром музыкального профессионализма. Почти все композиторы Ренессанса работали в церкви, и развитие

композиторского мастерства в ту эпоху связано почти исключительно с церковными полифоническими школами.

Именно поэтому ведущим музыкальным жанром продолжала оставаться месса. Поэтому все свои творческие находки, все свое интенсивное художественное экспериментирование композиторы эпохи Возрождения осуществляли внутри мессы. Поэтому, несмотря на мощные светские влияния, характерные для эпохи гуманизма, профессиональная хоровая музыка XIV—XVI веков несет на себе глубокий след если не религиозности в прямом смысле, то безусловно созерцательности. Поэтому черты художественного стиля мессы ощутимы и в светских полифонических жанрах — в канцоне и позднем мадригале, которые, при всей своей значительности, все же не возвысились до сложности и совершенства, до масштаба и художественной глубины философского жанра мессы. Поэтому история светской профессиональной школы такого высокого художественного уровня, который бы позволил нам сравнить ее с литературой и философией, начинается только в XVII веке, когда традиции собственно ренессансной культуры отходят уже в область прошлого.

## 4

По сравнению с другими искусствами, для музыки эпохи Ренессанса проблема античности должна быть поставлена совсем особенным образом. Если для изобразительных искусств, для архитектуры и театра огромное стимулирующее значение в разработке нового художественного стиля имели классические образцы античности, то для музыки Возрождения их воздействие второстепенно. Оно не только сильно запоздало по сравнению с другими искусствами (по существу, влияние античных идей на музыкальное искусство можно обнаружить только с середины XVI века), но при этом, как ни парадоксально, подчас играло ретроградную роль.

Основная причина того, что музыкальная культура эпохи Возрождения развивалась в полнейшем отрыве от античного искусства, — отсутствие художественных образцов. Музыка Древней Греции и Рима не дошла до средневековой Европы, а редчайшие сохранившиеся ее записи не были расшифрованы до нашего века[7]. Музыканты Ренессанса не видели перед собой классических античных образцов, которые они могли бы реально противопоставить аскетическому христианскому идеалу.

---

[7] Попутно здесь возникает вопрос о непрерывной преемственности как о важнейшей предпосылке доступности музыкального языка. Если даже предположить, что античные записи были бы расшифрованы, то совсем невозможно поверить в их художественное воздействие на европейца эпохи Возрождения.

Разработка проблем античной музыки до середины XVI века носила сугубо теоретический характер, не имея отношения к практике ни в сфере церковной, ни в сфере светской музыки. Правда, научная достоверность в изучении античного искусства в эпоху Ренессанса значительно превзошла средневековье, тем не менее отвлеченно-умозрительный характер схоластического теоретизирования сохранился в большой мере и у теоретиков-гуманистов. Мы наблюдаем у них то же стремление искусственно применить к европейской культуре законы античной музыки (или, точнее, законы античной т е о р и и музыки), какое характеризовало и средневековую схоластику.

Черты умозрительности в высказываниях гуманистов сохранились даже тогда, когда в самой музыке Европы сформировались новые явления, действительно имеющие известные точки соприкосновения с античной культурой. Так, например, в результате двухвекового развития музыки на основе национальной светской поэзии (начиная с ars nova) проявилось ясное тяготение к мелодическому стилю и к синтезу музыки и поэзии. Одновременно усиливающееся значение театра в общественной жизни Западной Европы сказалось в появлении многочисленных предвестников "музыкального филиала" драмы. Таким образом, налицо элементы общности с античной лирикой и античной драмой, но (подчеркиваем еще раз) они возникли и развились в полнейшей независимости от античных теорий искусства.

В обоих случаях теоретики-гуманисты пытались повернуть развитие творчества в сторону от живых современных путей к абстрактным античным схемам. Так, весьма показательно, что теоретики "Плеяды" разработали подробнейшую мензуральную теорию, основанную на принципах поэтической акцентуации в древней греческой лирике. Эта теория шла коренным образом вразрез с современными прогрессивными тенденциями формирования нового, связанного с народно-песенными жанрами, ритмического мышления, которое впоследствии стало господствовать в музыкальном языке классицизма. Ритмические же схемы, разработанные французской "Плеядой", в основном остались достоянием музыкально-исторических архивов.

Не менее яркий пример — флорентийский кружок поэтов и музыкантов, создавших первую Dramma per musica по образцу античной трагедии. Их произведения тяготели в драматургическом отношении к античной трагедии и к античной лирике, в музыкальном — к греческой монодии, которая подчинялась акцентам поэтической речи. Первые оперные композиторы принципиально игнорировали многоголосную хоровую культуру предшественников и песенную мелодику, свойственную народно-бытовым жанрам позднего Возрождения. В такой же степени они чуждались и коме-

дийных реалистических сюжетов, проникавших в мадригальные представления из итальянской комедии масок. А между тем музыкальная драма стала жизненным жанром только потому, что она преодолела искусственные схемы поклонников античности.

Единственное, что связывает зрелую оперу XVII и первой половины XVIII веков с идеалами гуманистов — создателей музыкальной драмы, — тяготение к мифологическим сюжетам. К тому же вероятнее всего, что оно сохраняется в опере благодаря связям с современным театром (то есть с классицистской трагедией), а отнюдь не как продолжение традиции гуманистов. Ведь уже через несколько лет после первой музыкальной драмы драматургия оперы стала сближаться с современным ей театром, а ее музыкально-выразительные средства разошлись с искусственно культивируемой монодией. В оперной музыке возродились на новой, гармонической основе и многоголосное звучание, и песенная музыкально-закругленная мелодика, свойственная народно-бытовым жанрам, и периодические ритмы, характерные для танцевальной музыки Западной Европы.

Приведем еще один пример принципиального расхождения устремлений теоретиков-гуманистов с реальной музыкальной практикой современности. Их идеалом был синтез музыки и поэзии в духе античной мелодии. В ренессансной музыке тенденция к слиянию этих двух искусств воплотилась с особенным совершенством в итальянском мадригале XVI века. А между тем мадригал представляет собой полифонический хоровой жанр, не имеющий ничего общего с одноголосной античной музыкой и характеризуемый скорее богатством гармонических красок, чем ясно выраженной мелодией. Так же и известные еще до зарождения оперы попытки переложить на музыку отрывки из античной драмы основывались во всех случаях на хоровой полифонии, а не на превозносимой гуманистами античной монодии.

Теоретические труды гуманистов несомненно сыграли большую положительную роль в расширении идейного и художественного кругозора просвещенных любителей музыки в эпоху Возрождения. Но только во второй половине XVI века их влияние становится сколько-нибудь ощутимым в музыкальной жизни того времени. Воздействовало ли оно реально на музыкальное творчество позднего Возрождения? Этот вопрос все еще остается спорным. Несомненно, однако, что музыкально-теоретические труды гуманистов представляют значительно больший интерес для *истории мысли о музыке*, чем для истории самого музыкального творчества эпохи Ренессанса. Даже единственное значительное и жизненное художественное явление, которое можно непосредственно связать с теориями гуманистов, а именно, родившаяся на рубеже XVI—XVII столетий музыкальная драма порывает с господствую-

щими в музыке Возрождения направлениями. Эстетически и стилистически она всецело принадлежит уже к следующей эпохе.

## РЕНЕССАНСНАЯ МУЗЫКА КАК ОТКРЫТИЕ XX ВЕКА

Музыкальное творчество эпохи Возрождения переживает сейчас свое "возрождение".

Еще полвека назад оно было достоянием одних лишь кабинетных ученых. За исключением классиков старинной хоровой полифонии (относящихся, в основном, к середине XVI века) ренессансная музыка существовала в виде мертвых рукописей вплоть до 1930-х годов. В отличие от живописцев, скульпторов, поэтов, драматургов, архитекторов, для которых знакомство с выдающимися образцами творчества Ренессанса является обязательной стадией на пути к мастерству, европейские музыканты до недавнего времени не имели даже отдаленного представления о музыке, которая вдохновляла современников Данте и Рафаэля, Ронсара и Микеланджело, Шекспира и Лопе да Вега.

В XII столетии при Соборе Парижской Богоматери работала композиторская школа, которая имела фундаментальное значение для всей профессиональной музыки будущего. И в то время как десятки поколений европейцев воспитаны на романской и готической архитектуре позднего Средневековья, никто, кроме узких специалистов по истории музыки, даже в 30-х годах нашего века не подозревал о существовании Леонина и Перотина. Основоположники профессиональной полифонии не удостоились места в крупнейшей музыкальной энциклопедии[1] , изданной в период первой мировой войны. Сходную судьбу разделили многие композиторы и последующих столетий, в том числе создатели первых музыкальных драм. Даже Монтеверди (1567—1643) оставался до нашего века скорее именем или преданием, чем живой творческой личностью и создателем неустаревающих художественных ценностей.

Ни одно из произведений, написанных в XIV и XV столетиях, не вошло в концертный репертуар более позднего времени. Великие полифонисты Бах и Гендель не включали в свой кругозор явления, предшествовавшие Палестрине. Тем более не вспоминали об этом искусстве композиторы того нового оперного стиля, который подчинил себе развитие всей профессиональной музыки XVII и XVIII веков. Ни Глюк, ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен не знали и не интересовались безвозвратно ушедшей, как тогда казалось, музыкальной культурой Ренессанса. Для Шуберта и Шопена,

*Опубликовано:* Этюды-2. С. 330—341.

[1] Grove G. Dictionnary of Music and Musicians. Lnd., 1916.

Глинки и Чайковского история музыкального творчества начиналась если не с Баха, то уже безусловно не раньше Палестрины. Сегодня, когда многие образцы старинного искусства стали известны, мы убеждаемся, что между художественным мышлением композиторов классицистского и раннеромантического стилей и музыкантов Возрождения действительно мало точек соприкосновения.

И тем не менее именно романтики XIX века первые обратили свой взор на музыку Ренессанса.

Любовь к национальной культуре, характерная для эпохи национально-освободительных войн, повлекла за собой рождение "исторического самосознания". Сосредоточенное внимание к национальным особенностям художественного творчества обязательно включает обостренный интерес к его корням и традициям. Поэтому художники-романтики воскресили преданную забвению средневековую литературу и готическое искусство. Из глубины веков были извлечены на поверхность народные баллады дошекспировской эпохи, легенды и саги древней северной мифологии. Властителями дум романтического поколения стали Данте, Шекспир, Сервантес. История ожила в романах, поэмах и драмах В. Скотта, Дюма, Гюго, Вагнера, Мейербера...

Именно в этой художественной атмосфере сложилась и расцвела та ветвь музыкознания, которая на Западе вплоть до наших дней концентрирует свое внимание на раскрытии и исследовании давно забытых пластов средневековой и ренессансной культуры. Древние рукописи, хранившиеся несколько столетий в монастырях, частных коллекциях и музеях, вышли наконец из "заточения", и белые пятна на музыкально-исторической карте мира начали постепенно заполняться.

Разумеется, первые музыковедческие открытия ренессансной культуры и наш сегодняшний уровень ее познания несравнимы. На протяжении последних лет значительно обогатились научные изыскания в этой сфере. Но процесс изучения поздней средневековой и ренессансной культуры далеко не завершен. Характерно, что одна из самых крупных, обогащающих и авторитетных работ по музыке Возрождения, изданных относительно недавно[2] , начинается с утверждения, что очень значительная часть музыкальных материалов того периода все еще находится в стадии предварительного изучения.

Почему же мы говорим о XX веке, как об эпохе возрождения ренессансной музыки? Какие явления привели к перелому в нашем отношении к искусству того далекого времени? Решающую роль

[2] Reese G. Music of Renaissance. N. Y.; Lnd., 1955.

здесь сыграли не научные изыскания, а перемены, произошедшие в самом музыкальном творчестве.

Начиная с последней четверти прошлого столетия в развитии музыкального языка и музыкального стиля в целом проявились тенденции, перекликающиеся с чертами доклассической музыкальной культуры. Законы тонально-гармонического мышления, на основе которых формировалось все известное нам искусство от Люлли и Пёрселла до Шопена и Чайковского, в творчестве позднего Вагнера и его последователей начали постепенно терять свое универсальное значение. Характерное для романтического стиля неуклонное стремление к красочности музыкального языка, к индивидуализации всех голосов в ущерб строгой ограниченности и упорядоченности классицистской гармонии, где на первый план выступало логическое формообразующее начало, постепенно привело к ослаблению организации музыки на основе главенства одного лада и одной тональности.

Короче говоря, законы музыкального языка, достигшие высшей типизированной формы в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена, начали утрачивать свою силу воздействия уже для позднеромантического поколения. Поиски новых красочных аккордовых образований и тембровых сочетаний стали характернейшим признаком музыкального творчества XIX — начала XX века. Эти тенденции настолько усилились в последующие годы, что в поисках нового современного музыкального языка композиторы вообще объявили войну "благозвучию", лежащему в основе классицистской, романтической и импрессионистской гармонии.

Эти искания привели композиторов — теперь уже именно композиторов, а не музыковедов — к тем старинным художественным принципам, в которых классическая ладотональная организация либо еще не совсем сформировалась, либо еще не стала закономерным элементом стиля.

Так, например, трудно переоценить влияние творчества Палестрины на новый гармонический язык импрессионистов. Хорошо известно, что под непосредственным впечатлением от хоровой музыки Палестрины сформировалось ладогармоническое мышление Дебюсси. Именно с творчества Дебюсси, "расшатавшего" законы классицистского и раннеромантического музыкального языка, и ведет начало сложноладовая и политональная основа современной гармонии.

Другой художник начала XX века — Венсан д'Энди — откровенно провозгласил культ ренессансной полифонии. Созданная им знаменитая Schola cantorum ориентировалась на возрождение этой веками забытой музыки. Огромный авторитет д'Энди, его широкий пропагандистский размах заметно сказались на творчестве французской композиторской молодежи первой четверти XX века. От-

ношение д'Энди к композиторам доклассицистской эпохи как к своим единомышленникам очевидно из его монтевердиевского "Орфея". Эта музыкальная драма, созданная на самой заре оперного искусства в 1607 году, целых три столетия оставалась незамеченной теми, кто вершил судьбами оперного репертуара. Д'Энди издал это произведение, расшифровывая, однако, рукопись не в строго академическом духе (как это делали музыканты-теоретики), а с известной вольностью, "домысливая" гармонические звучания и тембровые эффекты в плане музыкального мышления импрессионистов. Быть может, уже как следствие точки зрения д'Энди, усматривавшего в Монтеверди прямого, хотя и очень далекого предшественника импрессионистского стиля в музыке, несколько позднее появился музыковедческий труд, обнажающий и подчеркивающий точки соприкосновения в мелодическом и гармоническом языке между "Орфеем" Монтеверди и "Пеллеасом и Мелизандой" Дебюсси[3] .

После того, как композиторы нашего века, заглянув в глубь истории, перебросили мост через три столетия от позднего Ренессанса к современности, обращение к искусству далекого прошлого утратило характер исключительности.

Бурная реакция не только на романтизм, но и на импрессионизм, проявившаяся в западноевропейской музыке в 1910—1920-х годах, во многом определила тяготение к таким формам музыкального мышления, которые явно соприкасались с раннеренессансной музыкой. Протест против "романтической идеализации" ("сентиментализма, струящегося лунным светом", как писал теоретик футуристов Маринетти), против туманной заоблачной лирики и нарочитой красоты (так сформулированы, например, задачи "Новой молодежи" во Франции в программном произведении Жана Кокто "Петух и Арлекин") привели композиторов к таким средствам, в которых мягкие гармонические созвучия, плавная мелодичность были вытеснены жесткими, оголенными звучаниями. Выразителем антилирических настроений в музыке стали политональные эффекты (наложение двух или трех тональностей одна на другую в одновременном звучании); аккорды, построенные не на терцовой основе (как строятся все гармонии классицистского и романтического стилей), а на диссонирующих интервалах (кварты и квинты); "пустая" линеарная фактура, лишенная гармонической заполненности; мелодика, утратившая закругленную плавную песенность, максимальная детализация и дифференциация тембровых эффектов и т. п. Короче говоря, распалась и рухнула та целостная система гармонии, ритма, мелодики и инструментовки, на основе которой воздвигался музыкальный язык XVIII и XIX столетий.

---

[3] Paoli D. Orfeo and Pellens // Music and Letters, 1939, October.

В свете подобных стилистических устремлений старинная доклассицистская музыка оказалась в высшей степени созвучной представителям "новейшей музыки". Теперь уже не только композиторы позднего Ренессанса и XVII века вызывали интерес, восхищение и подражание им. Отныне в сферу интересов современных музыкантов оказалась вовлечена и музыка XIV века, так называемая школа ars nova, которую можно рассматривать как самый ранний этап музыкального Ренессанса. Музыка, которая еще не знала гармонической заполненности, мягких трезвучий, внутренней логики в соотношении аккордов, стала все больше и больше привлекать к себе внимание композиторов 1920-х и 1930-х годов. Одновременно с этим проявился интерес к позднеренессансному мадригалу XVI века, характерному небывалой в классицистском и раннеромантическом искусстве свободой аккордовых сопоставлений. Черты, родственные музыкальным стилям эпохи Возрождения, встречаются у многих композиторов Запада.

"Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю..."[4]

В этой сжатой формулировке, принадлежащей Стравинскому, заключено отношение композиторов XX века не только к гармоническому стилю классицистов и романтиков, но и ко всему их складу мышления. Замечательный период в истории музыки, начавшийся с расцвета музыкальной драмы и современного мелодического и гармонического стиля в конце XVII столетия и пришедший к своей кульминации и кризису в послевагнеровский период, то есть на рубеже прошлого и нашего веков, предстает в современной перспективе как замкнутый круг. Он как бы окаймлен с одной стороны новейшими течениями XX столетия, с другой — многовековой историей, включающей культуру Средневековья и Ренессанса. Подобная перспектива радикально видоизменила отношение современных композиторов к своим непосредственным предшественникам. Отвергая эстетику и художественные приемы романтизма и зрелого классицизма, они концентрируют свое внимание на отдельных выразительных средствах добаховской, в том числе и ренессансной музыки. «Интересы нынешнего поколения направлены в сторону музыки до „века гармонии"»[5] , — пишет Стравинский.

Укажем для примера хотя бы Хиндемита, вернувшегося к линеарной фактуре (вместо четырехголосной гармонической, характерной для классицистов и романтиков), и к аккордам, основывающимся на квартово-квинтовой структуре; на Стравинского неоклассицистского периода или Мийо, возродивших ритмические

[4] Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 237.
[5] Там же. С. 237.

структуры XVI и XVII столетий; на Воан-Уильямса, который нашел свой стиль, опираясь на жесткие гармонии английского ренессансного мадригала; на Бриттена, возвратившегося к камерному дифференцированному ансамблю Пёрселла вместо массивного симфонического оркестра, и т. д. и т. п. У всех этих композиторов, так же как и у Бартока, Онеггера, Берга, наблюдается стремление мыслить на сложноладовой основе, на диссонирующих аккордовых сочетаниях.

Новые тенденции в музыкальном творчестве повлекли за собой принципиально новое отношение к предклассицистскому, и в частности ренессансному, искусству со стороны исполнителей и широкой музыкально образованной публики.

Вследствие того, что одноладовая и однотональная система гармонии, построенная на терцовой основе, и плотная фактура симфонического оркестра перестали быть основополагающими элементами современного музыкального творчества, слуховой опыт и склад художественного мышления современного любителя музыки совершенно иной, чем у поколения первой четверти нашего века. И этим он обязан прежде всего переменам, произошедшим в концертно-исполнительской жизни.

В наши дни имена Машо и Жанекена, Дюфаи, Окегема и Обрехта, Орландо Лассо, Жоскена Депре и Палестрины, Монтеверди, Шютца и Пёрселла знакомы каждому посетителю концертов или собирателю фонотеки. Некогда забытая культура заняла прочное место в современном исполнительском репертуаре. Изменилась и сама манера игры, по сравнению с господствовавшими в недавнем прошлом приемами романтического исполнительского стиля. Неоклассицистские черты заметны при трактовке не только современной музыки, но и многих классических произведений XVIII и XIX столетий.

Благодаря этому музыкально-исторический кругозор образованного любителя музыки наших дней неизмеримо шире, чем у меломана, жившего двести, сто, пятьдесят и даже тридцать лет тому назад. Никогда прежде музыкальное искусство далекого прошлого не было в такой мере в центре внимания композиторов, исполнителей и публики, как в наши дни.

Казалось бы, этот новый повышенный интерес к глубокой истории музыкального искусства должен обеспечить полное и точное представление о нем. В известном смысле это безусловно так. По существу, любой человек, заинтересовавшийся музыкальными произведениями позднего Средневековья, ars nova или Ренессанса, имеет возможность сегодня ознакомиться с ними в квалифицированном исполнении. Ансамбли, подобные известному американскому камерному оркестру Pro musica, пропагандируют старинную музыку по всему свету. Академически точные записи, выполняе-

мые университетскими музыковедческими кафедрами типа оксфордской, сейчас, благодаря широкому выпуску грампластинок, стали доступны всем.

И тем не менее даже и сегодня у нас нет полной уверенности в том, что музыка раннего Ренессанса, преподносимая в нотных изданиях или в концертном исполнении, полностью соответствует тому, что было задумано ее создателями.

Причина этого заключается как в неповторимых особенностях музыкального искусства вообще, так и в несовершенствах существующей нотной записи.

В отличие от произведений живописи, скульптуры, литературы, архитектуры музыкальное произведение не существует вне исполнения. Дыхание жизни в буквальном смысле дают ему исполнители. Записанное, но не звучащее произведение не есть музыка (в то время, как написанная, но не исполненная пьеса есть явление литературы). Замысел композитора доходит до нас лишь в виде его "проекции" на бумагу, как запись на нотном стане, причем довольно приблизительной. Волшебное превращение черных точек в звучащую музыку осуществляется исполнителем. Однако этот процесс предполагает не только талант, но и высокую степень точности и подробности самой нотной записи и определенную преемственность исполнительской традиции.

Даже и сегодня, когда наши партитуры оснащены знаками, указывающими тончайшие градации динамических оттенков, вариаций темпа, приемов артикуляции, педальных эффектов, фразировки и т. д. и т. п., не говоря уже о том, что каждый голос мелодии и гармонии, каждый инструментально-колористический эффект обозначен в современной нотной записи с предельной детализацией, — замысел композитора далеко не всегда раскрывается до конца при прочтении партитуры. На помощь приходят и слуховой опыт музыки данного стиля, и преемственность исполнительских традиций, и, наконец, указания самого автора. И все-таки произведение редко трактуется одинаково различными исполнителями. Проблема "прочтения" нотной записи, раскрытия авторского замысла, толкования его в соответствии с художественным мышлением определенной эпохи занимает центральное место в исполнительском искусстве.

Насколько же труднее удовлетворить всем этим условиям, если дело касается произведений, созданных в ту далекую эпоху, когда нотная запись была еще столь несовершенной, столь грубо приблизительной, что музыкальное исполнение основывалось в гораздо большей степени на музыкальном инстинкте и слуховых традициях, чем в расшифровке записи. Не только тактовая черта, тональные знаки или указание темпа не были известны музыкантам ars nova или XV столетия. Даже альтерации и ключевые знаки не

были отражены в грубо приближенной нотации того времени. Столь элементарный по нашим представлениям прием, как сведéние всех голосов в партитуру, показался бы музыкантам эпохи Возрождения непостижимым чудом техники. Аккордовое же сопровождение к мелодике и фактура сопровождающих голосов еще в XVII столетии не выписывались на нотном стане, а обозначались при помощи цифр. Художественное воображение, импровизаторская техника и слуховой опыт музыканта-исполнителя определяли гармонию и фактуру произведения.

С какими же огромными препятствиями сталкиваются музыковеды наших дней! Ведь у нас нет самого главного путеводителя по старинной культуре — преемственности традиции, которая играет жизненно важную роль в современной интерпретации музыки классицистского и романтического стилей. Преемственная линия от музыки эпохи Ренессанса к нашей современности оказалась прерванной на три столетия и ее возобновление требует множества догадок, исследований, интуитивных озарений.

Приведу в качестве примера систему музыкального интонирования. Начиная с середины XVII века наша слуховая настройка основывается на равномерной темперации и точном полутоновом интонировании, которое утвердилось в фортепианном звучании. Поэтому, возрождая старинную хоровую музыку, мы склонны представлять ее звучание также на этой основе. А между тем в настоящее время установлено, что красота гулкого многотембрового звучания ренессансного хора в большей мере создавалась его "колеблющимся интонированием". Отклонения вверх и вниз от твердо фиксированных интервалов на какую-то крохотную долю придавали многоголосной вокальной музыке той эпохи своеобразное и ярко характерное обаяние. Совершенно так же наши представления о ритмическом стиле того далекого времени весьма приблизительны и противоречивы. Нотная запись не дает возможности однозначно установить, исполнялась ли данная мелодия в свободно скандированной манере или со строго периодическими и подчеркнутыми акцентами (в манере музыки классицистского стиля). Неадекватность нотной записи для музыкантов той эпохи восполнялась устной школой, традицией, наконец — что особенно важно — звучащей вокруг них музыкой. Сам строй музыкального мышления, господствовавший в те далекие времена, подсказывал исполнителям, какой художественный эффект скрывался за приблизительной схемой черных точек и их расположением на линейках (которых, кстати, в те далекие времена также было меньше, по сравнению с современным пятилинейным станом).

Наконец, вспомним и еще одну серьезную преграду — широко распространенные в период позднего Средневековья и Ренессанса "зашифрованные" записи. Речь идет не о том, что иногда профес-

сиональные музыканты по традиции средневековых цехов сознательно зашифровывали секреты своей композиторской техники. Имеется в виду элементарная практика записывания только одной части музыкального произведения — наиболее ортодоксальной, канонизированной. Самые же интересные импровизационные моменты — те, в которых осуществлялись особенно смелые и индивидуальные композиторские находки, — как правило, не были зафиксированы на бумаге.

Пытаясь составить сколько-нибудь полное и правильное представление о музыке ренессансной эпохи, мы руководствуемся не только дошедшими до нас рукописями. Приходится привлекать и литературные источники, и изображения на картинах и скульптурах, и прибегать к сравнительному анализу, опираясь на такие музыкальные явления современности, которые, по нашим предположениям, родственны искусству ренессансной эпохи. В частности, некоторые формы музицирования, сохранившиеся в быту кавказских народов, например, у грузин, в настоящее время принято рассматривать как искусство, близкое итальянскому Предренессансу. Все это позволяет уточнять наши знания о музыкальном искусстве эпохи Возрождения.

Хотя на протяжении последних десятилетий исследования ренессансной музыкальной культуры проводятся в высшей степени интенсивно и изучение этой проблемы осуществляется многосторонне и дифференцированно, наши представления о музыкальном творчестве Ренессанса все еще в значительной мере условны. Хорошо известно, например, что знакомство с подлинником какого-либо шедевра живописи, изученного по репродукциям, часто открывает новые неожиданные грани его красоты, а иногда даже приводит к радикальной переоценке произведения. Насколько же несовершенны суждения музыканта, который вынужден воссоздать в своем воображении не только детали и тончайшие оттенки художественного произведения, но даже и его самые общие контуры!

Проблема интерпретации, актуальная для каждого музыкального стиля, здесь особенно сложна и остра. Поэтому при воспроизведении музыки эпохи Возрождения, если речь идет не о строго академических записях, мы неоднократно встречаемся с тенденцией ее модернизации. Чаще всего она проявляется в сближении старинной музыки с современной. Но иногда заметно и стремление раскрыть ее при помощи типичных композиционных и исполнительских приемов романтического стиля. Каждый, кому придется слушать подобную "осовремененную" музыку Ренессанса, должен помнить о том, что такие приемы, как противопоставление мелодики и гармонического фона, как педальные эффекты, плавное пение в манере bel canto, подчеркнутая ритмическая "фразировка", полутоновое "фортепианное" интонирование и многие другие, вне

которых современная музыка немыслимы, утвердились лишь через три-четыре столетия после того, как в XIV веке сложилась первая ренессансная школа в музыке — так называемая ars nova.

Было бы преждевременно утверждать, что музыкальные творения современников Данте, Петрарки и Чосера, Джотто, Рафаэля и Леонардо да Винчи успели занять такое же место в нашей художественной жизни, какое завоевали шедевры поэтов и живописцев эпохи Возрождения. Но бесспорно одно: перелом, произошедший в композиторском мышлении в XX веке, приоткрыл завесу над огромной музыкально-исторической эпохой и значительно раздвинул границы нашего музыкального восприятия. Есть все основания предполагать, что сближение с музыкальным творчеством далекого прошлого не только обогатит наш общекультурный кругозор, но откроет новые перспективы в музыкальном языке и мышлении современности.

## ХУДОЖНИК ПЕРЕЛОМНОЙ ЭПОХИ — КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

Монтеверди — современник Шекспира и Тассо, Рубенса и Караваджо. С Рубенсом и Тассо его роднит служба при дворе герцогов Гонзага в Мантуе, где он провел значительную часть жизни. Его мадригалы неразрывно связаны с поэтической лирикой Тассо, а оперное творчество вызывает ассоциации с драматургией Шекспира. Очень велик соблазн рассматривать Монтеверди в одном ряду с другими представителями блестящей художественной плеяды конца XVI — начала XVII столетий: их творчество действительно отмечено явными точками соприкосновения.

И однако никогда нам не постичь всего величия Монтеверди, весь масштаб осуществленного им новаторства, грандиозные последствия найденных им путей, если мы не отрешимся от стремления искать параллели между ним и современными ему деятелями, творившими в других областях искусства.

Только на фоне особых судеб музыкального творчества фигура Монтеверди вырисовывается во всей своей значимости. Перед композитором его эпохи возникали проблемы, которых не знали ни Шекспир, чье искусство ознаменовало кульминацию в драматургии Ренессанса, ни Тассо, которому предшествовало более десяти поколений светских поэтов, начиная с Данте и Петрарки, ни живописцы Караваджо и Рубенс, область творчества которых вдохновлялась и оплодотворялась реальными античными образцами на протяжении нескольких столетий. Монтеверди творил в обстанов-

*Опубликовано:* См. 1967, № 5. С. 89—96; Этюды-1. С. 89—96; Этюды-2. С. 43—58.

ке, которая по своей противоречивости, сложности, по своему переломному значению не имеет себе подобных во всей известной нам истории музыки, кроме, разве, нашей современности.

Для музыкального творчества осознание Ренессанса пришло только в середине XVI века. В этот период творческая мысль устремилась к гуманистическому идеалу, который для других искусств давно успел стать реальностью. Незадолго до рождения Монтеверди музыканты впервые заговорили о том, что после длительного застоя, мрака, "летаргического сна" их искусство наконец также достигло высот древней классики. Подобно живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии, драме, музыка (или точнее, теоретическая мысль в области музыки) прочно отождествляла этот идеал с античностью.

Вместе с тем расцвет гуманистических теорий совпал по времени с крупнейшими переменами в самом музыкальном искусстве. Именно в XVI веке старинная полифония достигла непревзойденных высот, но на смену ей уже шли предвестники новой, гомофонно-гармонической тональной эпохи. Светская музыкальная культура, связанная с просвещенными аристократическими центрами, впервые стала соперничать с могущественной многовековой церковной традицией. Эта "смена вех" носила столь явный и радикальный характер, что музыкальный мир раскололся на два враждующих лагеря с непримиримыми представлениями о том, как должно воплотиться ренессансное начало в музыке. Каждый лагерь имел свое кредо, а в воззрениях противника видел либо ретроградные, либо упадочнические идеи, сулящие музыке гибель.

Так, многие крупные ученые (Глареан, Царлино, Гафорио и другие), безмерно преклонявшиеся перед нидерландской полифонической школой, и в особенности перед ее самым выдающимся представителем Жоскеном Депре, провозгласили его творчество вечным критерием классического в музыке, непревзойденным олицетворением Ренессанса. Всякое стремление поколебать незыблемые принципы этого "совершенного искусства" (они так и называли его — "ars perfecta") представлялось им признаком разложения, "началом конца". Они скорбели о том, что новая музыка лишена "простоты, серьезности, искренности" классического искусства и третировали ее как "декадентство" и "сверхрафинированную культуру".

"Жоскен оставил миру абсолютные образцы классического сочинения... Лучшее, что можно сделать, это увековечить его искусство, так как оно никогда не может быть превзойденным, — писал Глареан в своем известном труде "Dodecachordon". — Но, увы! Музыкантам хочется изобретать нечто новое. И вот новое искусство докатилось до безудержной распущенности... Отклонившись от

путей, намеченных нашими отцами, молодые композиторы создают... искаженные произведения, в которых нет никаких достоинств, кроме новизны..."[1]

Царлино, несколько более спокойно относившийся к новым школам, высказывал уверенность в том, что "тревожные признаки разложения являются симптомами поверхностного заболевания", а не сколько-нибудь "существенного упадка классического искусства"[2]. Однако и он, скончавшийся на пороге рождения оперы, так и не признал возможности появления нового стиля в музыке, независимо от классической нидерландской полифонии.

Не менее крайние позиции занимали противники этих ученых — будущие создатели музыкальной драмы, ярые "нигилисты" по отношению к фламандской полифонии. Как неоднократно бывало в истории музыки, радикальный разрыв с прошлым осуществляла или стимулировала молодежь, полностью свободная от цеховой психологии или даже не связанная с профессиональными композиторскими кругами. Вспомним хотя бы, какую роль сыграл Кальцабиджи для реформы Глюка, шубертовский кружок в создании романтической вокальной лирики, Мусоргский (и вообще кучкисты) в развитии современной гармонии. Так и гуманистически образованная молодежь XVI века, группировавшаяся вокруг придворных академий, смело пренебрегла композиторскими канонами и провозгласила свой собственный ренессансный идеал. Винченцо Галилей первый осмелился бросить вызов авторитету нидерландской школы, заявив в своем знаменитом "Диалоге об античной и современной музыке", что в "совершенном искусстве" нет ничего от античной классики, что только "чистое невежество" могло усматривать в нем ренессансные черты. С фанатической предвзятостью он и его единомышленники (Дж. Дони, П. Делла Валле, П. Барди и другие) заклеймили нидерландцев как "северных варваров", сравнивали их с дикими готами, разрушившими римскую цивилизацию. Они требовали полного уничтожения многоголосного письма и искали для музыки новые пути, идущие от античной монодии. Любопытно, что эти музыканты не "услышали" одноголосного мелодического строя народной и бытовой музыки. Склонные к умозрительному теоретизированию, они устремили свои поиски к древнегреческой лирике, о которой составили себе представление по одним лишь литературным материалам. Тем не менее по ее подобию они создали омузыкаленную декламацию, которой предстояло покончить с "злоупотреблениями

[1] Цит. по: Schrade L. Monteverdi Creator of Modern Music. N. Y., 1950. P. 25—26.

[2] Ibid. P. 35.

полифонистов" и открыть в музыкальном творчестве новую подлинно ренессансную эпоху[3].

В обстановке, когда бурная переоценка ценностей сталкивалась с неистовым отстаиванием прошлого, в атмосфере интеллектуального брожения и эстетических пророчеств, на фоне упорных поисков античного идеала начал свой путь молодой Монтеверди. Его великая заслуга перед мировым искусством заключается в том, что возвысившись над заблуждениями, крайностями и абстракциями современников, он с изумительным совершенством разрешил проблемы, озадачивавшие лучшие умы своего века. Его творчество показало, что будущее музыки связано не с каким-либо одним ее течением, но с жизнеспособными чертами всего, что только заключала в себе культура эпохи Возрождения, что оба враждующих лагеря — "консерваторы" и "авангард" — были вовсе не столь непримиримо антагонистичны, как это казалось мыслителям XVI столетия, что для музыки, в отличие от других искусств, ренессансное начало было ознаменовано не возрождением античности, а рождением новой темы, посвященной внутреннему миру человека.

"...Ариадна трогала потому, что она была женщиной, Орфей — потому, что он простой человек... Ариадна возбуждала во мне истинное страдание, вместе с Орфеем я молил о жалости..."[4] В этом высказывании Монтеверди заключена и сущность его собственного творчества, и главная суть переворота, произведенного им в искусстве. Мысль о способности музыки воплощать "богатство внутреннего мира человека" при жизни Монтеверди не только не была избитой истиной, но воспринималась как нечто неслыханно новое, революционное. Впервые на протяжении тысячелетней эпохи земные человеческие переживания оказались в центре композиторского творчества подлинно классического уровня.

Монтеверди еще не раз затронул эту тему незадолго до смерти. Назвав себя создателем "взволнованного стиля" ("stile concitato"), композитор пояснил, что до него музыка была лишь "мягкой" или "умеренной", он же стремился расширить границы ее выразительности, сделав способной воплощать "противоречивые чувства, а именно воинственность, мольбу и смерть[5].

---

[3] Вот отрывок из письма П. Барди к Дж. Дони, интересный освещением реакции общества на первое исполнение музыки в античном стиле (ею были произведения В. Галилея "Жалобы графа Уголино по Данте" и "Ламентации Иеремии"): "Новаторство этих сочинений так велико, что в среде музыкальной профессуры они вызывают всеобщую зависть, но подлинные меломаны испытывают восторг" (цит. по: Solerti A. Le Origini del Melodrama. Turin, 1903. P. 145.

[4] Цит. по: Malipiero F. Claudio Monteverdi. Milan, 1930. P. 166.

[5] Монтеверди К. Предисловие к Восьмому сборнику мадригалов.

Образы мольбы и смерти оттенены здесь мотивом воинственности. Это сопоставление рождает ассоциации с другой характернейшей чертой музыки Монтеверди — ее острым драматизмом. Если бы даже Монтеверди не оставил ни единой строчки о своих взглядах на выразительные свойства музыки, то сами его произведения раскрыли бы нам его главную творческую задачу. Начиная с первых мадригалов, относящихся к 1580-м годам и кончая последней музыкальной драмой, созданной в 1642 году (то есть за год до смерти), Монтеверди посвятил все свое искусство максимально правдивому, многостороннему и художественно совершенному воплощению драматизма человеческих страстей.

Какая мысль стоит за высказыванием Монтеверди, что до него музыка была лишь "мягкой" или "умеренной"? Что знаменует собой появление "взволнованного стиля"? Как ни отрывочны, лаконичны и "старомодны" формулировки композитора, в них скрыта великая правда, весь смысл которой мы в состоянии оценить лишь в современной исторической перспективе.

До Монтеверди музыка достигла уже подлинно классических высот. Преклонение перед нидерландской полифонической школой, господствовавшей в западноевропейской культуре на протяжении двух столетий, имело глубокое основание. Ренессансная хоровая месса осталась в веках как непревзойденный образец искусства, воплощающего образы возвышенной мысли, отвлеченного созерцания, отрешенности от всего земного, чувственного. Так велико было влияние церковной полифонии на все музыкальное творчество эпохи Возрождения, что ренессансное мироощущение отражалось в нем не непосредственно, а в глубоком подчинении культовой эстетике, в неразрывном переплетении с выразительными приемами церковного хорового письма. Даже мадригал, наиболее совершенный вид светского искусства того времени, развивался всецело в русле традиционного многоголосия, даже он был проникнут спокойным созерцанием. Лучшее и типичное в музыке эпохи Возрождения миновало внешние, чувственные стороны жизни, не знало эмоциональной трепетности, душевных конфликтов, бурного накала страстей.

При жизни Монтеверди созрела и другая, светская сфера музыкального творчества. Связи ее с придворной культурой находили выражение главным образом в музыкально-театральных жанрах, отличавшихся условной гедонистической трактовкой мифологических сюжетов. Только в таком виде и вошла античная тема в музыку, навсегда оставаясь по отношению к ней внешним элементом. В аристократической камерной атмосфере сформировалась и своеобразная инструментальная школа, характерная сдержанным изяществом, тонкой орнаментальностью. Декоративный, дивертисментный облик всего этого придворного искусства был заведомо несо-

вместим с глубокой эмоциональностью, выражающей правду чувств.

Внешне порывая с жанрами, зародившимися в светской придворной обстановке, Монтеверди радикально преобразил их своим отношением к задачам художественного творчества. Серьезность, одухотворенность, глубина, свойственные хоровой музыке церковной традиции, перешли в его произведения сугубо светского содержания, стали характеризовать образную сферу, выражающую реальную жизнь с ее душевными потрясениями, внутренними конфликтами, сложными человеческими отношениями.

И еще одно свойство Монтеверди осветило весь дальнейший путь музыкального искусства. В вышеупомянутом рассуждении о "взволнованном стиле" композитор ссылается на поэму Тассо как на источник новой выразительности своей музыки. Трудно переоценить всю важность подобного признания. В нем как бы сформулирована та "программная" роль поэзии, которая лежит в основе музыкального творчества всей последующей трехвековой эпохи. Монтеверди первый воплотил в музыке настроение поэзии, а не только выразительность речевых интонаций или акценты декламации. Под воздействием поэтической лирики и поэтического слова в драме возникали в его музыке и образы изменчивых душевных состояний в их тончайших нюансах, и картины природы, преломленные через призму эмоционального мира поэта. В рамках специфически музыкальной выразительности он первый осуществил слияние поэтического и музыкального, к которому так стремилась эстетика эпохи Возрождения.

Центральное место в творчестве Монтеверди занимает тема страдания и сострадания. Из всего богатства психологических и внешнежанровых мотивов, раскрытых композитором (их разнообразие и сегодня кажется ошеломляющим), именно образы трагических переживаний были разработаны с наибольшим совершенством. В них раскрывалась для композитора сущность человеческой души. Он видел в человеке высокую духовную личность, находящуюся в трагическом конфликте со своим окружением. Его герой мужественно сражался и погибал, не находя утешения ни в религии, ни в любви.

Образ скорби в его бесчисленных оттенках объединяет все светские произведения Монтеверди, иногда отдаленные друг от друга полувековым периодом. Изумительный мадригал "Era l'anima mia" ("Была душа моя"), рисующий чувство беспредельного одиночества в последние дни жизни; страстная мольба Орфея в подземном царстве (опера "Орфей"); потрясающий душу "Плач Ариадны", когда в момент отчаяния, покинутая своим возлюбленным на одиноком острове, она бросается в море (опера "Ариадна"); предсмертный вздох Клоринды, погибающей от руки рыцаря из-за

трагического недоразумения (мадригал "Поединок Танкреда и Клоринды"); горе отвергнутой Оттавии, навсегда расстающейся с иллюзией любви и счастья (опера "Коронация Поппеи"); полный величественного трагизма монолог Сенеки, осужденного Нероном на самоубийство (та же опера), — все эти и многие другие музыкально-поэтические страницы, олицетворяющие трагедийное начало, образуют наиболее впечатляющие художественные кульминации и высшие драматические моменты в творчестве Монтеверди.

В одном из своих рассказов Чехов говорит о красоте человеческого горя, которую "умеет передавать... одна только музыка"[6]. Одухотворенный и опоэтизированный образ скорби действительно проходит через музыкальное творчество последних столетий, являя собой одну из его наиболее характерных выразительных сфер. Мало кто помнит, что основоположником этой линии в искусстве, подарившим миру столько шедевров, был Монтеверди. И "Lacrymosa" из "Военного реквиема" Бриттена, и Largo из Пятой симфонии Шостаковича, и Allegro и финал "Патетической" Чайковского, и "Смерть Зигфрида" Вагнера, и "Похоронный марш" из "Героической симфонии" Бетховена, и "Lacrymosa" из Реквиема Моцарта, и "Страсти по Матфею" Баха, и сцена смерти из "Дидоны и Энея" Пёрселла (я выборочно называю здесь лишь единичные, вершинные произведения) — все эти потрясающие художественные образцы уводят в глубь истории к композитору, открывшему в шекспировскую эпоху неисчерпаемую поэтичность трагедийной темы в музыке.

Знакомясь с новейшей литературой о Монтеверди, мы наталкиваемся на противоречие, природу которого нелегко сразу понять. С одной стороны, общепризнан взгляд на этого композитора как на "основоположника современной музыки". К подобной точке зрения трудно не присоединиться. В самом деле, именно в творчестве Монтеверди сложился тот строй художественного мышления, который характерен для нашей (то есть послеренессансной) эпохи. С него начинается господство лирической темы, неотделимой от музыкального творчества XVII, XVIII, XIX, а в большой мере и XX столетий. Именно он, а не флорентийцы — создатели dramma per musica — "открыл" подлинную оперу — ведущий музыкальный жанр эпохи классицизма и один из важнейших в музыкальной культуре последних столетий в целом. Он первый осуществил синтез многоголосия и монодии, преобразовав их в гармонические и мелодические основы современной музыки. В его творчестве берут истоки почти все выразительные элементы оперы и большинство современных музыкальных форм. Ария и речитатив, трехчастная ария da capo и basso ostinato, ритмическая танцевальная остинат-

[6] Чехов А. П. Собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 23.

ность и инструментальные ритурнели, варьированная куплетность и рондо, структура, основывающаяся на замкнутых номерах, и свободная декламационная сцена, драматические дуэты и хоры, построенные на диалогической основе, и такие же ансамбли декоративного плана, народно-песенные жанровые номера и виртуозная блестящая кантилена и т. д. и т. п. — по существу все важнейшие элементы оперной драматургии вплоть до лейтмотивов (!) — были ясно намечены в его музыкальных драмах.

С другой стороны каждый пишущий о Монтеверди отмечает "возрождение" его творчества в наши дни. Действительно, только в XX столетии, после громадного периода молчания, вновь "заговорила" музыка Монтеверди, изумляя своими чертами неустаревающего классического искусства. Правда, имя Монтеверди прошло сквозь века, но оно не ассоциировалось с живой художественной личностью, а воспринималось скорее как легенда, как воспоминание о его былом, навсегда ушедшем величии. Само наследие "создателя современной музыки" не вошло в духовную жизнь эпохи классицизма и романтизма.

Как же согласуется утверждение об основополагающем характере его творчества с тем, что вскоре после смерти самого композитора его музыка полностью сошла со сцены?

Не претендуя ни в какой мере на исчерпывающее решение этой сложной проблемы, я все же выскажу мнение, что одна ее сторона безусловно связана с необыкновенной широтой диапазона выразительных средств, культивируемых Монтеверди, и их смелым новаторством, далеко опередившим свою эпоху. Вспомним, как современники Бетховена и непосредственно следующее за ним поколение не поняли сонат и в особенности квартетов его "позднего стиля". Ведь даже симфонисты, объявившие себя наследниками Бетховена, избежали воздействия этих произведений, выходящих за рамки художественных идей романтизма. Так и последователи Монтеверди развили только одну из многих сторон его поразительно богатого, разнообразного и оригинального языка. XVII век воспринял только те черты его многогранного творчества, которые тяготели к классицизму. Все остальное не было "услышано", не было замечено. Когда же в музыке окончательно созрел и стал господствовать классицизм с его строго тональным мышлением, типизацией и концентрацией образов, количественным ограничением и строгим отбором художественных приемов, предельной проясненностью форм выражения, преобладанием внутренней организующей логики над красочно-чувственным началом, то наследие Монтеверди, ни в какой мере не укладывающееся в рамки подобного стиля, вообще сошло со "столбовой дороги" европейского искусства.

И при жизни композитора на пути к безоговорочному успеху стояли необыкновенная широта его кругозора и богатство воображения, не знавшие границ времени и моды. Слава Монтеверди при жизни и в особенности его репутация в профессиональных кругах были очень велики. И тем не менее им непрерывно сопутствовали нападки на композитора за слишком новые и смелые нововведения. Эта критика исходила как из консервативных кругов, так и из среды "радикальной молодежи". Первые справедливо усматривали в его творчестве "ересь" по отношению к ортодоксальной полифонии. Вторые столь же обоснованно видели в нем "измену" монодии. В начале XVII века вышел в свет труд Дж. Артузи под заглавием: "О несовершенстве современной музыки", где примерами, почерпнутыми из мадригалов Монтеверди, делалась попытка доказать, что его многоголосное письмо разрушает старинную благозвучную полифонию, что оно "терзает слух вместо того, чтобы услаждать его", что вся эта музыка создана "невеждой, не знающим элементарных законов композиции"[7]. Когда же Монтеверди переложил свой "Плач Ариадны" для пятиголосного хора, неизмеримо усилив этим его драматургическую выразительность, то главный теоретик "флорентийцев" Дж. Дони обрушился на него с упреком, что он "испортил" хорошее одноголосное сочинение.

Монтеверди никогда не был в центре моды, никогда не пользовался такой же широкой популярностью, как та, что выпадала на долю некоторых более "умеренных" сочинителей мадригалов, а позднее — композиторов "легких" канцонетт и арий. Он был настолько независим от взглядов и вкусов современников, настолько шире их по своей художественной психологии, что в одинаковой мере принимал и старинное, полифоническое и новое, монодическое письмо. Под впечатлением нападок Артузи он задумал книгу, в которой хотел изложить свои взгляды на современную музыку. Ему не удалось осуществить свой замысел, но дошедшие до нас высказывания на эту тему показывают, как точно он представлял себе развитие музыкального языка будущего, с какой силой предвидения определил роль мелодии и гармонии как носителей психологической выразительности, в отличие от более отвлеченного начала, заложенного в полифонии. Сам он свободно скрещивал строгое голосоведение с красочными гармониями и новой мелодикой, порождая разнообразные и неожиданные сочетания, опередившие "слуховой кругозор" современников.

"В моих сочинениях нет ничего случайного..." — писал Монтеверди, отвечая на нападки Артузи и поясняя, что новизна его

[7] Цит. по: Le Roux M. Claudio Monteverdi. Paris, 1951. P. 38.

музыкального языка не связана со склонностью к новшествам, а "основывается... на правде"[8].

Именно это стремление к правде, то есть к максимально точному, полному, конкретному воплощению разностороннего мира чувств и породило смелое новаторство Монтеверди.

Основой творчества Монтеверди были его мадригалы (около двухсот). Их роль для Монтеверди сопоставима со значением квартета в эволюции Гайдна. Подобно тому, как интенсивное сочинение в камерном жанре подготовило зрелый симфонический стиль Гайдна, но с появлением симфонии квартет ни в какой мере не исчерпал себя и продолжал оставаться для Гайдна областью наиболее свободных высказываний и наиболее смелых формальных исканий, так и у Монтеверди два творческих десятилетия, посвященных почти исключительно мадригалу, привели к рождению его оперного стиля. В дальнейшем творчество в этих двух областях продолжалось параллельно, причем в мадригале осуществлялось наиболее смелое экспериментирование и разрабатывались новые приемы, впоследствии проникавшие в оперу.

На основе поэтической лирики (где первое место занимали Тассо и Гварини), как средство воплощения обостренных переживаний и появились новые гармонии Монтеверди — неподготовленные диссонансы, густые хроматические последования, цепи задержаний, красочные сопоставления, которые в равной мере были чужды и созвучиям контрапунктического письма, и классической функциональной гармонии. В мадригалах же сложился и новый тип его мелодики, неожиданный с точки зрения и полифонистов, и приверженцев монодии, и даже значительно более поздних оперных композиторов. Так, более или менее нейтральные образы связывались у него с речитацией псалмодического типа: особенно взволнованные моменты характеризовались резкими широкоинтервальными скачками, порождающими "изломанную" мелодику; песенность в народно-бытовом стиле сопровождала жанровые или пасторальные моменты; тончайшая мелизматика выражала звукопись; восходящие аккордовые интонации сопровождали моменты душевного подъема; декламация совпадала с трагическими кульминациями и т. д. и т. п. Сочетание этих новых гармонических и мелодических приемов с темброво-красочными и "педальными" эффектами хорового звучания; высочайшее мастерство в группировке и противопоставлении отдельных партий пятиголосной партитуры; виртуозное комбинирование полифонического и гармонического развития, при котором постепенное включение голосов на полифонической основе завершалось кульминацией на чистых трехзвучных гармониях и полном звучании a cappella, — все это созда-

[8] Монтеверди К. Послесловие к Пятому сборнику мадригалов.

нало острую драматическую выразительность, которой становилось тесно в рамках камерной поэзии.

И тогда от мадригала Монтеверди перешел к dramma per musica, новому театральному жанру, только-только родившемуся при флорентийском дворе.

В отличие от мадригала творчество Монтеверди для сцены дошло до нас далеко не полностью (из почти двадцати произведений уцелело семь, в том числе только три оперы[9]. И тем не менее даже того немногого, чем мы сегодня располагаем в этой области, более чем достаточно, чтобы оценить все величие Монтеверди как классика оперной драматургии. С его "Орфея" (шестого по счету произведения в мировой оперной литературе, созданного через десять лет после рождения dramma per musica) и начинается история подлинной оперы. Предназначенный для типичного придворного празднества, "Орфей" написан на либретто, явно связанное со сказочной пасторалью и роскошными декоративными интермедиями —этими типичными атрибутами придворной эстетики (Шекспир высмеял подобный дивертисмент в своей комедии "Как вам это понравится"; Чайковский же, как известно, опоэтизировал и обессмертил его более позднюю разновидность в "Пиковой даме"). Но музыка Монтеверди превращает гедонистическую сказочную пасторали в глубокую психологическую драму. Кажущаяся пастораль характеризуется столь экспрессивной, индивидуально-неповторимой музыкой, овеянной поэтической атмосферой скорбного мадригала, что она и по сей день воздействует на нас.

Последняя опера Монтеверди — "Коронация Поппеи", созданная композитором, когда ему было семьдесят пять лет, не только венчает его собственный творческий путь, но безмерно возвышается над всем, что было создано в оперном жанре до Глюка.

Монтеверди и XX век — большая самостоятельная проблема, которую не хочется затрагивать мимоходом. Ограничимся здесь лишь констатацией разностороннего интереса к творчеству Монтеверди, все более и более последовательно проявляющегося в наши дни.

Правда, формальное "открытие" Монтеверди произошло несколько ранее, а именно в 80-х годах прошлого века, когда под влиянием ряда крупных трудов по истории культуры и прежде всего классической работы И. Буркхардта, посвященной эпохе Ренессанса, появились и первые публикации произведений Монтеверди[10], и первые его биографии[11]. Однако вплоть до 20-х годов

---

[9] "Орфей" (1607), "Возвращение Улисса" (1641), "Коронация Поппеи" (1642) и один номер из "Ариадны" (1608).

[10] Партитура "Орфея" под ред. Р. Эйтнера (1881).

[11] Davari S. La Musica a Mantova. Mantova, 1884: Vogel E. Claudio Monteverdi. Leipzig, 1887.

интерес к нему практически не выходил за рамки узкого круга кабинетных ученых и отдельных тонких ценителей искусства.

Картина резко изменилась после второй мировой войны. И "Орфей", и "Коронация Поппеи" на Западе стали репертуарными операми. Многоголосные мадригалы Монтеверди фигурируют в программах разнообразных хоровых коллективов, а сольные мадригалы, канцоны и арии звучат с концертной эстрады. Даже его Литания пользуется в наши дни известной популярностью (хотя в сфере духовной музыки индивидуальность Монтеверди в целом выражена значительно слабее, чем в светской). Все эти произведения записаны на грампластинках, транслируются по радио, и есть все основания считать, что музыка Монтеверди все шире и глубже входит в художественную жизнь современности.

В этом возрождении музыканта шекспировской эпохи есть один особенный штрих, который выделяется на фоне общего увлечения музыкой эпохи Ренессанса, характерного для наших дней в целом. Этот штрих заключается в повышенном интересе к творчеству Монтеверди со стороны композиторских кругов. Создается впечатление, что представители некоторых новых школ в музыке первой половины XX столетия видят в Монтеверди художника, созвучного их собственным исканиям. Так, Венсан д'Энди еще в начале века обработал "Орфея" в свободном духе, приближая его по стилю к импрессионизму. Аналогичными путями впоследствии пошли Отторино Респиги, Карл Орф и Пауль Хиндемит; каждый из них по-своему раскрыл богатство музыкальных идей, заложенных в партитуре первой монтевердиевской оперы. Возможность подобного модернизированного "прочтения текста" обусловлена отчасти тем, что гармонии Монтеверди записаны в виде схематического генерал-баса, их фактура совсем не уточнена, а оркестровка, в особенности в ранний период, архаична. Авторская партитура "Коронации Поппеи" вообще неизвестна, поэтому исполнение этой оперы на современной сцене предполагает "расшифровку" дошедшей до нас приблизительной записи, что и было осуществлено В. д'Энди, Э. Кшенеком, Б. Тищенко и другими. Первому принадлежит также обработка предпоследней оперы Монтеверди — "Возвращение Улисса". Интересно отметить, что редакция пятнадцати монтевердиевских мадригалов для исполнения современными хоровыми коллективами осуществлена Надей Буланже. Редактором всего наследия Монтеверди и выдающимся исследователем его творчества является Франческо Малипьеро,

а в числе авторов, писавших о нем, — имена Кшенека и Далла-пиккола.

Родство между Монтеверди и композиторами нашего века отмечено и в исследовательских трудах. Так, в одном подчеркнуты точки соприкосновения между ним и Дебюсси[12], в другом говорится об определенном влиянии "Орфея" Монтеверди на "Орфея" Стравинского[13]. Вряд ли можно считать случайностью и то, что транскрипция Литании Монтеверди, как и ряд серьезных исследовательских трудов о нем, принадлежат Гансу Редлиху, известному своей монографией об Альбане Берге.

Не так просто понять тяготение современных нам художников к музыканту далекого прошлого. Его причины вряд ли элементарны. И все же один источник этого явления очевиден. Ведь Монтеверди творил на самой заре тональной гомофонно-гармонической эпохи, когда законы классического музыкального языка еще не успели определиться. Свойственные ему многообразные формы выражения, общий свободный склад мысли действительно перекликаются с исканиями века, бросившего вызов безусловному господству законов классической гармонии и сосредоточившего свои силы на нахождении выразительных приемов, которых не знало музыкальное искусство Европы последних двух столетий.

Не берусь предсказывать, как будет дальше развиваться "ренессанс" Монтеверди. Достигнет ли он масштабов баховского возрождения, как предсказывают некоторые его приверженцы, или ему суждено ограничиться более скромными рамками. Бесспорно одно: "открытием" высоких художественных ценностей, заключенных в творчестве Монтеверди, всегда будет гордиться культура XX века.

## DRAMMA PER MUSICA И МОНТЕВЕРДИ

В 1597 году при флорентийском дворе был осуществлен спектакль в новом театральном жанре с музыкой, характеризованном его создателями как "dramma per musica", что означает в переводе "драма через музыку", или "драма средствами музыки". Группе композиторов и теоретиков-гуманистов (известных как кружок Барди — Корси), упорно искавших пути к возрождению античной трагедии, удалось, наконец, реализовать свои устремления и создать своеоб-

---

[12] См., например: Paoli D. de. Orfeo and Pelleas // Music and Letters. 1939, Oct.

[13] См.: Schrade L. Op. cit. P. 12.

*Опубликовано:* Монтеверди. С. 66—67 и 175—177. (Название дано сост. наст. сборника.)

разный вид музыкально-драматического искусства, вошедший впоследствии в мировую культуру под названием оперы....

Новаторская сущность флорентийской оперы сказалась в том, что, во-первых, генеральный путь развития музыкального творчества отныне оказался неотделим от светских, драматических образов театра; во-вторых, их главным средством выражения в музыке стала монодия, приведшая к утверждению мелодического гомофонно-гармонического стиля; в-третьих, разработанный флорентийцами синтез музыки и слова под названием "stile recitativo" (то есть "речитативный стиль") лег в основу всего будущего оперного искусства вплоть до нашей современности...

На первый взгляд стремление отнести флорентийскую драму к преддверию оперного искусства, связав ее с пасторалями и интермедиями, может показаться неоправданным. У самих флорентийцев и их современников такой взгляд несомненно вызвал бы бурный протест. И в самом деле, с позиций "переломной эпохи" конца XVI века dramma per musica знаменовала решительный разрыв с традицией и открытие новых, далеко идущих путей. И сегодня творчество деятелей флорентийской камераты сохраняет все свое новаторское значение. Именно они создали вид музыкальной драмы, которая ориентировалась на высокий эстетический и этический уровень античной трагедии. Они первые провозгласили самостоятельную роль музыки в театре, отвергая присущее ей дотоле положение "бедной родственницы" драмы. В основе их концепции лежит не театральное представление с музыкальными вставками, а "драма через музыку" на основе синтеза искусств в духе античности. Созданная ими разновидность омузыкаленной поэтической речи прочно легла в основу будущей оперы, образуя один из важнейших неотъемлемых элементов ее языка.

И все же, оценивая сегодня путь, пройденный оперным искусством за последние три с половиной столетия, мы ясно видим, что сочинения флорентийцев и, к примеру, "Орфей" Монтеверди находятся по разные стороны рубежа. Флорентийская dramma per musica примыкает к тем ранним видам театральной музыки, которые еще не возвысились до значения самостоятельного искусства. Первая же опера Монтеверди открыла новый этап в истории европейской сценической музыки, положив начало неразрывной связи театра с главными достижениями музыкального творчества новой эпохи.

Какие же признаки отделяют "Орфея" Монтеверди от всех предшествующих видов музыкально-сценического творчества?

Важнейшими из них нам представляется способность м у з ы к и самостоятельно выразить законченную драматическую идею.

В этом смысле флорентийская опера была столь же несостоятельной, как и интермедии и пасторали, от которых она так стре-

милась отмежеваться. Органическая потребность в зрелищном элементе объединяет между собой все виды сценической музыки, созданной до "Орфея" Монтеверди. В отрыве от зрительного образа они не способны к существованию. Разумеется, на публику того времени совместное воздействие в dramma per musica поэтического слова, актерской игры и музыки должно было произвести необычайное впечатление. Преподнесение со сцены поэтического текста в виде своеобразной омузыкаленной декламации действительно являло собой нечто новое и художественно значительное. И тем не менее, как и для других видов театрально-сценической музыки на рубеже XVI—XVII веков, элемент спектакля был жизненно необходим и для флорентийской "омузыкаленной поэзии". В отрыве от других компонентов музыкальный план первых опер не обладал притягательной силой. Само название "genere rappresentativo" (сценический жанр), присвоенное новейшему виду музыкальной декламации, содержит ясный намек на важнейшее значение для него зрительного начала.

Следы происхождения музыкальной драмы из зрелищного спектакля сохраняются, как известно, во всей опере серьезного плана. Пусть флорентийцы восстают против чрезмерной роли инструментальной музыки в драме, пусть они отвергают полифоническое хоровое звучание и закругленные песенные номера, которые представляются им принципиально несовместимыми с воплощением драматической идеи в музыке. Созданный ими декламационный стиль (stile recitativo) — основа музыкальной драмы — не был способен эмоционально воздействовать на слушателя без помощи слова и сцены. Являя собой нечто среднее между речевой декламацией и пением, он беден в мелодическом отношении и, следовательно, не запоминается. Он всецело лишен той внутренней музыкальной организации, которая только и придает музыке драматическую выразительность. Наконец, вполне осознанно и преднамеренно музыке поручаются одни лишь статичные элементы драмы. Развитие драматического конфликта всецело предоставлено слову и актерской игре. Нигде не ощутимо стремление к собственно музыкальным кульминациям. Правда, во всех сценических жанрах музыкальное звучание было эпизодическим, а в флорентийской опере непрерывным, и революционное значение подобного нововведения нельзя переоценить. Тем не менее сам музыкальный план флорентийской оперы не был способен выразить драматические образы античной трагедии. Название — "драма через музыку" — выражает скорее намерение, чем реализованный идеал. Случайно ли, что ни одно театральное произведение в флорентийском стиле не вошло в художественную жизнь будущих поколений?

Синтез музыки, слова и сценического образа достиг неведомого дотоле единства у Монтеверди. С одной стороны, сама органи-

зация музыкальных звуков стала носителем определенного театрально-драматического образа. Интонационно насыщенные мелодические и гармонические обороты, формальная законченность структур с характерными для музыки приемами развития придают музыкальному языку оперы полнейшую завершенность. Можно было бы сказать, что музыкальный замысел живет самостоятельной жизнью, если бы он не возник под прямым воздействием образов и настроений, заключенных в слове. Каждый элемент музыкального языка — от отдельных мелодических и гармонических оборотов и деталей инструментовки до структуры крупных сцен — выражает мысль, содержащуюся в поэтическом тексте. Хотя драматическая идея вся заключена в музыке, тем не менее, как и в современной нам классической опере, ее выразительная сила раскрывается полностью лишь в сочетании со словом и сценическим действием...

Правда, высокий интеллектуализм флорентийцев противостоял придворной эстетике с ее культом изящной "этикетной" условности. Их литературные высказывания и теоретические труды производят впечатление своей эрудицией, лежащей в русле ренессансного гуманизма, возвышенным строем мысли, глубоким пониманием задач искусства. Флорентийцы искренне верили, что они возрождают античную трагедию. И тем не менее, как ни восставали они против позолоченной пустоты и утрированной "красивости" придворного дивертисмента, расхождение между поставленной ими задачей и реальным обликом "драмы через музыку" бросается в глаза. Предками dramma per musica являются не столько драмы Софокла, Еврипида, Эсхила, сколько "Аминта" Тассо или "Верный пастух" Гварини. На флорентийской опере лежит неизгладимая печать нарочитого выдуманного мира пасторали, чуждого трагическим аспектам жизни и подлинным душевным коллизиям...

На фоне подобных традиций способность Монтеверди увидеть в театральном жанре выразителя внутреннего, душевного мира говорит о гениальной проницательности и свободе мысли, а его умение осуществить слияние объективных сценических образов с психологической глубиной полифонического мадригала — о художественном новаторстве эпохального значения.

## ПОСЛЕДНЯЯ ОПЕРА МОНТЕВЕРДИ

Последняя музыкальная драма Монтеверди "Коронация Поппеи", созданная им за год до смерти, — вершина творчества композитора. Породившие ее смелость и вдохновенность мысли неожиданны в таком преклонном возрасте. Разве лишь в "Фальстафе" Верди мы

---

*Опубликовано:* СМ, 1968, № 10. С. 68—80; Монтеверди. С. 263—308.

встречаем столь же удивительное проявление творческой молодости автора на закате его жизненного пути, как в этом произведении семидесятипятилетнего Монтеверди.

Детище 40-х годов XVII века, "Коронация Поппеи" тем не менее во многом близка нашей современности. Общий замысел выделяет ее из главного русла развития оперной музыки трех столетий.

Разрыв между "Коронацией Поппеи" и всем предшествующим творчеством Монтеверди разителен и необъясним. Это в меньшей мере относится к самой музыке: истоки музыкального языка "Поппеи" можно проследить в исканиях всего предыдущего, более чем полувекового периода. Но общий художественный облик оперы, необычный как для творчества самого Монтеверди, так и для музыкального театра XVII века вообще, в решающей степени предопределен оригинальностью сюжетно-драматургического замысла. По полноте воплощения жизненной правды, широте и многогранности показа сложных человеческих взаимоотношений, подлинности психологических конфликтов, остроте постановки нравственных проблем ни одно из дошедших до нас других произведений композитора не может сравниться с "Коронацией Поппеи".

Для Монтеверди, которого всю жизнь вдохновляли поэтическое слово и литературные образы, характер оперного либретто имел первостепенное значение. Его метод работы был таков, что сюжетно-драматическая канва произведения в большой мере являлась его собственным детищем. Композитор принимал деятельное участие не только в выборе темы, но и в ее разработке, неуклонно требуя от либреттиста реализации задуманных им психологических и сценических деталей.

"Первая опера на исторический сюжет" — вот общепринятое, давно вошедшее в жизнь определение "Поппеи". Действительно, на протяжении предшествующего полувекового периода существования музыкального театра в нем безраздельно господствовали традиции мифологических дивертисментов и любовных пасторалей. До "Коронации Поппеи" мы не встретим на музыкальной сцене ни одного сюжета, который бы использовал подлинное историческое действие.

Однако приведенное выше определение не только не передает сущности этого произведения, но в известном смысле даже искажает ее, вызывая ложные ассоциации с более поздними историческими операми (например, с "Юлием Цезарем" или "Сципионом" Генделя, с "Лючио Силла" Моцарта и т. п.). Монтеверди воплотил в своей опере не столько историческую, сколько остро современную тему. В основе его драмы лежали те неустаревающие нравственные проблемы, которые во все эпохи являются одновременно и злободневными, и вечными. Художественная интуиция подсказала

композитору, что образная сфера dramma per musica требует отдаленности от современной реальности, возвышения над обыденным и повседневным. И он перенес действие своей драмы в древний мир. Однако, осуществляя этот уход в глубь веков, он выбрал материал, который ни в какой мере не был исторически нейтральным.

Исследователь творчества Монтеверди Ле Ру усматривает известную общность между "Борисом Годуновым" и "Коронацией Поппеи"[1]. Мусоргский, по мнению Ле Ру, не открывал для русского слушателя новых исторических горизонтов. Наоборот, его опера производила тем большее впечатление, что отраженные в ней события воспринимались через призму давно сложившихся и глубоко прочувствованных представлений. Совершенно так же венецианская публика XVII века реагировала на исторический фон монтевердиевской оперы. Пожалуй, ни один другой эпизод из истории античного мира не был так хорошо известен итальянской публике, как эпоха царствования Нерона. Поджог Рима, преследование христиан, смертный приговор философу Сенеке, убийство собственной матери Агриппины, сводного брата Британника, обеих жен — Октавии и Поппеи — эти подробности жизни римского императора были хорошо известны посетителям оперных театров. И Монтеверди учитывал подобную осведомленность. Он продумывал некоторые свои художественные эффекты с явным расчетом на то, что зритель знаком с дальнейшим развитием событий, не отраженных в драме.

Поскольку опера создавалась для венецианского театра, где уже укоренились традиции сказочно-декоративного спектакля, Монтеверди и автор либретто Бузаньелло ввели в нее образы богов и богинь. Они участвуют не только в аллегорическом прологе, но и оказываются в самой гуще событий, вплетаясь в психологическую ткань драмы. Эти мифологические мотивы, привлеченные с величайшим художественным тактом и чувством меры, как бы олицетворяют определенные душевные состояния героев. Здесь проявилось характерное умение Монтеверди извлекать из внешне условных приемов дополнительный стимул для творческой фантазии. Монтеверди и Бузаньелло позволили себе в некоторых моментах отклониться от точного содержания анналов Тацита и обогатить сюжетно-драматическую канву оперы вымышленными ситуациями и действующими лицами. Так появилась фигура Оттона. У Тацита нет и намека на взаимоотношения этого придворного с Поппеей, которые в драматургии оперы играют жизненно важную роль. Самоубийство Сенеки у Монтеверди связывается с триумфом Поппеи, в то время как фактически оно произошло несколько позднее. Однако каждое подобное отклонение от исторического первоис-

[1] Le Roux M. Cl. Monteverdi. Paris, 1951.

точника глубоко мотивировано авторами и достигает целенаправленного эффекта, раскрывая главную причину, побудившую Монтеверди обратиться именно к данному эпизоду римской истории.

Избранный им материал идеально олицетворял центральную мысль, лежащую в основе композиторского замысла. Он давал возможность с огромной силой выразить идею порочности неограниченной власти, разоблачить нравственное разложение, которое неизбежно влечет за собой тирания. В содержании "Коронации Поппеи" нетрудно найти некоторые личные жизненные впечатления композитора. Монтеверди постоянно приходилось видеть примеры ничем не сдерживаемого княжеского деспотизма и бесконтрольных действий инквизиции. Так, отношения Нерона и Октавии напоминают нашумевшие разводы герцогов мантуанских с опостылевшими им супругами[2]. Сцена оргии, в которой участвуют Нерон и его друзья, бесспорно списана с пиршеств, свидетелем которых был Монтеверди в бытность свою придворным музыкантом в Мантуе. Реальными воспоминаниями навеяны общая атмосфера дворцовой интриги, образы властной куртизанки, льстивых придворных. По всей вероятности, и сцена пытки Друзиллы — не чистый вымысел, она восходит к тем мрачным временам, когда композитору пришлось столкнуться с инквизицией[3].

Если в "Возвращении Улисса" показаны распутные нравы венецианских патрициев лишь эпизодически (в образах женихов Пенелопы), то в "Коронации Поппеи" тема моральной деградации диктаторского общества стала центральной и была поднята до уровня высокого гражданского звучания. В мире Нерона и Поппеи господствуют чувственная страсть, разнузданность и внутреннее убожество, порождая насилие, страдание и смерть. Ради удовлетворения прихотей диктатора разрушаются все нравственные нормы, растаптываются самые дорогие человеческие отношения, жизнь общества приходит в упадок.

Беспощадно изображая это "темное царство", Монтеверди, однако, показывает и "лучи света" в нем. Это мудрый Сенека, с величественным достоинством уходящий из жизни, любящая Друзилла, которая даже под жестокими пытками отказывается выдать друга, Октавия, столь глубоко проникнутая патриотическим чувством, что в своем личном несчастье видит прежде всего трагедию Рима.

Подобно тому, как в реальной жизни не бывает безоговорочно положительных или отрицательных людей и только в результате

---

[2] Три мантуанских герцога: Винцент I, Фердинандо и Винцент II, обвинив своих жен в бесплодности и холодности, добились развода.

[3] Сын Монтеверди студентом был арестован инквизицией за чтение недозволенной медицинской литературы.

продолжительного общения с каждым человеком можно составить о нем определенное суждение, так и в опере Монтеверди персонажи показаны без всякой предвзятости. Более того, композитор как будто намеренно полностью разрушает первоначально сложившиеся представления. Так, в первой сцене Нерон и Поппея выступают в полном блеске очарования. Лишь постепенно обнажаются страшные пороки молодых любовников.

Не случайно все исследователи творчества Монтеверди отмечают кажущуюся нейтральность композитора по отношению к событиям, развертывающимся на сцене. В сравнении с музыкальной драмой XVII и XVIII столетий, испытавшей решающее воздействие классической трагедии, где в предельно концентрированной форме превозносилась определенная нравственная истина и каждое действующее лицо становилось рупором идей автора, опера Монтеверди кажется на редкость антидидактичной. И теперь еще автора часто упрекают за то, что жизнь и нравы Рима в эпоху его упадка показаны слишком объективно[4]. Отказ Монтеверди от нравоучительного подхода, может быть, ярче всего проявляется в финале оперы, где после бурно развивающихся событий, острых конфликтов и глубоких душевных потрясений добродетель терпит поражение, а злодей торжествует. Такое жизненное правдоподобие особенно разительно, если вспомнить оперы барокко, классицизма и романтизма с их традиционным "счастливым концом", идущим от влияния пасторали, которым неизменно завершались все спектакли музыкального театра на протяжении двух столетий. Пожалуй, только в "Дидоне и Энее" Пёрселл пренебрег обязательным требованием happy end. Но это произведение создавалось для закрытого школьного спектакля, и автор мог миновать путь "большой" оперной сцены. Даже Глюк и Кальцабиджи, сознательно стремившиеся в своих музыкальных трагедиях к жизненной правде, не решились пожертвовать этим атрибутом придворного дивертисмента. Но в "Поппее" жизнь показана во всей наготе, со всей свойственной ей несправедливостью, жестокостью, насилием. Опера Монтеверди не успокаивает ложной счастливой развязкой; она пробуждает мысль и будоражит совесть. Полагаясь на способности слушателя к самостоятельному суждению, композитор предоставляет ему вынести приговор героям и всему происходящему в драме. Причем сам Монтеверди обеспечивает эту возможность своим беспрецедентным искусством воплощения реальных жизненных индивидуальностей и правдивых психологических конфликтов.

---

[4] D. Arnold. Monteverdi. Lnd.; N. Y; 1963;
R. Tellart. Cl. Monteverdi. Paris, 1964;
D. de Paoli. Cl. Monteverdi. Milano, 1945;
M. Le Roux. Cl. Monteverdi. Paris, 1951.

Именно в этом, можно думать, и заключается уникальность последней драмы Монтеверди. "Коронация Поппеи" — прежде всего опера психологическая и социальная, исторический характер ее сюжета играет сугубо второстепенную роль. В этом главным образом и ощутим разрыв между последней оперой Монтеверди и его первым детищем для сцены. Еще в 1607 году, приступая впервые к сочинению dramma per musica, Монтеверди осознал, что сущность и специфика оперного жанра — в раскрытии внутреннего мира человека. Тридцать пять лет спустя композитор значительно расширил свою художественную задачу. Эмоциональный колорит "Орфея" был более или менее однотонным: оба его главных действующих лица — Орфей и вестница — являлись носителями одного и того же "аффекта". Элементы контраста в опере присутствовали либо в качестве композиционного приема, рассчитанного на то, чтобы подчеркнуть господствующее настроение беспредельной скорби, либо как принцип сценического оформления. Теперь же, в конце своего пути, композитор стремится создать широкую картину современного ему общества, обрисовать не обобщенные чувства, а неповторимую индивидуальность каждого лица.

В решении подобной сложной художественной задачи очень велика заслуга и Бузаньело: он создал либретто, которое иначе как шедевром назвать нельзя.

В те годы сочинение либретто было серьезным литературным творчеством. Самые видные поэты охотно сотрудничали с композиторами. Либреттистами Монтеверди были такие известные литераторы, как Ринучини, Стриджио и Бодоаро, который в печатных высказываниях о путях развития современной ему драмы даже ссылался на свою совместную работу с Монтеверди.

Жаль, что читатель лишен возможности познакомиться с полным текстом Бузаньело, написанным прекрасной прозой. Пересказ либретто оперы не дает представления о тех его особенностях, которые подсказали композитору изумительные по полноте, многогранности и тонкости музыкальные характеристики. Общий высокий уровень и хороший литературный слог составляют только часть его достоинств. Еще более важным было умение либреттиста отобрать жизненно правдивые ситуации, вылепить яркие типы людей. И в самом деле, какой широкий диапазон жизненных типов представлен здесь! Император и кормилица, философ и куртизанка, подобострастный царедворец и невинная девушка, мечущийся отвергнутый любовник и верная жена, юный паж и искушенная служанка... У Монтеверди каждый персонаж — интересная индивидуальность, у каждого, даже самого незначительного сценического лица есть свой внутренний, важный для него самого мир, каждый оказывается в ситуации, раскрывающей самые глубины его существа. Так, солдаты в страже Нерона — не простые статисты. В

разговорах один проявляет себя патриотом, обеспокоенным тяжелым положением в стране (восстание в Армении, голод и т. п.), другой — "анархистом", с пренебрежением отмахивающимся от политических вопросов. В характеристике кормилицы Поппеи есть намек на ее "варварское" восточное происхождение, что придает этому образу и особую наивную теплоту, и известный оттенок экзотики. В кратком эпизоде пажа и служанки ощутима разница между смутным томлением подростка и кокетством более опытной девицы.

Если даже второстепенные персонажи, лишь промелькнувшие на сцене, походят на живых людей, то главные действующие лица драмы тем более поражают своей жизненностью.

Характеристика Нерона по многосторонности и динамичности не имеет себе равных в творчестве Монтеверди. Вначале, как уже говорилось выше, император предстает перед слушателем в образе опьяненного страстью любовника. Правда, в его отношении к Поппее нет ничего от вечной одухотворенной любви Орфея к Эвридике или благородной верности Пенелопы и Одиссея. Вместе с тем в своем чувственном влечении Нерон у Монтеверди не лишен обаяния. Однако оно рассеивается без следа, как только император оказывается вне любовной сферы. В столкновении со стоически спокойным мудрым философом Сенекой Нерон обнаруживает свое ничтожество, не умеет ни властвовать, ни повелевать. Не встречая одобрения своим прихотям, он делается упрямым, истеричным, выкрикивает отрывистые грубые фразы, полностью потеряв контроль над собой. Внутренняя беспомощность Нерона изображена здесь беспощадно, с известной долей иронии.

В картине оргии разоблачена душевная тупость императора. Празднуя смерть Сенеки, Нерон в окружении царедворцев — подобострастных и развратных, как и он сам, —заливается пьяным хохотом, вызывающим содрагание.

Еще одна грань характера открывается в сцене пытки Друзиллы. В угрозах и выкриках Нерона, смертельно напуганного заговором и потому пришедшего в состояние бешенства, угадываются те садистические наклонности, воспоминания о которых и через два тысячелетия продолжают ужасать человечество.

После коронации Нерон, удовлетворенный благополучным завершением беспокоивших его дел, самодоволен, спокоен, готов предаться чувственным утехам. Здесь в его характеристике как будто нет ничего осуждающего. Но само благодушие императора рождает в слушателе критическую настроенность. Как известно, либретто Бузаньело заканчивалось коронованием Поппеи, Монтеверди же настоял на том, чтобы завершить оперу любовной сценой Нерона и Поппеи. В таком решении есть своя музыкально-драматургическая логика. Любовный дуэт в качестве кульминации

драмы является важнейшим штрихом в реализации общей идеи композитора. Если бы опера кончалась сценой коронования, то этим бы утверждался триумф Поппеи, но отнюдь не Нерона. Главная же мысль, лежавшая в основе концепции, связана с образом римского императора. Для человека, повелевавшего судьбами мира, венцом всех стремлений оказались любовные ласки куртизанки. Весь ход развития событий подводит слушателя к вопросу о том, имел ли моральное право стоять во главе Римской империи (а в подтексте слышалось название любого другого государства) столь ограниченный, ничтожный человек, отупевший от бесконтрольной власти, от удовлетворения каждой своей прихоти. Пугающий облик деспота становился еще более зловещим оттого, что публика хорошо знала, сколь недолговечной была любовь, побудившая его совершить столько злодеяний. За чарующими звуками последнего дуэта возникал призрак страшной смерти Поппеи от удара камнем, брошенным ей в живот три года спустя разъяренным супругом.

Образ Поппеи, при всей его целостности, также нарисован разными красками. Великолепно сознавая силу своей красоты, Поппея при встречах с Нероном пускает в ход все свои чары, предстает перед ним кокетливой и соблазнительной. Но наедине с собой, предаваясь мечтаниям о карьере, она обнаруживает и тщеславие, и расчетливый ум, и душевную жесткость. Теплые нотки прорываются у нее лишь в разговоре с кормилицей Арнальтой — единственным существом, к которому холодная интриганка испытывает привязанность. Когда же осуществились все ее самые дерзкие честолюбивые замыслы, когда низвергнуты соперница и враги, Монтеверди с изумительной психологической проницательностью рисует свою героиню, в сцене восхождения на трон, не только торжествующий и ликующей, но и глубоко взволнованной. Прежнее самообладание изменило ей. А в заключительном дуэте к интонациям любовного экстаза примешиваются и нотки искренней, преданной благодарности.

Октавия — подлинная дочь патриция. Чувство собственного достоинства и ответственности за судьбы Рима вытесняет в ней все мелкое и низменное. В ее переживаниях — подлинных и глубоких — нет суетного самолюбия, боязни мнения света. Вначале она предстает чуть-чуть одноцветной, может быть, несколько чрезмерно добродетельной. Однако когда безрассудство Нерона ставит под угрозу честь родины, Октавией овладевает неведомая ей дотоле ненависть — чувство сто́ль могучее и всепоглощающее, что оно толкает это благородное существо на преступление. В момент расставания с родиной навеки мужественная женщина исполнена беспросветной тоски.

Крупными скульптурными штрихами вылеплен образ философа Сенеки. Он верен себе всегда: и тогда, когда в сцене с Октавией

превозносит чувство долга, и когда бесстрашно противостоит гневному Нерону, и когда с глубоким внутренним достоинством идет на смерть. Его возвышенный, героико-трагический образ покоряет мощью интеллекта, нравственным величием.

Друзилла прекрасна своим юным непосредственным восприятием мира. Она полна своей великой любовью. Но композитор показывает, как сама сила чувства постепенно обогащает невинный, почти детский внутренний мир девушки, и в момент пытки неожиданно проявляется героическая сущность ее натуры.

Оттон также живет одним чувством — чувством к Поппее. Но его переживания окрашены в мрачные тона. Это и муки ревности, и жажда мести, и самообман, заставляющий признаваться в любви другой женщине, и болезненное сознание невозможности освободиться от чар Поппеи, вызывающее в нем мысль об убийстве.

При равной заинтересованности композитора в каждом действующем лице в опере все же есть центральная драматургическая линия, сосредоточенная вокруг Нерона и Сенеки. Заставляя слушателя размышлять над поведением двух широко известных исторических личностей, автор утверждает свою главную идею.

Сложный душевный мир героев, составляющий главную сферу музыкальной выразительности, раскрывается и через их яркую сценическую жизнь. Слушателей увлекает напряженно развивающаяся интрига с ясно выраженным действием и контрдействием (и здесь надо вновь отдать должное либреттисту). Сюжет развертывается в резкой смене черных и светлых красок. Мрачным картинам смерти, пыток, замышляемого убийства, страданий одиночества противопоставляются сцены любовного экстаза, бурная вакханалия, комедийный флирт, блестящая торжественная церемония коронации... Характерно, что в драме использован даже такой излюбленный в XVII веке театральный прием, как переодевание. Однако вытекающее отсюда недоразумение не играет, как обычно, сугубо комедийной роли; его последствия серьезны, почти трагичны. В духе вкусов театральной публики того времени представлена и машинная техника (в эпизодах с божествами), введен и обаятельный комический элемент: сцена пажа и служанки, пьяное веселье, отчасти фигура Арнальты, чем-то перекликающаяся с традиционными жанровыми образами плебеев и слуг.

Как удалось композитору с такой высокой убедительностью выразить в музыке сложную драму чувств и действий? Проследим, прежде всего, на основе каких конкретных художественных приемов возникали живые образы монтевердиевской драмы.

Партитура "Коронации Поппеи" не дошла до нас. При жизни композитора она не была опубликована[5], подлинник, вероятно, погиб в одном из пожаров, которые в XVII столетии не переставали уничтожать архивы венецианских оперных театров. Сегодня мы располагаем только рукописью для голоса и continuo, которая, по всей видимости, служила рабочим экземпляром для репетиций[6]. На полях ее — ремарки, сделанные рукой Монтеверди. Они касаются деталей исполнения, транспонировки некоторых партий, купюр и т. п. Инструментовка не намечена и даже не все ритурнели выписаны полностью.

Нетрудно представить, какая высокая музыкально-историческая культура и какое глубокое проникновение в строй мысли композитора требовались для того, чтобы восстановить на этой основе полную авторскую партитуру. Ни один музыкант XVIII и XIX столетий не брался за осуществление подобной "реставрации". Причина этого была, разумеется, не в отсутствии профессионального мастерства, а в полной отчужденности композиторов — классицистов и романтиков от склада мышления монтевердиевской эпохи. Даже В. д'Энди — первый, кто открыл в начале нашего века реальную художественную (а не только научную) ценность музыки эпохи Ренессанса, первый, кто заметил в творчестве Монтеверди черты, перекликающиеся с нашей современностью, — даже он не был в состоянии сколько-нибудь полно и верно "прочитать" дошедшую до нас рукопись. Сегодня переложение д'Энди воспринимается как резкое искажение композиторского замысла.

И только в наши дни, отчасти в результате общего широкого знакомства с музыкальной культурой XVI и XVII столетий, отчасти как следствие "монтевердиевского ренессанса", последовавшего за второй мировой войной, реставрация "Коронации Поппеи" стала возможной. Дело в том, что нам теперь хорошо знаком гармонический язык поздних мадригалов Монтеверди и его другой оперы, относящейся к 40-м годам ("Возвращение Улисса"), точно известен состав инструментов и число исполнителей в оркестре театра, где состоялась премьера "Поппеи"; таким образом, появилась реальная возможность с большой степенью достоверности возродить звучание последней драмы Монтеверди (или во всяком случае значительно приблизиться к нему). Не один композитор нашего века

---

[5] В 1646 году было издано лишь либретто "Коронации Поппеи".

[6] Рукопись хранилась в Венеции в библиотеке (Biblioteca Marciana de Venezia). Первое и третье действия — автограф Монтеверди. В первой четверти нашего столетия в библиотеке в Неаполе (Biblioteca del Conservatoria di San Pietro a Maiella) обнаружилась вторая рукопись, также относящаяся к XVII веку. По всей вероятности, это тот экземпляр, который предназначался для постановки "Поппеи" в Неаполе в 1651 году. В некоторых деталях он отличается от венецианской рукописи.

предпринимал попытки осуществить эту задачу; в их числе Ф. Малипьеро и Л. Даллапиколла, Э. Кшенек и Б. Тищенко... Вероятно, и сегодня не все стороны замысла Монтеверди раскрыты полностью, быть может, кое-что трактовано субъективно или слишком модернизировано. И тем не менее через триста лет "Коронация Поппеи", наконец, вновь обрела жизнь на оперных сценах и концертных эстрадах.

В отличие от "Орфея" выразительная сила последней оперы Монтеверди связана исключительно с внутренними, имманентными свойствами языка музыки. Не умаляя ни в какой мере художественное значение его первой dramma per musics, мы, однако, не должны забывать о ее придворном карнавальном облике. И в "Орфее" не было пустых мест, и в "Орфее" Монтеверди с огромным воображением воплощал в музыке все детали поэтического замысла. Однако пасторальная сказка, насыщенная "интермедийными" эпизодами, предполагала музыку, подчеркивающую красочно декоративное начало. Оригинальная структура "Орфея", где лирические моменты образовали середину, симметрично окаймленную блестящими инструментально-хоровыми эпизодами, возникла под прямым воздействием эстетики придворного спектакля.

Приступая же к работе над "Коронацией Поппеи", Монтеверди заранее и даже независимо от самого содержания оперы, исключал обращение к подобным внешним атрибутам. Театр Сан Джованни и Паоло, для которого создавалась "Коронация Поппеи", как и другие публичные венецианские театры, не располагал ни хорами, ни крупными оркестрами, которые могли бы состязаться с мантуанским в период расцвета княжеского двора. В оркестре было всего двадцать восемь исполнителей на струнных инструментах. В состав его входила также группа continuo (клавесин, регаль, маленький орган, поддерживаемые арфой, лютней, виолой да гамба, виолончелью и контрабасом да гамбо)[7]. Разумеется, и этот скромный ансамбль открывал бесспорные возможности для творческого воображения. Однако он был совсем лишен ярких тембровых контрастов, броских колористических сочетаний, внешних эффектов динамики. Композитор не имел возможности использовать и средства хорового звучания. В опубликованном либретто Бузаньело встречаются единичные эпизоды с участием "хора римлян"; однако в дошедшем до нас манускрипте все они либо вычеркнуты, либо заменены более скромным составом. Таким образом, даже одни практические соображения вынуждали композито-

[7] По всей вероятности, блестящий духовой ансамбль, реально присутствовавший на сцене в эпизоде коронации Поппеи, не принадлежал к театральному оркестру.

ра опираться на внутреннюю логику языка музыки. Кроме того, как уже говорилось, и сам сюжет, лежащий в основе "Поппеи", был интересен композитору исключительно с психологической стороны. Монтеверди практически игнорировал возможности роскошных сценических эффектов, которые таил сюжет из жизни императорского двора в античном Риме. Он сосредоточился всецело на внутренней жизни своих героев и на той театральной динамике, которая являлась следствием их мыслей и поступков. В этом, надо думать, главная причина внешней скромности музыки, где тонко дифференцированные образы созданы при помощи одних лишь интонационных и формообразующих приемов.

Если наше поколение не перестает удивляться тому, как далеко музыкальная драматургия "Поппеи" опередила свой век, то современникам Монтеверди его позднее творчество в целом и музыкальный язык его драмы в частности представлялись явно устаревшими. Действительно, три десятилетия, пролегающие между первой и последней оперой Монтеверди, были отмечены бурным развитием гомофонной музыки, главным образом в виде песенных структурно завершенных арий. Кавалли, которому принадлежит главная заслуга в формировании оперной драматургии XVII века, был учеником Монтеверди. Однако в определенном отношении он изменил художественным принципам основоположника музыкальной драмы. Односторонне развивая заложенные в операх его учителя принципы ариозности и декламационности, он наметил на этой основе оперную структуру, отмеченную резкой поляризацией двух начал: замкнутой мелодической арии и свободного речитатива. В первой было сосредоточено собственно музыкальное содержание оперы, во втором — ее театрально-драматическая сущность.

В глазах "передовой молодежи" Монтеверди выглядел консерватором и ретроградом. Его пристрастие к свободному развертыванию музыкальной ткани в духе полифонического письма, к свободной ариозности, не укладывающейся в периодические структуры и замкнутые рамки, к ансамблевым двух- и трехголосным звучаниям, противоречащим новому гомофонному складу, к красочным "беспорядочным" гармониям и в самом деле лежало вне главного русла новейших течений в музыке XVII века. Есть здесь нечто общее с судьбой великого полифониста следующего века, которого современная ему композиторская молодежь относила к представителям навсегда ушедшей эпохи, а романтики XIX века возродили как своего единомышленника.

В известном смысле "молодые новаторы" были правы. Нельзя не признать, что исторически победа оказалась на их стороне. Столь жизненными оказались драматургические принципы Кавалли и его последователей, что они удержались в итальянской опере вплоть до реформы Глюка. Более того, и все дальнейшее развитие

оперного искусства в XIX веке еще долго преодолевало глубокие и устойчивые пережитки этой "железной" системы.

Воспитанные на музыке послеглюковской эпохи, мы все с сочувствием относимся к стремлениям Глюка сделать музыку самостоятельным и полноценным выразителем идеи драмы, разрушить механическую композицию оперы-seria (а именно чередование замкнутых, в драматургическом отношении статичных арий и омузыкаленного слова, двигающего действие по законам театральной драмы). Однако если взглянуть на путь развития итальянской оперы с позиций XVII и начала XVIII столетий, то ее драматургическая ограниченность предстанет совсем в ином свете. В первой половине XVII века, когда музыкальный язык и принципы формообразования нового гомофонно-гармонического стиля находились еще на элементарной стадии развития, именно условности итальянской оперы сыграли жизненно важную роль в становлении нового классического языка. Строгое ограничение и типизация музыкально-драматических образов и выразительных приемов, безоговорочное господство одноголосного песенно-мелодического склада оказались жизненно важным условием для появления в следующем столетии законченного нового стиля[8]. Вспомним, как в результате отрицания полифонии в опере и сонате-симфонии века просвещения впоследствии образовался классический язык Моцарта, позднего Гайдна и Бетховена, где черты многоголосия возродилась на новейшей гармонической основе. Совершенно так же драматургия Глюка и Моцарта могла возникнуть только на почве глубоко вошедших в сознание типизированных приемов оперы XVII века. Будущие оперные ансамбли, аккомпанированные речитативы, драматические финалы, арии-сцены, сквозное симфоническое сопровождение и т. д. и т. п. — все это было подготовлено столетним развитием итальянских оперных арий. Обеднение музыкальных приемов в опере XVII века по сравнению с мадригалами и драмами Монтеверди в далекой исторической перспективе безусловно художественно оправдано.

Было бы ошибочным полагать, что создатель "Коронации Поппеи" совершенно избежал воздействия новейших течений в музыке своего времени. Наоборот, быть может, самое яркое, бросающееся в глаза отличие музыки "Орфея" от музыки "Коронации Поппеи" — в ее мелодичности, хотя не на ариях в собственном смысле слова строится драматургия "Поппеи". Во всей опере нет ни одного покоряющего непосредственной мелодичностью законченно-ариозного номера, подобного "Плачу Ариадны". Более того, в "Коронации Поппеи" встречаются даже трудно поддающиеся

[8] Этот вопрос мною рассматривается подробнее в монографии "Театр и симфония".

музыкальному воплощению интонации выкрика и хохота. И тем не менее при всей сложности ее музыкально-драматургических приемов общий строй музыки несет на себе глубокие следы мелодичности, которая разрабатывалась и утверждалась в популярных "песенных сборниках", весьма распространенных в Венеции середины века.

Очень велик соблазн анализировать "Коронацию Поппеи", основываясь на аналогиях с глюковско-моцартовской оперой: в ее музыке столько предвестников будущего, так легко в ней напрашиваются параллели со сложившимися оперными формами XVIII и даже XIX столетий. Некоторые исследователи нашего времени, характеризуя музыкальную драматургию "Поппеи", особенно подчеркивают формальное совершенство ее отдельных номеров[9]. Однако, на наш взгляд, сколь ни разнообразны и завершенны элементы, образующие музыкальную структуру оперы, тот, кто стремится прежде всего привлечь к ним внимание, не замечает всей самобытности монтевердиевской концепции. Ведь к чертам, роднящим "Поппею" с гораздо более поздней музыкальной драмой, Монтеверди пришел не от форм, сложившихся в музыкальном языке классицизма, и не от классической итальянской оперы-seria. Только его самостоятельные, не прекращающиеся до конца жизни поиски психологической правды и драматического восприятия мира натолкнули его на приемы, подобных которым не было ни в одном другом дошедшем до нас оперном произведении той эпохи и к которым Глюк, Моцарт и композиторы XIX столетия пришли гораздо позднее и совсем иным путем.

"Коронацию Поппеи" обычно называют шекспировской драмой. Широта представленных в ней человеческих типов и индивидуальностей, беспощадно правдивое воплощение жизненных конфликтов, разностороннее раскрытие психологии действующих лиц действительно заставляют вспомнить творчество великого ренессансного драматурга. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комичное, благородное и низменное переплетаются здесь с той силой обобщения и с той степенью правдоподобия, какие свойственны театру Шекспира. Среди всех многочисленных опер XVII и начала XVIII столетий — по существу до моцартовского "Дон-Жуана" — "Коронация Поппеи" единственная, которая по общей идее, методу и масштабам художественного воплощения несет в себе ярко выраженное шекспировское начало.

Созданная на заре жизни музыкального театра, "Поппея" близка современности не только в том общем смысле, в котором не устаревает любое классическое произведение искусства. Ее кон-

[9] См., например, страницы, посвященные Монтеверди в кн.: Leibowitz R. L'histoire de l'Opera. Paris, 1957.

кретный замысел — и в целом, и в деталях — перекликается с искусством гораздо более позднего времени.

## ГЕНРИХ ШЮТЦ

### 1

На протяжении длительного периода, охватывающего несколько художественных поколений, лицо немецкой музыки в решающей степени определялось творчеством Шютца. Не только Бах и Гендель опираются на склад мышления их великого предшественника (в особенности Баха столь же трудно себе представить вне шютцевской традиции, как немыслима, например, русская музыкальная школа вне Глинки или французский оперный театр в отрыве от художественных находок Люлли). Через всю австро-немецкую музыку XVII, XVIII, XIX столетий, вплоть до Мендельсона, Брамса, Регера, проходит крепкая нить преемственности с принципами, на которых зиждется неповторимо национальный облик творчества Шютца. Утвердившееся за ним прозвище "отца немецкой музыки" представляется сегодня глубоко оправданным.

Но тут мы сразу сталкиваемся с парадоксальной ситуацией. Сами произведения Шютца, сыгравшие подлинно фундаментальную роль для австро-немецкой музыки будущего, были забыты в эпоху, последовавшую за его смертью. По существу, только в XX веке они начали свою вторую жизнь. Сначала ряд выдающихся исследователей (Шпитта, Шеринг, Мозер) открыли для научного мира их выдающееся художественное значение. Затем благодаря грамзаписям и концертной эстраде они широко зазвучали в наши дни, органически вписываясь в культуру нашей современности. Есть нечто глубоко закономерное в том, что творчество Шютца разделило судьбу ряда выдающихся композиторов Возрождения и первого постренессансного века, Монтеверди и Пёрселла, Габриели и Джезуальдо, Машо и Дюфаи и некоторых других выдающихся музыкантов того времени. Подобно им, Шютц естественно воспринимается как представитель далекой культурной эпохи, предшествовавшей так называемой музыкальной классике (то есть европейской композиторской школе, берущей начало в творчестве Баха и его современников). Одновременно он типизирует некоторые характерные интеллектуальные и эмоциональные веяния нашего времени. Шютца невозможно понять вне момента, объединяющего почти всех композиторов Возрождения и XVII века. Да-

---

***Опубликовано:*** Мастера классического искусства Запада / Ред.-сост. В. Прокофьев. М., 1983. С. 103—132.

вая оценку его творчеству, необходимо в то же время объяснить, почему оно перекликается со строем чувств и мысли XX века и почему европейская музыка классицизма и романтизма оттеснила далеко в прошлое (не так давно казалось, что это было навсегда ушедшее прошлое) основоположника крупнейшей национальной школы, давшей миру композиторов подлинно мирового значения.

Но это лишь один аспект творчества Шютца, очень существенный, но все же не центральный. Он не затрагивает самую важную сторону шютцевского искусства — его неповторимость. Истоки художественной индивидуальности Шютца уводят к особой сфере — к истории и культурной атмосфере Германии эпохи Тридцатилетней войны. Мощные и притом непосредственно очевидные связи с господствующими идейными течениями Германии XVII века с ее укрепившимися общественными институтами, конкретными историческими событиями определили облик Шютца как композитора. Они породили "главную тему" его творчества и в значительной степени обусловили выбор ее внешних форм выражения. При этом господствующие признаки шютцевского стиля сохраняются во многих произведениях немецких композиторов в эпоху господства оперы, симфонии и программной инструментальной музыки, подтверждая его живучесть и национальную характерность, его органическую связь с культурой и историей своего века и своей страны.

Для музыкального искусства постренессансной эпохи период, когда формировалось искусство Шютца, имел громадное, основополагающее значение. Именно тогда изжившие себя формы средневековой культуры интенсивно вытеснились новыми светско-гуманистическими течениями. Этот процесс распространялся на все стороны музыкального творчества, начиная с внешних форм его бытования и кончая особенностями сонорной организации. Так, сменились главные центры развития музыкального профессионализма. Католический собор отступил в этом отношении далеко на задний план. Можно сказать, что после Габриели, закончившего свой путь в начале XVII столетия, католическая церковь вообще больше не фигурировала как сколько-нибудь значительный источник новых художественных идей. Отныне, вплоть до конца XVIII столетия, главным рассадником профессиональной музыки на Западе стала придворно-аристократическая среда[1]. Принципиально видоизменилось и само слуховое восприятие европейца, господствовавшее в период позднего Средневековья и Ренессанса. Многоголосная структура музыки уступила место мелодическому складу

[1] Во второй половине XVII и первой половине XVIII столетий в Германии и Англии протестантская церковь соперничала с придворными центрами. Подробнее об этом см. дальше.

с гармоническим фундаментом. Складывавшиеся веками музыкальные жанры постепенно утратили свое ведущее значение, а некоторые совсем сошли со сцены, вытесненные формами музыкального мышления, ведущими далеко в будущее. В каждой стране этот переход от старинного строя к так называемому классическому осуществлялся несколько по-иному, в соответствии с ее национально-характерными традициями. Италия, Франция, Германия, Англия, Испания — каждая из этих стран преломляет общую тенденцию к новому в своеобразном плане. Иногда контраст между национальными музыкальными школами XVII века поразителен. Трудно поверить, например, что Шютц и Люлли принадлежат одному столетию, что английские мадригалисты и первые итальянские оперные композиторы творили в одно и то же время, — настолько отличаются они друг от друга своей художественной направленностью и системой музыкально-выразительных средств. Тем более значительна лежащая за всеми этими исканиями единая направляющая струя. Уже к концу века (в некоторых отношениях можно говорить даже о середине столетия) европейская музыка окончательно повернула на новый путь и слух европейца утратил восприимчивость к законам музыкального мышления, характеризовавшим многовековую "полифоническую эпоху"[2].

Шютц, родившийся в преддверии XVII столетия и закончивший свой путь незадолго до рождения Баха, охватил в своих художественных исканиях все самое значительное, что дал его век в музыке. Если бы речь шла о менее крупном художнике, то такой широкий диапазон выразительных систем таил бы в себе опасность эклектического искусства. Но могучий талант Шютца перерабатывал и подчинял его индивидуальности самые разнообразные компоненты современного ему музыкального творчества от католической мессы до оперы, от протестантского хорала до любовного мадригала, от строгого стиля a cappella до сверкающей сонорности инструментального ансамбля, — все жанры его эпохи образуют ту основу, от которой тянутся нити к многогранному, сложному, но неповторимому в своем единстве музыкальному языку Шютца. Подобно тому как через творчество Баха ясно проглядывает связь со всеми композиторскими открытиями предшествующих двух столетий, а симфонизм Бетховена обобщил достижения всего послебаховского периода, так шютцевское искусство вобрало в себя музыку двух "пограничных эпох" — последнего века ренессансной полифонии и первого века оперы.

---

[2] Уточняю, что речь идет только об искусстве высокого профессионального плана. Мы не затрагиваем фольклор, который развивается своими путями.

Важнейшая предпосылка творчества Шютца — глубокая, проходящая через всю жизнь связь с выросшей и воспитавшей его придворно-аристократической средой.

На первый взгляд сказанное как будто противоречит укоренившемуся представлению о мучительной зависимости художников от дворянской знати, которой они служили. Действительно, история западноевропейской музыки пронизана бесчисленными примерами унизительного полукрепостного положения композитора при аристократическом дворе. Вспомним Монтеверди, которому могущественный герцог Гонзага годами не платил причитающегося жалования, обрекая на страшную нужду; архиепископа Зальцбургского, который злобно преследовал Моцарта за самовольный отъезд в столицу; Гайдна, "бережно охраняемого" князем Эстергази в венгерской глуши от контактов с большим музыкальным миром; Баха, посаженного под арест веймарским феодалом за то, что великий музыкант позволил себе опоздать на службу. Члены капеллы могущественного Иоганна-Георга Саксонского голодали и ходили в отрепьях; музыканты, приглашенные на работу при английском королевском дворе в годы царствования Карла Второго, очень скоро перестали получать обещанное им вознаграждение, а детихористы жили в нищенских условиях и т. д. и т. п. Все это истины, не требующие пересмотра. И тем не менее при всех жизненных трудностях придворных музыкантов только в этой среде формировались и занимались творчеством в большом масштабе европейские композиторы XVII, а в большей мере и XVII столетий. Только здесь они получали необходимое профессиональное образование и находили возможность широкого творческого экспериментирования. "Свободный художник" послереволюционной эпохи оказался в этом смысле в гораздо более тяжелом положении.

На родине Шютца, с ее государственной раздробленностью, каждое из множества княжеств старалось по мере возможности подражать культурной жизни при дворе Людовика XIV. Как следствие этого, центры музыкального творчества были густо разбросаны по всей австро-немецкой территории. Трудно представить себе сколько-нибудь выдающегося композитора Германии в XVII и XVIII столетиях, который оставался бы полностью свободным от придворных связей. Просвещенное меценатство было глубоко укоренившимся социальным и художественным институтом этой страны. И от первых своих шагов в мире музыки до самых зрелых опусов, осуществленных в глубокой старости, Шютц был всецело зависим от него. Можно с уверенностью сказать, что вне меценатской традиции, пустившей мощные корни на немецкой почве,

талант Шютца не нашел бы столь разностороннего воплощения, не вылился бы в столь новаторские формы.

Как музыкант, он был "открыт" ландсграфом Гессенским. Проезжая через Вайсенфельс, тот остановился в гостинице, содержавшейся родителями Шютца, и случайно услышал, как поет тринадцатилетний Генрих. С того момента он начал настойчиво осаждать родителей мальчика, уговаривая их отдать сына в его придворную капеллу. Сопротивление оказалось серьезным. После многих отказов, и только когда ландсграф окончательно убедил родителей в том, что образование мальчика не пострадает, они согласились почти год спустя отослать сына в Кассель. В этом крупном для своего времени культурном центре он пробыл восемь лет, — годы, заложившие фундамент его будущей деятельности и определившие на всю жизнь его характерный, высоко интеллектуальный облик.

В какой мере серьезное формальное общее образование содействует композитору в реализации его творческих замыслов? Зависят ли сами замыслы художника от широты его общекультурного кругозора? На эти вопросы нет ясного ответа. Два великих современника Шютца — Монтеверди и Пёрселл, нисколько не уступавшие ему в своих творческих свершениях, не учились в университете; второй из них (насколько можно судить) был лишен даже сколько-нибудь основательного первоначального образования. Достаточно вспомнить, что Бетховен перестал посещать школу в двенадцать лет, в то время как Мендельсон был великолепно и разносторонне образован с самого детства, чтобы оценить, насколько сложна и мало разработана эта проблема по отношению к композиторскому творчеству. Тем не менее остается бесспорным, что для Шютца его фундаментальное образование, начало которому положило пребывание при дворе ландсграфа Морица Гессенского, оставило глубочайший след в его творческой индивидуальности.

Ландсграф Гессенский меньше всего походил на диктатора-самодура, неспособного понять устремления ищущего музыканта. Наоборот. Шютцу исключительно повезло. Его покровитель был одним из самых просвещенных и художественно одаренных людей своего века в Германии, олицетворявшим своей деятельностью лучшее, что связывается с ренессансным гуманизмом. Он был известен глубоким знанием эллинской и латинской культуры, сам переводил древнегреческие трагедии и комедии на родной язык (в том числе некоторые — в поэтической форме), предпринял издание "Курса немецкого языка", создал первый в Германии постоянный театр ("Offoneum"), пригласив для него лучшую труппу английских актеров. Он был также композитором, сочиняя музыку под руководством главы своей капеллы Георга Отто. Ему он и поручил музыкальное воспитание юного подопечного. При этом му-

зыка, занимавшая большое место в образовании Шютца, нисколько не оттесняла на второй план другие предметы.

Первоклассное учебное заведение, которое Шютц посещал в Касселе (и которое, заметим кстати, имело среди своих учеников детей высших дворянских кругов), дало ему знание математики, французского языка, греческого языка, латыни, богословских дисциплин. Впоследствии он сам овладел древнееврейским, чтобы глубже постичь сущность литургических текстов, на которые сочинял музыку. Его тяга к наукам была огромной и еще много лет соперничала с увлеченностью музыкой. Не случайно по окончании общего курса он поступил на юридический факультет марбургского университета, где занимался со страстной заинтересованностью. В резком отличии от Генделя или Шумана, которые, только подчиняясь воле родителей, обучались юриспруденции и бросили ее при первой возможности, Шютц успешно защитил диплом, получив звание доктора права и, казалось, был готов отречься от музыки. И тут опять его судьба, — а быть может, и судьба всей немецкой музыки — была предрешена ландсграфом Морицем. Тот, не переставая следить за успехами своего бывшего подопечного, пришел к убеждению, что подлинное призвание молодого доктора права — музыка. Без прямого вмешательства он нашел умный и тактичный выход из создавшегося положения, предложив Шютцу поехать на два года в Венецию, для того чтобы заниматься у самого выдающегося композитора Италии Джованни Габриели, и взял на себя материальное обеспечение этой поездки. При этом и родители Шютца, и сам молодой "любитель музыки" серьезно полагали, что по возвращении из Венеции тот займется юридической деятельностью.

Расчет ландсграфа оказался точным и дальновидным. Пребывание в Венеции — одной из главных музыкальных столиц Европы той эпохи — открыло немецкому композитору неведомые дотоле горизонты. Италия в целом, Венеция в частности бурлили новыми веяниями, "прорубившими окно" в будущее всей европейской музыки. Назовем хотя бы такие явления, как расцвет мадригального искусства, типизировавшего светские лирические устремления в музыке и получившего яркое законченное выражение в драматических инструментально-хоровых жанрах при соборе св. Марка в Венеции; как рождение музыкальной драмы, явившейся итогом развития гуманистических тенденций в музыкальном творчестве Возрождения, и др. Влияние итальянского периода на творческий облик Шютца трудно переоценить. Хотя формально он занимался у одного Габриели, его музыкальный кругозор охватил, по существу, все то новое, что успело откристаллизоваться на итальянской почве, но пока еще не проникло сколько-нибудь широко на родину композитора. Во всей своей будущей деятельности Шютц от-

талкивался от строя мысли, характеризующего итальянскую музыку начала XVII века, — факт, тем более знаменательный, что творчество Шютца развивалось вообще в русле, мало связанным с формами и жанрами, коренящимися в итальянской культуре. Правда, первым его опубликованным опусом был сборник светских мадригалов (вышедший в свет в Италии в 1611 г.). Однако неповторимо шютцевское начало в искусстве меньше всего ассоциируется с образами любовно-лирической поэзии.

По возвращении на родину, после известного периода колебаний между юриспруденцией и музыкой и непродолжительной службой при церкви Иоанна в Лейпциге, Шютц окончательно определился как придворный музыкант. Более сорока лет он был связан с капеллой Иоганна-Георга I, могущественного саксонского курфюрста, по существу "похитившего" его у ландсграфа Морица.

При полном равнодушии Иоганна-Георга к благополучию его рядовых музыкантов (сохранившиеся письма Шютца свидетельствуют о том, как часто и горячо он выступал перед князем в защиту своих коллег), этот феодал был страстно влюблен в музыку и не жалел средств на музыкальные празднества и музыкальное оформление всевозможных торжественных событий. Говорили, что он уделяет больше внимания своей капелле, чем армии. И действительно, уступая в этом отношении лишь Баварии, Дрезден мог похвастаться лучшей капеллой Германии как раз в те годы, когда тридцатидвухлетний Шютц был приглашен стать во главе ее.

В его обязанности входило сочинение музыки, репетиции с капеллой, исполнение, все руководство дворцовой музыкальной жизнью, вплоть до самых мелких бытовых забот. Подобно каждому капельмейстеру при крупном дворе, Шютц должен был быть в курсе новейших достижений европейской музыки и следить за тем, чтобы дрезденская капелла не отставала от современного уровня.

Но не только музыкальное искусство было гордостью и страстью Иоганна-Георга. Этот деспот-феодал был также тонким знатоком живописи и хранил у себя многие ее сокровища (в том числе картины Кранаха-старшего и Дюрера). Он покровительствовал театру и приглашал английские труппы, ставившие пьесы Шекспира и "елизаветинцев" и т. п. (Известно, что в 1626 г. Шютц присутствовал на спектаклях "Ромео и Джульетта", "Король Лир", "Гамлет", "Юлий Цезарь"). Шютц с его высокоразвитым интеллектом и художественным вкусом несомненно был способен оценить явления, с которыми он встретился в саксонской столице и которые, естественно, обогатили его духовный мир.

Наконец, важнейшей стороной его жизни при дрезденском дворе (жизни, заметим кстати, материально хорошо обеспеченной до того, как разразилась Тридцатилетняя война) было широкое

непосредственное знакомство с другими музыкальными центрами как в самой Германии, так и за ее пределами.

Шютц не был "заперт на ключ" в дрезденском замке (подобно тому как был отрезан от остального мира сто лет спустя основоположник венской классической школы Гайдн). Он много разъезжал по Германии и вне ее. В частности, в 1629 году он во второй раз посетил Италию (где тесно общался с Монтеверди и многое воспринял от него). Его кругозор непрерывно расширялся, а его собственное творчество проникло далеко за пределы Дрездена. Этот процесс начался еще до "саксонского периода", когда в качестве секретаря ландсграфа Морица он сопровождал его в дипломатических миссиях. Среди подобных поездок выделяется путешествие в Наумбург, где съехались высокопоставленные дворяне — приверженцы протестантской веры. Многие привезли с собой капеллы[3], и на протяжении нескольких недель музыкальные празднества следовали друг за другом в лучших традициях ренессансной "башневой" музыки.

Не один раз, в том числе и на продолжительное время, Шютц уезжал в Данию. При дворе Христиана IV, известного своим просвещенным покровительством музыке, он создал некоторые свои самые значительные произведения. Его опусы возникали при разных немецких дворах (в Ганновере, Торгау, Брауншвейге, Мекленбурге и других, куда согласно установившейся общеевропейской практике Шютца "одалживал" на время саксонский курфюрст; заметим кстати, что свою единственную оперу Шютц сочинил "на случай", для пышного свадебного торжества в Торгау).

И все же сразу бросается в глаза разница между искусством, рождавшимся в XVII веке в Италии, Франции, Австрии, и творческими устремлениями Шютца. На протяжении ряда столетий вклад дворянской культуры в европейскую музыку твердо ассоциировался со светским, принципиально антицерковным началом. Мадригал, музыкальная драма, первые оркестровые и клавирные сюиты, то есть жанры, определившие направленность композиторского творчества постренессансных веков, расцвели при светских дворах Европы. Между тем творчество Шютца совершенно не увязывается с последовательно светской придворной эстетикой. Ни одно из его произведений театрально-дивертисментного плана не вошло в жизнь.

Можно допустить, что причина этого весьма элементарна: лучшие опусы Шютца, созданные для дворцовых празднеств (наряду с письмами), были бесследно уничтожены в 1760 году при

[3] Так, Иоганн-Георг (будущий меценат Шютца) привез всю свою капеллу и сверх того более двадцати музыкантов; Сигизмунд Бранденбургский — тридцать трех трубачей, несколько итальянских певцов и шесть виолистов англичан и т. п.

пожаре в дрезденской библиотеке. Так, навеки пропала для нас его опера "Дафна" (1627) на текст Мартина Опица — первая немецкая музыкальная драма. Исчезли партитуры балета на сюжет "Орфея и Эвридики" (1638), пятиактного балета "Парис и Елена" (1650), двух пасторалей "с музыкой и танцами" и множество других дивертисментов, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существовали. Высказывалась гипотеза (принадлежащая Мозеру), что в 1629 году Шютц работал над оперой, по всей вероятности оставшейся незаконченной. О ней мы также не в состоянии вынести сколько-нибудь определенное суждение.

И все же не представляется возможным возложить на злополучный пожар главную ответственность за то, что творчество Шютца мало связывается со светской театральной линией. Вспомним Монтеверди, старшего современника Шютца, в определенном смысле его учителя, чрезвычайно близкого ему по характеру творческих исканий. Преобладающее большинство партитур Монтеверди также бесследно утеряно. Из двадцати двух произведений, сочиненных им для сцены, уцелели три оперы, одна из которых была создана на самой заре жизни оперного искусства. Тем не менее этого оказалось достаточно для того, чтобы Монтеверди вошел в историю как классик музыкальной драмы. Вместе с тем картина его творчества в области церковной музыки обнаруживает противоположную закономерность. Многолетняя служба Монтеверди при соборе св. Марка в Венеции не породила ничего столь же значительного, как его произведения для сцены. Единственный, действительно великий образец духовного жанра у Монтеверди — Вечеря девы Марии — возник при дворе герцога Гонзага и служит великолепным примером того, как влияние новейшего оперного искусства радикально преобразило традиционный облик культовой католической музыки.

Можно ли считать случайностью то, что немногие сохранившиеся опусы Шютца дивертисментного характера слабо отражают его творческую индивидуальность? Таков, например, мифологический, аллегорический балет — "Triumphus nuptialis danicus", поставленный с роскошными машинными декорациями и инфернальными сценами при копенгагенском дворе, в полном соответствии со стилем традиционных интермедий или в духе французского ballet de Cour — "Paneggyrici Caesario-Regio Archidacales" (1617), которым по прямому заказу сасонского курфюрста Шютц ознаменовал свое первое появление при дрезденском дворе.

Если творческая натура Монтеверди тяготела к светскому, к театральному началу, то духовный облик Шютца раскрывался в совсем иной сфере.

Необходима, однако, одна оговорка. Меньше всего можно исключить вероятность того, что будь у Шютца возможность много

работать в области собственно музыкальной драмы (а не только сочинять дивертисменты в духе роскошных интермедий), перед нами открылась бы еще одна важная сторона его творчества. Быть может, тогда и как оперный композитор он не уступал бы своим выдающимся современникам — Монтеверди, Люлли, Пёрселлу. Мы знаем по опыту наших дней, как существенно могут повлиять на художественную ориентацию композитора чисто внешние обстоятельства. Всем известно, что после "Катерины Измайловой" Шостакович не создал ни одного произведения для сцены. На протяжении последующих сорока лет он воплощал все свои замыслы только в сфере инструментальной музыки. Быть может, если бы не Тридцатилетняя война, разорившая многие княжеские дворы в Германии (в том числе дрезденский), Шютц повернул бы свои искания и в сторону музыкального театра. В принципе "Дафна" могла быть ранним шедевром оперного искусства[4] (подобно монтевердиевскому "Орфею") или, во всяком случае, быть может, открывала какой-то свой путь в эволюции общеевропейского музыкального театра. Но поиски Шютца в этой сфере слишком рано приостановились. И дело не только в отсутствии необходимой материальной базы. Общая атмосфера Германии тех лет, ее укоренившиеся художественные традиции, сложившийся склад мысли немецкого народа — все это взывало к искусству совсем другого рода. И Шютц (в отличие от Монтеверди) сосредоточил свой громадный талант на музыке духовной традиции. Весь опыт европейского творчества в светском ренессансном духе, гуманистическая направленность его собственного интеллекта, характерная для него широта и острота переживания — все это влилось в произведения религиозного склада. Преодолев суровую прямолинейность музыки протестантской традиции, Шютц поднял ее до небывалого уровня. Он первый придал ей высоту мысли, богатство мироощущения, глубину чувств, которые в нашем восприятии неотделимы от драматических, инструментально-хоровых жанров Баха.

## 3

Не на придворной сцене, но в придворной церкви рождались величайшие произведения Шютца.

На протяжении двух столетий, начиная с Лютера и кончая Бахом, все самое значительное в музыкальном творчестве Северной Германии оставалось связанным с протестантской литургией. В таких районах, как Саксония, Тюрингия, Гессен, Реформация ос-

[4] Судя по дошедшим до нас мемуарным материалам, современники оценили драматические качества "Дафны".

тавила глубочайший, быть может неизгладимый, след во всем облике народа, населявшего эти земли. Его психологический склад, внешние формы жизни и быта, культура в более широком смысле долгое время оставались пронизанными протестантским мироощущением и мировоззрением. На полпути между эпохой рождения протестантского хорала и кульминационным, то есть баховским периодом музыки лютеранства, и лежит творчество Шютца. Оно естественно вписалось в русло, ставшее для немецкой музыки его времени вековой традицией. В то же время оно внесло в эту традицию новую струю, связывавшуюся с постренессансной культурой. Ни одна другая национальная музыкальная школа в XVII и XVIII столетиях не развивалась столь последовательно в рамках культового искусства, как в Северной Германии, и ни в одной другой стране господствующие признаки современности не проявили себя в духовных жанрах так, как это имело место на родине Шютца и Баха.

Для Италии и Франции религиозная тема в музыкальном искусстве успела "отзвучать" уже в последний век Ренессанса. Творчество Палестрины и Габриели было последним крупным вкладом католицизма в музыку композиторского плана. Разумеется, церковные жанры (Месса, Te Deum, Реквием и др.) отнюдь не исчезли. Они продолжали существовать параллельно существованию самой католической церкви. Однако даже при появлении отдельных значительных опусов в этих рамках музыка католического собора в целом (как отмечалось выше) оказалась вне главного пути постренессансной культуры. Ее складывавшийся веками самостоятельный облик утратил свою характерность под влиянием новейшей светской, в особенности оперной, музыки. Поскольку в общественной жизни Европы католицизм утратил свою прежнюю актуальность, искусство, выражающее его сущность, неизбежно отошло на задний план.

В Англии — стране, которая в не меньшей мере, чем северные княжества Германии, испытала на себе мощнейшее воздействие Реформации, — могла бы в принципе сложиться музыкальная школа, близкая немецкой. Огромные революционные потрясения, которыми отмечена история Англии XVII века, осуществлялись под флагом протестанства, подготовлялись его характерным мировоззрением на протяжении целого века. Однако английский народ был не лишен по крайней мере двух великих преимуществ, которыми пользовались его единоверцы на континенте. Лютеранство в Германии было неотделимо от музыки. Сам вождь Реформации принимал непосредственное участие в создании протестантского хорала и протестантской мессы. На немецких землях к тому времени значение музыки уже было поднято так высоко, что в школьных учебных планах она стала фигурировать в ряду важнейших

дисциплин. Кроме того, австро-немецкие княжества оставались классической страной дворянской культуры, которая (см. выше) сыграла фундаментальную роль в сохранении и развитии европейского музыкального профессионализма. И при этом (что особенно важно) в северной Германии высшая дворянская знать во многих княжествах придерживалась лютеранской веры и выступала в роли ее покровителя.

В Англии же протестанство оказалось подчиненным пуританам — самой крайней по своему оголенному аскетизму и фанатической нетерпимости секте, которая вела непримиримую борьбу с искусством в целом и меньше всего ассоциировала свое религиозное учение с музыкой ренессансной традиции. Угнетающая серость и скудость пуританской художественной психологии долгое время сохраняла свою власть над умами англичан. Вся инструментальная музыка, вся сколько-нибудь сложная хоровая полифония были безжалостно изгнаны из пуританского богослужения. К тому же буржуазная революция XVII века навсегда обескровила английские придворные меценатские круги. Отныне они полностью сошли со сцены как сколько-нибудь реальная сила, содействующая развитию новейшего музыкального искусства. И это в равной мере относилось как к светской театральной сфере, так и к традиционной области музыки культа.

Только на родине Шютца религиозные мотивы в музыкальном творчестве оставались в XVII веке носителем идей современности.

Начиная с самого раннего периода официальной службы в Дрездене и кончая своим последним опусом, созданным на восемьдесят шестом году жизни, Шютц посвящал свой выдающийся талант музыке, связанной с духовной сферой. Преобладающее большинство его произведений не укладывалось в традиционные культовые жанры (хотя по странному совпадению одним из первых его опусов при дворе, созданных по случаю столетия Реформации, был магнификат; магнификатом же он закончил свой более чем полувековой творческий путь).

Шютц вообще предпочитал канонизированным мессам, мотетам, магнификатам и т. п. свободные духовные жанры. Перечень его важнейших произведений, отражающий попутно хронологию его творческих поисков, достаточно ясно говорит об этом: "Псалмы Давида", 1619; "Похоронная ода", 1623; "История Воскресения Господня" (оратория), 1623; "Cantiones sacrae", 1625; Первый сборник "Священных симфоний", 1629; "Маленькие духовные концерты" — первый сборник, 1636; второй сборник, 1639; "Musicalische Exequiem" (или "Реквием"), 1636; "Семь слов Спасителя на кресте" (оратория), 1645?; Второй сборник "Священных симфоний", 1647; "Musicalia ad Chorum sacrum" (или "Geiatliche chormusic"), 1648; Третий сборник "Священных

симфоний", 1650; "Страсти по Матфею" 1666; "Страсти по Луке", 1666; "Страсти по Иоанну", 1665; "История Рождества", 1664; "Немецкий магнификат", 1671.

Уже католическая месса Ренессанса поднялась над своим прямым, ограниченно культовым назначением. Она стала восприниматься как жанр, связанный с образами высокой отвлеченной мысли, глубокой одухотворенности, отрешения от всего чувственного и мелкого. В эпоху господства индивидуалистического сознания, когда культовая литургия утратила свою ведущую роль, месса все же не стала архаизмом. Она вошла в постренессансную эпоху как особая форма музыкального искусства. Ее назначением стало выражение образов, высоко приподнятых над обыденностью. Здесь в наиболее "чистом", сконцентрированном виде было сосредоточено философское начало в музыке. При этом мировоззренческая сущность многих постренессансных месс была далека не только от мистики, но и вообще от прямых религиозных ассоциаций (вспомним хотя бы мессы Шуберта или первую мессу Бетховена). Месса стала отождествляться вообще с интеллектуальной сосредоточенностью, с созерцанием, направленным на сферу высокой мысли.

Тем более поддавалась подобному широкому толкованию музыка лютеранской литургии. Вера преломлялась здесь через субъективное восприятие и тяготела к пантеизму. Нравственные вопросы повседневности выступали в протестантском учении на первый план. Этот момент определил облик духовных жанров, к которым тяготел Шютц; его музыка стала носителем этического начала, обращенного ко всему человечеству.

Шютц был увлечен разными сторонами духовного искусства, и, быть может, прежде всего его философская сущность. В своих произведениях он предстает как мыслитель, трактующий вопросы жизни и смерти, вечности и человеческого бытия. К старинной традиции "музыки храма" восходит не только серьезное настроение его произведений, но характерная для них сложность мысли и сложность внешнего выражения. В этом смысле музыка Шютца очень далека от нарочитой простоты протестантского хорала времен Лютера, тем более от закостенелого конформизма и сурового аскетического постлютеранского гимна кальвинистского толка. Но при этом высокая одухотворенность, приподнятость, интеллектуализм шютцевского творчества сочетались с широкой доступностью. Некоторые произведения, созданные композитором для придворной церкви, становились после их публикации, по существу, массовым искусством: самые широкие круги немцев слышали в них "свой голос". Это редкое соединение философской глубины и усложненного профессионализма с исключительной силой непосредственного воздействия стало одной из характернейших особенно-

стей немецкой музыки будущего, вплоть до сонат и симфоний Бетховена.

Первый среди немецких композиторов Шютц придал музыке протестантской литургии ярко выраженный гуманистический облик. Он не был единственным среди своих собратьев по профессии, кто стремился к этой цели. Преториус, Шейдт, Шейн и ряд других современных Шютцу музыкантов Германии также пытались сблизить традиционные культовые жанры с новейшими течениями современности. Но Шютц превзошел их всех значительностью, совершенством, крупномасштабностью своих художественных замыслов. Его творчество проникнуто тем драматизмом человеческих чувств, который олицетворял главный путь исканий в общеевропейской музыке XVII столетия. Оно раскрывает не только сверкающую красоту жизни в ее многогранных проявлениях, не только богатство внутреннего мира человека. Драматическая сила духовной музыки Шютца возникла прежде всего из ощущения трагических сторон бытия — ощущения, рожденного трагизмом эпохи, прошедшей под знаком катастрофы Тридцатилетней войны.

Шютц был свидетелем страшных событий, разрушивших дотла жизненный уклад его народа. Ему пришлось видеть толпы бездомных семейств, скитавшихся по земле, которая стала выжженной пустыней; массовый голод и следовавшие по его пятам бесчисленные эпидемии; мародерство в самых необузданных, жестоких, варварских формах и неслыханных масштабах; всюду опустошение, ужас, смерть. Человек, остро реагирующий на страдания других, он также мучительно переживал обнищание его менее благополучных коллег, пытаясь по мере возможности облегчить их участь. Как глубоко мыслящая личность, он ясно отдавал себе отчет и в духовном разложении, которое несла за собой война. Шютц скорбел по поводу того, что лучшие умы времени были поглощены "работой на войну", отвлекавшей их от более благородной творческой деятельности, что не одни материальные причины привели к оскудению культурной жизни Германии. Правда, ужасающее разорение, которому подвергся двор саксонского курфюрста, привело к тому, что музыкально-творческая жизнь в нем практически замерла. Шютц оказался во главе условно существующей, "призрачной" капеллы. Одновременно он потерял связь с композиторскими кругами в других княжествах и странах, контакты с которыми постоянно обогащали его внутренний мир. Духовная и умственная изоляция стала для него дополнительным источником страданий.

О переменах, произошедших в душе Шютца, выразительно говорит сопоставление его опусов, созданных до войны и в период ее мрачного разгула. Если "Псалмы Давида" (опубликованные в 1619 году, но создававшиеся на протяжении нескольких предшествующих лет) сверкают счастьем молодости и воспринимаются многими

как вариант итальянского лирического мадригала, то все последующие его произведения проникнуты духом страстного моления.

## 4

Как же осуществлялось в творчестве Шютца слияние религиозного и гуманистического начала? На каком языке "разговаривал" он, общаясь в своей музыке с современниками?

Ответ на этот вопрос предполагает взгляд хотя бы с "птичьего полета" на музыкальную панораму Европы в последние десятилетия XVI и первые десятилетия XVII столетий.

Сдвиг центров музыкального профессионализма от собора к светскому аристократическому быту, смена главной творческой темы от религиозного созерцания к драматизму человеческого переживания сопровождались глубоким переломом в самом строе музыкального мышления.

На протяжении веков — начиная со Средневековья и кончая поздним Возрождением — в европейской музыке выработалась строгая законченная музыкально-выразительная система, ассоциирующаяся с образами сверхличного, объективного. Многие из элементов этой системы навсегда вошли в искусство как выражение "надземного" или возвышенно-интеллектуального начала. Влияние культовой музыки на весь строй музыкальной мысли в эпоху Ренессанса было так велико, что и внецерковные профессиональные жанры в большой мере подчинились ему. Даже столь определенные светские виды, как любовный мадригал XVI века или ранняя, "дооперная" музыкальная драма, сегодня представляются нам более близкими к "музыке храма", чем к лирическому излиянию или театрально-динамическому действию. Современники Шютца дали старинной полифонической культуре название prima prattica, по контрасту с новой светской музыкой XVII века, обозначавшейся как seconda prattica. Подобно его великому старшему современнику и учителю Монтеверди, Шютц противопоставлял себя крайне настроенным "молодым радикалам", открыто пренебрегавшим наследием ренессансных веков. Для него выразительные возможности старинной хоровой полифонии отнюдь не исчерпали себя, тем более что сам он тяготел к искусству духовного содержания. Вместе с тем он столь же отчетливо осознавал (или ощущал), что музыке протестантского направления более соответствует гуманистический склад "второй практики". Слияние принципов этих двух "школ" и легло в основу неповторимого музыкального языка Шютца.

Главным, монопольно господствовавшим принципом композиции "первой практики" было многоголосие. Полифония образовывала основу основ мессы, мотета и всех других форм католиче-

ской литургии в эпоху Возрождения. Образ создавался через сложную многоплановую конструкцию, в которой все участвующие голоса были равноценны между собой. Крупная форма возникла на основе развертывания нескольких параллельных горизонтальных линий (условно назовем их мелодическими линиями), противостоящих друг другу и вместе с тем связанных между собой определенными интервальными соотношениями. В этой полифонической системе не было и намека на такое обычное, на наш взгляд, понятие, как господство верхнего голоса над всеми остальными. Ритмы отличались малой подвижностью. В метроритмической организации отсутствовали членящие цезуры и периодические построения. Главенствовало впечатление текучести, непрерывности, в известном смысле статичности; каждый тон обладал равной значимостью в общем массивном звучании.

На характер мелодики (точнее было бы говорить о характере голосовой линии) лексика практически не влияла. Интонационно-мелодический склад церковных полифонических жанров придерживался образцов грегорианского хорала, вошедшего в практику еще в VI веке. Поскольку тексты молитв произносились на языке, не известном большинству прихожан, — на латыни, то никакой конкретной зависимости музыкального интонирования от образа, заключенного в слове, не могло быть. Наоборот, латынь создавала дополнительный эффект отдаления от реальной жизни (характерно, что Стравинский, стремясь в своей опере-оратории "Царь Эдип" к известной отвлеченности образа, преднамеренно использовал в ней латинский язык вместо живого, современного).

Ладовая система ренессансной культовой музыки не совпадала с мажоро-минорной, монопольно господствующей в европейском музыкальном языке начиная со второй половины XVII века. Она была организована вокруг так называемых церковных ладов, чуждых хроматическим тяготениям. Строгая диатоничность церковных ладов лишала музыку красочности, внутренней динамики и придавала ей бесстрастный "потусторонний" колорит.

Тембровое начало практически не входило в "слуховой кругозор" людей эпохи Ренессанса. "Звуки музыки" мыслились ими "в идеале", неизменно ассоциируясь с хором. Часто встречавшиеся в ту эпоху инструментальные партии воспринимались как разновидность вокала; они и назывались инструментальными "голосами" (по аналогии с vox humana). Самостоятельная инструментальная литература родилась лишь тогда, когда начался распад так называемого "ars perfecta" ("совершенного искусства"), как обозначали культовую полифонию XVI века ее приверженцы и поклонники.

Проявления светского строя в музыке давали о себе знать задолго до упадка "первой практики". При этом признаки нового расцветали не только во внецерковном искусстве; они проявлялись и в рамках самой музыки культа, как бы "взрывая изнутри" ее изумительную стилистическую законченность.

Самый главный, фундаментальный признак светской школы — это переход от старинной полифонии к гомофонно-гармоническому стилю. Он неотделим от гармонической, то есть аккордовой, структуры музыки, от господства верхнего мелодического голоса, от особых принципов формообразования, связанных с логикой функционально-гармонического движения. На основе этих новых композиционных принципов и возникли все без исключения музыкальные стили постренессансной эпохи — до появления атональных систем в нашем столетии.

Однако законченная гомофонно-гармоническая система, свободная от черт старинной полифонии, сформировалась окончательно только в XVIII столетии. Ее завершающая стадия совпадает с утверждением музыкального классицизма. Но этой "зрелой" стадии предшествовал период, называемый "эпохой генерал-баса". Границы ее простираются от последнего десятилетия XVI столетия до середины XVIII. Огромное значение "генерал-баса" заключалось в том, что он осуществлял переход от горизонтально-линеарной структуры полифонической музыки к гармоническому аккордовому письму. Строго соподчиненное движение голосовых линий в полифоническом письме здесь как бы "сжималось" в опорные точки, образующие один аккорд. Но при этом в произведениях, создававшихся на основе "генерал-баса", аккордовая гармония сосуществовала с отдельными чертами старинного многоголосия, впоследствии окончательно вытесненными из классической гармонии XVIII века (речь идет о мелодических подголосках; о приемах имитации; о соотношении голосов, напоминающем контрапунктическое противосложение; о "скрытой" полифонии; о тенденции к постепенному развертыванию музыкальной ткани; об общей "перегруженности" звучания, и т. п.). И все же в музыке эпохи "генерал-баса" выявились важнейшие приемы выразительности "второй практики", неотделимые от светской эстетики.

Первое место среди них занимает, пожалуй, гармония.

Бесстрастные диатонические последования звуков в культовой полифонии отражали "отвлеченно-созерцательный характер этого старинного искусства, свойственный ему более или менее одинаковый уровень общего напряжения. Они не были способны выразить разнообразные душевные движения человеческой личности"... Музыка же Нового времени связывалась с "ярко вы-

раженными сменами напряжения и успокоения"[5], с обостренными моментами переживаний. Можно считать, что "вызов" церковному искусству проявился ярче и раньше всего в принципиальном культивировании хроматизмов. Они отвечали двум важнейшим сторонам "второй практики", так как порождали, во-первых, отдельные красочные моменты в общем звуковом потоке, во-вторых, эффект тяготения неустойчивости к разрешающей ее устойчивости, который образует основу формообразования музыки тональной эпохи, основу ее динамики. Отметим, что в классической гармонии логика аккордовых тяготений оттеснила далеко на задний план конкретные колористические детали гармонии, в то время как при жизни Монтеверди, Шютца, Пёрселла они вносили ярко выразительный и типичный штрих в музыкальный язык "второй практики".

Принципиально новый характер приобрела в музыке XVII века мелодия. Перенесенная в верхний голос, она стала господствовать над нижними гармоническими голосами, то есть сопровождением. Отныне именно мелодика стала средоточием музыкальной мысли. Само понятие музыкального тематизма стало неотделимо от нее. На ее основе возникла и выразительная система оперы — ведущего жанра XVII и первой половины XVIII столетий.

Разумеется, господствующая роль мелодики в музыке была обусловлена ее новым качеством по сравнению с голосами старинной полифонии. Новая образная сфера складывалась в музыке под прямым и сильнейшим воздействием ренессансной поэзии. Особенно велико было значение для новой музыки творчества Тассо и Гварини. Оно обусловило не только новый вид свободного многоголосия в мадригале, но и новый тип мелодики, нагруженной большой эмоциональной выразительностью. Здесь образ, заключенный в слове, порождал определенные "интонационные сгустки" или мотивы, а общая структура музыкальной ткани оказывалась в прямой зависимости от поэтической фразировки.

Затронем, наконец, третий фундаментальный признак музыки "светской эпохи" — огромное значение инструментального начала. Рождение множества инструментальных школ (органной, клавирной, ансамблево-скрипичной, сольно-скрипичной, камерной, концертной, оркестровой и т. п.) характеризует музыкальную культуру эпохи постренессансной "генерал-баса" и говорит о высокоразвитом тембровом мышлении. В XVIII столетии классицизм с его строгой упорядоченностью произвел отбор среди всего этого многообразия и узаконил определенный тип инструментальной звучности, идеально выраженной симфоническим оркестром, его струнной группой и молоточковым фортепиано. Однако эпоха

[5] Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 46.

"генерал-баса" сверкала исключительным богатством инструментальных тембров, щедростью приемов звукоизвлечения, разнообразием тематизма, колористическими деталями фона. В самой пестроте, неоформленности, "экспериментальности" и таилась роскошь инструментальных звучаний его времени.

Существенно, что в эпоху "генерал-баса" полифония в полной мере продолжала развиваться. Но господство гармонического тонального мышления преобразило ее облик. Полифонические жанры XVII — начала XVIII столетия, среди которых первое место занимает фуга, родились как результат скрещивания старинной полифонической и тонально-гармонической систем. Классическая баховская фуга идеально обобщает этот процесс. Она синтезирует мелодический тематизм нового типа, формообразование на основе логики гармонических тяготений со всеми сложными приемами голосоведения ренессансной полифонии.

Кристаллизация ведущих признаков "второй практики" совпадала во времени с художественным формированием самого Шютца. Его кругозор (как указывалось выше) охватывал широчайший круг явлений — старинных, новых, изменчивых, переходных... Среди всего этого богатства Шютц сделал свой выбор. Он шел в русле общих тенденций эпохи, но извлекал из них особые ценности, претворяя их особые аспекты, мимо которых в целом прошли другие крупные композиторы XVII столетия. Все стороны музыкальной культуры современности были использованы Шютцем в своеобразном плане. Эта неповторимость обусловила самобытность не только его собственной творческой индивидуальности, но и всей немецкой музыкальной школы будущего.

## 5

Если исключить лютеранский хорал и бытовую немецкую песню, как сами собой подразумевающиеся, — исходные истоки музыкального мира Шютца, — то наибольшее воздействие на него оказали некоторые впечатления, вывезенные из Италии. Первое место среди них принадлежит венецианской церковной школе, олицетворенной творчеством Андреа и Джованни Габриели.

Верующий лютеранин Шютц обучался новому искусству при католическом соборе св. Марка, где созрело особое ренессансное течение в музыке культа, резко отличное от строго целомудренной, отрешенной от мира музыки Палестрины. Музыка венецианцев славила бога в чувственно-прекрасных формах. Богатейшая сонорность, опирающаяся в большей мере на многокрасочные звонкие тембры духовых инструментов, игра подчеркнутыми светотеневыми контрастами в противопоставлении разных хоровых или хоровых и инструментальных групп, использование специальных

акустических эффектов, детально разработанные изобразительные приемы в оркестровых партиях, опирающиеся на опыт светских программно-изобразительных жанров, — все это порождало удивительнейшую музыку, проникнутую сверкающей красочностью, ликующими тонами, ярким драматизмом, в целом бесконечно отдаленную от аскетического духа ars perfecta[6]. Все эти черты сосредоточились в новом, свободном духовном жанре, синтезирующем на равных началах хоровую и инструментальную музыку, который получил название "священной симфонии". Он в огромной степени определил творческий стиль основоположника немецкой музыкальной школы.

Синтез хорового и инструментального начал, заимствованный у венецианцев, характеризует практически все произведения Шютца. В сложном переплетении с полифонической основой мессы и мотета и выразительными приемами эпохи "генерал-баса" они образовали самое типичное и устойчивое начало в его музыке, которое прошло не только через всю жизнь Шютца, не только через целое столетие, отделяющее Шютца от Баха, но и дальше, через весь период музыкального классицизма и даже послебетховенского времени. Прямая линия преемственности между Шютцем и хоровыми классиками XVIII века Бахом и Генделем очевидна. Но есть и более завуалированный признак неугасающей шютцевской традиции. В эпоху классицизма и романтизма за редчайшими исключениями выдающиеся композиторы в Италии, Франции, России, Польше, Норвегии, Венгрии не создавали таких шедевров в сфере синтетического инструментально-хорового искусства, которые бы типизировали их искания и одновременно получили распространение за пределами национальной культуры. Между тем в австронемецкой музыке таких шедевров множество. "Семь слов Спасителя" и светские оратории Гайдна; Реквием Моцарта; Девятая симфония и Торжественная месса Бетховена; "Павел", "Илья", Реформационная симфония, до-минорная месса, "Первая Вальпургиева ночь" Мендельсона; "Рай и Пери" Шумана; "Немецкий Реквием" Брамса; мессы Брукнера, хоровые псалмы, хоральные кантаты, Реквием Регера — ко всем этим произведениям (а также многим другим) тянется прямая нить от XVII столетия, образуя характерный признак немецкой музыкальной школы. Не будет преувеличением сказать, что и на формирование оперной культуры эта традиция оказала мощное влияние. Пусть глюковская реформа связывается с Францией. Но одна из ее основополагающих сторон — синтез вокального и оркестрового планов в духе австронемецкой ораториальной традиции; его подобие не встречается ни

[6] Темброво-колористическое начало в музыке венецианской школы — одно из проявлений того, как разрушалась законченная система "ars perfecta".

во французской, ни в итальянской опере доглюковского периода. И даже в музыкальной драме Вагнера с ее вокально-инструментальной двухплановостью слышится "перекличка" с шютцевским строем мысли (огромное значение инструментальной выразительности в рамках вокальной партитуры и почти полное равноправие голоса и оркестра).

Сильнейшее воздействие на Шютца оказал также итальянский мадригал, наиболее законченный и интересный вид светской музыкального творчества в предоперную эпоху. Его образная сфера была последовательно лирической, где любовные переживания и картины природы в преломлении тонкого душевного мира безоговорочно господствовали. Мадригал, непосредственно подготовивший рождение оперы, а впоследствии впитавший в себя некоторые ее черты, отличался смелой новаторской направленностью, очень широким диапазоном выразительных средств, противостоящим художественной системе культовой полифонии. Так, уже в дооперном многоголосном мадригале утвердились сложные хроматические гармонии для характеристики моментов обостренного страдания. В мадригальном же искусстве выработалась и разновидность свободной полифонии, чуждая строгому церковному стилю, где вступление и соотношение отдельных голосов находилось в прямой зависимости от смысла поэтического текста. В более позднем мадригале, где на первый план выступали верхние мелодические голоса, интонационная структура и фразировка возникали как отражение взволнованной речи во всем многообразии ее нюансов. Широко культивировал в дальнейшем Шютц и принцип "концертирования", заимствованный им из поздних мадригалов Монтеверди. Этот прием, "раздвинувший" партию голосов и партию инструментов, нарушал "густоту" полифонической фактуры, противопоставляя верхние голоса нижним; лишал их единообразия; выявлял огромные выразительные возможности, заложенные в солировании голосов в верхних регистрах. Общий "возбужденный стиль" мадригала (он получил название stile concitato) резко порывал с бесстрастным, объективным духом культовой полифонии.

Важно не то, что в юные годы Шютц сам сочинял мадригалы, а то, что сложившаяся выразительная система мадригалов широко проникла в его духовные произведения, придавая им гуманистическую направленность.

Проблема "Шютц и опера" была затронута выше. Поскольку Шютц сам был автором оперного произведения, то естественно полагать, что он вполне овладел ее стилем, абсолютно чуждым полифоническому стилю XVI столетия. Но если бы даже мы и ничего на знали о фактах творческой биографии композитора, можно было бы высказать твердое убеждение, что выразительные средства оперы глубоко вошли в его плоть и кровь. Дело не только в общей

драматической направленности его музыки, в свойственном ей stile concitato. Конкретные основополагающие приемы оперного искусства также живут в его духовных жанрах. Так называемая оперная монодия, которая осуществляла переход от относительно малой выразительности полифонических голосов к развитой мелодике; вокальная виртуозность; персонификация образов и их индивидуальная тембровая характеристика — многие "открытия" музыкального театра того времени проникли в инструментально-хоровые произведения Шютца, придавая им лирическую и драматическую окраску.

Однако в отличие от того, что происходило на итальянской почве (у Монтеверди) или во Франции (у Люлли), Шютц соединил черты "венецианской службы", оперы и светского аристократического мадригала с наследием ars perfecta. Разумеется, ни в мадригале, ни в ранней музыкальной драме, культивировавшихся в изысканно-придворной обстановке, не отражался тот тонкий расчет на средства, безотказно действующие на психологию массового слушателя, какой веками вырабатывался в литургии, Шютц же мыслил в рамках искусства, обладающего широчайшей впечатляющей силой, к тому же искусства духовного направления. И потому для него было естественно опираться на такие художественные приемы, какие были неотделимы от темы "человек и мироздание". Полифония (в том числе строгого стиля), мелодические образования, хранящие бесстрастную статичность церковных ладов; тяготение к хоровым жанрам, в частности к оратории[7], — эти и другие признаки традиционного духовного искусства сосуществовали у него в гармоническом равновесии с выразительными приемами simfonia sacra, мадригала, оперы.

И наконец, вспомним культуру, на которой формировался слух Шютца, то есть музыкальные впечатления детства и юности. Подобные впечатления, как правило, навсегда остаются в душе композитора, хотя подчас и в глубоко запрятанной форме. Шютцу же было двадцать четыре года, когда он впервые выехал за пределы родины. К тому времени он успел глубоко вжиться в "звуки музыки" его страны. Благозвучные, мелодически богатые народные песни Германии (отзвуки которых слышатся в романсах Шуберта); протестантский хорал, в пении которого он постоянно участвовал дома, в школе и в церкви; народные духовные драмы — "страсти", которых он не мог миновать, — все это должно было глубоко проникнуть в строй его музыкальной мысли. К тому же до начала службы в качестве придворного музыканта Шютц (как указывалось

[7] Оратория — не церковный жанр, но возник он первоначально из хорового пения на свободных молитвенных собраниях, и потому ассоциирующийся с духовной музыкой и в более позднее время.

выше) некоторое время работал в церкви в Лейпциге — цитадели немецкого лютеранства. Все последующие годы он сохранял профессиональные связи и личную дружбу с рядом выдающихся церковных композиторов Германии. Итальянские впечатления — яркие, сильные, новые — осели не в пустое пространство, а на глубоко возделанную национальную почву. О том, как долго жила чисто немецкая традиция в психологии Шютца, можно судить по произведениям, созданным им буквально в последние годы жизни. Когда уже в самой Германии развитие музыки широко повернуло в сторону новейшей итальянской оперы, Шютц продолжал сохранять верность инструментально-хоровым духовным жанрам, в духе национальной музыки его родины.

## 6

У Шютца поражает не только широта диапазона выразительных средств, на которые он опирался. Особенное восхищение вызывает их тонко дифференцированное использование в зависимости от поставленной художественной задачи.

Шютц обладал редким "чувством жанра". При единой направленности содержания его музыки каждое отдельное его произведение индивидуально по языку и форме, каждый разработанный им жанр имеет свои особенные художественные закономерности (достоинство, присущее далеко не всем композиторам, в том числе даже выдающимся). Богатейший выразительный арсенал, которым он располагал, давал ему возможность находить для каждого вида искусства (и для каждого отдельного произведения) свои неповторимые художественные приемы. Иное тембровое оформление, другая ладовая организация мелодики, меняющаяся структура ткани (от строгой полифонии до свободного полифоно-гармонического письма), изменчивый состав хора и оркестра и т. д. и т. п. создают неповторимо индивидуальный облик каждого опуса Шютца.

Быть может, ярче всего диапазон контрастов в музыкальном мышлении Шютца проявляется при сопоставлении двух жанров его творчества, которые занимают видное место в его наследии "Священные симфонии" и "Страсти".

"Священные симфонии" — квинтэссенция радостного, ликующего настроения; их тема — славление величия бога и воспевание богатства жизни.

Итальянская ренессансная струя здесь очень ощутима. Роскошь и щедрость выразительных средств оставляют позади их венецианский прототип и говорят о широком освоении новейшей оперной музыки. Многохорная композиция и одновременно широкое использование принципа концертирования; состав голосов,

меняющийся от одного солирующего до 4, 5, 6, 7; хоровой стиль и виртуозный вокал в характерно итальянском духе; богатейшая инструментальная палитра, причем для каждого отдельного произведения Шютц находит свой неповторимый тембровый колорит[8], — все это блестяще, выпукло, почти театрально в своей драматической выразительности.

"Страсти" же находятся на другом эмоциональном полюсе: это концентрат идеи страдания и самопожертвования. Здесь Шютц как бы отвергает весь опыт "итальянской театральности", начиная с того, что обращается не к профессиональному жанру, нагруженному чужеземными ассоциациями, а к чисто народной и чисто немецкой традиции. "Страсти" (по четырем апостолам) издавна жили в народной немецкой среде. Это был отпрыск средневековой литургической драмы, который постепенно принял особый немецкий облик со своей твердо установившейся драматургией, определенными типами персонажей и конкретными музыкальными приемами характеристики действующих лиц. Подобно искусству третьего сословия в любой стране Европы, музыкальное мышление в этих народных драмах в гораздо большей мере тяготело к прошлому (даже к средневековому), чем в профессиональных жанрах, развивающихся при дворе и церкви. Шютцевским "Страстям" предшествовала по крайней мере полуторавековая народная традиция. И он отнесся к этой традиции внимательно и бережно, согласовывал свой собственный стиль с ее сложившимися художественными требованиями.

Шютц практически изгоняет из музыкального языка "Страстей" красочно тембровый элемент. Эмоциональная интенсивность драмы передана звучанием человеческого голоса, по существу без инструментальной поддержки. Вся художественная нагрузка падает на монодию (то есть на омузыкаленное одноголосное произнесение текста, еще достаточно далекое от сложившейся мелодики классического типа) и на четырехголосные хоры, призванные выразить образ толпы. Господствуют интонации, окрашенные

---

[8] Чтобы дать представление о богатстве тембрового мышления Шютца, приведем составы некоторых его произведений. Так, встречаются такие комбинации:

Концерт для трех хоров: солирующий хор (четыре голоса), два хора a cappella, две флейты, две скрипки, три тромбона, фагот, теноровая гамба, виолончель, орган;

Концерт для четырех хоров: два солирующих хора, два хора a cappella, две флейты, две скрипки, четыре тромбона, пять фаготов, теноровая гамба, две лютни, пандора, два органа; Концерт для трех солирующих голосов: мальчиковый альт, тенор, бас, пятиголосный хор a cappella, два кларнета, три тромбона, теноровая гамба, виолончель, орган;

Среди "Священных симфоний" — хор в сопровождении двух флейт, фагота, сопрановой виолы да гамба, двух альтовых виол да гамба, теноровой виолы да гамба, виолончели, пандоры, органа.

ладовым колоритом старинного григорианского хорала. Полифонические приемы формообразования чередуются с гомофонными. Очищенная от всех внешних красот музыка предстает суровой, оголенной, как будто простой. Но простота эта обманчива. Она несет в себе музыкальную мысль во всей ее чистоте и высшей одухотворенности и достигает драматической силы, не уступающей силе этого образа в его более театральных и современных по форме произведениях.

Может возникнуть ощущение, что "Священные симфонии" и "Страсти" потому так отличаются друг от друга, что они были созданы в разные периоды жизни композитора; что поворот к музыке прошлого более или менее естествен в глубокой старости (Шютцу было около восьмидесяти лет, когда он сочинил все четыре своих пассиона). Однако подобное предположение сразу теряет почву, когда мы вспоминаем, что в том же 1664 году, когда были созданы "Страсти", Шютц сочинил "Рождественскую оратории". Этот поздний (хотя и не последний) его опус — апогей блеска и чувственной красоты. Здесь композитор разрабатывает такую богатую гамму индивидуальных характеристик, какой нет в его более ранних произведениях. На протяжении всей его жизни наблюдаются постоянные "колебания", то есть поиски и отклонения от найденного, возвращение к нему на новом уровне, дальнейшие смелые искания ради большей рельефности и конкретизации художественного задания.

Так например, в самом начале творческого пути Шютц сочинил уже упоминавшиеся выше "Псалмы Давида". Есть достаточно оснований видеть в них ответвление итальянского мадригала. Яркая манера концертирования, напевность мелодики, свежие, сочные, полнокровные гармонии, богатейшая колористичность красноречиво говорят об этих связях. Но в своем следующем крупном произведении, появившемся четыре года спустя, — "Истории Воскресения Господня" — Шютц становится гораздо более сдержанным в отношении тембровых красок, более простым в гомофонной манере письма. Так, в "Духовных концертах", которые композитор писал в годы великих народных страданий, вызванных войной, он ограничивает себя солирующими голосами и аккомпанементом органа в манере "генерал-баса". В своих "Духовных хорах" почти за двадцать лет до "Страстей" он уже поворачивается к старинной немецкой церковной традиции и т. д. и т. п. Инерция мысли была Шютцу глубоко чужда. И потому каждое его произведение сверкает не только гениальным мастерством, но и органически целостной неповторимостью. А если вспомнить, что в его творчестве отразился весь огромный путь, пройденный европейской музыкой между концом XVI и последней четвертью XVII столетий, то легко по-

**нить, как трудно поддается обобщению его громадное творческое наследие.**

## 7

Но именно эта особенность, — неразрывная связь со всей музыкальной эпохой и слишком большая щедрость выразительных средств — и послужила, на наш взгляд, главной причиной того, что творчество Шютца вскоре после его смерти выпало из музыкальной жизни Европы.

В последние годы композитор сам ощущал утрату контакта с современниками, или, точнее, с представителями их самого молодого поколения. На протяжении по крайней мере полувека Шютц наслаждался репутацией самого выдающегося немецкого музыканта. В десятилетие, последовавшее за окончанием войны, он понял, что утратил это положение, и даже меценат, которому он так долго служил, начал предпочитать ему модных оперных композиторов из Италии. Но дело было гораздо серьезнее, чем прихоть саксонского курфюрста. Согласно крепкой меценатской традиции, княжеский двор всегда ориентировался на самые новые, самые современные художественные течения. Начиная же с 60-х годов XVII века именно итальянская опера стала олицетворять главные пути, по которым отныне шло развитие европейского композиторского творчества. В нескольких важнейших отношениях музыка Шютца не совпадала с этими путями и потому неизбежно утратила точки соприкосновения со строем мысли людей новой эпохи.

Самый фундаментальный признак послешютцевской музыкальной психологии — монопольное господство тонального мышления. Все элементы музыкальной выразительности подчинились законам классической гармонии, и, как следствие этого, европейцы надолго утратили восприимчивость к выразительным и формообразующим средствам дотональной и догармонической музыки. Самая яркая и непосредственная ощутимая разница между сложнейшим языком Баха и языком Шютца заключается в том, что у Баха и мелодический строй, и тематизм, и формообразующее начало, в том числе в рамках полифонии, определяются тональной организацией. При всех глубоких связях баховского искусства с наследием Шютца, Бах вписывается в тональную эпоху. Шютц же находится еще по ту сторону границы.

В нашем столетии, как следствие более чем двухвекового развития, современная гармония "расшатала" строгие законы функциональных тяготений и усилила красочные стороны музыкального языка. И тогда, наконец, европейцы оказались способны "услышать" музыкальное богатство, запрятанное в старинных партитурах XVI и XVII столетий (а также и более ранних веков). Наряду с

Монтеверди, Пёрселлом, Люлли, наряду с непосредственными предшественниками Баха (такими, как Фрескобальди, Фробергер, Свелинк, Букстехуде) XX век оценил и "отца немецкой музыки".

Есть еще одна важная сторона шютцевского искусства, созвучная исканиям нашего времени, но чуждая эпохе классицизма и романтизма. Речь идет о многообразии, пестроте и "устарелости" жанров, в рамках которых осуществлялись искания Шютца. Они практически миновали ведущие новые жанры своего века, которые олицетворяли постренессансное мышление в музыке — оперу, танцевальную сюиту, трио-сонату, инструментальный концерт и т. п. (Оратория с ее духовными связями — единственный вид музыки нового века, в котором Шютц проявил себя.) Между тем уже в начале XVIII века европейская музыка начала усиленно тяготеть к сонате-симфонии; последняя почти наравне с оперой стала олицетворять строй мысли послебаховской эпохи, полностью вытеснив все более ранние виды инструментального творчества. Только наше время, после почти двухвекового периода господства симфонического творчества, впервые извлекло на поверхность многие "забытые" старинные жанры; оно оказалось в высшей степени восприимчивым не только к инструментальной музыке эпохи барокко, но и к многоголосным хоровым жанрам XVI и XVII столетий.

Уже сам интерес композиторов и слушателей нашего времени к хоровым жанрам таит в себе нечто глубоко современное. В рамках настоящей статьи невозможно сколько-нибудь подробно вдаваться в анализ этой проблемы. Решимся, однако, высказать мысль, что возрождение хоровой музыки в наши дни является определенной реакцией XX века на индивидуалистические тенденции "эпохи романтизма". Вспомним такие выдающиеся произведения, как "Симфония псалмов" и Месса Стравинского, как "Страсти по Луке" Пендерецкого, "Реквием на текст Уитмена" Хиндемита, "Военный реквием" Бриттена и многие другие, менее известные опусы, также опирающиеся на выразительность хора. Идейный смысл этих произведений, в большой мере характеризующих новые искания в музыке нашего времени, поднимается над узко лирической темой. Все они посвящены более объективным и широким этическим проблемам, обращенным ко всему человечеству. На протяжении веков выразительность хоровой музыки была идеальным носителем подобного образного содержания. И потому в значительно большей мере, чем в прошлом столетии, она оказалась на магистральном пути композиторского творчества XX века.

Искусство Шютца, художника отдаленной исторической и музыкальной эпохи, оказалось в этом смысле родственным эстетике нашего времени. И не случайно после двухвекового периода мол-

чания оно вновь зазвучало в наши дни во всем своем неувядаемом величии.

## МУЗЫКА АНГЛИИ XVII ВЕКА

### Опера

Более десяти поколений европейцев прожили в глубоком убеждении, что в Англии никогда не было своей оперной школы. Унылая эпоха безвременья, начавшаяся в английской музыке в конце XVII века и продолжавшаяся два столетия, породила миф о природной антимузыкальности англичан. Народу, создавшему изумительную, подлинно мировую литературу, драму, живопись, отказывали в таланте в области музыки.

Переворот во взглядах произошел в наш век. С одной стороны, оперы Бриттена, получившие в наши дни мировой резонанс, полностью развеяли впечатление о неспособности англичан к музыкальному творчеству. Во-вторых, еще до Бриттена, на рубеже XIX—XX столетий, музыковеды обнаружили в архивах давно забытые рукописи Генри Пёрселла (1659—1695). Постепенно изданные, они начали вторую жизнь на оперной сцене и концертной эстраде нашей современности. Две из пяти партитур Пёрселла, предназначенных для музыкального театра — "Дидона и Эней" (1689) и "Королева фей" (1692), — произвели радикальную переоценку отношения к английской музыке XVII века вообще и к ее опере в частности. Они раскрыли совершенно неожиданную и потому тем более потрясающую картину такого музыкального богатства в Англии в эпоху Шекспира и в период Реставрации, перед которым бледнеют многие современные явления на континенте.

Оказалось, что во второй половине XVII века в Лондоне творил гениально одаренный композитор, по силе таланта не только не уступающий Люлли, Скарлатти и Шютцу, но и в известном смысле превосходящий их. Его творчество запечатлело момент высшего расцвета английской музыки в историческом масштабе; оно отразило наиболее перспективные и интересные достижения оперного искусства в целом, во многом даже опередив его уровень; наконец, в нем преломились в ярко динамичной и художественно совершенной форме народно-национальные традиции английской культуры в общем плане. Иначе говоря, Пёрселл оказался в парадоксальном и вместе с тем трагическом положении основоположника несостоявшейся национальной оперной школы. Ибо за его

***Опубликовано:*** История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XVII века / Отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1995. С. 211—226.

оперными шедеврами, знаменующими кульминацию в многовековом развитии английской музыки, сразу последовал тот резкий и длительный ее упадок, от которого она начала оправляться только в наш век.

Эпоха, в которую творил величайший английский музыкант, с одной стороны, максимально благоприятствовала расцвету творческого музыкального таланта; с другой — сковывала и парализовала серьезные художественные искания. Три века ренессансной культуры подготовили искусство Пёрселла, служили ему питательной почвой. Вместе с тем общественная атмосфера послереволюционной Англии (не просто реставрационной, а послереволюционной в широком смысле) несла с собой обреченность для всякого искусства, связанного с таким общественным институтом, как театр.

Как ни трудно нам представить это сегодня, но английское Возрождение проявилось в музыке почти столь же ярко, как в театре. Во всяком случае, именно в этих двух видах национального искусства олицетворяются высшие достижения Ренессанса в Англии. Творчество английских музыкантов эпохи Тюдоров вполне сопоставимо по своему масштабу и значению с деятельностью драматургов елизаветинской эпохи. Именно на это искусство, извлеченное из погребения в наш век, сознательно опираются в своих творческих исканиях ведущие национальные композиторы Англии и США — Бриттен, Воан-Уильямс, Айвз.

В богатой и разветвленной культуре английского Ренессанса прослеживаются несколько слоев, каждый из которых нашел своеобразное преломление в творчестве Пёрселла.

Прежде всего, это национальный фольклор, стариннейшие традиции, восходящие к искусству менестрелей (minstrelsy). Исключительно высокая культура бытового музицирования в Англии породила устойчивые типы народных многоголосных жанров — так называемые кетчи (catches), раунды (rounds), кэролы (carols), баллады (ballads), граунды (grounds). Дошедшая до нас рукопись светской песни, относящаяся к первой четверти XIII века и получившая название "Летнего канона", говорит о рано сложившемся бытовом полифоническом складе английской народной музыки.

В эпоху Шекспира, характеризующуюся во всей Европе тяготением к мелодическому пению и ослаблением старинной полифонии, в английском фольклоре начинается почти безраздельное господство баллады. К тому времени она утратила многоголосные черты и превратилась в простую одноголосную песню, неразрывно связанную с поэтическим текстом.

Трудно переоценить значение и место народной баллады в английской культуре шекспировской эпохи. Для массового населения, не владевшего письменностью и не имевшего своей печатной литературы, баллада отвечала всем тем художественным потребно-

стям, которые впоследствии были призваны удовлетворять популярные романы, а еще позднее, то есть в наши дни, — кинокартины и телепередачи. Баллада была интересна не столько как песня, сколько как поэтический текст, распеваемый на легкодоступную мелодию и волнующий своим драматическим сюжетом, часто с роковой развязкой.

В "Зимней сказке" Шекспир запечатлел в юмористическом аспекте бытовой, распространенный характер английской баллады.

> *Крестьянин.* А это что у тебя? Песни?
>
> *Мопса.* Умоляю, купи мне несколько. Страх как люблю печатные песни. Уж если напечатано — значит, правда...
>
> *Автолик.* Вот тоже хорошая песня: о рыбе, которая в среду восьмидесятого апреля поднялась на сорок тысяч футов над водой и спела балладу о жестокосердных девушках. Говорят, это была женщина, обращенная в холодную рыбу за то, что не пожалела человека, который ее любил. Песня очень жалостная, а главное, достоверная.
>
> *Крестьянин.* Эту тоже отложи. Дай еще какую-нибудь.
>
> *Автолик.* Вот веселая песня, и притом отличная.
>
> *Мопса.* Купи веселую.
>
> *Автолик.* Веселее не найти, и поется на голос: "Две влюбились в одного". Во всей округе нет девицы, которая ее не распевала бы. Нарасхват берут, честное слово!

В английской демократической среде даже сложилась своеобразная разновидность комедийного музыкального театра (так называемые drolls), в котором все тексты не произносились, а распевались на мотивы популярных баллад.

И однако при всей своей зависимости от сюжета баллада представляет огромный интерес именно с музыкальной стороны. Она отличается на редкость законченным мелодическим стилем, большой непосредственной красотой.

Разумеется, профессиональная культура музыки XVII века миновала воздействие баллады. Свойственный этому демократическому виду облик наивной простоты, его элементарная структура слишком резко расходились с эстетическими требованиями сложного полифонического искусства Ренессанса. Но для того национального вида оперы, который возник в Англии в эпоху Реставрации, стиль популярной "елизаветинской баллады" имел первостепенное значение.

Заметим попутно, что после смерти Пёрселла многие выдающиеся композиторы континентальной Европы использовал мелодии английских баллад в своих произведениях. Мировую известность эти мелодии получили в обработках английских, шотландских и ирландских песен, выполненных Бетховеном.

Второй слой ренессансной музыкальной культуры Англии представлен профессиональным искусством, глубоко родственным хоровым жанрам Италии XVI века. С одной стороны, здесь имеет-

ся в виду церковная хоровая музыка a cappella, с другой — светские хоровые мадригалы, возникшие под непосредственным влиянием итальянского образца и, подобно ему, отличающиеся подчеркнуто лирическим характером, воспевающие драматизм человеческих страстей.

Как и в Италии, это искусство было связано с аристократическими кругами гуманистов и было отмечено одновременно и сложностью и камерной утонченностью. Особенный художественный интерес представлял гармонический язык мадригала, пронизанного густыми красочными звучаниями и хроматизмами. (Что же касается сольных мадригалов с сопровождением, то в этой области мадригалисты опередили на пять лет сборник "Новая музыка" Каччини, который принято рассматривать как знамя нового стиля в общеевропейском масштабе.)

Протестантское движение, оставившее столь глубокий след во всей культуре Англии, явилось причиной того, что церковная музыка католической традиции начала постепенно клониться к упадку и вскоре сошла со сцены. Но на светской хоровой культуре тормозящее воздействие пуританства пока еще не сказалось роковым образом. На рубеже XVI и XVII столетий, то есть буквально в эпоху Шекспира, и, заметим попутно, в его же среде, в Англии расцвела замечательная мадригальная школа. Творчество Уильяма Бёрда, Джона Доуэланда, Джона Булла и других знаменует одну из вершин светской хоровой культуры Ренессанса в мировом масштабе. (С деятельностью этих же композиторов связано и возникновение первой самостоятельной общеевропейской инструментальной школы, известной под названием "вирджиналистов"[1].

Влияние лирического ренессансного мадригала Англии на стиль будущей национальной оперы трудно переоценить.

Наконец, третий слой английской музыкальной культуры эпохи Возрождения отождествляется с музыкальным театром. Его традиции непосредственно подводят к оперному стилю, разработанному Пёрселлом.

Существенную роль в формировании будущей национальной оперы сыграли традиции музыки в шекспировском театре. Ее функция была в нем одновременно и строго ограничена и точно определена, а именно: музыка вступала только там, где реалистическая сила слова оказывалась недостаточной и где выразительное воздействие музыки могло дополнить сценический образ. Она либо усиливала "романтический" колорит фантастических и потусторонних сцен, либо подчеркивала жанрово-комический элемент.

[1] Вирджинал — английская разновидность клавесина. В советской музыковедческой литературе Бёрд, Булл и Доуэланд более известны как вирджиналисты, чем как мадригалисты, без достаточного на то основания.

Она фигурировала, наконец, там, где ее место было предусмотрено самим ходом пьесы (например, баллада Офелии или предсмертная песня Дездемоны). Подобное отношение к музыке в драме как к элементу сугубо подчиненному и не имеющему права на реалистическое раскрытие образа наравне со словом определило специфическую структуру будущего музыкального театра эпохи Реставрации.

Оперная эстетика Пёрселла была подготовлена также маской. Наподобие придворного французского балета, в придворно-аристократической среде Англии еще в XVI веке сформировалась своя разновидность музыкально-сценического искусства, известная под названием маски. Здесь же будут освещены только те стороны этого литературного жанра, которые связаны с особенностями музыкального искусства. Важно подчеркнуть, во-первых, что маска представляла собой не просто синтетический, а высокохудожественный и законченный вид искусства, в котором поэзия, живопись, декорация, танец, актерское мастерство и музыка находились в тонком равновесии. Если тексты масок писали Бен Джонсон и Мильтон, а к художественному оформлению привлекался столь выдающийся архитектор, как Иниго Джонс, то нетрудно представить себе общий высокий уровень этого придворного общества.

Маска не соперничала ни с драматическим театром, ни, позднее, с новорожденной оперой, а существовала параллельно им, являя собой зрелищный дивертисмент, в котором идея экспозиции безоговорочно господствовала над драматургическим началом. Ее дивертисментный феерический характер предопределял возможности музыкального оформления. Инструментальная музыка, сопровождающая блестящие сценические балеты-шествия, декоративные хоры сменяли друг друга на протяжении всего торжественного спектакля.

Мы почти не знаем этой музыки. И потому можем лишь догадываться о характере музыкального сопровождения к "антимаске".

Этот гротескный элемент, несомненно идущий от "смеховой культуры" Средневековья, появлялся в кульминационный момент собственно маски, выводя из равновесия ее возвышенный условно-придворный стиль. Можно полагать, что в музыке "антимаски" звучали народные напевы. Во всяком случае, в опере Пёрселла "Королева фей", представляющей собой позднюю театральную разновидность маски, комедийные моменты, вызывающие в памяти "антимаску", олицетворены музыкой, близкой к народно-бытовому стилю.

Когда в Италии в самом начале XVII века родилась "Dramma per musica", то английская музыка, доселе никогда не отставшая от новейших художественных веяний, оказалась очень восприимчивой к величайшему музыкальному открытию эпохи. Однако в

Англии эта восприимчивость преломилась в своеобразной национальной форме. Англичане не могли принять жанр "Dramma per musica" в целом. Гениальные высоты, которых достиг драматический театр в Англии в эпоху Шекспира, не допускали серьезного отношения к опере, язык которой еще далеко не определился, находясь на детской стадии развития.

Но зато важнейший, наиболее характерный элемент оперы — речитатив, который можно охарактеризовать как омузыкаленную речь[2], — нашел в Англии своеобразное применение. Во-первых, в аристократических кругах установилась практика чтения стихов в манере итальянского речитатива. Во-вторых, этот прием начал последовательно проникать в музыку маски. Кампион, Ланиер, Лоз вводили в музыкальные диалоги и приемы мелодекламации, опирающиеся на принципы итальянского оперного речитатива. Он присутствует, в частности, в известной маске Джона Мильтона "Комус" на музыку Лоза, которая увидела свет за шесть лет до начала революции — рубежа, оказавшегося эпохальным не только в общественно-политической истории страны, но и в судьбе национальной музыки Англии.

На протяжении целого поколения, когда англичане жили под властью пуритан, музыка находилась "в подполье", переживая катастрофический упадок. Ноты были сожжены, органы разрушены, коллективы профессиональных музыкантов сметены с лица земли. Достаточно красноречив один только факт, что при наступлении Реставрации в стране нельзя было найти ни одного музыканта, способного петь с листа. О проникновении теперь уже развитой "Dramma per musica" в Англию не могло быть и речи, если вспомнить, что театр в любой своей разновидности воспринимался пуританами как "храм дьявола". Таким образом, в годы, отмеченные в Италии и Франции исключительно развитием нового музыкального, главным образом оперного искусства, английская музыка находилась в состоянии глубокого летаргического сна.

И однако, как это ни странно, в определенном смысле это положение вещей оказалось благоприятным для музыкальной культуры Англии в эпоху Реставрации, и прежде всего для Пёрселла, все зрелое творчество которого приходится на восьмидесятые и первую половину 90-х годов. Его художественный кругозор отличался такой широтой, какой не знал ни один современный ему композитор на континенте.

Для Италии и Франции рождение и развитие оперного искусства повлекло за собой исчезновение предоперной ренессансной культуры. Для Англии же благодаря тому, что она "проспала" око-

[2] Речитатив принципиально отличается от музыкальной декламации Люлли, так как в мелодическом отношении он мало развит.

ло двадцати лет, все "новейшие" достижения шекспировской эпохи в музыке были еще вполне актуальны. Полифоническое искусство мадригалистов, вытесненное в Италии музыкальной драмой, народные баллады, мелодический стиль которых еще не успел поддаться воздействию итальянской оперной кантилены, инструментально-хоровые традиции маски — все это было для Англии времен Реставрации не отошедшим в прошлое, а вполне живым, современным искусством. И наряду с этими старинными национальными традициями, принадлежащими к культуре Ренессанса, английская музыка восприняла и все подлинно новейшие достижения, которые успели утвердиться в общеевропейской музыке между 40-ми и 80-ми годами XVII века. Здесь, прежде всего, сложившаяся итальянская опера — с ее классически совершенным мелодическим и вокальным стилем, законченными музыкальными формами. Здесь и французская национальная опера — с ее синтетическим обликом, богатством композиции, отшлифованным придворно-классицистическим стилем. Здесь, наконец, и новейшая камерно-инструментальная музыка итальянцев, представленная скрипичной трио-сонатой и отличающаяся особенной серьезностью и глубиной мысли и настроения.

Всеми этими стилями Пёрселл в совершенстве овладел, все они послужили основой созданного им национального оперного стиля.

Огромная, небывалая тяга к театру и музыке, которой отмечен реставрационный период в Англии, открывала перед Пёрселлом возможность безотказно выступать перед широкой публикой со своими новыми произведениями. На протяжении приблизительно пятнадцати лет он сочинил музыку к почти пятидесяти театральным спектаклям, пользовавшимся широчайшим успехом у городской демократической аудитории. Казалось бы, подобная обстановка должна быть для художника источником неиссякаемого творческого вдохновения; в определенном смысле так оно и было. И вместе с тем именно из-за того, что Пёрселл писал в основном не для придворной среды, а для городских театров, функционировавших на коммерческих началах, его стремление к созданию серьезной национальной оперы не нашло поддержки. В буржуазной Англии не оказалось социальной среды, которая была бы способна взять на себя тяжесть "выращивания" национальной оперы до ее совершеннолетия. Публика вполне удовлетворялась привычным шаблонным подходом к музыке в театре; и ни один частный предприниматель не мог (или не хотел) поддержать Пёрселла в его творческих поисках. За исключением одного произведения все созданное Пёрселлом для музыкального театра лежит всецело в русле традиций маски или шекспировского театра. Даже его так называемые "оперы" — "Буря" (или "Диоклетиан"), "Король Ар-

тур", "Королева фей", "Индийская королева" — на самом деле представляют собой обыкновенные театральные пьесы, основанные на разговорной речи, где музыка совсем не участвует в создании сквозного драматургического образа, а строго ограничивается вставными, интермедийными эпизодами декоративного или жанрового характера (принцип, известный под названием "incidental music"). Прямым потомком этого типа национального музыкально-театрального спектакля является современный американский мюзикл.

Единственная подлинная опера Пёрселла, "Дидона и Эней", — явление уникальное и для английской культуры и для XVII столетия в целом, настолько совершенна ее музыкальная драматургия, далеко опередившая свой век, настолько самобытен, разнообразен, художественно разработан ее музыкальный язык. Возможность появления подобного шедевра связана с исключительным обстоятельством. Эта опера не была создана для городского театра; она предназначалась для закрытой женской школы. Не будучи скованным требованиями развлекающейся городской публики и антрепренеров, композитор дал волю своему воображению и под видом ученического спектакля создал музыкальную драму, овеянную духом высокой поэзии.

Уникальная камерная опера Пёрселла не имела ни потомков, ни подражаний. Неизвестно даже, исполнялась ли она где-нибудь кроме пансиона для благородных девиц. Намеченные Пёрселлом принципы создания национальной оперы, которые гармонировали бы с духом театральных и музыкальных традиций Англии, повисли в воздухе. Сам Пёрселл не шел более по этому пути. Знаменательно, однако, следующее совпадение. В тридцатых годах нашего века, то есть через двести пятьдесят лет после "Дидоны и Энея", Гершвин, автор первой национальной американской оперы, "Порги и Бесс", создал самобытную музыкальную драматургию, во многом перекликающуюся с пёрселловской. Он также преломил в рамках целостного музыкального развития и принцип сквозной театральной пьесы и ее "интермедийный" музыкальный план. Подобно Пёрселлу, он убедительно соединил новейшие достижения профессиональной европейской оперы с ярко самобытным музыкальным языком национального (в данном случае афроамериканского) фольклора. Тем самым он доказал глубокую жизненность пёрселловских принципов для народа, преемственно связанного со старинными традициями английской культуры.

Второй театральный шедевр Пёрселла, "Королева фей", связан непосредственно со вкусами и нравами, господствовавшими в Англии в эпоху Реставрации. Общественная атмосфера порождала такие требования к искусству, которые, по меткому выражению Белинского (относящемуся, разумеется, к другой эпохе), могли быть с

равным успехом удовлетворены как гениальностью, так и посредственностью. Любой низкопробный драматург, "стряпавший" развлекательные фривольные комедии, отвечал вкусам зрителя не менее, а, пожалуй, более, чем Шекспир, Марло или Мильтон. Пьесы Шекспира давались в те годы только в измененном, или, как говорилось в афишах, в "улучшенном" ("improved"), виде. В текст вводились чужие вставки. Прекрасный слог упрощался и вульгаризировался. Нагромождение зрелищно-сценических эффектов искажало шекспировские драмы до неузнаваемости. Все эти дивертисменты, вставки шли обязательно с музыкальным сопровождением.

Именно такого рода "цикл дивертисментов" к театральной пьесе и представляет собой "опера" Пёрселла "Королева фей". Этой пьесой была сильно изуродованная комедия Шекспира "Сон в летнюю ночь". В пошлейшем тексте, положенном Пёрселлом на музыку, нет ни единой фразы, принадлежащей Шекспиру. На долю Пёрселла пришлось оформление фантастических балетных сцен, пантомим, декоративных процессий, гротескно-комедийных эпизодов в духе маски и "антимаски", появляющихся в каждом действии. В этих ограниченных рамках он создал музыку потрясающей силы, превосходящую "Дидону и Энея" своими масштабами и разнообразием. Здесь и блестящая инструментальная музыка, предвосхищающая сюиты и концерты Корелли, Вивальди, Баха. Здесь и скерцозная феерия в духе романтиков XIX века; и выразительнейшие лирические эпизоды — одновременно и утонченно-хрупкие и пронизанные глубокой скорбью. Особенно свежее впечатление производят английские деревенские танцы и песни, появляющиеся наравне с общеевропейскими "аллемандами", "курантами", ариями...

Пёрселл сам серьезно задумывался над положением музыки в Англии. По крайней мере в двух литературных документах[3] он делился своими размышлениями с горожанами Лондона, уговаривая их отказаться от обывательского отношения к музыкальному искусству и посвятить общественные силы развитию национальной оперы и серьезной инструментальной музыки. Но, как известно, его обращение не нашло отклика. После него развитие национальной оперы прекратилось. В созданной его последователями "балладной" опере творческие искания в области музыки были полностью исключены; она основывалась, в сущности, на популярных мотивах, господствовавших в городском быту. Классическим образцом этого типа является знаменитая "Опера нищих", в которой на долю композитора пришлась только аранжировка знакомых напевов, появляющихся по ходу развития пьесы.

---

[3] Авторские предисловия к "Двенадцати сонатам для струнных" и к "Королеве фей".

В аристократической же среде культивировалась (или, вернее, хирела) чужеземная итальянская опера, не пользовавшаяся ни малейшей поддержкой широких демократических кругов.

На протяжении двух столетий театр в Англии до такой степени подчинился чужим традициям, что в наше время, когда стали появляться первые английские музыкальные драмы, перед труппой крупнейшего лондонского театра Ковент Гарден возникла острая необходимость начать поиски собственного национального исполнительского стиля. И первым шагом в этом направлении была постановка оперы Пёрселла "Королева фей". Именно она перебросила мост через укоренившиеся чужеземные традиции к художественным принципам ведущего английского оперного композитора наших дней Бенджамина Бриттена.

## Инструментальная музыка

В самом начале XVII века в Италии вышел нашумевший публицистический труд под названием "О несовершенстве современной музыки", в котором автор, приверженец классической композиторской школы Ренессанса, бичует "порочные" тенденции, проявляющиеся в новейших произведениях. Убежденный в том, что хоровая полифония церковного стиля олицетворяет вечные нормы музыкально прекрасного, он улавливает в новейшем творчестве признаки отклонения от этой нормы, которые, по его мнению, неминуемо приведут музыкальное искусство к гибели. В частности, с особенным гневом он обрушивается на увлечение композиторской молодежи инструментальным письмом.

"Это какой-то сумбур чувств... — пишет он, — которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и нощно пишущие для инструментов в поисках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути..."[4] (разрядка моя. — *В. К.*).

Чутье почитателя традиций не обмануло его. Как показало будущее, сочинение для инструментов в самом деле вело "искателей нового" по иным путям и к иным берегам. Пусть историки последующих эпох, оценивая в далекой перспективе бурные процессы, происходящие в музыке XVI века, усматривают их переломное значение главным образом в переходе к монопольному господству гомофонно-гармонического стиля (в противовес многовековому господству хоровой полифонии). Но на самом деле послеренессансная музыкальная формация — вся классика, на которой воспитан современный нам культурный человек, — может с полным правом быть охарактеризована и как эпоха инструментального

[4] Artusi Ovvero delle Imperfettion della Moderna Musica/ Venegre, 1600.

мышления. Ибо только в послеренессансные века впервые утвердилась развитая самостоятельная культура, которая стала полноценным выразителем высших духовных идеалов и стремлений человечества.

Эта мысль требует известного разъяснения.

За последние годы историки музыки обнаружили огромное количество рукописей инструментального творчества, относящихся к эпохе Возрождения. С древнейших времен известен обширный и разнообразный инструментарий, распространенный в бытовой светской музыке Средневековья, многочисленными изображениями которого полны произведения живописи и скульптуры той далекой эпохи. В литературе, относящейся к тому времени, многократно встречаются ссылки на инструментальное исполнение. Наконец, уже в XVII веке сформировались определенные инструментальные школы со своим сложившимся репертуаром. Распространившиеся в наши дни концерты старинной музыки привели к возрождению этого давно и надолго забытого искусства. Что же в таком случае дает нам основание выделять именно послеренессансный период как эпоху инструментальной музыки?

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

Если же окинуть взором музыкальную культуру последних трех с половиной столетий, то есть начиная с XVII века, то перед нами предстанет диаметрально противоположная картина. Мы увидим, что в эпоху безоговорочного господства светского искусства ни один развитый вид профессиональной музыки немыслим вне инструментального звучания. Это такая же характерная черта стиля новой эпохи, как ведущее значение в нем мелодии и гармонии. Так, с самых первых дней своего существования опера опиралась на оркестровое начало. Камерная вокальная лирика не-

мыслима вне фортепианного сопровождения (то есть своего второго, инструментального плана). Даже хоровые жанры, казалось бы продолжающие древние традиции ренессансной полифонии, являют собой в новую эпоху равноправный синтез хорового и оркестрового звучания. Более того, сложные, обобщенные виды самостоятельного инструментального творчества, сложившиеся в послеренессансные века, нисколько не уступают вокальному искусству в олицетворении ведущих идей современности. Классицизм в музыке представлен симфонией и сонатой в такой же мере, как оперой. Романтические устремления XVII века выражены не менее ярко симфонической поэмой, фортепианной миниатюрой, чем романсом и музыкальной драмой. Импрессионистический стиль в музыке вырабатывался в пианистической литературе, в камерной вокальной лирике с фортепианным сопровождением и в симфонических полотнах.

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

Упорядоченная единая темперация, организованный тембровый колорит, единство принципов формообразования (сонатно-симфонических), свойственные этим двум строго ограниченным видам инструментальной музыки Нового времени, постепенно полностью вытеснили многообразие инструментов, пестроту и "хаотичность" тембрового звучания, которые характеризовали инструментальную культуру "хоровой эпохи". К середине XVIII столетия с "генерального пути" развития классической музыки сходит даже орган, а наравне с ним и другие клавишные инструменты (клавесин, клавикорды и их разновидности), которые были прямыми предшественниками современного фортепиано и подготовили его классическую литературу.

Между сложившейся сонатой-симфонией XVII столетия и инструментальной культурой позднего Ренессанса лежит полуторавековой период, отмеченный интенсивным формированием инструментальной музыки в ряде западноевропейских стран — Италии, Англии, Франции, австро-немецких княжествах. С одной стороны, это искусство можно рассматривать преимущественно как предвестие классической сонаты-симфонии, сосредоточивая внимание на тех его чертах, которые вели к великому расцвету инструментального творчества Гайдна, Моцарта, Бетховена и их непосредственных предшественников. С другой стороны, в нем можно видеть и самостоятельную, полностью сложившуюся художественную систе-

му, которая получила свое высшее воплощение в искусстве Генделя и Баха, а затем полностью сошла с генерального пути развития европейской музыки. На протяжении XVII века складывались многообразные инструментальные школы, содержащие подлинные художественные ценности, которые в нашем столетии вновь привлекли к себе внимание.

Видное место в этом движении принадлежит Англии. С ней связано возникновение первой в истории клавирной школы, в которой утвердился свой самостоятельный репертуар, со своими определенными художественными приемами, противостоящими органным традициям, которые дотоле подчиняли себе развитие клавирной литературы. В Англии же утвердилась в XVII веке ансамблевая скрипичная музыка, зародившаяся первоначально на итальянской почве и подготовившая будущий расцвет симфонического искусства. Последующая унылая двухвековая эпоха застоя английской музыки отбросила далеко в тень эти замечательные достижения национальной культуры. Между тем сегодня нам ясно, что инструментальная музыка, созданная в Англии в эпоху Шекспира и Кромвеля, принадлежит к интереснейшим явлениям, вполне сопоставимым по своему значению не только с музыкой континентальных стран, но и с другими сферами художественного творчества Англии.

Английская клавирная школа, известная под названием "вирджиналисты"[5], сложилась на рубеже XVI и XVII столетий. Первый печатный сборник клавесинных пьес, "Парфения", вышел в свет в 1611 году; однако его появлению предшествовал полувековой период жизни клавирных произведений в рукописной форме. К тому времени, когда была издана первая, знаменитая "Парфения"[6], облик новой инструментальной школы успел отчетливо определиться. Не только общее эстетическое направление, но и типичные композиционные особенности вирджиналистов пройдут через всю клавирную литературу XVII—XVIII столетий вплоть до Генделя, Баха, Моцарта и даже раннего Бетховена.

---

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

[6] За первым сборником последовала вторая "Парфения". Клавирная музыка выпускалась последовательно в виде сборников пьес, принадлежащих разным авторам, вплоть до начала XVIII столетия. Наиболее обширное и известное собрание, "Fitzwilliam Virginal Book" (по имени его владельца, лорда Фицуильяма), содержит около трехсот пьес, время создания которых относится к 1560—1612 гг.

Разумеется, в произведениях вирджиналистов представлены не только новые тенденции. Черты клавирного стиля XVI века, которые были заимствованы из органного репертуара, сохраняются у них в фантазиях (называемых Fancy), отмеченных общим импровизационным обликом, свободой полифонического построения, виртуозно-токкатными приемами. Однако в этих традиционных "органно-клавирных" фантазиях слабо выражены не только признаки национальной школы, но и индивидуальные черты их создателей. Забегая немного вперед, отметим, что даже у Пёрселла, творчество которого отмечено яркой самобытностью, эта преемственная струя настолько мало индивидуализирована, что в конце XIX века клавирная токката приписывалась Баху. И не без основания. Именно на немецкой почве органно-клавирные традиции XVI века получили широкое и блестящее развитие, став одним из ярчайших элементов национального стиля в музыке. Что касается Англии, то здесь этот стиль несколько обезличен, не отмечен новаторством, меньше всего проникнут национальным началом.

И если вирджиналисты вошли в историю как создатели первой самостоятельной клавирной школы, то этим они обязаны другим, действительно новым и национально-самобытным тенденциям, которые как бы нарочито противопоставляли себя типичным чертам профессиональной музыки Ренессанса.

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

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

Обращение к народным песням неизбежно преобразило облик профессиональной музыки по сравнению с клавирными пьесами более ранней, ренессансной традиции. Особенно важно то, что в профессиональной школе впервые появился новый тип инструментального тематизма, который предвосхищает классический тематизм XVIII века такими чертами, как мелодика песенно-танцевального склада, элементарно простое, предельно скупое гармоническое сопровождение, четкий ритм с подчеркнутой сильной долей. Напомним, что все это резко контрастировало со сложной многоголосной фактурой полифонической музыки Ренессанса, со свободными, расплывчатыми ритмами, как бы "стирающими" тактовую черту, абстрактно обезличенными темами. Такое сопоставление тем более интересно, что почти все выдающиеся вирджиналисты — Уильям Бёрд (1543—1623), Джон Булл (1562—1628), Орландо Гиббонс (1583—1625), Гайзизл Фарнаби (ок. 1570?) и многие другие — были одновременно известными мадригалистами. Даже самое поверхностное сопоставление их творчества в жанре хорового многоголосного мадригала с их же собственными пьесами для клавесина дает возможность ощутить разительный контраст этих школ. Вместо сосредоточенного, погруженного внутрь себя лирического настроения мадригала, его терпких гармонических красок, густой многоголосной вокальной фактуры, замедленного движения, клавирные пьесы на балладные темы предстают в обличье почти наивной народной простоты. А тот неповторимый национальный колорит, которым овеян фольклор каждой европейской страны, придавал этим инструментальным темам — и соответственно каждой пьесе, построенной на таких темах, — необычную национальную характерность. Все это было чрезвычайно новым на фоне предшествующих профессиональных школ, где на протяжении всей эпохи Ренессанса господствовали франко-фламандские и итальянские традиции.

Помимо баллад вирджиналисты тяготеют к танцам. Здесь явно сказывается родство с лютневой музыкой, которая была близка клавесинной не только своим светским характером и распространением в домашней обстановке, но и своим реальным звучанием: ведь вирджинал в такой же мере щипковый инструмент, как и лютня. Несмотря на клавишную технику вирджинала, характер его звука далек от звука, производимого на молоточковом фортепиано или даже клавикордах, — он в высшей степени родствен звучаниям струнных щипковых инструментов, вплоть до современной гитары. Заимствования из лютневой литературы были вполне естественны. Однако вирджиналисты расширяют лютневый танцевальный репертуар. Помимо укоренившихся в лютневой музыке паваны и гальярды они вводят в свои пьесы новейшие европейские танцы, еще не нашедшие отражения в собственно музыкальной литерату-

ре, — аллеманду, куранту, сарабанду, менуэт и некоторые другие. Кроме того, они часто обращаются и к танцам чисто английского характера и происхождения, таким, как жига или хорнпайп. Последний, в отличие от жиги, не вышел за пределы английской школы и так и не стал частью общеевропейской сюиты. Но именно в хорнпайпах вирджиналистов, а вслед за ними и у Пёрселла особенно непосредственно проявился английский локальный колорит. Он проникнут ладовым своеобразием и прихотливостью ритмов, которого не знала общеевропейская музыка XVII и XVIII столетий.

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

Клавесин, инструмент, получивший очень широкое распространение в эпоху Ренессанса, все же никогда не был инструментом массовым, подлинно народным. К середине XVI века техника исполнения на клавесине и его репертуар, во многом близкий органному, предполагали серьезную профессиональную подготовку. Если это и был инструмент любителя, то все же ориентировался он на просвещенного и музыкально образованного меломана. Кроме того, относительно сложная конструкция этого инструмента, его богатое внешне, декоративное оформление (о котором полностью забыла эпоха современного молоточкового фортепиано) значительно ограничивали круг лиц, способных приобрести клавесин. Клавесин — принадлежность жизни высшей, преимущественно аристократической прослойки населения (в отличие не только от лютни, но и скрипки, которая в ту эпоху была "грубым", "мужицким" инструментом, на котором играли лакеи, а не господа). Клавесин в Англии давно успел стать характерным и необходимым штрихом аристократической культуры. И вирджиналисты, несмотря на близость тематизма своей музыки к народным балладам, создавали произведения, которые гармонировали с духом этой культуры. Отсюда внешнее изящество в оформлении тематического материала, его насыщенность орнаментикой, образующей неотъемлемый и в высшей степени характерный элемент аристократического стиля[7].

[7] Существует точка зрения, что украшения — трели, группето, морденты и т. п. — были вызваны к жизни несовершенством клавесина. Из-за отсутствия педали исполнитель на клавесине не был способен производить протяжные звуча-

Многообразие, разветвленность, тонкая дифференцированность разного вида украшений, которые всегда сопутствуют опорным звукам мелодии, неотделимы от клавесинных произведений вплоть до раннего Бетховена (вспомним хотя бы вторую часть его Первой сонаты). По сей день расшифровкой и интерпретацией этой сложной и прихотливой орнаментики много и интенсивно занимаются исполнители и историки пианизма. Вне этого трудно воссоздать подлинный дух и стиль клавирной музыки XVII—XVIII столетий.

Другой важнейшей чертой вирджиналистских пьес, открывшей в инструментальной музыке новые, далеко идущие пути, была их высокая профессиональная разработанность и с композиторской, и с исполнительской точек зрения. Крупная форма в ренессансном творчестве достигалась исключительно полифоническим развитием, основанным преимущественно на строгом имитационном многоголосии, а в некоторых жанрах — на более свободном контрапунктическом противопоставлении голосов. В светской инструментальной музыке, основанной на народных песнях, подобные принципы формообразования были бы кричаще неуместными. Что же касается народно-бытовых жанров, то они были отмечены миниатюрными формами, являющими собой, скорее, одну констатацию музыкальной мысли, без сколько-нибудь обширного ее развития. В лютневом репертуаре появилась в конце XVI века тенденция объединять быстрый танец с медленным, что давало необходимый эффект разнообразия, но не обеспечивало более широкого развития тематического материала. Иногда за первым танцем следовала его разновидность (метроритмическое варьирование).

Вирджиналисты же нашли свои новые принципы формообразования, оказавшиеся на редкость жизнеспособными. Они утвердили развитую вариационность как господствующий прием создания крупного целостного произведения в рамках светского гармонического стиля. За самой темой, которая представляла собой инструментальный вариант народной песни, следовал цикл вариаций, в которых тема подвергалась мелодическому, фактурному, иногда гармоническому видоизменению. В ранних произведениях вирджиналистов еще сильна была тенденция вносить полифонические подголоски или приемы имитации в фактуру произведения, придавая ему известную психологическую насыщенность. Однако общее направление развития клавирной музыки в XVII веке вело к постепенному освобождению от полифонизированной

---

ния. Звук затухал мгновенно, и только трель или группетто могли отчасти компенсировать этот недостаток, продлевая подобным способом звучание опорного звука. И хотя, по всей вероятности, таковым действительно было первоначальное происхождение орнаментики, она была великолепно использована и разработана исполнителями и композиторами как черта законченно аристократического художественного стиля.

ткани, к максимальному прояснению и облегчению клавирных пьес. Важным элементом стиля, однако, оставалась пассажная техника, заимствованная из токкатного органного стиля. Обычно, по мере развертывания всей пьесы, виртуозный элемент усиливался и достигал кульминации в последней вариации, знаменуя высшую точку и конец всего развития.

Настолько органичными и устойчивыми оказались эти композиционные и исполнительские приемы для всей будущей клавирной, в том числе и фортепианной, литературы, что сегодня мы воспринимаем их как нечто само собой разумеющееся, неотделимое от нее. Напомним хотя бы такие широко известные произведения, как вариации Баха на тему Гольдберга, Моцарта на темы итальянских и французских комических опер или в первой части Сонаты ля мажор, "Тридцать две вариации" Бетховена, его же "Тридцать три вариации на тему Диабелли", "Симфонические этюды" и "Карнавал" Шумана, "Колыбельную" Шопена, вариации Листа на темы "Свадьбы Фигаро", "Дон-Жуана", "Риголетто", "Соловья", не говоря о множестве других популярных салонных и концертно-виртуозных пьес в вариационной форме, которыми буквально заполнен фортепианный репертуар XIX века. Как ни странно подумать об этом сегодня, но все эти и другие известные фортепианные произведения в вариационной форме, образующие часть нашей современной культуры, являются прямыми потомками той старинной клавесинной школы, которая при жизни Шекспира открыла характерные пути клавирной музыки, прошедшие при всех бурных стилевых сменах через многие последующие века.

Последовавший вслед за вирджиналистами, но отделенный от них периодом революции и диктатуры Кромвеля величайший композитор Англии Пёрселл внес крупный вклад в развитие национальной инструментальной школы.

И все же вопрос о его вкладе как в национальную, так и в мировую культуру имеет свой особенный ракурс. Во-первых, как известно, Пёрселл не только самый великий, но и единственный национальный композитор Англии на протяжении почти трех столетий, последовавших за Реставрацией. Ни при его жизни, ни на протяжении XVIII и XIX столетий в его отечестве не было ни одного другого музыканта, который бы развил или просто продолжил открытые им принципы инструментальной музыки. До Эльгара, Воан-Уильямса, Бриттена, то есть, по существу, до нашего века, об инструментальной школе Англии говорить не приходится — о ней никто не знал.

Но и за пределами родины Пёрселла его интереснейшие открытия в сфере инструментального творчества не оставили следа. В континентальной Европе Пёрселла не знали до рубежной эпохи

конца XIX — начала XX столетия, когда вообще стала возвращаться к жизни давно забытая музыка эпохи Ренессанса и XVII века. Возрожденные и переосмысленные, некоторые инструментальные принципы Пёрселла живут в творчестве крупнейшего английского композитора нашей современности Бенджамина Бриттена. Но в формировании мировых инструментальных школ в эпоху Баха и Генделя (имеется в виду оркестровая и клавирная сюиты, concerto grosso, старинная соната и т. п.) и Гайдна и Моцарта (классическая соната и симфония) вклад английского композитора, по существу, незаметен.

Его инструментальное творчество представлено в основном двумя видами — клавирными пьесами и камерной ансамблевой музыкой.

В известном смысле Пёрселл — преемник вирджиналистов. Его клавирные произведения вобрали в себя опыт этой более ранней школы, а в произведениях, написанных в жанре вариаций, он непосредственно следует разработанному в ней формальному образцу. Однако лицо Пёрселла проявляется более ярко не в вариациях и не в сюитах, а в созданном им самим жанре "домашних" инструктивных пьес, которые он издавал в виде сборников под названием "Lessons" ("Уроки"). Выше мы писали о том, насколько органичной для творчества Пёрселла в целом была его связь с городской культурой. В произведениях для клавира эта связь — и с внешней и с духовной стороны — проявляется даже более непосредственно, чем в области музыкального театра[8].

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

В отличие от вариаций и сюит вирджиналистов пьесы Пёрселла — подлинные миниатюры. В гораздо большей степени, чем у

---

[8] По газетам, которые только в XVII столетии стали входить в европейский быт, мы узнаем, например, что Пёрселл дал объявление, адресованное самым широким кругам лондонцев, где сообщает, что берется создать сонаты для домашнего музицирования, на которые за определенную плату может подписаться любое заинтересованное лицо. Через определенный период времени при помощи того же газетного объявления он сообщает, что пьесы вышли из печати и подписчики могут получить свой заказ по определенному адресу.

его предшественников, в качестве тематического материала избираются национальные народные танцы, в том числе шотландские и ирландские, с их необычайной свежестью интонаций и своеобразием ладовой организации. Он явно тяготеет к хорнпайпам и танцам английской деревни, к "маршевым" и "трубным" ритмоинтонациям, то есть к тому типу народно-бытового тематизма, который в его оперном стиле представлен "матросским хором" из "Дидоны и Энея".

В этой музыке нет ничего от "манерности" и изысканности аристократической школы вирджиналистов. Она существенно проще и с исполнительской точки зрения. Виртуозные токкатные приемы для нее малохарактерны. Пьесы Пёрселла пленяют своей откровенной жизнерадостностью, энергичным движением, всей своей простотой, необычной на фоне традиционной музыки для клавишных инструментов. При этом они законченны и отточенны по форме; последняя же вся принадлежит новой гармонической эпохе. Излюбленные принципы формообразования Пёрселла — это, во-первых, симметричное тональное движение[9] (которое впоследствии стало господствовать в танцевальной сюите и ранней сонате XVIII века, подготовляя тем самым формальную основу классической сонаты-симфонии); во-вторых, повторный бас, встречающийся в английской музыке под названием "ground" и ведущий свое происхождение из светской обрядовой музыки[10]. (Басовая мелодия оставалась неизменной, в то время как верхние голоса на этом фоне непрерывно подвергались варьированию, по всей вероятности соответствуя появлению каждой новой танцующей пары.) Но, быть может, самая покоряющая черта клавирных пьес Пёрселла — их удивительная поэтичность. При всех своих скромных масштабах каждая пьеса отмечена неповторимостью художественного облика, говорящей о выдающемся творческом таланте ее создателя.

И сегодня они прекрасно звучат на нашем фортепиано, а некоторые вошли не только в современную учебную литературу, но и в концертный репертуар пианистов.

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

К 80-м годам XVII века — период, к которому относятся первые фантазии и сонаты Пёрселла (всего около тридцати), — в Италии успела сложиться выдающаяся скрипичная школа, которой

---

[9] Тоника — доминанта — доминанта — тоника.

[10] Эквивалент английского ground — итальянский "остинатный бас".

принадлежит исключительно важная роль в создании классической оркестровой, в том числе симфонической культуры и которая одновременно подготовила появление современного квартетного искусства. Первоначально связанная с церковью, итальянская скрипично-ансамблевая соната сохранила серьезность настроения, склонность к образам углубленного размышления, характерные для религиозного искусства, несмотря на то, что в XVII веке она развивалась уже всецело в светской обстановке. Исключительно широкий диапазон выразительных средств скрипично-ансамблевой школы был связан с тем, что, в отличие от строгой гомофонии оперного искусства и новейшей клавирной музыки, типизирующих новый строй мысли послеренессансной эпохи, она одновременно культивировала и мелодию с гармоническим сопровождением, и выразительные возможности многоголосного письма. Пёрселл не только интуитивно, но вполне осознанно тяготел к этому стилю. Уже первому сборнику своих сонат (1683) он предпослал авторское слово, в котором, выражая неудовлетворенность легкомысленной атмосферой, господствующей в английской театральной и музыкальной жизни эпохи Реставрации, призывает своих соотечественников к созданию серьезного искусства. Пёрселл сознается в том, что "добросовестно старался подражать наиболее знаменитым итальянским мастерам, главным образом затем, чтобы ввести в моду серьезность и значительность этого рода музыки и распространить ее среди соотечественников, которые... должны будут почувствовать отвращение к легкомыслию и пустоте наших соседей"[11].

Последние слова являются намеком на безудержное подражание версальской моде в аристократической среде. И хотя, когда речь идет об оперном искусстве, Пёрселл многим обязан Люлли и поэтому подобный упрек в его адрес может показаться неоправданным и не совсем справедливым, тем не менее нельзя не признать, что лучшие, наиболее глубокие и вдохновенные страницы Пёрселла рождаются тогда, когда он воодушевляется итальянской музыкой, и прежде всего ее скрипично-ансамблевой литературой. Вспомним хотя бы, в какой мере неподражаемый колорит и облик "Дидоны и Энея" обязан влияниям камерной инструментальной музыки итальянской традиции.

По форме пёрселловские сонаты точно следуют итальянским образцам. Кроме того, они отмечены изумительной мелодической кантиленой, родственной итальянской оперной арии, и проникнуты скорбно-лирическим и драматическим настроением, которое с таким совершенством было воплощено в итальянской музыке "оперного века"; насыщены полнозвучным гармоническим пись-

[11] См. авторское предисловие к "Двенадцати сонатам".

мом и одновременно обогащены полифоническим развитием. И все же ни в сонатах, ни тем более в фантазиях Пёрселла нельзя отождествлять с представителями итальянской скрипичной школы XVII века. Столько вольности и смелости в его красочных гармонических сопоставлениях и архаической "жесткости" в сочетании мелодических голосов, так сильны признаки ренессансной независимости мышления в этой музыке в целом, что при всем стремлении подражать итальянским образцам Пёрселл не укладывается в рамки стиля, созданного на итальянской почве. И действительно, скрипично-ансамблевое письмо Пёрселла имеет еще один, менее очевидный, но не менее важный источник — именно английские инструментальные ансамбли позднего Возрождения.

В конце XVI века эти ансамбли, в которых главное место занимали струнные смычковые инструменты (непосредственные предшественники современной скрипки), получили широкое развитие в светском быту. Уровень развития этой музыки был так высок, что сами англичане, охотно уступавшие итальянцам первенство в мадригальном творчестве, настаивали на своем превосходстве в области инструментальной музыки. Действительно, эти инструментальные фантазии, после четырехвекового молчания зазвучавшие вновь на нашей концертной эстраде, производят сильнейшее впечатление своей содержательностью, оригинальностью, художественной разработанностью. Пёрселл, как мы писали выше, имел преимущества широты кругозора, которым не обладали его коллеги и современники в континентальной Европе, так как для Англии эпохи Реставрации искусство Ренессанса было такой же реальностью, как и новейшая музыка "века оперы".

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

## ПЕРВАЯ АНГЛИЙСКАЯ ОПЕРА

Это был закрытый спектакль женского пансиона, созданный Пёрселлом по специальному заказу в 1689 году. И исполнялся он при жизни автора лишь один раз в камерной обстановке силами самих учениц. По всей вероятности, именно такому обстоятельству обя-

*Опубликовано:* МЖ, 1991, № 15—16. С. 19—21.

заны мы тем, что, сочиняя свой опус, композитор дал полную волю воображению: он не был скован ни традицией, ни модой. Только вдали от столичных театров, от постоянно направленных на него взоров городской публики обывательского толка мог композитор позволить себе свободное экспериментирование, ограниченное только его собственным кругозором и особенностью стоящего перед ним художественного задания. До той поры он не пробовал свои силы в музыкальной драме. На его родине в Англии опера была в те годы неведомым видом искусства — факт на первый взгляд почти неправдоподобный, если вспомнить, что ко времени, о котором идет речь, она как самостоятельный, законченный жанр существовала около ста лет и имела широчайшее распространение в странах континентальной Европы. Но именно такой была подлинная ситуация (о ее причинах ниже пойдет особый разговор). Тем более значительным предстает замысел Пёрселла. Скромная по масштабам, почти детская по трактовке сюжета, пьеса под названием "Дидона и Эней" оказалась под его пером подлинной музыкальной драмой. Ее второе полное исполнение, состоявшееся в конце XIX века (1895 год), после почти трехвекового мощного развития оперы во всех странах Запада, подтвердило, что перед нами образец оперной классики в самом строгом смысле этого понятия.

Уточню, что слова "полное исполнение" не следует принимать безоговорочно. Композиторская партитура до нас не дошла. Известны лишь отдельные редчайшие записи (многие из них, вероятно, в той или иной степени искаженные) фрагментов оперы, которые использовались в качестве вставных номеров к театральным постановкам. И хотя теперь, благодаря усилиям серьезных музыкантов, организовавших еще в конце прошлого столетия Пёрселловское общество, удалось в большой мере восстановить замысел композитора, все же есть признаки того, что некоторые фрагменты сочинения утеряны, а другие допускают разные прочтения.

Все сказанное выше ставит перед нами два фундаментально важных вопроса. Во-первых, чем объясняется столь существенное отставание оперного искусства в Англии от того, что имело место в XVII веке в континентальной Европе?

Напомню, что ко времени появления "Дидоны и Энея" Пёрселла в музыкальное сознание европейцев успели войти и все оперы Монтеверди — от "Орфея" до "Коронации Поппеи", — и лирические трагедии Люлли, и творения Кавалли и Чести, и многое другое. Даже Шютц, великий в духовной сфере и, в общем, чуждый светским театральным творениям, создал не дошедшую до нас "Дафну".

За этой проблемой возникает тесно связанная с ней вторая: почему же столь длительное затишье в области музыкальной драмы в Англии не сказалось отрицательно на уровне пёрселловской

"Дидоны", первого английского произведения в этом жанре (мы можем не принимать во внимание крохотный придворный дивертисмент Джона Блоу "Венера и Адонис", на самом деле мало походивший на собственно оперу).

Пёрселловский "школьный спектакль" говорит о том, что композитор полностью овладел всеми оперными стилями своего времени. И при этом его опера отличается неповторимо английским художественным колоритом.

Ответ на эти вопросы коренится в одном из крупнейших событий всей европейской истории — в английской революции. Творчество Пёрселла возникло целиком в годы Реставрации, непосредственно после падения пуританской диктатуры (год рождения композитора — не вполне точно известный, — по-видимому, совпал с годом смерти Кромвеля). Композиторский строй мысли вовсе не соответствовал идейной направленности Реставрации, ее духу, ориентированному прежде всего на восстановление всего монархического. Но для Пёрселла представляло важность лишь возрождение художественных видов, навеки, казалось, похороненных революцией. Сейчас они были извлечены на поверхность и заново начали жить.

Дальнейшая история показала, что торжество монархической Реставрации в области музыки было явлением временным. В стране, совершившей буржуазную революцию, дворянская культура неизбежно утратила господствующее положение. Но при Реставрации стремление вернуть то, что было отвергнуто революцией, и одновременно перенести на английскую почву неизвестные прежде музыкальные виды, сформировавшиеся в континентальной Европе в первой половине XVII века, является важнейшим достижением вернувшихся из эмиграции Карла II и близких к нему придворно-аристократических кругов. Только благодаря этому стало возможным появление сочинений Пёрселла, в том числе (и, может быть, прежде всего) "Дидоны и Энея".

Нам никогда не понять всю меру новаторства Пёрселла, если мы не представим себе достаточно ясно, что произошло с театральным и музыкальным искусством, с одной стороны — при кромвелевской диктатуре, с другой — в годы Реставрации. Еще задолго до революции пуритане, образовавшие экстремистское крыло протестанства, объявили войну английскому Ренессансу в искусстве. Театр во всех его видах особенно подвергался проклятиям, откровенно провозглашался "храмом дьявола", испытывал безжалостные гонения, а при диктатуре был официальным декретом объявлен вне закона. Почти столь же непримиримое отношение проявляли пуритане к профессиональному композиторскому творчеству. Именно те две сферы искусства, в которых воплотились высшие достижения английского Ренессанса, оказались несовмес-

тимыми с пуританской идеологией. Революция сделала ее узаконенной.

Вряд ли нужно специально напоминать о великом значении елизаветинского театра. Драматургия Шекспира и его современников по сей день остается эталоном в своей сфере. Но музыка английского Ренессанса до недавнего времени была "terra incognita" для всех, кроме специалистов-музыковедов. Между тем по своему художественному значению она находится на той же высоте, что и шекспировский театр.

С самых давних времен она занимала одно из ведущих мест (а временами ведущее) в музыкальной культуре всей Западной Европы. В период расцвета елизаветинской драмы она ни в чем не уступала по совершенству музыке Италии, общепризнанному лидеру хоровых полифонических школ эпохи Возрождения. Англичане — современники Шекспира создали свою национальную разновидность лирического мадригала — светского многоголосного жанра, основанного на высокой поэзии. Английская хоровая полифония в церковной католической музыке формировалась в тесной связи со школами континентальных стран, а в свое время даже опережала их. Итальянская полифония XVI века (Палестрина, Габриели, Монтеверди и другие) была завершением профессиональной многоголосной школы, родившейся задолго до того в Англии (Данстейбл). В сфере инструментального творчества Англия не только могла состязаться с Италией, но в некоторых отношениях "выигрывала" это состязание. В самом деле, именно в Англии возникла первая классическая клавесинная школа, родоначальник всей будущей клавишной музыки, сложилось оригинальное искусство струнных ансамблей. И наконец, — изумительная придворная "маска" — высокоразвитое сценическое искусство, где гармонически объединялись живопись-декорация, поэтическое слово, музыка и хореография.

Все это богатство было выброшено за борт победоносной революцией. До нас дошли описания отдельных проявлений фанатизма кромвелевских солдат. В своей преданности пуританским идеалам они доходили подчас до дикарского поведения. Крушили органы в церквях и с торжеством разъезжали по улицам, размахивая органными трубами. Сжигали на кострах ноты с записями инструментальной и сложной многоголосной хоровой музыки. Все это символизировало победу над "папизмом" (как именовался в Англии католицизм). Преследовалось развитое профессиональное музицирование и вне религиозной сферы. В одном дошедшем до нас дневнике англичанина кромвелевской эпохи содержится высказывание светского музыканта, который предпочитал не выходить из дома, "дабы не получать удары обухом по голове".

Означает ли это, что музыка при пуританах вовсе перестала звучать? Отнюдь нет. Более того, музыка определенного рода, принципиально противопоставляющая себя композиторскому творчеству церковной католической и придворно-аристократической традиции, в период революции (и даже задолго до нее) настойчиво внедрялась пуританами в массовое сознание. В XVI столетии Лютер создал протестантский хорал, ставший идеальным выражением демократического начала богослужения. Еще до раскола христианской церкви на католическое и протестантское вероисповедания ее отцы были серьезно озабочены все возрастающей сложностью музыки литургии. В многоплановой хоровой партитуре, охватывающей, как правило, 8, 10, 12, 16 голосов, каждый из которых проводил свою мелодическую линию, терялось само молитвенное начало — грегорианский хорал, оттесненный в глубину густого звучания. Все усиливающееся увлечение инструментальными партиями заслоняло вокальную сущность литургии. Проблема церковной музыки, вопрос о запрещении в ней многоголосия даже были подняты на знаменитом Тридентском соборе. Лютер же создал новый идеал музыки богослужения.

Протестантский хорал отмечен крайней лаконичностью и простотой формы, близостью к народной манере музицирования. Прозрачная гармония, нарочито "очищенная" от полифонических ухищрений, ясная мелодичность в верхнем голосе, ставшем ведущим, так как именно сюда был перенесен хорал, олицетворяли народную сущность новой, "антипапистской" религии. Протестантский хорал, как известно, стал основой христианской литургии всюду, где привилось лютеранство. Он приобретал в этом процессе разные художественные, в частности, национальные оттенки и достигал различного профессионального уровня в зависимости от культурного облика среды, в которой распространялся. Так, например, баховский хорал и негритянские баптистские гимны, при всем их явном контрасте, принадлежат к одной и той же духовной музыкальной ветви. Очень выразительно в этом отношении различие между антемами Пёрселла в их подлинном виде (они были созданы при Реставрации) и их преобразованиями в практике английской церковной службы XVIII столетия. Под воздействием сурового пуританского мироощущения блестящие драматизированные "скерцо" Пёрселла превратились в монотонные звучания, характеризующие уныло серое восприятие жизни.

В годы революции пуритане сознательно подняли на огромную высоту воспитательную роль лютеранской гимнодии, она пустила глубокие корни не только на Британских островах, но и в бывших колониях Англии в Новом Свете. С самых малых лет англичане и американцы владеют протестантскими хоралами, почти как грамотой разговорной речи. Комический эпизод в "Приключениях Тома

Сойера", где марк-твеновский герой пытается выдать себя за знатока библейских гимнов, отражает эту "вечную" традицию. Ведь даже в наше время "Битлз" в качестве одного из истоков своего творчества называли, наряду с кантри, блюзами, типично национальной хоровой музыкой и т. п., также псалмы Армии Спасения.

"Дидона" не имеет ничего общего с пуританским мироощущением. Она вся освещена светским жизненным духом. Однако простота и ясность музыкального языка, опирающегося на гармоническое письмо и песенность мелодики, и в особенности глубокая одухотворенность, заставляют вспомнить английское хоральное пение, так глубоко проникшее в психологию жителей Британских островов.

Невольно возникают ассоциации, выходящие за рамки пёрселловской темы. Читатель, наверное, догадался, что речь пойдет о нашем времени и нашей культуре. Как ни опасны исторические аналогии, склонные стирать индивидуальные отличия разных эпох, каждая из которых богата именно неповторимостью событий, все же трудно удержаться от соблазна выявить бросающуюся в глаза общность отношения к музыке со стороны правящих кругов в годы английской революции и в нашей стране на протяжении многих лет, последовавших за Октябрем.

Подобно тому, как при Кромвеле была изгнана богатейшая музыка Ренессанса, признавалась и настойчиво внедрялась в жизнь только простейшая протестантская гимнодия, так в нашей стране уже в 20-е годы прочно захлопнулась дверь в мир серьезного композиторского творчества, в основном новейшего. Разумеется, прежде всего из кругозора любителей музыки в СССР исчезли произведения XX века — от "Мира искусства" до АСМа, но подобную участь разделили также все другие новаторы нынешнего столетия (и, как ни странно это может показаться будущим поколениям, сначала даже великий классик прошлого Чайковский). Только массовая песня, отталкивающаяся от пролетарских гимнов Эйслера, рассматривалась как отвечающая духу советского общества. Венцом подобных представлений оказалось пресловутое постановление ЦК 1948 года, отбросившее композиторское творчество в СССР далеко назад по сравнению с тем, что имело место в странах Западной Европы и Америки.

Зачем я вспоминаю эти избитые истины? Только потому, что они наталкивают на мысль, касающуюся вечной закономерности взаимоотношений правящих кругов и музыкантов-новаторов.

В свое время Дидро ярко сформулировал эту закономерность. На первый взгляд его соображения представляются парадоксальными, далеко не сразу понятными. Но при более глубоком рассмотрении оказываются на редкость мудрыми. Их сущность можно выразить так: власть имущие всегда консервативны и сопротивля-

ются новой для своего времени музыке, потому что, если люди начинают слышать по-новому, они, как следствие этого, чувствуют по-новому. Если они чувствуют по-новому, то они и мыслят по-новому. А это неизбежно вызывает потребность действовать по-новому. Таким образом новый строй звукового мышления и становится угрозой для установленной социальной системы. Как ни замаскированы увиденные французским философом XVIII века связи между чисто музыкальными приемами и политическими действиями, примеров этому можно привести очень много. В частности, блестящим подтверждением мысли Дидро являются сходные по своей ультракрайней форме действия в сфере искусства двух диктаторов, отделенных друг от друга веками, — Кромвеля и Сталина.

Но вернемся к пёрселловской эпохе.

Была в период английской революции одна сфера музыки, которой удалось избежать внимания воинствующих пуритан, очевидно, потому, что она не была связана ни с "храмом дьявола", ни со сложным композиторским письмом. И в самом деле, эту особую, в высшей степени распространенную область свободного, атипического музицирования нельзя отождествлять ни с профессиональным искусством, восходящим к церковной полифонии, ни с фольклором, который всегда рождается спонтанно, не подчинен какому-нибудь внешнему социальному заданию, отличается импровизационной изменчивостью; при этом рука профессионального композитора его не касается. Мы имеем в виду иной, особый "пласт", отражающий музыкальное сознание широких масс народа. Он сопровождает весь путь европейской культуры — от Средневековья до наших дней, от творчества жонглеров и менестрелей до джаза и рока, от ярмарочных комедий до эстрадного шоу, от лютневых пьес эпохи Возрождения до репертуара современных бардов. По аналогии с фольклором, образующим как бы "первый пласт" музыкального искусства, и с профессиональным композиторским письмом, "вторым пластом", мы назовем эту свободную, пеструю массовую сферу музыки "третьим пластом".

То обстоятельство, что пуритане равнодушно взирали на многообразные виды "третьего пласта", имело последствия огромного значения для будущего английской музыки. Не так давно дирижер Г. Рождественский, выступая в широкой прессе, отозвался об английском народе как о самом музыкальном в Европе. Откуда возникает такая оценка крупного музыканта, спрашиваем мы, если на протяжении XVIII и почти всего XIX столетий Англия не дала миру ни одного значительного явления в области оперно-симфонического творчества? Между тем мнение Г. Рождественского не вызывает сомнений. Суть дела в том, что музыкальность английского народа интенсивно развивалась в жанрах

"третьего пласта", которые в свое время выпали из поля зрения ревнителей "чистой" пуританской музыки.

Вот несколько примеров.

В Оксфордском университете продолжалась практика присвоения ученых званий в сфере музыковедения, а одновременно коммерческие круги выпускали сборники распространенных песен — airs. В тавернах собирался простой люд, исполнявший произведения из излюбленного им репертуара в духе народного многоголосия (впоследствии из подобных демократических музыкальных собраний выросли первые в Европе публичные концерты). Песни ремесленников, не зафиксированные, разумеется, на нотном стане, также вели свободную "уличную" жизнь, не возбуждая вражды пуритан, и т. д. и т. п. Каждый из видов "третьего пласта" отличался, как правило, своим особым профессионализмом, далеким от того, который характеризовал композиторское письмо того времени. Разнились они также и между собой. Сравним для наглядности, например, хоровой "Летний канон", пользовавшийся "вечной" популярностью в Англии со старинных времен, с одноголосной песней "Зеленые рукава", которую Шекспир ввел в свою комедию "Виндзорские кумушки" и которая также фигурировала как лютневая пьеса в сборниках для домашнего музицирования. Великое художественное чутье Гея, автора "Оперы нищего", не сходившей со сцены на протяжении двух столетий (до 20-х годов нашего века), проявляется, в частности, в том, что он преднамеренно противопоставил сценический жанр "третьего пласта" собственно опере — одному из ведущих видов "второго пласта", то есть профессионального композиторского творчества. И действительно, в англо-американской культуре музыкальный театр будущих столетий целиком идет от замысла Гея — к расцвету "балладной оперы", "comic opera", мюзик-холлу, "менестрельному шоу" и т. д.

Заметим также, что богатейшая хоровая музыка Англии продолжала бурно развиваться и в послегенделевскую эпоху, но не столько на профессиональной эстраде, сколько на широко практикуемых народных фестивалях в провинции. Прямым отпрыском хоровой культуры Великобритании являются и негритянские спиричуэл.

"Дидона и Эней" не принадлежит к "третьему пласту". Но его след явно ощутим в этой опере и придает ей национальную самобытность. Сам факт, что сочинение предназначалось не для профессиональной сцены, а для "домашнего" исполнения, роднит его с жанром "третьего пласта". Более того, как мы увидим в дальнейшем, хотя содержание этой оперы имеет обычный для европейского музыкального театра характер, в ее музыкально-выра-

зительной системе ощутимо воздействие английского "третьего пласта".

Однако само по себе родство с подобной демократической традицией образует лишь одну сторону облика "Дидоны". Более того, это родство не могло содействовать рождению английской оперы, предопределенному другим фактором, — художественной атмосферой эпохи Реставрации.

То было время мощнейшего стремления преодолеть художественную пустоту предшествовавших двух десятилетий, время упоения сценическими представлениями и профессиональным композиторским творчеством. Городские театры открывались один за другим. При дворе предпринимались попытки вернуться к "маске", культивировать инструментальную музыку в манере, сложившейся при дворе Людовика XIV. Светская элита стремилась в Италию, чтобы потом пощеголять перед соотечественниками знакомством с венецианской оперой. Для церкви королем была специально заказана протестантская музыка нового склада, свободная от скуки пуританской псалмодии. Коммерческие круги бросились публиковать баллады для простой публики, все это происходило в духе фривольности и нарочитой безнравственности, которые не переставали шокировать все будущее поколение цивилизованных европейцев (разумеется, до тех пор, пока в наши дни расцвет порнографии и эротики не оставил далеко позади утрированную разнузданность морали в английском искусстве Реставрации).

Подобное возвращение к прошлому тоже наводит на аналогию, на этот раз с художественной жизнью последних лет в советском обществе. Мы "открываем" для себя произведения литературы, изобразительного искусства и музыки, которые еще в 20-е годы определили эстетическое мышление нашего века. "Улисс" Джемса Джойса, положивший начало новой эре в мировой литературе, появился у нас в печати в полном варианте буквально несколько лет назад. Набоков лишь теперь предстал перед широкой читающей публикой. Кандинский, Малевич, в целом авангард изобразительного искусства, перестали быть только именами, а показали, как благодаря новым линиям, композициям, сочетаниям красок открывается богатейшее современное ви́дение мира, о котором не подозревали художники социалистического реализма. В оперном репертуаре появились на сцене "Воццек" Берга и "Солдаты" Циммермана. Булез и Штокхаузен — общепризнанные новаторы периода второй мировой войны — впервые стали доступными тому поколению, которое не воспринимало ничего, выходящего за рамки классической ладотональной системы и т. д. Подобным же образом во второй половине XVII века англичане "узнали", что не так давно в их стране в области театра рождались мировые шедев-

ры (Шекспир, Марло, Флетчер, Бен Джонсон и другие), которых они были призваны "реанимировать".

Ситуация с музыкой оказалась еще более неожиданной, чем со сценическими представлениями. Здесь в годы диктатуры преемственность была решительно прервана. Даже имена великих мадригалистов (Бёрд, Таллис, Фарнаби и др.) оказались забытыми.

Выразителен в этом смысле один общеизвестный факт: когда возникла необходимость создать придворную капеллу — обязательный атрибут королевского обихода, — то во всей стране не удалось обнаружить мальчика, способного петь с листа.

Тем не менее кризис довольно быстро был преодолен. Замечу кстати, что Пёрселл сам воспитывался в придворном хоре и как композитор гениально проявил себя во всех современных ему музыкальных видах — от бытовой городской песни до высоких ораториальных жанров, от философски углубленных ансамблевых фантазий и сонат до блестящих театральных представлений. Охарактеризовать их всех даже лаконично нет ни возможности, ни нужды в рамках статьи, посвященной лишь одному пёрселловскому произведению. Но поскольку "Дидона" принадлежит сценическому искусству, то в отрыве от типических тенденций в театре эпохи Реставрации ее нельзя оценить должным образом.

"Королем" драматургов нового времени стал Джон Драйден, создатель жанра "героической драмы". В ней несколько искусственно сочеталось стремление к возвышенности идей, характерной для елизаветинского театра, с утрированной декларированностью "маски" и голой развлекательностью современной ему популярной комедии нравов (Вичерли и Конгрив). Параллельно якобы "возрождались" шекспировские произведения. Но фигурировали они на новой сцене в столь искаженной и упрощенной форме, что теперь нас охватывает стыд за огрубление в них знакомых сюжетов, за примитивность языка, лишенного даже намека на поэзию и серьезную мысль. От театра Ренессанса осталась и культивировалась лишь традиция использования музыки в рамках драматургического текста. Именно эта особенность и открыла Пёрселлу возможность творить для сцены.

Напомню, что в произведениях Шекспира и его современников музыкальные эпизоды появились в такие моменты, когда реалистическая сила слова, при всем его совершенстве, оказывалась недостаточной для полной прорисовки образа в моменты особенной остроты лирических переживаний и психологической тонкости, а также для создания образов ирреальных, потусторонних и фантастических. Так, например, в "Гамлете" настроение душевной надломленности Офелии достигает особенной силы в искаженных интонациях широко известной баллады, которую она поет. В "Макбете" сцена ведьм и появление призрака Банко сопровожда-

ются "жуткими" музыкальными звучаниями. Театр Реставрации сохранил и развил эту черту елизаветинской драмы, сближаясь таким путем и с "маской".

Пёрселл часто сотрудничал с современными ему драматургами и постановщиками (Драйденом, Давенантом, Шедуэллом и другими). В его театральном наследии много прекрасной музыки, созданной на самом высоком профессиональном уровне. Но это лишь вставка к разговорным текстам в духе шекспировского театра. Даже самые богатые в музыкальном отношении пёрселловские произведения для сцены (например, "Королева фей" на сюжет "Сна в летнюю ночь" Шекспира или "Буря", мотивы которой также заимствованы у великого драматурга) представляют собой не музыкальный театр, а "театр с музыкой". И только "Дидона" отвечает требованиям "драмы через музыку" ("dramma per musica"), как назвали свое детище создатели оперы. Все здесь построено на сквозном музыкальном развитии, драматургический образ возникает всецело на его основе, а не из литературного текста.

Пёрселл не оставил ни одного слова комментариев к "Дидоне и Энею", между тем некоторым другим своим произведениям (например, "Королеве фей" или сборнику "Двенадцать сонат" для струнных) он предпосылал развернутые вступления, в которых выражал свои взгляды на современное искусство. Нам остается утешаться тем, что при всей самобытности выразительных элементов оперы они отмечены такой ясностью истоков, что композиторский замысел не остается загадкой. С великим мастерством Пёрселл сплавил воедино резко отличающиеся друг от друга господствующие течения в искусстве и создал на этой основе новый художественный организм. Его уникальность не только в том, что это первая опера, созданная в Англии. Не менее значительной представляется и другая ее сторона — "Дидона" предвосхищает основные черты позднейших национально-романтических опер вообще. Своим эстетическим обликом в целом и отдельными художественными находками она почти на полтора столетия опередила "Волшебного стрелка" ("Фрейшюц") Вебера.

Сюжет "Дидоны" заимствован из античной мифологии. Это было условием sine qua non для всех серьезных сценических произведений XVII—XVIII веков в Италии, Франции и австро-немецких княжествах. Вот этот сюжет: великий полководец Эней послан богами завоевать Трою и стать ее царем. На пути к своей цели он задержан бурей у Карфагена. У карфагенской царицы Дидоны вспыхивает к нему мощная любовная страсть, которая оказывается взаимной. Но боги неумолимы. Глубоко переживая свою участь, Эней расстается с Карфагеном. Покинутая Дидона лишает себя жизни.

Такова общая схема либретто, неоднократно использованного и впоследствии в итальянских операх. Она типична не только самим собой разумеющимся древнегреческим началом. Ведь жанр "драмы через музыку" возник как результат осознанного стремления возродить античную трагедию. Но не менее характерен и господствующий в "Дидоне" образ скорби. Ибо другим важнейшим источником оперы являлся мадригал позднего Ренессанса, сущность которого заключалась в открытии переживаний человека, с наибольшей силой проявляющихся в страданиях. Потому-то ламентация и была столь характерна для итальянской оперы XVII и почти всего XVIII столетий (от "Эвридики" Пери до "Орфея и Эвридики" Глюка). Первое великое оперное произведение на сюжет мифа об Орфее — "Орфей" Монтеверди — воспевает не столько власть искусства, сколько безграничную силу страдания из-за утраченного счастья любви. Его же "Плач Ариадны", сохранивший непосредственную массовую силу воздействия вплоть до нашего времени, — великое воплощение бессмертного мотива lamento. С Орфеем, утерявшим свою возлюбленную или брошенной Ариадной постепенно начинает соперничать покинутая Дидона, для которой любовь сильнее смерти.

Таким образом, ясно, что "Дидона и Эней" открыто примыкает к вековой традиции итальянской оперы. И столь же бесспорно, что страницы либретто, восходящие к ней, выражены "итальянским" музыкальным языком, успевшим стать к тому времени общеевропейским. Это прежде всего чудесный стиль bel canto, неотделимый от законченной прекрасной мелодики, и тот особенный интонационный строй, на основе которого возникали впоследствии хорошо знакомые нам темы классиков XVIII столетия — Баха, Генделя, Глюка, Моцарта и, по существу, всех других вплоть до Бетховена. Именно на этом языке и "разговаривает" Пёрселл в тех важнейших эпизодах оперы, которые символизируют ее главную идею — безмерную силу любовных переживаний, достигающих апогея в финале.

Опера открывается развернутой арией Дидоны, признающейся в страсти, которая покорила все ее существо. И завершается она гениальным предсмертным lamento героини. Этот финал вошел в мировую музыкальную литературу наряду с самыми выдающимися произведениями, посвященными красоте и величию скорби. Своим интонационным складом и формообразующими приемами он перекликается, в частности, со знаменитым Crucifixus из h-moll'ной мессы Баха.

Неповторимы по своей выразительной силе "тающие", как бы разорванные фрагменты мелодии, которыми завершается хор, оплакивающий трагический конец Дидоны. Его высокая одухотво-

ренность восходит к хоральному началу, которое выше земных страстей. Это — символ гибели великой идеи, заставляющей вспомнить "рыдающие" осколки темы в конце бетховенского "Похоронного марша" (из "Героической" симфонии) или его же увертюры к "Кориолану".

В пределах ясно выраженной симметрии, образуемой оперными моментами драмы — начальной и заключительной сценами, — в середине оперы возникает другой столь же значительный момент, создающий образ Энея, с болью принимающего высшие веления судьбы. До этого поворотного момента он был показан во всем блеске героической мужественности. Тем сильнее воздействует неожиданный показ другой стороны его благородной натуры — чисто человеческая слабость. Монолог Энея замечателен не только своей покоряющей выразительностью, но и тем, что образ скорби воплощен здесь не интонационными приемами итальянской оперы, а каким-то иным музыкальным языком. Его истоки можно проследить лишь в ренессансном мадригале, с характерной для него поэтической утонченностью и бесконечным многообразием нюансов в рамках свободно индивидуализированного музыкального языка.

Но для спектакля, задуманного как празднество в пансионе благородных девиц, господство настроения безнадежной скорби было мало подходящим. Не менее чуждой для любой английской аудитории была бы и композиция итальянской оперы, заслужившая вскоре иронические прозвища "концерт в костюмах" или "альбом арий". Ведь даже еще в век Россини упорно сохранялась традиция сосредоточивать все внимание слушателя на сольных вокальных номерах и игнорировать собственно действие. Но в Англии, стране высокоразвитой театральной культуры, где даже в школьных учебных программах фигурирует предмет "драматическое искусство", вокальная одноплановость итальянской оперы была бы неприемлемой в любой среде, тем более молодежной. И нельзя не обратить внимание на то, что и либреттист (Н. Тейт) проявил большую смелость в трактовке стандартного трагического сюжета. В античную мифологию вторглась новейшая современность в чисто английском духе. Лондонский театр Реставрации и жанры "третьего пласта" преобразили мифологический сюжет почти до неузнаваемости.

Богов, носителей роковой судьбы героини в спектакле заменили ведьмы, чей образ распространен в английском сказочном фольклоре так же, как Баба-яга или Кащей Бессмертный в русском. Не случайно в самой национальной по характеру трагедии Шекспира "Макбет" ведьмы символизируют порочные устремления, таящиеся в душе героя. Театральный репертуар в годы Реставрации широчайшим образом, кстати и некстати, обыгрывал шек-

спировскую пещеру ведьм, открывающую богатейшие декоративные возможности для излюбленных в те годы сцен фантастики. В "Дидоне" ведьмы обрисованы как прямые носители злобных сил, ставящие своей целью разрушить счастье героини. Ассоциации с персонажами английских сказок, которые каждый житель Великобритании знает с младенческих лет, яркие связи с "пещерами ведьм" в лондонских театральных постановках противостоят возвышенному духу античности.

Особенной самобытностью отличается музыкальный язык, характеризующий эту антиреалистическую сферу. Таков, например, зловещий издевательский хохот ведьм, исполняемый хором стаккато на одном повторяющемся слоге "ho-ho-ho!"

В партии главной ведьмы сплетены воедино интонации одновременно величественные и жуткие. Согласно дошедшим до нас воспоминаниям, во время исполнения "Дидоны" за клавесином сидел композитор. Некогда предполагалось, что сам он и пел арию главной ведьмы. Во всяком случае, в первом академическом издании оперы партия главной ведьмы, призывающей своих подруг к действию, поручена мужскому голосу. В современном издании, осуществленном выдающимся английским музыковедом Вестропом, она перенесена в женский диапазон. И все же беру на себя смелость высказать мнение (или, скорее, говорить о своем ощущении), что именно мужской тембр на редкость удачно передает "внечеловеческое" начало этого ирреального существа. Вспоминается, как в "Волшебном стрелке" партия представителя дьявольских сил Самьеля выражена не голосом, а только (что было странным для тех лет) инструментальным тембром тромбонов в низких регистрах и синкопированным ритмом, что создает пугающий "внеземной" эффект. Я бы сказала, что пёрселловская "пещера ведьм" — далекое предвосхищение (остававшееся никому не известным) веберовской сцены "волчьей долины".

Помимо элемента фантастики оригинальность "Дидоны" предопределена также широким использованием традиционных образов английского "третьего пласта". Это, например, сцена охоты, в музыке которой преломлены столь знакомые, "домашние" роговые мотивы (опять предвосхищение лесной романтики "Фрейшюца"), а также совершенно чуждые европейской опере XVII века образы и приемы, от которых тянутся явные нити к жанрам "третьего пласта" нашей современности. Наиболее удивительна в этом плане песня матросов: ее трудно не признать предком репертуара рок-музыки. Готовя флот Энея к отплытию, матросы, как нарочитую насмешку над его возвышенной любовью, исполняют песню в грубовато народной манере, на утрированно циничный текст. Они откровенно рассказывают, как легко заводят и бросают любовниц в каждом порту.

Пусть читатель не думает, что такое сопоставление — плод чистого воображения. На самом деле, на протяжении XVIII и XIX столетий в пролетарской, в том числе матросской среде Великобритании широчайшей популярностью пользовались бродячие музыканты, так называемые "менестрели", minstrels, репертуар которых опирался на народную песню. Но при этом они безжалостно искажали ее, попирая ее целомудренность, тяготели к нарочито фривольной, подчас вульгарной тематике и подчеркнуто чувственной манере. От этого искусства простолюдина тянется прямая нить преемственности к мюзик-холлу, дансингам, фестивалям рабочих цеховых клубов, к американскому minstrel show и далее к создателям рок-музыки Бобу Дилану и "Битлз", сумевшим придать характерному англо-американскому "третьему пласту" мировое значение.

Приведу еще один выразительный пример.

В "Дидоне", в отличие от итальянской оперы, есть хоры и балетные номера. Они придают этой музыкальной пьесе праздничный характер, типичный для любого придворного дивертисмента ("маски", пасторали, французской лирической трагедии и т. п.). Среди разнообразных хоров выделяется один, построенный на необычном в то время синкопированном ритме, который не встретишь ни в итальянской, ни во французской, ни в австро-немецкой профессиональной музыке пёрселловской эпохи.

Но зато сегодня мы сразу узнаем в нем так называемую "шотландскую синкопу", открытую в XX столетии в древнем фольклоре горцев североамериканского Юга. В наше время она стала широко знакома публике всего мира благодаря радиовещанию и в особенности благодаря тому, что на ее основе возник популярный жанр "кантри".

Невольно еще раз возникают ассоциации с "Фрейшюцем".

Его громадная популярность в годы Отечественной войны против Наполеона была обусловлена не только народно-сказочным сюжетом. Огромная роль принадлежит здесь и особенностям музыкального языка. Обычно в анализах ограничиваются ссылкой на близость к фольклору. Но подобное родство лишь первоначальный его элемент. В действительности ощущение народного начала вызвано не одними интонационными оборотами, а тем, что они фигурируют в рамках давно сложившегося и хорошо знакомого во всех жанрах немецкого "третьего пласта". Так, знаменитый "хор охотников" возрождает стиль и дух немецких любительских хоров "лидертафель". Сцена крестьянского сборища воспроизводит особенности популярных в Австрии и Германии уличных коллективов, исполняющих вальсы, а "хор подружек", казалось, мог быть перенесен непосредственно из ранней комической оперы.

Но "Дидона" не имела столь же счастливой судьбы, как ее позднейшая сестра. При всей своей кажущейся простоте, "Волшебный стрелок" возник уже после того, как в течение двух столетий при княжеских дворах и в народных театрах интенсивно культивировалось оперное искусство. И потому национально-романтическая опера немецкого композитора ознаменовала собой появление не нового вида искусства, а нового значительнейшего этапа в развитии общеевропейской музыкальной драмы. Она стала одним из ярчайших явлений в культуре романтического XIX века в целом. Пушкин дает это понять, когда пишет о "Фрейшюце", разыгрываемом "перстами робких учениц". "Дидона" же не имела ни предшественниц на родной почве, ни последовательниц в творчестве самого Пёрселла. По-видимому, вдохновленный своим опусом в оперном жанре, он в дальнейшем, в последние шесть лет своей жизни, пытался сблизить традиционный "театр с музыкой" — с собственно музыкальной драмой. Эти произведения ("Пророчица", "Король Артур", "Королева фей", "Королева индейцев", "Буря") получили в музыкальной литературе название "semi-opera". Но частые антрепренеры, не имевшие в послереволюционной, буржуазной Англии государственной поддержки, разорялись один за другим. Поражает, как глубоко и точно проанализировал эту ситуацию сам композитор в своем предисловии к "Королеве фей", где он обращался к демократическим кругам с просьбой оказать материальную помощь рождающейся английской опере.

На протяжении XVIII и XIX столетий имя Пёрселла не было вовсе забыто на его родине. Но знали его главным образом по некоторым песням и ариям, вошедшим в посмертный сборник "Британский Орфей", и по отдельным антемам, предназначенным для литургии. О Пёрселле, как об оперном композиторе, не знал никто. Как мы писали выше, музыкальный театр в Англии проникся особенностями "третьего пласта". О творчестве величайшего английского композитора в сфере серьезного музыкального театра не помнили до тех пор, пока в последние годы XIX века на Западе почти повсеместно не вспыхнул интерес к музыке добаховской эпохи, еще более возросший в нашем столетии. Именно эта волна и вынесла на поверхность "Дидону и Энея". Маленькая, старинная, но устремленная в будущее опера заняла место в нашей жизни не как музейный экспонат, а как живой элемент современной культуры.

## МУЗЫКА ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

### Опера

Почти два столетия в музыкальной жизни Европы царила итальянская оперная школа. От Британских островов до королевства Польского, от Апеннинского до Скандинавского полуострова — то есть во всех культурных центрах западной цивилизации укоренилось итальянское оперное искусство. Начиная с середины XVII века оно подавляло и оттесняло далеко на задний план все самостоятельные проявления народно-национальных традиций в музыкальном театре. И в Англии, и в Германии, и в Испании попытки создать национальную оперную школу были по той или иной причине обречены на неудачу. Лишь широкое национально-освободительное движение, охватившее Европу в период наполеоновских нашествий, впервые пошатнуло безраздельное господство итальянской оперы.

И только одна страна — Франция — еще на заре жизни оперного искусства сумела отстоять свою независимость. Здесь возникла своя устойчивая школа, со своими особенными художественными принципами, которые прошли через всю последующую историю французского музыкального театра вплоть до нашей современности. Не только к Рамо и Глюку, Буальдье и Оберу, Берлиозу и Мейерберу, но даже к "Пеллеасу и Мелизанде" Дебюсси и к "Человеческому голосу" Пуленка тянется преемственная нить от французского музыкального театра XVII века.

Здесь мы сделаем важную оговорку.

Для нашего современника понятие "национальная оперная школа" невольно ассоциируется с произведениями "романтического века". Между тем национальные школы XVII и XIX столетий — совсем разные явления, которые нельзя ни отождествлять, ни безоговорочно сближать. Во-первых, все (или почти все) национальные школы недавнего прошлого — немецкая, русская, польская, чешская и в известном смысле итальянская — сложились в осознанной и целеустремленной борьбе с засильем космополитической оперы классицистической традиции. Они провозгласили разрыв с ее ложно героическими, историко-мифологическими сюжетами, последовательно и нарочито сближая новую оперу с образами и мотивами национальной литературы, национального сказочного и легендарного фольклора. Во-вторых, все они отошли от универсального общеевропейского музыкального стиля, господствовавшего в оперном театре классицизма, и открыли в своих

***Опубликовано:*** История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XVII века /Отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1955. С. 164—172.

произведениях новую интонационную сферу, связанную с древним крестьянским фольклором, отмеченную ярким локальным колоритом.

"Волшебный стрелок" Вебера и "Вильгельм Телль" Россини, "Кольцо нибелунга" Вагнера и "Проданная невеста" Сметаны, "Руслан и Людмила" Глинки и "Садко" Римского-Корсакова, "Евгений Онегин" и "Пиковая дама" Чайковского и "Галька" Монюшко, — как бы ни разнились между собой классические оперы XIX века, все они объединяются этими двумя важнейшими эстетическими принципами.

Между тем ничего подобного мы не встречаем во французской национальной опере XVII века. Эти художественные черты не были для нее актуальны. Ее национальная сущность проявилась на основе художественных принципов, неразрывно связанных с культурой и эстетикой эпохи Людовика XIV.

Как и в других странах Европы, толчок к кристаллизации французской оперной школы дала итальянская "dramma per musica". Она уже насчитывала полвека существования, когда парижане впервые познакомились с ней, мгновенно подпав под ее обаяние[1]. И однако бурный энтузиазм французов относился только к данному виду искусства в общем плане, а отнюдь не к итальянской его разновидности. Наоборот, успех собственно итальянской оперы во Франции был кратковременным. Уже в 1659 году усилиями двух художников — поэта Перрена и композитора Камбера — увидело свет первое французское произведение для музыкального театра, "Пастораль"[2], в котором национальная поэзия и музыка подчеркнуто противопоставлялись принципам итальянского пения. В 1671 году фантастический успех у публики имела опера "Помона", принадлежащая перу тех же двух авторов (она выдержала 145 представлений). А начиная с 1672 года быстрое и интенсивное развитие французского театра возглавил один из величайших музыкантов и художественных деятелей XVII столетия — Жан-Батист Люлли (1632—1687), вошедший в историю как подлинный создатель французской национальной оперы.

По своему происхождению Люлли был итальянцем. Этот момент интересен с двух точек зрения. Во-первых, с Люлли ведет начало характерная французская традиция в музыке — создавать при помощи иностранных художников собственно французское национальное искусство. От Глюка, Керубини, Мейербера до Цезаря Франка, Равеля, Онеггера чужеземные композиторы обогаща-

[1] В 40-х гг. XVII в. в Париже были поставлены оперы Кавалли "Эгисто", Луиджи Росси "Орфей" и другие. Последняя пользовалась в Париже огромным успехом.

[2] Музыка этого произведения не дошла до нас.

ли французскую музыку тем, что привносили в нее черты других национальных культур, подчиняя их при этом требованиям французского склада ума. Во-вторых, Люлли, будучи сам выходцем из города, который был родиной сольного пения и музыкальной драмы, тем не менее в своих художественных поисках вовсе не отталкивался от флорентийских традиций. Его великая заслуга перед французской (и мировой!) музыкой заключается в том, что своим изумительным чутьем он понял: в недрах самой Франции таятся богатейшие музыкальные и художественные возможности, которые могут вдохнуть новую жизнь в "dramma per musica" и преобразить ее в особый вид искусства. И действительно, его пятнадцать опер, увидевших свет между 1673 и 1686 годами ("Кадм и Гермиона", "Алкеста", "Тесей", "Аттис", "Персей", "Армида", "Ацис и Галатея" и другие), утверждают законченный классический стиль французского музыкального театра XVII века, в котором обобщены вековые традиции национальной культуры.

Первая отличительная черта опер Люлли — их глубокая внешняя и внутренняя связь с эстетикой эпохи Людовика XIV. Эта связь проявляется во всех чертах — от композиции и декоративно-художественного замысла в крупном плане до мельчайших деталей музыкального языка. В отличие от итальянской оперы — и даже французской более позднего периода, — у Люлли все находится в гениальном равновесии. Как в живом организме, все ее элементы связаны между собой, выражая одну господствующую идею — прославление абсолютизма.

То обстоятельство, что французская опера родилась и развивалась при дворе Людовика XIV, что она была непосредственным атрибутом торжественного дворцового ритуала, придало ей законченный эстетический облик. Вспомним при этом, что художественная культура времени Людовика XIV олицетворяла высшее достижение придворного искусства в общеевропейском масштабе, и тогда легко будет представить себе высокий уровень французской оперы XVII века и авторитет, которым она пользовалась в современном музыкальном мире. "Творчество Люлли в такой же мере, как классическая трагедия и благородные сады Версаля, представляет собой устойчивый памятник могучей эпохи"[3], — писал Ромен Роллан.

Классицистический стиль, пронизывающий все сферы французского художественного творчества того периода, имел решающее значение и для лирической традиции Люлли. Стоит только сопоставить высококультивированную, утонченную художественную среду, в которой родилась французская опера, со сферой бытования итальянской оперы того же времени — и облик француз-

[3] Музыканты прошлых дней. М., 1938. С. 257.

ской музыкальной драмы предстанет перед нами во всей своей законченности.

Все, что писал Пушкин об аристократическом характере французской литературы XVII и XVIII столетий, в полной мере относится к французской музыке соответствующего периода. В то время как опера в Италии, развивающаяся при городских театрах, являла собой эклектическое сочетание пережитков придворной эстетики и черт бытового реализма, свойственного демократическому, в частности комедийному театру, лирическая трагедия Люлли знаменует квинтэссенцию законченного придворно-классицистического стиля; его условно можно было бы назвать "версальским стилем" в музыке.

Подобно тому как грандиозный архитектурный ансамбль Версальского дворца провозглашает идеал классицизма в зодчестве — единство логики и равновесие между частями, единство прекрасных пропорций, строгую упорядоченность, "регулярность", распространяющуюся даже на саму природу, — подобно этому Люлли превратил оперу в величественный синтетический спектакль со строго уравновешенной многоэлементной композицией, основанной на контрастном противопоставлении четко разграниченных элементов.

Разумеется, о стиле французского классицизма можно было бы говорить не только по отношению к архитектуре. К тому времени, когда Люлли приступил к созданию опер, классицистическая традиция достигла уже своего апогея. Почти все трагедии Корнеля и ряд трагедий Расина были к тому времени достоянием национальной культуры. Мы увидим дальше, какое могучее устойчивое влияние оказало это искусство на формирующийся стиль французской оперы. Более того, первые оперы Люлли почти буквально совпадают по времени с завершением Буало его труда "Поэтическое искусство" (1674), где сформулированы эстетические законы французского классицизма. Иногда Люлли называют Лебреном в музыке. И в самом деле, нетрудно заметить аналогии между творчеством Люлли и стилем многих современных ему французских художников, творивших в других областях искусства. Но нигде эти параллели не бывают столь убедительны, непосредственны, легко распознаваемы, как в тех случаях, когда они относятся к архитектуре, ибо Люлли сам был в музыке не столько поэтом, сколько зодчим. Нельзя понять его искусство, нельзя постичь все значение того нового, что он внес в мировую музыку, без осмысления классицистической архитектонической основы созданного им стиля.

Комбинируя и сопоставляя по принципу композиционного контраста музыкально-сценические элементы (декламационные сцены, хоры, арии, балеты, дуэты и трио, оркестровые картины,

сопровождающие пантомиму), он как бы воздвигал "архитектурные ансамбли", переведенные в музыкально-сценический план.

Пышная зрелищность, постановочная роскошь, общий гедонистический облик дворцового спектакля никогда не переходили у Люлли за грань строгого чувства меры, великолепно отработанной условности, отшлифованной симметрии, ассоциирующихся с "версальским стилем".

Когда через полвека после смерти Люлли на музыкальном горизонте Франции после периода безвременья засверкала фигура Рамо, то музыкальная общественность расслоилась на "люллистов" и "рамистов", бурно полемизирующих друг с другом относительно недостатков и преимуществ старой и новой опер. Оппозиция люллистов к новому музыкальному театру XVIII века основывалась главным образом на справедливом упреке в том, что Рамо нарушил строгие классицистические пропорции опер Люлли и прежде всего исказил свойственное им идеальное равновесие между героическим и декоративным началами.

Именно эти два в известном смысле полярных момента определили сущность оперы XVII века, остающейся всегда в рамках классицистического стиля.

Решающая роль в формировании оперного склада Люлли принадлежит французской классицистической трагедии. При этом небезынтересно вспомнить, что сам Люлли на протяжении десяти лет сотрудничал с Мольером, который первым заинтересовался возможностями "dramma per musica" и пытался ввести элемент музыки в свои комедийные постановки. Но композитор понял, что путь национальной французской оперы лежит не в комедийной сфере, а в области искусства высокого героического плана и что трактовка музыкального элемента в театре как эпизодического начала (подобно тому как это происходило в постановках Мольера) не породит подлинной музыкальной драмы.

Само название, которое Люлли дал своему детищу, — "лирическая трагедия" или, точнее, "трагедия, положенная на музыку" (tragédie mise en musique), — яснее всего говорит об авторской концепции. И действительно, черты классицистической трагедии, выраженные на языке музыки, и придали операм Люлли не только яркую оригинальность по сравнению с итальянской оперой, но и свойственные им признаки подлинно национального искусства.

Трактовка оперного жанра как "трагедии, положенной на музыку", объясняет в высшей степени важное значение самой театральной драматургии в французской опере — сюжета, его развития, литературного слога. Постоянный либреттист Люлли (если только позволительно употребить этот более поздний термин по отношению к писателю, сотрудничавшему с Люлли) Филипп Кино был

драматургом классицистической школы, и тексты его опер воспринимаются как самостоятельные литературные произведения. Они бесконечно возвышаются в этом плане над схематичными сюжетами, примитивно обрисованными действующими лицами типичных либретто итальянской традиции. Сам сюжет опер, как правило, был заимствован из античной классики, в его разработке господствовал возвышенный, героический, несколько ходульный стиль, родственный классицистической трагедии. Даже пятиактное построение оперы повторяло структуру своего литературного прототипа.

Связь с античной классикой, с возвышенным героическим характером классицистической трагедии, с требованиями литературно разработанного либретто сохраняется в большой французской опере вплоть до Берлиоза. Характерно, что Берлиоз, принадлежащий по всему своему мировоззрению к романтикам, порывающим с традициями классицизма, и стремящийся к созданию музыки в национальных трагедиях, тем не менее, в отличие от своих единомышленников — Вебера, Вагнера и Шумана, Глинки и других, — в своей оперной дилогии "Троянцы" вернулся к историко-мифологическому сюжету, заимствованному из Вергилия. Этим моментом, в частности, он провозгласил свое намерение противопоставить мельчавшей буржуазной культуре высокие традиции национальной классики в опере.

И нет ничего случайного в том, что впоследствии с Мейербером сотрудничал известный драматург Скриб, а в разработке либретто "Пеллеаса и Мелизанды" Дебюсси непосредственно участвовал сам Метерлинк.

С этим отношением к опере как к жанру не только музыкальному, но и литературному связано возникновение и другого характерного выразительного приема Люлли. Речь идет о взаимоотношении слова и музыки в рамках оперного пения, ставших впоследствии многовековой французской традицией. В лирических сценах, воспроизводящих образы одухотворенной страсти, Люлли открыл особый вид музыкальной декламации, которую можно было бы в известном смысле охарактеризовать как "омузыкаленное интонирование поэтического слова". Этот прием коренится в старинных традициях французского языка и литературы.

Мелодическая линия вокальных партий Люлли порождена внутренними законами французской речи. Мелодические повышения и понижения отражают тончайшие акценты и нюансы в произнесении самого литературного текста. Сложноутонченный ритм его музыкальных декламаций не повторяет размеренную повторность стиха, а отражает речевое интонирование — вплоть до ритмического узора отдельных слов. Люлли систематически посещал спектакли французского классицистического театра и в особенно-

сти трагедии Расина ("Федра", "Митридат", "Ифигения" и другие появились в те годы, когда Люлли приступил к созданию своих опер). Он внимательно прислушивался к тому, как артисты (в их числе знаменитая Шанмеле) декламировали нараспев поэтические строки, специально изучал эту технику. Выработанный в его операх интонационный склад точно соответствовал театральной правде того времени и был отмечен исключительной драматической силой.

По непосредственному музыкальному обаянию вокальные партии Люлли значительно уступают мелодиям итальянских арий. В них нет их покоряющей песенности, чувственной красоты, изумительной непосредственно-музыкальной выразительности. Люлли вообще не принадлежал к композиторам с выдающимся мелодическим даром. Но осуществленное им единство поэтического слова и музыки знаменует художественное достижение исторического масштаба. Все без исключения последующие композиторы французской оперной школы следовали в этом отношении по пути Люлли. Как ни отличны от него и как ни резко различны между собой такие композиторы, как Глюк и Мейербер, Массне и Дебюсси, Пуленк и Онеггер, — все они основываются на "омузыкаленной речи", в которой слово и мелодия находятся в глубокой связи и тонком равновесии. Национальную самобытность этого приема легче всего оценить на фоне незыблемого итальянского оперного стиля, где мелодия царит над всеми другими компонентами оперного спектакля, полностью подчиняя слово своим собственным структурным закономерностям.

И однако при всей близости к классицистической трагедии опера Люлли в эстетическом смысле не тождественна ей. Восприняв и преломив в музыкальном плане ее возвышенный стиль, героическое начало, идею конфликта сильных страстей, спектакль Люлли на самом деле лишен подлинной трагедийности. В замысле лирической трагедии Люлли таилась определенная символика; каждая (или почти каждая) из них появлялась в связи с каким-либо торжественным событием, прославлявшим очередной подвиг Короля-Солнца. Аллегорический пролог к опере был всецело посвящен этой идее. И как ни правдивы, эмоционально и драматически сильны были отдельные сцены, рисующие в духе классицистической драмы образы душевного переживания, трагедийный конец спектакля был здесь предельно неуместен. Опера Люлли завершалась героическим апофеозом.

Более того, дивертисментно-декоративное начало, связывающееся с дворцовым бытом, ни в коей мере не является в опере Люлли элементом подчиненным. Наоборот, он преднамеренно сближал свои произведения с обликом дворцового этикета, проявляя также и в этом глубокое понимание национального духа. Во

Франции уже в эпоху Возрождения при королевском дворе сложился характерный вид национального искусства — так называемый балет, объединяющий танец, музыку, пение, разговорное слово, хоры. По существу, это была своеобразная разновидность раннего, то есть дооперного, музыкального театра, в котором (опять же в соответствии со старинными придворными традициями) главное место занимал танец. К началу XVII века разговорное слово исчезло из балета. Постепенно в нем выработалась своя условная, точно разработанная форма: сначала ряд номеров — танцевальных, хоровых, инструментальных, декоративного характера; затем появление Королевского оркестра, роль которого была подготовить выход короля и членов королевской семьи. И наконец, последняя блестящая и величественная сцена, в которой при жизни Люлли выступал сам Людовик XIV, знаменовала кульминацию пышного придворного дивертисмента.

Люлли, начавший свой путь как автор придворных балетов, оказался достаточно проницательным, чтоб увидеть в этом декоративном жанре черты устойчивого национального искусства. В противовес итальянской музыкальной драме, постепенно утратившей все признаки синтетического искусства, Люлли сознательно скрестил "dramma per musica" с балетом, создав самостоятельный жанр "оперы-балета" ("Празднества Амура и Вакха", "Триумф любви", "Храм мира" и др.), в которой танцевальные номера и пантомимы были как бы разрежены музыкальными. Но и собственно оперу, то есть лирическую трагедию, он мыслил как бы на основе двух параллельных равноценных планов — театрально-трагедийного и балетно-дивертисментного. Если первый вдохновлялся сложившимся стилем классицистического театра, то второй — старинной, условной, тонко разработанной культурой дворцового ритуала.

Подчеркнем попутно, что сама возможность симметричной, классицистически уравновешенной структуры опер Люлли была предопределена ее дивертисментной основой, связью с придворным этикетом, дворцовыми празднествами. Все это не просто открывало возможности для роскошного сценического оформления, но предполагало и требовало его. Тут и роскошные декорации, выполненные на высоком художественном уровне, и пышный балет, и многосоставный хор, и первый по совершенству исполнения оркестр в Европе, выросший из королевского ансамбля скрипачей, и, наконец, первоклассные певцы (сопоставим это богатство с современной итальянской оперой, опирающейся исключительно на сольное пение.) В руках композитора-зодчего все это становилось материалом, из которого он лепил свои грандиозные дворцовые спектакли в "версальском духе".

Именно из лирической трагедии Люлли ведет свое происхождение балетный элемент в опере. Все без исключения последовате-

ли Люлли, работавшие в сфере большой оперы (Рамо, Глюк, Спонтини, Мейербер, Берлиоз), продолжили его отношение к опере как к синтетическому жанру, в котором музыка представлена не только пением, но также и танцем и пантомимой.

Пристрастие французов к балету высмеивал впоследствии Жан-Жак Руссо, иронически писавший о том, что во французском музыкальном театре непрерывно танцуют: "Боги танцуют, черти танцуют, танцуют даже на похоронах". Всем знакомая сцена "Вальпургиевой ночи" из оперы Гуно "Фауст", созданная, когда большая французская опера уже отжила свой век, тем не менее также восходит по прямой линии к придворно-декоративному началу, внедренному Люлли в композицию классического оперного спектакля XVII века.

И все же главная суть новаторства Люлли лежит в сфере собственно музыкальной выразительности. Именно здесь его творчество открыло новые, далеко ведущие перспективы. Для музыкального творчества новая художественная идея только тогда становится реальной, когда она порождает особый интонационный склад, идеально соответствующий новой образной сфере. Можно с уверенностью сказать, что если бы, воплощая дух и стиль классицистической трагедии и придворного балета, композитор продолжал оставаться в основном в пределах старых форм музыкального выражения, то его искусство оказалось бы мертворожденным. Но именно в том и заключается величие Люлли, что, не следуя слепо по пути оперной монодии итальянцев, он по-своему осуществил окончательный переход от старого, многоголосного склада, господствовавшего в эпоху Ренессанса, к современному нам мелодическому и гармоническому стилю. Ни один из предшественников и современников Люлли не сумел так радикально освободиться от давления старых полифонических традиций, столь ясно и определенно разработать и утвердить новые принципы организации музыкальной ткани, как это делал он.

"Омузыкаленное произношение слова", о котором говорилось, являет собой лишь один из видов интонационного новаторства Люлли. Но вопрос этим ни в коей мере не исчерпывается. Наоборот, для музыкального творчества в общеевропейском масштабе гораздо большее значение имели те новые средства выразительности, которые Люлли нашел и утвердил в драматических и балетно-инструментальных, хоровых и ансамблевых сценах.

Принципы симметрии, периодичности, контрастных сопоставлений, принцип типизированной упорядоченности, которые мы связываем с классицистическим стилем, отразились у Люлли не только в композиции спектакля, но и в самом интонационном складе музыки. Структура его музыкальной речи отражает исключительную ясность и отчетливость мышления. Она строится на

расчлененных, взаимно уравновешивающих построениях, напоминающих структуру поэтической строфы. Ей свойственны точно сбалансированные светотеневые эффекты, которые проявляются как в мелодии и гармонии, так и в оркестровом звучании. Ритмический стиль отмечен предельной концентрацией, лаконизмом, простотой, идущими от танцевального начала. В особенности в торжественных менуэтах и маршевых сценах, впервые внедренных в музыку, сосредоточен новый ритмико-гармонический стиль Люлли.

Аккордовые блоки, гармонические кадансы, периодическая структура музыкальных фраз, регулярные метрические акценты, прием переклички солиста и оркестра, форма рондо, ведущая происхождение из хоровода, групповая структура оркестра — трудно исчерпать все приемы Люлли, которые послужили основой его нового музыкального языка, ставшего вскоре универсальным.

Именно так, в рамках музыкального мышления, Люлли осуществил окончательный переход к классицистическому складу.

Где же черпал Люлли свои новые формы выражения?

Главным источником его музыки была народно-песенная и народно-танцевальная культура Франции. В напевах, звучавших вокруг него, Люлли услышал черты, идеально гармонирующие с его собственными художественными представлениями. Он придал им утонченный, изящный облик, не нарушая при этом их характерный интонационный и ритмический строй. И потому мелодии роскошных придворных опер Люлли распевались, как свидетельствовали современники, кухарками, кучерами и другими представителями подлинного плебса. Установившийся при французском дворе обычай показывать свои театральные постановки горожанам после того, как состоялась торжественная "премьера" во дворце, сыграл свою роль в ознакомлении широкой публики с музыкальными идеями Люлли.

Огромное влияние Люлли на современников и следующее за ними поколение проявляется почти исключительно в области музыкального языка. Созданный им спектакль, классический и устойчивый для Франции, оказался в общеевропейском масштабе явлением узкорегиональным. Ни одна другая национальная культура не повторила его. Но зато музыкальный язык, при помощи которого Люлли осуществлял свои художественные идеи, освобожденный от сценических аксессуаров, вышел далеко за рамки местного дворцового искусства и приобрел универсальное значение.

Сегодня мало кто помнит, что гармонически уравновешенные, прозрачные, поэтически расчлененные формы выражения, от которых неотделимо творчество Глюка, Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена, преемственно связаны с творчеством художника, за сто

лет до того воплотившего в своей оперной музыке дух великой классицистической эпохи.

## Инструментальная музыка

В середине XVII века на французской почве возникла клавирная школа, достигшая завершенности и подлинного величия лишь у композиторов следующего века — Франсуа Куперена и Рамо. Однако самые характерные черты стиля этих художников, олицетворяющие высшие достижения школы "французских клавесинистов", отчетливо сформировались уже у плеяды сочинителей для клавира, творивших в предшествующем столетии.

Пожалуй, самая яркая, непосредственно воспринимаемая сторона французской клавесинной школы — ее утонченно аристократический характер. Это искусство придворной среды по преимуществу. Усвоившая многое от вирджиналистов, она значительно усугубляет изящный облик их музыки, культивируя изысканную манерность, грациозную элегантность, неотделимые от рафинированной атмосферы придворного салона. Облегченный, развлекательный характер прочно утвердился за лютнево-клавесинным репертуаром Франции еще на рубеже XVI и XVII столетий. Существовало мнение, что на клавесине следует играть перед обедом, чтобы "сесть за стол с умом, облегченным от серьезных занятий"[4]. Об отношении французов-меломанов к клавирной музыке можно судить и по высказыванию одного из современников, который, согласно его собственной формулировке, любил "заснуть под звуки аллеманды и проснуться под звуки жиги"[5].

Каким же образом подобное "легкожанровое" искусство дивертисментного назначения могло достичь классического уровня?

Здесь мы сталкиваемся с явлением, в высшей степени характерным для многих музыкальных школ и направлений XVII и XVIII столетий. Это неразрывная связь передовых музыкальных течений "светской эпохи" с придворно-аристократической средой, глубокая зависимость внешних форм выражения этой музыки от придворной "этикетности" и манерности, что на определенной стадии находится в полной гармонии с высокой содержательностью самого этого искусства. Если мы вспомним, какой глубокий отпечаток оставила придворная эстетика на облике итальянской и в особенности французской оперы XVII века; если мы представим себе ранние симфонии Гайдна и даже молодого Моцарта, непосредственно выросшие из придворного дивертисмента и сохранившие типичные аксессуары аристократического жанра в виде изящно-галантных оборотов "речи", напоминающих поклоны и реверансы, орнаментику и т. п., — то существование в клавесинной

[4] Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960. С. 151.
[5] Там же.

школе "придворно-гедонистического" и содержательного, общечеловеческого начал перестанет быть парадоксом.

Изящно-аристократические формы выражения образуют самую сущность стиля этой школы. Невозможно представить себе клавесинную музыку Франции вне ее нежно-серебристого звучания на одних полутонах, изящных оборотов мелодии, густо усыпанной украшениями, отточенных ритмов, облегченного дивертисментного облика в целом. Великая заслуга клавесинистов XVII века заключается в том, что они сумели преломить через утрированно аристократический, утонченный стиль придворного музицирования более широкие и серьезные художественные идеи, опирающиеся на опыт народного национального искусства многих поколений.

Это прежде всего опыт лютневой музыки, имевшей подлинно массовое распространение в ряде западноевропейских стран в эпоху Ренессанса. Напомним, что в этом народно-бытовом искусстве сложилось самостоятельное направление, в котором выработался упрощенный и проясненный стиль, близкий песенному и танцевальному фольклору. На французской почве в первой половине XVII века лютня укоренилась в самой высокой аристократической среде[6]. В этот период для лютни и клавира существовал один и тот же репертуар. Сегодня не представляет никакого труда проследить, до какой степени творчество выдающегося лютниста начала XVII века Дени Готье повлияло на облик ранней клавесинной школы. Миниатюры Готье для лютни, в которых преобладают образы танца; свойственный им принцип формообразования, где господствует прием многократного проведения одной лаконичной ритмической формулы, связанной с фигурами определенного танца; аккордовая структура музыки (в противовес традиционной полифонической); тяготение к мажоро-минорному ладу — все это непосредственно перешло в клавесинный репертуар.

Первый крупный представитель и создатель французской школы клавесинистов XVII века Жак Шамбоньер (ок. 1602—1672) перенес в литературу для своего инструмента все эти типичные черты лютневой миниатюры. Созданная им школа, к которой принадлежит Луи Куперен (1625—1661), Франсуа Куперен (1631—1703) — тезка знаменитого Куперена следующего века, — Жан д'Англьбер (ок. 1628—1691) и многие другие, продолжала разрабатывать это же направление. В их творчестве впервые утвердилась классическая танцевальная сюита, состоящая из четырех определенных танцев (аллеманды, куранты, сарабанды и жиги) в отличие от свободного произвольного "набора", встречавшегося у вирджиналистов или в лютневой литературе. В подобной композиции сюиты были зало-

[6] Так значительно было распространение лютни в придворной среде, что в XVII в. появилось множество мастеров, изготовлявших этот инструмент и называвшихся во Франции luthiers. После полного исчезновения лютни в конце века это название перешло к скрипичным мастерам.

жены и элементы контраста, и черты замыкающей симметрии, и даже определенная целеустремленность развития к "рассеивающему" облегченному финалу, что порождало известную целостность крупномасштабной формы. Почти сто лет спустя принцип структуры французской сюиты будет положен в основу знаменитых "французских сюит" Баха. В видоизмененном и обогащенном виде они найдут своеобразное преломление и в композиции классической симфонии XVIII века.

Помимо танцевальной сюиты французская клавесинная школа разработала еще один тип пьес, отвечающий характерно французскому складу — тяготению к программности. (Вспомним французскую полифоническую песню XVI века, с ее дескриптивными, звукоизобразительными тенденциями.) По всей вероятности, известное воздействие на программные миниатюры клавесинистов оказали образы зарождающегося в эти годы во Франции музыкального театра. Не исключено, что и "литературные портреты", утвердившиеся в это же время во французской литературе ("Максимы" Ларошфуко, "Характеры" Лабрюйера), стимулировали композиторов к портретным зарисовкам в рамках возможностей своего искусства. Во всяком случае, в эпоху царствования Людовика XIV параллельно развитию национальной оперы в музыкальной культуре Франции ясно обозначилось направление инструментальной музыки, которое, уступая место опере по своей художественной значимости и масштабу резонанса, тем не менее проложило русло, в границах которого творили выдающиеся клавирные композиторы будущей эпохи.

## И. С. БАХ

Бах Иоганн Себастьян (21. III. 1685, Айзенах — 28. VII. 1750, Лейпциг) — немецкий композитор и органист. Принадлежал к многочисленному роду Бахов из Тюрингии, давшему на протяжении XVII — XVIII веков несколько поколений музыкантов. Пользуясь славой как органист, Бах при жизни не привлек достаточного внимания как композитор. Его биография, типичная по внешним событиям для рядового немецкого музыканта XVIII века, находит-

---

***Опубликовано:*** БСЭ. Изд. 2-е. Т. 4. М., 1950. С. 323—325 (первоначальный вариант); БСЭ. Изд. 3-е. Т. 3. М., 1970. С. 51—52 (обновленный вариант); Муз. энциклопедия. Т. 1. М., 1973. Стб. 353—358 (значительно дополненный вариант). В наст. изд. печ. по последней публикации.

Форма изложения данной публикации отлична от других материалов предлагаемого сборника, так как статья "Бах" и оба ее варианта были подготовлены автором для энциклопедических изданий.

ся в противоречии с его гениальным творчеством, являющимся одной из вершин философской мысли в музыке.

Основополагающую роль в формировании искусства Баха сыграла преемственная связь с протестантским движением и его музыкальной культурой. Национальные тенденции творчества Баха ведут начало от протестантского хорала. За 50-летний период творчества лишь в течение пяти с небольшим лет интересы Баха были сосредоточены на светской музыке. Бóльшую же часть своей жизни он работал при церкви и его творческие искания были тесно связаны с лютеранской традицией.

Бах, отдавший дань всем областям музыкального творчества, миновал ведущий жанр своего времени — оперу. Композитору с его углубленным строем мысли, далеким от всего поверхностного и развлекательного, придворная опера была абсолютно чужда. Творческим исканиям Баха соответствовала атмосфера собора. Важнейшей особенностью искусства Баха стала также органичная связь с музыкальными школами и жанрами разных европейских стран начиная с XVI века. Внешние формы произведений Баха не выходят за пределы жанров, принципов формообразования и интонационного строя, утвердившихся в музыке XVII века. Бах, наравне с Г. Ф. Генделем, — последний великий композитор эпохи барокко.

В музыке Баха обобщены и завершены почти все значительные течения предшествующего полуторавекового периода. Творчество Баха подготовили и нашли в нем отражение хоровая полифония эпохи Возрождения, протестантский хорал, немецкая песня, вокально-инструментальные духовные произведения Г. Шютца, итальянская и немецкая органная музыка, итальянская опера и итальянская скрипично-ансамблевая и оркестровая школа, немецкая оркестровая сюита, ведущая происхождение от инструментальной школы Ж. Люлли, французская клавесинная музыка, итальянская клавирная школа и английская музыка. Вместе с тем язык Баха неизмеримо более выразителен и более сложен, чем у его предшественников. Продолжая внешне оставаться в рамках определенных жанров, он обогащал их чертами, заимствованными из других жанров и видов музыкального творчества. Наиболее ярко эта тенденция выявляется при анализе соотношения творчества композитора и современной ему оперной культуры. Опера в XVII веке и начале XVIII веков была самым распространенным видом музыкального искусства и центральной "творческой лабораторией" нового стиля. При всей отдаленности Баха от эстетики придворной оперы, важнейшие художественные завоевания музыкальной драмы глубоко проникли в его творчество, отразились в образной сфере и в особенностях музыкального языка. Под влиянием оперы в творчестве Баха появился новый вид полифонии — на гармонической основе, определились характер инструментального тематизма и

принципы развития хоровой и сольной вокальной и инструментальной музыки и, что особенно важно, "коллективно-обезличенная", суровая музыка лютеранства преобразилась в лирико-драматическое искусство, отмеченное необычайной эмоциональной силой.

Свободное скрещивание и взаимопроникновение черт разных жанров и национальных школ вообще характерно для Баха. Так, он переложил для органа и клавира скрипичные концерты А. Вивальди и по их образцу создал концерты для клавира. Кроме того, форма концертного аллегро легла в основу ряда клавирных и некоторых органных фуг Баха, придав им бóльшую пластичность и завершенность. В свою очередь, Бах обогатил традиционные итальянские формы концерта для скрипки и для клавира, ввел в них полифонию. Особенности полифоничных жанров, в свою очередь, оказали влияние на традиционный облик скрипичной итальянской литературы (контрапункт, использование принципов имитационной разработки). Скрещивание многоголосной линеарности с гармонической аккордовой структурой породило в произведениях Баха неведомое до него богатство созвучий. На ясный функциональный план классической гармонии наслаиваются сложные хроматические последования, далекие аккордовые сопоставления.

Интонационный строй музыки Баха родствен музыке многих его предшественников — Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Я. П. Свелинка и Дж. Фрескобальди, а также композиторов А. Вивальди, Дж. Легренци, А. Корелли, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, Г. Пёрселла, представителей болонской школы XVII века. Ощутимы черты сходства вокальных мелодий Баха с мелодикой оперных арий. Вместе с тем в каждой детали музыкального языка Баха сосредоточена индивидуальная выразительность. При всей явной принадлежности своему времени, музыкальный язык Баха выходит за рамки современной ему эпохи, предвосхищая более поздние музыкальные стили.

Бах превзошел всех своих предшественников и в мастерстве формы. В его творчестве достигнута вершина полифонического искусства после нидерландской школы. Приемы полифонического развития, разработанные этой школой, сочетаются в творчестве Баха с выразительными возможностями гомофонии. Произведения Баха отличаются единством всех элементов, уравновешенной, связанной крепкой внутренней логикой музыкальной структурой, строгой архитектоникой, бесконечным разнообразием приемов варьирования одного и того же материала. Строгость и стройность архитектоники являются столь же важными чертами стиля Баха, как и поэтичная атмосфера и яркая эмоциональная выразительность его произведений.

Громадное творческое наследие Баха включает более 1000 произведений разных жанров. Его можно разделить на три основные сферы: инструментальную, органную и вокально-драматическую. Каждая сфера творчества Баха относится в основном к определенному периоду. Все самое значительное для органа было создано в "веймарский период" (1708—1717), когда, переменив ряд мест в провинциальных городах Тюрингии (Арнштадт, Мюльхаузен, Ордурф), композитор служил в Веймаре органистом придворной церкви. Произведения для клавира, скрипки и других инструментов связаны главным образом с периодом работы в качестве придворного музыканта в Кётене (1717—1723). Вокально-драматические произведения в большинстве написаны в "лейпцигский период" (1723—1750), во время пребывания Баха в должности кантора Томаскирхе.

Виртуоз-исполнитель на органе, Бах создал для этого инструмента произведения, которые явились вершиной развития органной литературы. В становлении неповторимого органного стиля Баха огромная роль принадлежит хоральным прелюдиям, трактованным композитором как своеобразный интимный, романтический дневник художника. В этих лирических поэмах зарождался сложный красочный музыкальный язык, опережавший свое время. В свободных фантазиях сплавлялись воедино народное и высокопрофессиональное начала, что определяло доступность этих, равно как и других, произведений Баха. Хоральные фантазии отмечены смелостью художественных исканий, широким диапазоном выразительных средств, образов и форм: Многие из них воплощают одно настроение или образ и отличаются единством господствующего тембрового колорита.

В жанрах прелюдии и фуги, фантазии, токкаты Бах выступает как преемник немецкой органной школы, и в особенности своих непосредственных предшественников — Я. А. Рейнкена и Д. Букстехуде. От Букстехуде, к которому Бах ездил учиться в годы юности, он воспринял свободный поэтический характер органных импровизаций, ораторский пафос, блестящую концертную декоративность. Для органных произведений Баха характерны эмоциональное богатство, глубокая внутренняя сосредоточенность, драматический размах при пышности звучаний и свободе формы. Бах объединял в двухчастные циклы полярные по своей выразительности части — импровизационную токкату, фантазию или прелюдию (часто с жанровыми ассоциациями) гомофонно-гармонического характера и строгую полифоническую фугу. Органные фуги отмечены бóльшим размахом и свободой воображения, для них по сравнению с клавирными характерны мощные драматические нагнетания, грандиозные кульминации в конце. Эти произведения предельно используют динамические и тембровые ресурсы инстру-

мента. Крупномасштабные фантазии, вариации и фуги построены на ярких колористических и динамических контрастах.

К произведениям "веймарского периода" относится большинство зрелых органных прелюдий и фуг Баха (c-moll, D-dur, e-moll, g-moll, G-dur, f-moll и др.), фантазия (C-dur), фуга (g-moll), токката и фуга (d-moll, C-dur), пассакалья и другие. Творчество Баха ознаменовало и вершину многовекового развития органной музыки, ведущей свое начало от раннего Возрождения, и ее завершение. Влияние органного творчества Баха ощутимо во многих других произведениях композитора (кантаты, сольные скрипичные сонаты, прелюдии и фуги).

Бах первым написал концертные произведения для клавира (по образцу скрипичных), утвердив самостоятельное значение этого инструмента. Невзирая на несовершенство современных ему инструментов (клавесин, клавикорд, ранние типы фортепиано) и их ограниченные исполнительские возможности, Бах создал для клавира литературу, наиболее устремленную в будущее. В области клавирной музыки Бах не столько завершил искания своих предшественников (И. Я. Фробергер, И. Кунау, Ж. Шамбоньер, Ф. Куперен), сколько открыл новые пути. Расцвет его клавирного творчества наступает в период работы при дворе в Кётене, где были созданы 1-й том "Хорошо темперированного клавира", "Хроматическая фантазия и фуга", блестящий виртуозный стиль, драматизм и патетика которой свидетельствуют о перенесении в сферу клавирной музыки выразительных приемов, характерных для органных токкат и фантазий. Тогда же были написаны Маленькие прелюдии, Английские и Французские сюиты, токкаты (fis-moll, e-moll), переложения 16 концертов (А. Вивальди, Г. Ф. Телемана и др.). В "лейпцигский период" увидели свет Партиты, Итальянский концерт, Гольдберговские вариации (в сб. "Клавирные упражнения"), ряд концертов для одного, двух, трех и четырех клавиров и 2-й том "Хорошо темперированного клавира". В "Хорошо темперированном клавире", вызванном к жизни идеей новой темперации, композитор в лаконичной, отточенной форме и в высоко поэтическом преломлении запечатлел жанровые и стилевые направления своей эпохи. Прелюдии и по характеру тематизма, и по принципам формообразования ассоциируются с различными видами музыки XVII — начала XVIII веков. Фуги знаменуют собой вершину мирового полифонического стиля, они отмечены компактностью, строгостью, симметрией формы, вместе с тем каждая из них ярко экспрессивна. В этом цикле Бах не только показал громадные модуляционные перспективы новой темперированной системы, разработанной А. Веркмейстером, но и выявил возможности эмоциональной окраски каждой ладотональности.

В Английских и Французских сюитах и в Партитах ощутимы влияния итальянского клавирного стиля. Каждая часть их превращается в лирическую поэму или в глубокое размышление, в то время как до Баха танцевальная сюита являлась лишь изящным дивертисментом.

Среди произведений Баха для других инструментов (почти всецело относящихся к "кётенскому периоду") выделяются Шесть Бранденбургских концертов для оркестра, принадлежащих к жанру concerto grosso и продолжающих традиции А. Вивальди. Быстрые части отмечены энергичным движением, часто танцевального характера, пластичной уравновешенностью формы, применением высокоразвитой инструментальной техники. Концерты отличаются масштабностью, полифонизацией фактуры, симфоническим единством в соотношении солирующих и аккомпанирующих инструментов, яркой индивидуальностью, углубленностью образов. В каждом из концертов солируют различные инструментальные составы. (Обычный состав оркестра Баха — струнные, гобои, фаготы, валторны, трубы, ударные, иногда гобой д'амур, гобой да качья и корно да качья.) И хотя Бах стремился в духе своего времени не столько к индивидуализации темброво-красочных эффектов, сколько к выявлению и подчеркиванию полифонической логики, его партитуры отмечены непрерывными поисками новых инструментальных комбинаций.

Произведения Баха для скрипки соло (3 сонаты и 3 партиты), отличающиеся сложной многоголосной структурой, отмечены свободой выражения, несмотря на рамки жанровых ограничений. Свободные прелюдии, фуги, вариации чередуются в них с изящными танцами. В сонатах для скрипки ярко проявилась сила воображения композитора, сумевшего восторжествовать над всеми ограничениями традиционной формы, материалом и техническими возможностями инструмента.

Вокально-драматическое творчество Баха включает около 300 духовных кантат, ряд ораторий — "Страсти по Иоанну", "Страсти по Матфею", "Страсти по Марку" (утеряны), "Магнификат", "Рождественскую ораторию", "Пасхальную ораторию", большую Мессу h-moll, 4 мессы (F-dur, A-dur, g-moll, G-moll), мотеты, хоралы и др. Основа вокально-драматического творчества Баха — кантата. Образы человека, лежащие в основе художественного замысла кантат Баха, раскрываются не в конкретном преломлении, а как символ определенной этической идеи. Разнообразие кантат Баха чрезвычайно велико. Среди них — духовные пасторали, библейские картины, лирико-эпические поэмы, драматические сцены, приближающиеся к ораториям, произведения молитвенно-созерцательного характера. Кантаты Баха включают такие сложившиеся в его время формы, как вступительные симфонии, арии da

capo, оперные ариозо и речитативы, увертюры и танцевальные сюиты и др. В кантатах большое место занимает протестантский хорал. В последний период творчества Бах совсем отказался от арий и вернулся на новой основе к так называемой хоральной кантате. Вместе с тем музыка кантат Баха свободна от мистицизма. В мировоззрении композитора преобладает чувство беспредельной красоты и радости жизни. В выражении образов ликования и скорби Бах достигает огромной силы и напряженности. Его трактовка проблемы жизни и смерти свободна от атмосферы подавления личности. Выразительный стиль кантат Баха, охватывающих широчайший диапазон идей и настроений, определил облик и других хоровых произведений композитора. Черты кантат явно проступают в структуре ораторий ("Рождественская оратория"), пассионов, в Мессе h-moll — одном из величайших творений Баха. Месса отмечена грандиозными масштабами и небывалым даже для Баха разнообразием формообразующих приемов, тематизма, интонационного строя. Двойные хоры, достигающие колоссальной мощи звучания, чередуются с колоратурной арией в стиле неаполитанской оперы, мягкими дуэтами камерного характера; в Мессе есть ряд хоровых фуг с участием оркестра; встречаются пасторальные мелодии, фанфарные героические интонации, углубленные Lamenti.

Два дошедших до нас пассиона Баха — "Страсти по Матфею" (1729) и более ранние "Страсти по Иоанну" (1723) преемственно связаны со старинными традициями народных представлений о последних днях жизни и смерти Христа. Благодаря драматизированному сюжету, конкретным действующим лицам пассионы тяготеют к опере больше, чем другие хоровые произведения Баха. В "Страстях по Матфею" достигнуто исключительное единство многоплановой структуры. Евангельский текст, излагаемый речитативом, который по тонкости в передаче выразительных нюансов не имеет себе равных в итальянской опере, лирические арии и хоры (на текст, принадлежащий Пикандеру), протестантские хоралы a cappella и в сопровождении органа — образуют три различных плана в раскрытии трагической идеи оратории. "Страсти по Иоанну" отличаются меньшими масштабами. В отличие от "Страстей по Матфею", в которых при огромном нарастании драматизма все же господствует размышление, "Страсти по Иоанну" близки собственно драме. Автор основывался на свободных поэтических текстах Брокеса. Музыка обоих пассионов принадлежит к вершинам баховского творчества. Она воплощает идею нравственной стойкости и самопожертвования.

Светские кантаты Баха (около 300) написаны, как правило, "на случай" и мало отличаются по стилю от духовных. Не исключено, что некоторые из них исполнялись со сценическим оформлением.

Особый интерес представляют "Крестьянская" и "Кофейная" кантаты, предвосхищающие комическую оперу. В "Крестьянской" введены номера народно-бытового, песенно-танцевального характера. Сатирическая кантата "Состязание Феба и Пана" ставит проблему соотношения народной и профессиональной музыки (предвосхищает идею "Нюрнбергских мейстерзингеров" Вагнера).

При жизни Баха его гениальное творчество не было по-настоящему оценено. Однако музыку Баха высоко ценили В. А. Моцарт и Л. Бетховен. Вместе с тем подлинный интерес к творчеству Баха возникает в 20-е годы XIX века. Начало ему положило организованное Ф. Мендельсоном и состоявшееся под его управлением публичное исполнение "Страстей по Матфею" (1829, Берлин). К 100-летию со дня смерти Баха (1850) в Лейпциге было создано Баховское общество (во главе которого стояли М. Хауптман, О. Ян, Р. Шуман, К. Беккер), ставившее своей целью выявление и издание всех сохранившихся рукописей Баха. Ежегодные публикации, начавшиеся в 1851 году (издательство "Breitkopf und Härtel" завершились 46-м томом на рубеже XX века. Уже первые издания вызвали к творчеству Баха широкий интерес, каким не пользовался ни один композитор его эпохи.

## О ГЛАВНОМ У ГЕНДЕЛЯ

Гендель был до мозга костей светским художником, сочинявшим только для театра и концертной эстрады. Когда в Италии зародилась комическая опера, ему было около пятидесяти лет. И композитор откровенно и с сожалением говорил, что слишком стар для работы в новом жанре. Тем не менее выразительные приемы буффа нашли впоследствии отражение в его героических ораториях.

Гендель всегда противился исполнению своих произведений в церкви, и высшее духовенство, в свою очередь, препятствовало при жизни композитора попыткам трактовать его оратории как культовую музыку. Даже орган — старинный церковный инструмент — был "перенесен" Генделем в концертный зал, и вместо фуг и хоральных прелюдий на нем зазвучали светские мотивы итальянских скрипичных концертов. Лишь по величайшей несправедливости судьбы музыка Генделя культивируется в наше время в церковной обстановке. Многие из его возвышенных оперных арий знакомы зарубежной публике в виде церковных напевов (ярчайший пример — знаменитая ария из оперы "Ксеркс", известная в наши дни

---

*Опубликовано*: См, 1959, № 4. С. 80—87; Этюды-1. С. 83—93; Этюды-2. С. 111—121.

как Largo), а его блестящие, проникнутые светским духом оратории часто воспринимаются как своеобразная разновидность баховских пассионов.

Отдаленность во времени мешает нам разглядеть грань, отделяющую Генделя от его гениального современника Баха. Общность стилистических признаков, свойственных музыке той эпохи, единство национальных истоков несколько заслоняют для нас индивидуальное своеобразие каждого. А между тем эти два "колосса новой музыки" значительно разнятся по своей эстетической направленности. Бах в решающей степени связан с философско-созерцательной культовой линией в искусстве. Гендель же опирается главным образом на театрализованные образы и завершает "светскую" культуру ряда предшествующих поколений.

Оперная героика и торжественная декоративность придворных балетов, лирика народных песен и красочность массовых танцев, блестящая импозантность концертных пьес и интимная углубленность камерного музицирования — эти и многие другие черты светской музыкальной культуры подготовили особенности генделевского стиля. Пусть практика протестантской церкви покрыла облик художника слоем чужеродного лака. Мы должны "реставрировать" его подлинное лицо. Удивительно, до какой степени содержание творчества этого композитора, писавшего более двухсот лет тому назад, созвучно передовым художественным идеалам нашего времени!

Сущность "генделевского" в музыке выражена в его монументальных ораториях. Гендель пришел к ним после многолетней работы в музыкальном театре. В них он воплотил смелые драматические замыслы, которые ему не удавалось осуществить в рамках современной оперы. Как своеобразное преломление оперного жанра, они образуют связующее звено между старой итальянской оперой и реалистической драматургией классиков революционной эпохи. Они прокладывают тот новый путь в музыкальной эстетике, который венчают лирические трагедии Глюка, музыкальные драмы Моцарта, симфонии Бетховена.

В отличие от Баха, Гендель с юных лет не хотел мириться ни с узостью жизни в немецкой провинции, ни с положением церковного музыканта, на которое были обречены крупнейшие композиторы Германии XVIII века. Воспитанник органиста, писавший в молодые годы в Галле культовую музыку, он при первой возможности порвал эти связи и направился в Гамбург, портовый город, где существовал единственный немецкий оперный театр. Однако пройденная им в юности художественная школа оставила в его творчестве глубокий и устойчивый след. Во все последующие годы Гендель сохранял отношение к музыке как к области самых воз-

вышенных духовных проявлений. Противоречием лучших лет его творческой жизни было стремление к идейной, серьезной музыке в рамках развлекательной оперы. С этого и начался его конфликт с аристократической средой, закончившийся полным разрывом с жанром оперы-seria, которому он посвятил более тридцати лет.

Проблема музыкального театра была центральной для Генделя. С неудержимой силой его тянуло к опере. Между тем ни в Германии, ни в Англии, ставшей второй родиной композитора, в те годы опера не имела общенародного демократического характера.

Для Германии эпоха зарождения национального театра еще не наступила. В этой раздробленной феодальной стране музыкальная драма культивировалась исключительно в княжеских кругах и являла собой типичный образец "позолоченного" придворного искусства. Гамбургская опера — единственный вид народного музыкального театра в Германии — распалась, не успев даже сформироваться. Ни блестящий талант Кайзера, ни гениальная одаренность Генделя не смогли спасти ее от этой судьбы. Передовая музыкальная молодежь, группировавшаяся вокруг национального оперного театра, вынуждена была отступить перед натиском придворно-аристократических вкусов. Гендель, отдавший в юные годы Гамбургскому театру много творческих сил, был обречен в своих поисках национального стиля на неудачу даже прежде, чем стала очевидной материальная несостоятельность такого "фантастического" для Германии предприятия, как городской публичный театр.

Но если для Германии время расцвета народного музыкального театра было впереди, то для Англии, где Гендель жил с двадцатилетнего возраста до смерти, этот момент был уже упущен. Интересные и самобытные пути развития национальной оперы, наметившиеся в конце XVII столетия в творчестве Генри Пёрселла, были бесследно утеряны в театральной культуре следующего поколения. И Гендель столкнулся с неожиданной и сложной ситуацией. Англия, первая страна, осуществившая буржуазную революцию, привлекала его демократическим укладом жизни, возможностью живого общения с широкой аудиторией. Однако, в отличие от Италии и Франции, английская публика той эпохи была невосприимчива к оперному искусству. Сказалась ли здесь высокая культура слова шекспировского театра, благодаря которой англичане отказались в свое время принять условности молодой и еще мало развитой оперной драматургии? Сыграли ли свою пагубную роль коммерческие основы театра в буржуазном обществе, не допускающие ни длительных творческих экспериментов, ни отношения к театральному искусству как к средству художественного просвещения народа? Бесспорно одно: национального музыкального театра в Англии не было, а жанр большой итальянской оперы, в которой Гендель уже успел проявить себя блестящим мастером,

отвечал лишь вкусам аристократических кругов. Но в этой среде попытки композитора выйти за рамки закостенелых приемов оперы-seria не встречали сочувствия. У Теккерея в романе "Виргинцы" есть характерный штрих в описании жизни лондонского высшего света: "золотая молодежь" считала признаком хорошего тона бойкотировать оперные постановки Генделя, демонстративно предпочитая им легковесные изделия его соперников.

С неослабевающим упорством Гендель продолжал искать реалистические пути в оперной драматургии. Он насыщал свои произведения чертами героики, стремился к психологической правдивости, к обогащению примитивной, механически построенной композиции итальянской оперы-seria, справедливо прозванной "альбомом арий". Но эстетика этого в высшей степени условного жанра сковывала его творческие возможности. Разрушая сложившийся стиль мифологической оперы и вызывая этим недовольство аристократической аудитории, Гендель вместе с тем не мог выйти за его пределы. В то время как отдельные арии Генделя достигли бессмертной славы, ни одна из его многочисленных опер не перешагнула в следующий век[1].

В своих исканиях Гендель столкнулся еще с одной кардинальной проблемой. В Лондоне в 1728 году была поставлена "Опера нищих", задуманная как сатира на ложногероическую чужеземную оперу. В истории английского музыкального театра эта пьеса заняла исключительно важное место. Она не сходила с английской сцены вплоть до 20-х годов нашего столетия. Именно в ней утвердились принципы "балладной оперы" — единственной устойчивой национальной разновидности музыкального театра Англии. Комедия на бытовой реалистический сюжет, с остроумной, виртуозно построенной интригой, она включала музыкальные номера в виде отдельных народно-бытовых песен (называемых в Англии "балладами").

Громадный успех "Оперы нищих" привел к краху театрального предприятия, возглавляемого Генделем, и он извлек из сложившегося положения урок. Композитор понял, что симпатии демокра-

---

[1] В век Просвещения развитие оперы целеустремленно шло к сближению с драматическим театром (в частности, с классицистской трагедией, commedia dell'arte или с французской "слезливой" комедией), и устремления Глюка и его последователей в гораздо большей мере отвечали художественной психологии современности, чем условностям оперы-seria, в рамках которой творил Гендель.

Мне довелось услышать две оперы Генделя ("Альчину" и "Сципиона") в оперном театре в Галле в 1966 году. Художественное впечатление от этих постановок заставило серьезно призадуматься: не имеет ли сам жанр "концерта в костюмах" право на существование? И тем не менее не остается ни малейшего сомнения в том, что примитивная и трафаретная структура оперы-seria была серьезнейшим препятствием для Генделя в его стремлении проявить себя музыкантом-драматургом.

тических кругов тяготели к реалистическому искусству, что высокопарность и отвлеченность итальянской оперы-seria отождествлялась для них с отмирающей дворянской эстетикой.

И он обратил внимание на красоту и выразительность английского фольклора, к которому была столь восприимчива широкая аудитория, не оценившая его блестящих оперных арий.

Тем не менее путь, указываемый "Оперой нищих", был для Генделя неприемлем. "Легкожанровость" (в нашем, современном понимании этого слова), определяющая облик английской "балладной оперы", была ему глубоко чужда. Популярность и общедоступность стиля "Оперы нищих" исходили далеко не из лучших традиций национального искусства. Ее драматургия опиралась не на принципы классической шекспировской комедии, а на пикантную поверхностную развлекательность театра эпохи Реставрации. В музыкальном оформлении не было и следа от высокой культуры национальной музыкальной школы предшествующего века. Оно было низведено до предельно элементарного уровня. Вопреки широкому привлечению музыкального фольклора, "балладная опера" так и не возвысилась — на протяжении более чем двух столетий — до того уровня, которого Англия достигла в области литературы, живописи, драматического театра.

Но если "Опера нищих" и натолкнула Генделя на поиски массового искусства, отвечающего национальным традициям, то проблему правды в музыке он разрешил в совсем ином плане. Его путеводной звездой была не современная ему легкожанровая драма, а высокое монументальное искусство Англии периода ее художественного расцвета. Он отошел от театра и создал новый жанр, над которым витает дух Шекспира, Мильтона, Пёрселла, — грандиозные драматические "поэмы", проникнутые идеями гражданской героики.

Именно гражданское содержание генделевских ораторий и обусловило их легендарно-библейские сюжеты.

На протяжении почти двух столетий образы Ветхого Завета входили в повседневную духовную жизнь английского народа. С перевода Священного писания ведет начало современный английский литературный язык. Бесспорно, лучшей массовой литературой Англии конца XVI—XVII столетий была библейская поэзия, которую народ сознательно противопоставлял вычурным латинским стихам придворных поэтов или грубоватой продукции "фривольной" реставрационной эпохи. Вне образов Ветхого Завета немыслима и высокая гражданская поэзия Мильтона. На протяжении нескольких поколений они олицетворяли передовые народно-национальные идеалы, и под их знаменем объединились революционные силы XVII века.

В глазах современников обращение Генделя к библейским сюжетам воспринималось как победа народного начала над аристократическим, национального над придворно-космополитическим, серьезного над развлекательным. Избирая для своих ораторий и акцентируя в них героические образы библейских легенд, Гендель пришел к неведомому дотоле виду массового музыкального искусства. Он первый воплотил в музыке идею величия народной борьбы, первый сделал героем музыкально-драматического произведения не отдельную личность, а весь народ. Тема возвышенной любви, господствовавшая в современной ему опере, уступила место образам народа, сражающегося за свою свободу.

Вместо вереницы мифологических персонажей, непонятных демократической аудитории, Гендель ввел в свои оратории легендарные "богатырские" образы — Самсона, Маккавея, Саула, Иевфая, — с детства знакомые каждому англичанину, как знакомы ему действующие лица национального сказочного фольклора. Предводители борющегося народа, они олицетворяли свободолюбивые идеалы человечества.

Высокий гражданский пафос переплетается у Генделя с темой прославления красоты жизни. В "роскошных " солнечных тонах его ораторий нет и следа от пуританского аскетизма. Эти громадные многокрасочные полотна пронизаны ренессансным духом[2]. Кажется, все богатство и поэтичность светского искусства многих поколений воплотились в их музыке. Особенно ярко проявилось гениальное новаторство Генделя в хоровых партиях. В изображении народа Гендель опирался не на сольное пение, а на мощное звучание хоровых масс. Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему неведомое ранее значение.

На протяжении столетий именно многоголосное пение играло роль самой доступной и распространенной формы музицирования во всех странах Европы. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры целой эпохи. Но одновременно он обогатил эту сферу достижениями нового "оперного века" и этим значительно расширил ее выразительные возможности.

Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительного по мощи воздействия хора. В его хоровых партиях слышатся торжественные, исполненные яркого драма-

[2] Знаменательно, что только одна из тридцати его ораторий — "Мессия" — написана непосредственно на евангельские стихи. Композитор, плененный их художественными достоинствами, произвольно объединил поэтические тексты в виде свободного "романтического" цикла, в духе его же собственного воплощения светской философской поэзии Милтона (см. "L Allegro, il Pensieroso ed Moderato"). Во всех же других ораториях вокальная трактовка сюжета по принципу оперного либретто и язык современного театра, далекий от библейского слога, уводят в сторону от всяких религиозных ассоциаций.

тизма образы многоголосных антемов и "од" Пёрселла. И наряду с ними — глубокая сосредоточенность немецких вокально-инструментальных жанров, уводящих к пассионам Шютца. Отточенные, изящные ансамбли французской декоративной оперы отражаются в прозрачной структуре многих генделевских хоровых сцен. Громадное влияние оказывает на них и итальянская оперная музыка. Их великолепная мелодичность, присущий многим из них виртуозный блеск и даже встречающаяся иногда "речитативность" заимствованы непосредственно из музыкального театра. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора.

Но над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатейшее смешение тембровых красок подчинено динамике полифонического развития. Пышность и красота звучания не ослабляют интенсивности музыкальной мысли. По воспоминаниям современников, при исполнении некоторых генделевских хоров публика как один человек поднималась с мест, движимая внутренним волнением. И в самом деле, быть может только финалы Девятой симфонии и "Торжественной мессы" Бетховена превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций.

Усилению драматической выразительности Гендель подчинил все элементы музыкального письма: сольное пение, инструментальное звучание, композицию.

В отличие от современной ему ложногероической оперы, построенной на скудном чередовании виртуозных арий и сухих речитативов, Гендель привлек в свои оратории все разнообразие современных музыкальных жанров. С величайшей свободой он использовал в ораториях самые жизнеспособные и интересные черты музыки разных стран и разных стилей. Освободившись от драматургических условностей и декоративных излишеств seria, он широко опирался на те замечательные достижения, которые сделали оперу ведущим музыкальным жанром. Выразительная мелодика, блестящая вокальная техника, завершенные формы легли в основу нового ариозного стиля, созданного Генделем. Рельефные, лаконичные, предельно интонационно насыщенные арии Генделя поражают "гениальным расчетом на самые драматические струны человеческого голоса"[3]. Композитор достигал замечательного для своего времени разнообразия мелодических характеристик. Какое трагическое величие слышится, например, в свободном монологе ослепленного Самсона! И сколько изящного женственного обаяния в "танцевальной" арии соблазняющей его Далилы! А в арию глумя-

[3] Серов А. Музыкально-критические статьи. Т. 1. Спб., 1892. С. 3.

щегося над Самсоном врага уже вторгаются грубоватые интонации комедийных персонажей буффа. Светлая моцартовская лирика, суровая героика Глюка и Бетховена, гайдновская пасторальная идиллия были ясно намечены Генделем в его многогранных вокальных образах.

Он открыл в своих ораториях и новую инструментальную сферу.

Подобно Баху, этот гениальный мастер инструментального письма сказал свое слово в каждом жанре. Строгие полифонические формы, танцевальные сюиты, вариации для салонного клавесина, концерты для оркестра, сонаты для струнных, музыка для органа — все это входит в инструментальное наследие Генделя.

Но, быть может, ярче всего его устремленность в будущее проявилась в создании новых программных произведений, исполняемых на открытом воздухе, в которых огромная роль принадлежала духовым инструментам. Праздничная, сверкающая музыка, пронизанная общедоступными бытовыми интонациями и яркими изобразительными ассоциациями, — редкий вид массового инструментального искусства, предвосхитивший музыку периода французской революции.

Инструментальное начало в ораториях Генделя в целом представлено для "предсимфонической" эпохи небывало ярко. (В этом можно усмотреть связи не только с Пёрселлом, творчество которого Гендель внимательно изучал, но и с немецкими музыкальными традициями.) Но оно дополнительно обогащено чертами, характерными для его собственных массовых программных сюит ("Музыка на воде" и "Музыка фейерверка"). Выразительная и изобразительная сила его оркестровых партий подчас изумительна.

Так, в оратории "Израиль в Египте" звукоизобразительные картины, сопровождающие канву эпического повествования (жужжание мошкары, скачущие лягушки и т. п.), достигают как будто зримой реальности. Потрясающая сцена разрушения храма в "Самсоне", смятение и ужас похороненных под ним врагов выражены в большой мере инструментальными средствами. В самостоятельном оркестровом эпизоде — мажорном похоронном марше — воплощена идея всей оратории, которую можно было бы назвать "оптимистической трагедией" ("герой умер, но дело его живет"). Наряду с траурным шествием в "Сауле", эта инструментальная картина на полвека опережает "эпоху маршевости", начавшуюся с массовых жанров революционной Франции.

Гендель перенес в свои монументальные "фрески" принцип контрастных сопоставлений, виртуозно разработанный во французской опере XVII века. "Архитектурно-ансамблевые" приемы, которые в придворных спектаклях использовались для чисто декоративных целей, в ораториях Генделя были поставлены на службу

драматической выразительности. Вспомним хотя бы замечательный свето-теневой эффект в "Мессии", когда полифонический фаминорный хор с его прозрачным тихим звучанием изображает блуждающий во тьме народ, а затем сменяется фанфарными оперными интонациями мажорного хора, прославляющего свет; или в "Самсоне", где скорбная сцена оплакивания погибшего героя неожиданно обрамляется торжественной, ликующей музыкой — олицетворением народной победы. Эмоциональное воздействие этих контрастных "вторжений" достойно сравнения с ослепительными бетховенскими апофеозами.

Красота, ясность и доходчивость художественной идеи придавали ораториям Генделя — при всей их профессиональной сложности — подлинно массовый характер. С появлением "Самсона", "Мессии", "Израиля в Египте", "Иуды Маккавея" в жизни композитора произошел удивительный перелом. Свершилось чудо. Английская публика, которая до тех пор относилась к творчеству Генделя с холодным равнодушием или подвергала сатирическому осмеянию, встретила его оратории с безудержным восторгом. Гендель был провозглашен национальным композитором.

Как всякое великое искусство, музыка Генделя не замыкается в национальных рамках. Ее воздействие общечеловечно. В отличие от гениальных вокально-драматических произведений Баха, остававшихся скрытыми в виде рукописей около ста лет, оратории Генделя почти сразу стали оказывать влияние на развитие общеевропейской музыкальной культуры. Проездом через Лондон их слышал молодой Глюк и впоследствии, осуществляя свою оперную реформу, возродил многие их характерные черты. В последнее десятилетие своей жизни рукописи генделевских ораторий изучал Моцарт. Они оставили ясно ощутимый след в последних произведениях великого венского классика. Шестидесятилетний Гайдн впервые услышал их во время своей поездки в Англию, и эти впечатления послужили непосредственным толчком для его собственного ораториального творчества.

Но особенно велико влияние Генделя на Бетховена. Не только грандиозные финалы "Фиделио", "Торжественной мессы", Девятой симфонии восходят к генделевскому стилю. По существу, главной темой всего бетховенского искусства является симфоническая разработка — на основе новой революционной эстетики — тех жизнеутверждающих героических образов, которые за полвека до того были "открыты" Генделем в его хоровых "поэмах".

В известном смысле творчество Генделя перекликается с наиболее острыми эстетическими проблемами наших дней. Проблема гражданского жизнеутверждающего содержания, освобожденного от ложногероического пафоса; опора на национальную культуру при общечеловеческой силе воздействия — все это в свое время

было решено монументальными ораториями великого классика XVIII века.

## О ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Новый взгляд на старые истины — именно так я оцениваю важнейший для меня результат пребывания на фестивалях Баха и Генделя, состоявшихся в Германии летом 1966 года[1].

И прежде всего это относится к хоровому искусству.

Программы фестивалей были составлены широко; наряду с творчеством Баха и Генделя прозвучали также произведения их предшественников, современников и последователей. Преемственные нити от классиков XVIII столетия выявились в двух направлениях; с одной стороны, к полифонистам ренессансной эпохи, с другой — к композиторам нашего века. В этой огромной музыкально-исторической панораме на первое место выступила хоровая музыка.

Наше знакомство с зарубежной хоровой классикой в большей мере основывается на радиотрансляциях или грампластинках. А между тем даже лучшие из них не дают полного представления о художественной сущности первоклассного х о р о в о г о исполнения. Тончайшие нюансы в смешении тембровых красок, которые составляют красоту хорового звучания, чистота интонирования при массивной фактуре, безупречное звуковое равновесие между группами, участвующими в полифоническом развитии, — все это настолько "загрязняется" и искажается в механической записи, что судить по ней о художественных возможностях хорового исполнения невозможно. Я не боюсь впасть в преувеличение, когда говорю, что исполнение на фестивалях некоторых хоровых шедевров (например, "Страстей по Иоанну" Баха в Томаскирхе под управлением Эргарда Мауэрсбергера, "Военного реквиема" Бриттена в исполнении хора и оркестра Лейпцигского радио под управлением Герберга Кегеля, "Иуды Маккавея" Генделя в трактовке дирижера Берлинского радиооркестра и хора Гельмута Коха) было потрясающим, как только может потрясать музыкальное искусство.

Кроме упомянутых произведений, программы включали множество мотетов и кантат Баха, ораторию "Сусанна" Генделя, мотеты Шютца, ораторию "Первая Вальпургиева ночь" Мендельсона, "Духовные напевы" и "Хоральную кантату" Регера, мотеты и части месс Окегема, Палестрины, мадригалы Монтеверди, Орландо Лас-

---

***Опубликовано:*** СМ, 1966, № 10. С. 38—46; Этюды-1. С. 94—109; Этюды-2. С. 122—137.

[1] 41-й баховский и 15-й генделевский фестивали.

со, Джезуальдо, кантаты Телемана, Цельтера и другие. В этой далеко расходящейся перспективе ясно выявилось общее начало, которое роднит произведения, принадлежащие не только к различным школам, но и к весьма отдаленным друг от друга историческим эпохам.

Какое же начало, заключенное в старинной полифонической музыке, наиболее полно выражено средствами многоголосного хора? И чем созвучно это искусство нашему веку?

Ответ на эти вопросы требует широкого исторического взгляда на всю современную культуру.

Мы воспитаны на искусстве, пронизанном индивидуалистическим сознанием. Уже начиная с Монтеверди, центральной темой музыкального творчества стал внутренний мир человека. В том или ином освещении — более лирическом или более драматическом, жанрово-бытовом или философском — именно на нем сосредоточивали свое внимание композиторы последних трех столетий. Пёрселл и Скарлатти, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен — все они говорили о чувствах, страстях, впечатлениях и мыслях человека. В XIX столетии с его психологическими тенденциями особенно усилилось стремление подчинить музыкальное творчество раскрытию глубин переживаний отдельной личности.

Поворот музыкального искусства к теме "героя" впервые совершился на рубеже XVI и XVII столетий и был неразрывно связан с возникновением оперы. Это обстоятельство повлекло за собой особую, новую для того времени (и прочно утвердившуюся) сферу распространения профессионального композиторского творчества — театральную сцену и концертную эстраду. Ясный водораздел между публикой и исполнителем-виртуозом, слушателем и артистом ощутим в музыкальной культуре последних трех-четырех столетий.

Хоровая же музыка несет на себе след принадлежности к другой эпохе и к другой культуре. Она складывалась на протяжении многих веков, предшествовавших и рождению музыкального театра, и господству лирической темы в музыкальном искусстве. Ренессансная хоровая полифония формировалась как идеальное воплощение духовного начала, выражающего нечто более высокое и обобщенное, чем личные переживания "героя". В силу этого, даже утратив связь с религией, хоровая музыка сумела найти новую сферу углубленной и возвышенной мысли, сохраняя характерную выразительность.

В своих вершинных классических образцах она говорит о том, что шире проблем отдельной личности, воспевает не отдельного "героя", а человечество, повествует не о скорби одинокой души, а о трагедии народов, не о грезах поэта-романтика, а о вере в высшие идеалы. Ни в одном из симфонических произведений Бетхо-

вена, проникнутых глубинами философской мысли, нет такого возвышения над "страстями человеческими", как в хоровой "Торжественной мессе". Лучезарный театральный Моцарт, инструментальные произведения которого насыщены оперным тематизмом и сценическими ассоциациями, проявил в своем хоровом Реквиеме небывалую глубину мысли, возвышающейся над всем "чувственным". И не случайно в наши дни оперный композитор par excellence — Бенджамин Бриттен, поднимая тему судеб целого поколения, создал не произведение для музыкального театра, а хоровой Реквием.

Наша современность ищет в музыкальном искусстве свой путь, во многом отличный от романтизма XIX века. Ни в эпоху классицизма, ни в "романтический век" перед музыкальным искусством не стояла так остро проблема этической идеи, обращенной ко всему человечеству. И именно в этом плане произведения классиков хоровой полифонии — от Монтеверди и Шютца до Регера и Бриттена — прозвучали на фестивалях современно, увлекательно, волнующе, как искусство, выражающее одну из важнейших тенденций эстетики наших дней.

Есть в хоровой музыке еще одна черта, созвучная исканиям передовых художников нашего времени, — ее удивительная сила воздействия на массового слушателя. Сложнейшие полифонические конструкции, огромный масштаб развития, глубина выраженных идей приобретают в хоровом звучании особую художественную доступность, "понятность" даже для не очень подготовленной публики, которая труднее воспринимает иной раз менее сложную по содержанию симфоническую или камерно-инструментальную музыку.

Наконец, на фестивалях стало особенно ясным, какой важный и характерный элемент национальной музыкальной культуры Германии образует ее хоровое наследие, до какой степени и сегодня живы в немецком народе стариннейшие традиции хорового музицирования. Я поняла, насколько неполны и односторонни наши представления о музыке Германии, опирающиеся главным образом на знакомство с ее оперной, инструментальной и романсной литературой. В отличие от большинства других европейских стран, на австро-немецкой почве[2] традиции старинного хорового многоголосия продолжали развиваться (правда, на новой основе) и в послеренессансную эпоху.

С рождением оперы, как известно, хоровая культура в профессиональном композиторском творчестве Западной Европы оказа-

[2] Мы пользуемся понятием "австро-немецкое", так как задолго до формирования самостоятельных государств музыка Австрии и Германии развивалась в теснейшей связи и в условиях единой культуры.

лась в тени. Ни в Италии, ни во Франции, блиставших своими хоровыми школами в эпоху Возрождения, ни в одной из стран, выступивших позднее с новыми национальными школами, — Польше, Чехии, Норвегии, Испании и т. д. — музыкальное творчество на протяжении XVIII и XIX столетий не проявлялось последовательно и ярко средствами хоровой музыки. Между тем в творчестве Шютца, Баха и Генделя, в отдельных шедеврах Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Брамса, Регера складывалась могучая национальная традиция хоровой музыки, вне которой наше представление о музыкальной классике Австрии и Германии было бы обедненно и искажено. В частности, только на фестивалях мне, по существу, впервые стало ясно, почему Мендельсон воспринимается немецким народом как национальный классик. "Песни без слов" снискали ему широчайшую славу за пределами Германии, программные увертюры сыграли важнейшую роль в развитии романтического симфонизма общеевропейской традиции. Однако ни одна из этих областей творчества не сблизила его в такой степени с отечественным искусством, как хоровая музыка. Что же касается его оратории "Первая Вальпургиева ночь" (по Гёте), то она несомненно принадлежит к самым интересным произведениям романтической школы. Пантеистическая идея, выраженная в ней через поэтизацию природы, и сказочно-фантастическое начало своеобразно перекликается с "гейневским началом". Мендельсон здесь шире, глубже, в целом более значителен, чем почти в любом из его инструментальных произведений.

В совершенно новом свете предстал на фестивале и Макс Регер. Обычные у нас суждения о нем, основывающиеся на фортепианных произведениях, столь же неполноценны, сколь несправедливы были бы, например, оценки творчества Чайковского, исходящие главным образом из знакомства с его камерными фортепианными пьесами.

Регер в хоровой музыке — интереснейшая индивидуальность. На ней лежит печать подлинного вдохновения. Его музыка, будучи свободной от романтической расплывчатости, глубоко эмоциональна; она драматична, хотя и без театральных элементов, возвышенна без абстрактности и вместе с тем современна и по музыкальному языку, и по гуманистическому эстетическому началу, лежащему в ее основе. (Замечу попутно, что и произведения для органа и оркестра Регера прозвучали также самобытно и ярко.)

Характер звучания хоровой музыки на фестивалях уводил к традициям ренессансного (то есть дооперного) исполнения. Участники хора предавались музыке с эмоциональной непосредственностью и внутренней сосредоточенностью, как бы "думая вслух". Это было "музицирование" в самом высоком смысле слова, общение с искусством, в котором нет ничего от эстрадного "показа", "пред-

ставления". И слушатель мгновенно оказывался вовлеченным в настроение музыки.

Мы много говорим о необходимости развития хоровой культуры в нашей стране. У нас есть для этого богатейшие предпосылки и в старых национальных традициях и в определенном тяготении советских композиторов к хоровому письму (Ю. Шапорин, Г. Свиридов, Д. Шостакович и многие другие). И все же мне кажется, что важнейшим шагом в этом направлении должно быть широкое и серьезное культивирование на концертной эстраде шедевров зарубежной хоровой классики — не только Баха и Генделя, но и композиторов, творивших в пору величайшего расцвета хорового искусства. Мы плохо представляем себе масштаб этого явления. Даже один этот баховско-генделевский фестиваль в Германии приоткрыл перед нами завесу над удивительным разнообразием хоровых школ эпохи Ренессанса. Он показал строгие и вместе с тем динамичные готические конструкции аскетического Окегема, прозрачную спокойную благозвучность Палестрины, трагический колорит мадригалов Орландо Лассо, чувственную прелесть звучаний Джезуальдо, Монтеверди с его ошеломляющим богатством фантазии (охватившей как будто все самые совершенные выразительные приемы и старинного многоголосия и нового оперного стиля), драматизм, звуковую красочность, выразительнейшую мелодику Шютца. Во всей этой музыке нет ничего архаического, "музейного". Она во многих отношениях перекликается с нашей современностью. Я не говорю уже о Бахе и Генделе, хоровые произведения которых своим совершенством и впечатляющей силой даже несколько оттеснили на второй план их же инструментальные произведения. Мы непростительно обедняем себя тем, что ограничиваем свой кругозор музыкальной традицией последних двух столетий. Мне кажется, что исполнительская хоровая культура (о которой так много говорят и пишут в последнее время) может созреть и усовершенствоваться только на основе самого великого, что когда-либо было создано в этой сфере художественного творчества.

Не знаю, что может быть более увлекательным для историка музыки, чем увидеть на сцене оперы Генделя. Две из них — "Альчину" и "Сципиона" — показывали в оперном театре Галле, где публика, состоящая из рядовых жителей этого промышленного города, с упоением следила за действием, развертывающимся на сцене, и слушала изумительную генделевскую музыку.

Немецкие музыковеды по сей день продолжают спорить о том, в каком стиле следует осуществлять постановки опер Генделя, — то есть, требуют ли они оформления в стилях Средневековья, "барокко" или современном[3]. Мне эта проблема не кажется принци-

[3] См.: Зигмунд-Шульце В. Оперы Генделя и проблема их исполнения // 1966. № 9.

пиально важной. Обобщенность музыки генделевских опер допускает разные сценические трактовки, но при условии, что в них сохранен важнейший принцип эстетики оперы-seria — отдаленность от современной реальности. Вплоть до второй половины XIX века этот принцип господствовал в музыкальном театре серьезного (то есть не комического) направления и осуществлялся либо за счет отдаленности во времени (излюбленный фон оперы XVII и XVIII веков — античность и Средневековье), либо в атмосфере сказочности, фантастики, экзотики. Легко представить себе оперы Генделя и на фоне условных, намеченных скупыми штрихами современных декораций (подобно тому, как был поставлен Баланчиным балет Стравинского "Агон"). Сам жанр "концерта в костюмах" в высшей степени соответствует такому оформлению.

Однако не этот вопрос привлекал мое внимание главным образом, когда я присутствовала на генделевских спектаклях. Меня неотступно занимала другая мысль, а именно: не следовало ли нам сегодня по-новому взглянуть на жанр "концерта в костюмах", в свое время отвергнутый Глюком и его эпохой? Не можем ли мы сегодня, обогащенные всем опытом музыкальной драмы и симфонической культуры последних двух столетий, разглядеть его raison d'etre?

Должна признать, что все наши представления о жанре оперы-seria, сформировавшиеся на основе изучения музыковедческой литературы, полностью совпадают с тем, что было показано в Галле. В самом деле, музыкальная композиция опер Генделя предельно статична и элементарна. В ней нет ни ансамблей, ни хоров, ни развернутых финалов, ни свободных арий, ни декламационных эпизодов, ни сквозных музыкальных построений, ни симфонических картин — ничего, кроме сухих речитативов и арий. Secco и ария da capo, secco и da capo, secco и da capo... и т. д. до бесконечности. Все, что писал Глюк в своем посвящении к "Альцесте" о недостатках и ограниченности оперы-seria, полностью совпадает с подлинной картиной. И не будь глюковской реформы, оперное искусство, разумеется, не достигло бы того совершенства музыкальной драматургии, которое дало миру "Дон-Жуана" и "Фиделию", "Бориса Годунова" и "Пиковую даму", "Мейстерзингеров" и "Пеллеаса и Мелизанду", "Катерину Измайлову" и "Войну и мир".

Почему же сегодня оперы Генделя все-таки производят сильное впечатление не только своей музыкой, но и как спектакль? Говорит ли это о наивности и непритязательности публики, или о том, что в давно архаизировавшемся и отошедшем в прошлое жанре "концерта в костюмах" все еще таятся художественные возможности? Я склоняюсь ко второму предположению. Но ключ к разгадке вопроса требует ясного понимания того, что, вопреки гос-

подствующему мнению, оперы Генделя — отнюдь не только музыкальное явление. В не меньшей мере это — искусство театра.

Подлинный родоначальник оперы — Монтеверди еще в "Коронации Поппеи" (1642) наметил тип музыкальной драмы, который впервые обрел жизнь на сцене в реформаторских операх Глюка. Последователи же Монтеверди, как известно, по этому пути не пошли. Все они, начиная с Кавалли, посвятили свое творчество выработке собственно музыкальных форм, которые существовали в рамках драматического спектакля, не нарушая его специфических законов. Ко времени Генделя в опере удержались и откристаллизовались только два музыкальных элемента: речитатив и ария da capo. Но зато они достигли высочайшего уровня совершенства. Сложившиеся типы оперных арий, их характерная мелодика, упорядоченные гармонии, инструментовка, приемы формообразования, блестящий виртуозный вокальный стиль — все это отличалось действительно изумительной экспрессивностью, классической законченностью (как об этом можно судить сегодня по операм Генделя). Почему же передовые художественные деятели XVIII века обрушили на арию da capo уничтожающую критику?

Сущность вопроса заключается в том, что Монтеверди, Глюк и все последующие оперные композиторы стремились к созданию "драмы через музыку". Они хотели найти в самой музыке средства, способные выразить образы театрального драматизма. Итоги этого движения хорошо известны, и нет нужды обозревать сейчас путь развития оперы от лирических трагедий Глюка до наших дней. Однако обратим сейчас внимание на другую сторону вопроса — а именно на то, что на протяжении последних двух с половиной столетий параллельно подлинной, то есть сквозной, опере продолжает существовать и другая, побочная ветвь музыкального театра, которая является не чем иным, как театральной пьесой с музыкальными вставками.

Самый ранний классический образец типа — английская "балладная опера". (Ее отпрысками являются все более поздние разновидности смешанных музыкально-речевых жанров: зингшпиль, французская комическая опера, оперетта, мюзикл.) Особенность и живучесть "балладной оперы" заключается в том, что она глубоко театральна. Это не dramma per musica, а театральная пьеса с музыкальными вставками. В ней сохранен важнейший атрибут театра — речь как основа развития действия. Монологи и диалоги действующих лиц раскрывают идею драмы, в то время как музыкальные номера почти исключительно лирического характера играют роль интермедий, вставных эпизодов. Они не вторгаются в сферу драматического действия, а лишь на время "приостанавливают" его, переключая внимание слушателя из области театра в сферу музыки.

Увидев на сцене оперы Генделя, я поняла, что опера-seria принадлежит к той же ветви музыкального театра, что и "балладная опера". Поборники музыкальной драмы, оценивая этот жанр с музыкальной точки зрения, справедливо именовали его "концертом в костюмах". Попробуем, однако, посмотреть на оперу-seria глазами театрала, а не музыканта. И мы увидим, что подобно "балладной опере" она представляет собой спектакль, в котором сохранены специфические законы театра. Это драматическая пьеса, которая, однако, использует не простую разговорную, а омузыкаленную речь и где через слово и сценическую игру возникают ярко обрисованные индивидуальности действующих лиц, а в момент кульминационного выражения чувства звучит "вставная" ария. Замечу, кстати, что в некоторых постановках театра "Ла Скала" осуществлен прием, явно уводящий к традициям "концерта в костюмах". В речитативных или других свободных сценах артист "играет". Но при исполнении законченного музыкального номера все внешние движения и жесты, связывающиеся с сценической игрой, либо совсем отсутствуют, либо доведены до минимума. Образ создается одним только музыкальным исполнением.

Провал итальянской оперы-seria в Лондоне при жизни Генделя был в большой мере обусловлен тем, что текст (основной двигатель театрального действия) произносился на итальянском языке, чуждом и непонятном демократической публике. Перелистывая страницы английской публицистики тех лет, мы убеждаемся в том, что именно этот момент был главной мишенью ее нападок. Несомненно, и сегодня немецкий слушатель относился бы к операм Генделя с гораздо большим равнодушием, если бы текст речитативов не был переведен на родной язык.

И нет ничего случайного в том, что первая "балладная опера" ("Опера нищих") воспринималась как своеобразный усовершенствованный вариант оперы-seria. (Усовершенствование касалось общедоступной английской речи, простоты напевов, реалистичности сюжета; сама композиция музыкального спектакля не подвергалась изменениям.)

Достоинства "концерта в костюмах" проступают не тогда, когда мы сопоставляем его с лирической трагедией Глюка, операми Вагнера или русской оперной школой. Сравнение напрашивается именно с музыкально-речевыми театральными жанрами типа "балладной оперы". Однако (при всем бесспорном родстве) жанр "концерта в костюмах" обладает перед ними значительными преимуществами.

Прежде всего, это искусство не легкожанрового плана (к которому относятся все современные смешанные музыкально-речевые спектакли), а опирающееся на серьезные, художественные искания. Ария da capo в операх-seria Генделя и его современников от-

личалась большими музыкальными достоинствами. В рамках этих "вставных" номеров формировался классицистский музыкальный стиль.

Кроме того, театральные монологи и диалоги представлены в опере-seria речитативами, и, следовательно, она свободна от насильственных переходов из поэтической музыкальной сферы в план прозаической разговорной речи, которые в "балладной опере" продолжают шокировать слушателей с тонким художественным инстинктом.

В свое время жанр "концерта в костюмах" был отброшен в сторону всем ходом истории из-за его неразрывной связи с придворной эстетикой оперы-seria. Но как жанр он вовсе не обязательно предполагает декоративность придворного искусства или примитивную структуру старинной оперы. Он может сочетать омузыкаленные разговорные сцены с любыми музыкальными формами и жанрами вплоть до симфонических фрагментов или крупных ансамблевых сцен. В такой "осовремененной" форме этот жанр мог бы начать новую жизнь. "Концерт в костюмах" — особый вид искусства, который следует с одинаковым правом рассматривать и как область музыкального творчества, и как искусство театра (а в наше время, быть может, и кино).

В нем можно видеть также и очень своеобразную разновидность программной музыки. Выразительность сложных музыкальных номеров легко расшифровывается для неподготовленного слушателя благодаря неразрывной связи со сценическим действием. Сама пьеса служит для них "программой". В операх Генделя арии имеют столь обобщенный характер и отличаются такой завершенностью музыкальной формы, что они воспринимаются почти как "подтекстованные" инструментальные номера.

В связи с операми Генделя остановлюсь на одном частном наблюдении, которое может представить интерес для музыковедов-историков. Оратории "Сусанна" очень хочется, хотя бы условно, причислить к операм. По подчеркнутой театральности либретто, характерному оперному типажу, композиции, языку она мало отличается от спектаклей, увиденных на сцене. У слушателей "Сусанны" не возникает ясного деления на оперный и ораториальный стиль, какое рождает, например, монументальная народная трагедия "Иуда Маккавей". От опер-seria ее отличают лишь несколько хоровых номеров, выполняющих функцию греческого хора, то есть комментатора событий, и вокальная партия, не требующая виртуозной колоратуры[4].

[4] В этой оратории есть еще три ансамбля. Но они построены точно по образцу завершенных арий.

Слушая "Сусанну", ясно ощущаешь преемственную связь трех поколений оперных композиторов — Пёрселла, Генделя, Глюка. В номерах скорбного или трагического характера непосредственно ощутимо влияние пёрселловской Дидоны. В свою очередь образ Сусанны — благородной и стойкой жены героя, борющегося за свободу своего народа, — перекликается с музыкальной характеристикой Альцесты Глюка. Историческая связь, развитие которой реально охватило столетний период, засверкала здесь в том синхронном плане, который является достоянием одного только искусства.

Через сто пятьдесят или двести лет наши потомки будут, наверное, так же дивиться нашим музыкальным вкусам и предпочтениям, как удивлялись мы, слушая на фестивалях "счастливых соперников" Баха. Я имею в виду Телемана, Грауна, сыновей Баха (в том числе совсем малоизвестного у нас Христофа Фридриха), Перголези, Сперонтеса, Цельтера и многих других композиторов, в свое время наслаждавшихся большим общественным признанием, чем скромный "лейпцигский кантор". Знакомство с их произведениями было интересным во многих отношениях (помимо непосредственно познавательного).

Задумываешься прежде всего над тем, почему современники часто оказываются не способными к правильной, объективной оценке композитора своей эпохи.

Телеман, как известно, пользовался широкой национальной славой. Поражает сегодня не то, что на конкурсе на вакантную должность ему отдали предпочтение перед Бахом, мало тогда известным, а занимаемое им в сознании современников место в одном ряду с всемирно прославленным Генделем. Разумеется, Телеман был очень плодовитым композитором, великолепно вооруженным новейшей техникой и тонко ощущавшим современные веяния в искусстве: он менее "консервативен", чем Бах. Но как обезличенно звучит сегодня его музыка на фоне творчества Генделя и Баха! В оперном творчестве в особенности (мы слушали его комическую оперу "Терпеливый Сократ") он показался невыносимо схематичным. В то время как речитативы Генделя искрились красочностью гармоний, выразительными интонациями, а арии покоряли неисчерпаемым воображением, музыка Телемана, созданная в рамках того же стиля, угнетала своим убожеством.

Подобное же впечатление возникало при прослушивании песен и другой знаменитости XVIII века — Сперонтеса. Как известно, его песни господствовали в камерном домашнем музицировании на протяжении целого поколения. Можно представить себе их прогрессивную роль в глазах современников Баха. Песни Сперонтеса порывают со стилем барокко и намечают путь, завершенный полвека спустя романсным творчеством Шуберта. Но трудно пове-

рить, что эта плоская сентиментальная музыка могла занимать умы поколения, к которому принадлежали такие гиганты, как Гендель и Бах.

Цельтер привлекает внимание своим умением извлекать замечательные художественные эффекты из хорового многоголосия. Его индивидуальность воспринимается как связующее звено между Моцартом и Мендельсоном. Но понять, почему Гёте оказывал ему предпочтение перед Шубертом, не сможет никто, судящий сегодня об этом с художественной точки зрения.

Мне представляется, что важнейшей и увлекательнейшей задачей было бы заняться изучением "художественной психологии" разных эпох, проследить и установить законы, определяющие их отношение к творчеству современников. Почему, например, Монтеверди был сразу забыт в те годы, когда оперы Люлли стали пользоваться общеевропейской славой? Почему "великим Бахом" XVIII столетия был Филипп Эмануэль, а не его гениальный отец? Вместе с тем в творчестве Генделя, Глюка, Бетховена современники уже усматривали ценности, которые не подверглись переоценке будущих поколений. Не заслуживает ли эта нелегкая проблема внимания наших музыковедов-историков или специалистов по музыкальной эстетике?

Знакомство с творчеством второстепенных деятелей XVIII века возбудило еще один вопрос, не менее важный, но, может быть, еще труднее поддающийся разработке при современном уровне музыкально-теоретического анализа.

На фестивалях ясно выявилась принадлежность Баха и Генделя к единому музыкальному стилю, характерному для их эпохи. Как эти великие классики, так и современные им "маленькие" композиторы мыслили в рамках одних и тех же жанров, одинаковых законов гармонии, очень сходных мелодических конструкций, приемов формообразования и т. п. Более того. И Бах и Гендель внешне как будто совершенно не отклоняются от тех типов образов, которые утвердились в оперном инструментальном творчестве XVIII века доглюковского периода. И в ораториях, и в опере мы встречаем одни и те же, легко различимые "трафареты" арий, каждый из которых характеризуется своими нерушимыми мелодико-интонационными и гармоническими особенностями. Мы услышали на фестивалях много десятков "арий жалобы" (или хоровых номеров подобного склада), бесконечное число номеров героического и пасторального характера. Они часто повторялись даже внутри одного и того же произведения. Сходную картину можно усмотреть и в так называемых "увертюрах" и танцевальных сюитах.

Анализируя творчество Баха и Генделя, мы должны были бы обнаружить, что они мыслят теми же формально-конструктивными

приемами, что и все другие композиторы того же стиля. Но впечатление от их музыки совсем иное.

Уточню свою мысль примером. Не так давно перед аудиторией, состоящей из людей, совершенно не причастных к искусству, мне пришлось делать доклад о музыке, сочиняемой машинами. Не раскрывая авторства исполняемого произведения, я показала аудитории опус, сочиненный кибернетической машиной в стиле Палестрины, затем фрагмент из подлинной музыки этого же автора и, наконец, тему Бетховена из квартета ор. 132, близкую палестриновскому стилю. Реакция публики была мгновенной и безошибочной. Кибернетическая музыка оставила ее совершенно равнодушной, в то время как подлинный Палестрина и в еще большей мере Бетховен вызвали острый интерес.

В историко-стилистическом анализе обычно делается упор на типичное. Однако это хотя, очевидно, и обязательная, но все же лишь предварительная стадия анализа, пригодная для выяснения особенностей данного стиля вообще; этот метод беспомощен, когда дело касается яркой художественной индивидуальности. А между тем "погрешность" по отношению к типическому, отклонение от господствующей нормы — именно это и образует особенность выдающегося художника.

Эффект неистощимого художественного разнообразия, изумительная непосредственная красота сопровождают чуть ли не каждую мысль Баха и Генделя. Почему на протяжении двух — двух с половиной часов, которые потребовались для исполнения "Иуды Маккавея" или "Страстей по Иоанну", эмоциональное напряжение слушателя не спало ни на миг? Каким образом, бесконечно повторяя в ариях одни и те же мелодические и гармонические стандарты, эти композиторы ухитрялись создавать впечатление чего-то вечно нового и неповторимого? Является ли эта способность вдохнуть жизнь и красоту в самые избитые обороты непостижимой тайной гения или в принципе все же возможно проникнуть в законы мышления великих художников?

В своих последних работах Л. А. Мазель первый (насколько мне известно) приступил к исследованию законов собственно-художественного воздействия музыкального произведения[5]. На фестивалях музыки Баха и Генделя особенно стало ясно, что это и есть центральная задача современной музыкально-теоретической науки и что успешная максимально полная разработка ее приведет нас к принципиально новому уровню понимания художественных ценностей и прошлого и настоящего.

---

[5] См., например, его статьи "О двух принципах художественного воздействия" (СМ, 1964, № 3) и "Эстетика и анализ" (СМ, 1966, № 12).

Я воздерживаюсь от описания внешних впечатлений, связанных непосредственно с обстановкой баховского и генделевского фестивалей. Но все же одного вопроса мне хочется коснуться.

В каждом художнике мирового значения заключено и национальное начало, понимание которого обогащает восприятие его творчества. Так, например, никто не станет оспаривать общечеловеческую сущность Толстого или Чехова. Но в зарубежных постановках их пьес или инсценировках романов ни Пьера, ни Наташу, ни Иванова, ни "трех сестер" нельзя ощутить до конца такими, как задумал их автор, если не иметь представления об атмосфере старой Москвы, русской провинции или "северной Пальмиры". Совершенно так же Гендель и Бах требуют *своего* окружения.

И баховская Томаскирхе, столь похожая на все другие церкви Лейпцига и провинциальных городков Тюрингии; и готический собор в Галле, где играл на органе юный Гендель; и старинный университет, который он посещал; и развалины древних феодальных крепостей, возвышающихся над типичным германским ландшафтом; и городки с остроконечными крышами; и мягкий поющий говор жителей Тюрингии, их особенный "домашний" (совсем не прусский) облик и т. д. и т. п. — все это, вторгаясь в сознание, переплетается с музыкой Баха и Генделя и образует неотъемлемый "национальный фон" творчества этих двух великих художников, принадлежащих Германии и всему миру.

## КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКОГО СТИЛЯ В ЭПОХУ КЛАССИЦИЗМА

### 1

Сохранилось письмо Бетховена к своему издателю, в котором он просит прислать ему все многотомное собрание сочинений Карла Филиппа Эмануэля Баха и один номер из опусов Иоганна Себастьяна[1]. Это странное, на наш взгляд, соотношение интересно тем, что оно точно отражает оценку, безоговорочно господствовавшую в XVIII столетии: "великим Бахом" считался не гениальный Иоганн Себастьян, а его сын, впоследствии почти забытый.

---

***Опубликовано:*** Западноевропейская художественная культура XVIII века / Отв. ред. В. Прокофьев. М., 1980. С. 19—33.

[1] Из письма Бетховена Г. Гертелю от 15 октября 1810 г.: "Я хотел бы получить... и все произведения Карла Филиппа Эмануила Баха, то есть все те из них, которые у Вас напечатаны, а наряду с этим и мессу Иоганна Себастиана Баха, в которой имеется следующий Crucifixus, с похожим на Bac basso ostinato" (цит. по: Письма Бетховена / Сост. Н. Фишман. Т. 1. М., 1970, С. 402.)

Далеко не всегда удается постичь тайну изменчивости художественных вкусов у разных поколений. Часто причины подобной психологической перемены запрятаны так глубоко, они охватывают столько различных сторон, что их разгадка становится для исследователей задачей практически непосильной. Но почти невероятная ситуация, упомянутая выше, легко поддается объяснению, если подходить к ней с позиций историка. Спору нет, как бы талантлив ни был Филипп Эмануэль, его искусство — ни по масштабу, ни по значению — несопоставимо с творчеством непревзойденного в веках мастера полифонического письма и величайшего философа в музыке. Но суть дела не в сравнительной оценке произведений отца и сына. Существенно здесь и другое, а именно то, что в середине XVIII века в композиторском творчестве Западной Европы сформировалась новая интонационная сфера, на основе которой возникла вскоре великая классицистическая школа в музыке, представленная такими художниками, как Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Между 1730-ми и 1760-ми годами эта новая интонационная сфера существовала параллельно старой, связывающейся с искусством барочной традиции, соприкасалась и скрещивалась с ней. Однако во второй половине века музыкальный язык, в рамках которого мыслили Монтеверди и Шютц, Корелли и Пёрселл, Бах и Гендель, перестал быть носителем новейших идей современности. Молодое поколение утратило восприимчивость к нему и устремило свои взоры только к тем новым выразительным приемам, которые для нас отождествляются с искусством венских классиков. "Пророком новой веры", открывающим путь в будущее, и был Филипп Эмануэль Бах. Творчество же всех тех, кто мыслил на основе прежней интонационной системы, в том числе ее ярчайшего представителя Иоганна Себастьяна Баха, было отдано навсегда ушедшему (как казалось молодым новаторам 1760—1780-х годов) прошлому. "Баховский ренессанс", ведущий начало со второй четверти XIX столетия, возник уже на основе последующего интонационного преобразования, неотделимого от эстетики "романтического века".

Попытка осветить процесс сменяющихся интонационных пластов в эпоху Баха и венских классиков и образует цель настоящей статьи.

Между музыкой и другими искусствами, и в особенности между музыкой и литературой, точки соприкосновения в идейной сфере часто бывают так ясно выявлены, что для характеристики собственно музыкальных явлений исследователи охотно привлекают более общие и широкие стилистические категории, заимствованные из смежных областей. В целом такой подход высокоплодотворен. Художественные аналогии раздвигают границы исследовательского кругозора, обогащают метод музыкального анализа, уточняют

и дополняют восприятие музыкального содержания. Так, суть творчества Дебюсси быстрее постигается на фоне символистской драмы и поэзии и неоимпрессионистской живописи, чем изолированно. Путь, открытый в музыке Шубертом, освещен для исследователя опытом немецкой лирической поэзии. Оратории Генделя вызывают ассоциации с произведениями Мильтона, Люлли — Версаль — французская классицистская трагедия; Глинка — Пушкин — петербургская архитектура; Берлиоз — Гюго — Делакруа — каждая из этих "триад" говорит о своеобразном единстве эстетической мысли, в рамках которого и собственно музыкальное явление начинает "звучать" во всей своей полноте. Тем не менее по отношению к музыкальному искусству всегда надо учитывать особую непреложную закономерность, которая, быть может, именно в силу своей элементарности часто ускользает от внимания тех, кто пишет о музыке. О новых художественных идеях, общих с другими искусствами, в музыке можно говорить только тогда, когда сформировалась новая законченная интонационная сфера, с абсолютной полнотой характеризующая круг образов и идей, ассоциирующихся с новым эстетическим течением. До тех пор пока подобная сфера не сложилась, о новой школе в музыке безоговорочно говорить нельзя, как бы осознанны ни были поиски в этом направлении, в частности, в области эстетической мысли.

Яркий и общедоступный пример этой закономерности — рождение романтического оперного стиля, связывающегося с появлением веберовского "Волшебного стрелка". Обозревая путь национально-романтической оперы Германии на протяжении XIX столетия, мы не можем не прийти к выводу, что ее важнейший стилистический признак — неразрывная связь со сказочно-фантастической сферой образов, неведомой оперному искусству классицизма. Этот путь, блестяще и с исчерпывающей убедительностью завершенный музыкальными драмами Вагнера, был, казалось, начат задолго до "Волшебного стрелка". Ведь еще моцартовская "Волшебная флейта", относящаяся к 1791 году, тяготеет к мотивам сказочной фантастики. "Ундина" Гофмана, "Фауст" Шпора[2], "Рюбецаль" самого Вебера также все предшествовали "Фрейшюцу". Почему же именно он ознаменовал рождение немецкой романтической оперы, перекликающейся с эстетикой немецкого литературного романтизма?

Если подходить к этой проблеме со стороны либретто, то картина покажется весьма туманной. С точки зрения сюжета "Волшебный стрелок" содержит много общего с традиционным зингшпилем; он не отличается принципиально от многих других опер

[2] Либретто этой оперы не имеет ничего общего с произведением Гёте. Оно заимствовано из старинной народной легенды.

подобного жанра, появившихся в конце XVIII — начале XIX столетий. Между тем эпохальное новаторство "Фрейшюца" не вызывает сомнений и было сразу почувствовано современниками Вебера. Историческая грань между этой оперой и всеми предшествующими зингшпилями, тяготевшими к образам новейшей романтической литературы (в их числе и "Ундина", и "Фауст", и "Рюбецаль"), в том, что в "Волшебном стрелке" была впервые найдена новая, абсолютно законченная интонационная сфера, идеально передающая средствами одной музыки романтическую сказочную атмосферу. Это не было осуществлено последовательно и с подобной художественной законченностью ни в одной из предшествовавших опер, тяготевших к сходному кругу фантастических образов.

Не вдаваясь в подробный анализ (что представляется неуместным в рамках данной статьи), отметим наиболее важные интонационные находки Вебера, благодаря которым его сказочный зингшпиль приобрел художественную целостность и яркий новаторский облик. Они концентрируются главным образом вокруг эффектов колорита, достигшего здесь чрезвычайного, небывалого значения.

Гармоническая и тембровая красочность стали главными носителями романтического круга образов в музыке в отличие от классицистского стиля, где безоговорочно господствовала "графическая" мелодичность и оголенная логика гармонических тяготений. Тембр валторн для характеристики "лесной романтики"; низкие регистры тромбонов и острые диссонансы вплоть до политональных наложений для инфернальных образов; хоровое звучание мужских голосов в духе народного пения "Liedertafel", вызывающее ассоциации с мечтами о привольной жизни на природе, — именно эти красочные приемы, неведомые классицистской музыке, по-новому осветили сказочные черты сюжета, придали художественное единство его несколько "разбросанной структуре" и сблизили образное содержание оперы с атмосферой новейшей романтической литературы.

Нет сомнения в том, что гениальный Моцарт бесконечно превосходит Вебера и как художник в целом, и как оперный драматург в частности. И, однако, его "Волшебная флейта", тяготевшая к национально-романтической опере, не открыла новой школы, ибо она оставалась всецело в рамках интонационной сферы, связывающейся с классицизмом. В частности, ей была не свойственна та колористичность, которая лежит в основе нового интонационного строя "Фрейшюца". Соответственно в ней не была достигнута волшебная атмосфера, неотделимая от эстетики немецкого литературного и музыкального романтизма.

Приведем еще один, почти столь же общедоступный пример — рождение музыкальной драмы на рубеже XVI и XVII столетий.

Пожалуй, трудно указать на другую эпоху, когда вопросы развития собственно музыкального искусства так тесно переплетались с общими эстетическими проблемами, как в последний век Ренессанса. Эстетическая мысль сознательно ориентировала музыкальное творчество на сближение со светским античным искусством. Античная поэтическая лирика и театр Древней Греции и Древнего Рима последовательно привлекали внимание композиторов XVI века. Известно множество опытов сочинения на латинские драматические и лирические тексты в духе античного синтеза слова и музыки, освещенные притом высоко продуманными теоретическими высказываниями (вспомним хотя бы деятельность Академии де Баиф). К концу столетия появилась даже мадригальная комедия ("Амфипарнас" Орацио Векки), близкая по замыслу к современному драматическому театру народной традиции. Вообще тенденция к ярко выраженному светскому началу, сближающему музыку с ренессансным содержанием современной поэзии и драмы, пронизывает музыкальную эстетику и музыкальное творчество той эпохи. И, однако, до тех пор, пока композиторский строй мысли оставался в рамках старой интонационной сферы — полифонической и основанной на старинных ладах, — все эти ренессансные устремления не вылились в форму законченной светской школы в музыке. Она появилась лишь в тот момент, когда в первых dramma per musica была найдена новая интонационная система, противостоящая старой по самым главным, фундаментальным признакам. Господство нового мелодического стиля, основывающегося на индивидуализированной мотивной структуре; новое гармоническое многоголосие; самостоятельная роль инструментальных тембров — эти три основы музыкальной выразительности определили лицо оперного искусства, его новой интонационной сферы. Только тогда и родилась светская школа в профессиональном композиторском творчестве, олицетворяющая эстетические идеалы Ренессанса.

Этот последний пример непосредственно подводит к теме данной статьи. Ибо тот интонационный пласт в музыке XVII века, который был вытеснен более новым, ассоциирующимся с классицистским стилем, представлял собой конечную стадию эволюции интонационной системы, родившейся вместе с оперным искусством.

На основе анализа интонационных черт и неразрывно связанных с ними принципов организации звукового материала этих двух господствующих интонационных сфер в музыке XVIII века мы попытаемся сделать вывод относительно более широких идейных ассоциаций, ими олицетворяемых. И хотя одна из этих сфер родилась значительно позднее другой и впоследствии полностью вытеснила ее, тем не менее обе достигли своей кульминации и исчерпали себя в Век Просвещения.

Нет сомнения в том, что гомофонный, мелодико-гармонический стиль, родившийся вместе с музыкальной драмой и явно противостоящий культуре хоровой полифонии, был неотделим от светских ренессансных идей. Оперному театру и одноголосному мелодическому стилю удалось наконец стать последовательными носителями того антропоцентрического лирического начала, которое уже давно воплотилось в классической форме в поэзии и драме эпохи Возрождения. Хотя церковное искусство в целом отнюдь не утратило своего места в художественной жизни широких масс (его воздействие, как известно, продолжается по сей день), тем не менее начиная с XVII столетия католический собор перестал играть ту роль важнейшего центра музыкально-творческих исканий, какая принадлежала ему в эпоху Средневековья и Ренессанса.

Отныне подобную функцию начали выполнять музыкальный театр и новейшие инструментальные школы, характеризующие магистральный путь светской эпохи в музыке. "Смена вех", происшедшая на пороге XVII века, охватывала на равных началах как общественные центры музыкально-творческих исканий, так и самую систему выразительных средств. Современники интонационного переворота, осуществленного вместе с рождением музыкальной драмы, не сомневались в том, что оперная мелодия с гармоническим оркестровым сопровождением, противопоставляющая себя хоровой полифонии, знаменовала полный разрыв со старой музыкальной системой и ее эстетикой.

И, однако, наш современный кругозор, включающий более поздние стадии развития музыкального творчества гомофонно-гармонического стиля, заставляет оценивать эту "смену вех" несколько по-иному, чем осмысливали ее сами ее ровесники.

При всем переломном, подлинно революционном значении интонационного преобразования, происшедшего на рубеже XVI и XVII столетий, нам представляется, что в последовательном, абсолютно "чистом" виде светские устремления в музыкальном творчестве воплотились лишь во второй половине XVIII столетия. До тех же пор инерция музыкальной эстетики эпохи Ренессанса (что отнюдь не равносильно, как мы увидим дальше, общему понятию "ренессансная эстетика") давала себя чувствовать во многих отношениях в музыкальном творчестве всего XVII и первой половины XVIII столетий. Речь идет отнюдь не о том, что на протяжении определенного периода старые полифонические школы продолжали существовать параллельно новым — светским и гомофонным. В рамках самых новых школ — оперных, инструментальных, вокально-драматических с участием хора — скрывались черты мышления, перешедшие от отвергнутой полифонической эпохи. На фоне ста-

ринного многоголосия и по контрасту с ним — а только так могли меломаны XVII века воспринимать "Le Nuove Musiche"[3] — светские гомофонные школы того времени неизбежно казались последовательно абсолютно новыми. Но сегодня по сравнению с музыкальным стилем второй половины XVIII века они представляются далеко не столь последовательными. В интонационной системе, господствующей вплоть до Баха и Генделя, черты старого вторгались в новый строй и цепко удерживались в нем. Своеобразное переплетение черт нового, светского и старинного, духовного искусства лежит в основе музыкального мышления XVII — первой половины XVIII столетий, преломляясь несколько по-иному в разных жанрах, но присутствуя во всех.

Новые черты, безусловно преобладающие и придающие музыке ее новаторский облик, заключаются прежде всего в следующем.

Во-первых, гомофонно-гармоническая структура музыкальной ткани, то есть не равноправие множества самостоятельных голосов, создающее горизонтальную линеарную структуру музыки, а аккордовое звучание по вертикали, которое образует поддержку верхнему мелодическому голосу.

Во-вторых, выдающееся значение мелодики, как главного носителя законченной музыкальной мысли (или темы); в связи с этим — господствующая роль сольного пения и солирующих инструментов.

В-третьих, индивидуализированный тематизм, то есть наличие в мелодии сконцентрированных остро выразительных интонационных зерен-мотивов, которые придают ей определенный эмоциональный колорит в отличие от "нейтральных" линий ренессансной полифонии.

В-четвертых, централизованное тональное мышление, функционально-гармоническая организация всей музыкальной ткани (твердо установившаяся с последней четверти XVII столетия).

В-пятых, особый тип ритмического мышления, опирающийся на мотивный принцип и на прием периодической повторности акцентов.

Эти новые интонационные признаки породили особые приемы формообразования, неведомые искусству ренессансной полифонии, такие, как тональная и тематическая симметрия, тональное движение "по субдоминантово-доминантовому кругу", мотивно-ритмическая остинатность, замкнутость периодических структур, их контрастные сопоставления и т. д.

Читателю может показаться, что речь идет вовсе не о музыке предбаховской и баховской эпохи, а о классицистском искусстве

[3] Так был назван первый сборник гомофонных напевов, вышедший в 1601 г. и откровенно задуманный как вызов ренессансной полифонии.

второй половины XVIII века, — настолько точно соответствуют все перечисленные признаки творчеству Гайдна, Моцарта, их непосредственных предшественников и современников. Можно было бы говорить о полном, стопроцентном совпадении, если бы не было необходимо принять во внимание следующий важнейший момент. Для классицистского стиля второй половины XVIII века эти признаки по существу исчерпывают собой все формообразующие приемы, в то время как музыку эпохи Монтеверди — Баха они характеризуют не полностью, а лишь отчасти, так как тесно переплетаются с другими интонационными чертами и приемами, перешедшими от старой стилистической эпохи.

Начнем хотя бы с того, что полифония отнюдь не умерла в гармонической тональной музыке: наоборот, скрещивание старинных полифонических приемов с новейшей гармонической логикой привело к новому типу многоголосия, достигшему своих классических высот в конце XVII — первой половине XVIII веков. Так, жанр фуги есть явное порождение тонального, функционально-гармонического мышления. Новая полифония расцвела, во-первых, в самостоятельных инструментальных жанрах, культивировавшихся в период между Монтеверди и Бахом (ансамблевая соната, оркестровый концерт, клавирная фуга), во-вторых, в вокально-драматических жанрах, связанных, с одной стороны, с оперной культурой, с другой — со старинной хоровой традицией (оратории, пассионы, отчасти кантаты). Ни в одном из этих видов полифония не исчерпывала собой все принципы формообразования, подобно тому как это происходило в ренессансной мессе и мотете (господствующих жанрах многовековой полифонической эпохи). В многоголосной форме были написаны лишь отдельные части или отдельные номера крупного циклического произведения, в котором, как правило, преобладали гомофонно-гармонические тенденции. Однако с точки зрения рассматриваемой проблемы, пожалуй, еще больший интерес представляют совершенно новые интонационные и формообразующие приемы, как будто совершенно порвавшие с полифоническим строем. В первую очередь оперная ария[4], основанная на развитой мелодичности мотивного склада; затем инструментальная сюита (в том числе и клавирная, предназначенная для одного солирующего инструмента), которая в очень большой мере опирается на принцип ритмической танцевальной остинатности; наконец, органные (впоследствии и клавирные) токкаты и прелюдии, столь характерные для музыкального творчества ранней гомофонной эпохи, — все они немыслимы вне тональной

[4] Здесь подразумеваются также сольные арии кантат и оратorий, возникшие под непосредственным воздействием оперы и мало чем отличающиеся от оперной арии.

логики нового типа ритмического мышления, не совместимого с ритмическим строем старинной полифонии. Тем значительнее предстают на этом фоне — а в еще большей мере на фоне музыки второй половины XVIII века — черты многоголосного строя, глубоко проникшие в самую структуру ткани гомофонных жанров. Эти черты принимают самые разнообразные формы, начиная с особенностей фактуры и кончая характером музыкального развития в целом.

Так, все мелодические образования в новой музыке, в том числе и арии, несмотря на свою мотивную структуру, лишены той концентрированности и периодичности, которые характерны для мелодии классицистского стиля. Они отмечены большой протяженностью, развертываются замедленно в духе движения мелодий полифонической музыки и, несмотря на наличие интонационного зерна-мотива, тяготеют к аморфной структуре, без периодических противопоставлений и расчленяющих цезур. Фактура гармонического сопровождения отягощена проходящими голосами; она вовсе не построена на чистой терцовой основе, подобно классицистской гармонии, а содержит побочные голоса, которые одновременно утяжеляют ткань и придают ей красочность, вызывающую ассоциации с мадригальными гармониями XVI века. Но даже и в оголенном, одноголосном виде мелодика подобного стиля на самом деле не одноголосна, поскольку, как правило, содержит безусловные признаки так называемого "скрытого многоголосия" и хоровой фактуры, то есть ломаная, скачкообразная структура подобных мелодий, содержащая скачки на большие интервалы и охватывающая относительно далекие регистры, воспринимается слухом как многомотивная и предназначенная не для одного, а для двух и более голосов. В качестве общеизвестных примеров можно привести арию (h-moll) с сопровождением в "голый" унисон из "Мессии" Генделя, тему "Kyrie" из Мессы Баха h-moll, тему первой части его Бранденбургского концерта № 4 и др. Черты полифонического мышления сохраняются в характерном соотношении верхних и нижних голосов. Это не привычная для нас "иерархия", где господствует верхний мелодический голос, а три остальных являются по отношению к нему "фоновым" и находятся в строгом терцовом соотношении друг с другом ("иерархия", ставшая для нас столь привычной благодаря широкой распространенности произведений классицистского и романтического стилей). Как правило, при всей своей гармонической тональной основе в музыке рассматриваемого стиля цепко держится полифоническая взаимозависимость голосов по принципу "темы" и "противосложения". Это означает, что и в отношении ритма, и в отношении мелодических интонаций голоса дополняют (но ни в коем случае не повторяют) друг друга. Ритмические паузы в одном голосе заполнены подчеркнутым

ритмическим движением в других голосах, или равномерной повторности в нижнем голосе противостоит свободная, импровизационная ритмика в верхнем. Совершенно так же мелодика разных голосов стремится к противоположному направлению, часто к эффекту имитации (классический полифонический прием, при котором мотив, прозвучавший в одном голосе, подхватывается с некоторым опозданием в другом). Все это — напомним еще раз — происходит в рамках структуры, безусловно тональной и гармонической по всей природе своей. Так, клавирные сюиты Баха, где каждая часть строится на остинатной повторности какого-либо определенного танцевального мотива и на тональной симметрии, тем не менее включают все эти признаки полифонической структуры. Вспомним хотя бы гавот из Английской сюиты g-moll. В качестве примера импровизационной мелодики в свободном ритме, противостоящей равномерно движущимся басам, может служить баховская Хоральная прелюдия g-moll, Intrada из Партиты c-moll. Любопытно, что прием остинатного баса, получивший такое огромное распространение именно в итальянской опере и обычно встречающийся в ариях, насыщенных острой трагической выразительностью, то есть в музыке как будто принципиально антицерковной, — что и этот прием по существу являет собой очень ясный и яркий вариант многоголосного принципа "темы" и "противосложения". Примеров его бесконечно много в оперной и ораториальной культуре второй половины XVII — первой половины XVIII столетий (в качестве особенно известных образцов сошлемся на "Crucifixus" из Мессы h-moll Баха, предсмертную арию Дидоны из оперы Пёрселла и "Дидона и Эней"), и ничтожно мало в произведениях классицистского стиля. Ибо последний, как мы увидим в дальнейшем, принципиально несовместим с тенденцией к свободной аморфной структуре без членящих цезур и к экстенсивному принципу формообразования, что, наоборот, в высшей степени характерно для формального мышления полифонической эпохи и что по инерции перешло в музыкальное творчество предбаховского и баховского периодов.

Из выдающихся школ XVII — начала XVIII столетий можно назвать, по существу, только две, в которых черты классицизма столь явно предвосхищены, что они оттесняют на задний план все упомянутые выше признаки "старого искусства". Это французская клавесинная музыка и балетно-инструментальные эпизоды "лирической трагедии" Люлли, оба очень глубоко связаны с коллективно-организованным, народно-танцевальным началом, не совместимым со стилем культовой полифонии.

Инерцию "старого искусства" можно усмотреть и в тембровом мышлении "оперного века". Наравне с изумительным по быстроте развития и художественному совершенству приемов солирования,

проявившимся сначала в вокальной, а затем и инструментальной (в основном скрипичной) сферах и безусловно занявшим господствующее положение в музыке рассматриваемого периода, — наравне с ним продолжает культивироваться и разрабатываться хоровое письмо. Общеизвестно, что хоровая музыка по сей день занимает прочное место в европейской музыкальной культуре в целом, в особенности в народном, массовом и церковном музицировании. Однако начиная с эпохи классицизма магистральный путь развития профессионального композиторского творчества лежал в стороне от хоровой музыки. Выдающиеся произведения в этой сфере начиная со второй половины XVIII века по существу уникальны; композиторские искания устремлены почти всецело к опере и сонате-симфонии (и некоторым другим инструментальным жанрам). Но в рассматриваемый период хоровая музыка еще движется к своим вершинам. Пусть на тонально-гармонической основе и на основе нового мелодического и тембрового мышления (солирующий принцип), но все же композиторская мысль еще очень ярко проявляет себя в этой области. Более того, можно не побояться высказать мысль, что величайшие музыкальные шедевры предбаховской и баховской эпох относятся именно к хоровым жанрам. По значительности идей, законченности стиля, совершенству выразительных средств хоровые произведения Шютца, Пёрселла, Генделя, Баха, пожалуй, не имеют равных в современной им оперной культуре. Они, безусловно, типизируют и обобщают наиболее яркие находки в художественных исканиях своей эпохи.

Признаки инерции прошлого ощутимы и в инструментальном тембровом мышлении. Ибо наряду с тенденцией к господству смычковых инструментов, к упорядоченному составу оперного оркестра и ансамблевой сонаты (то есть к инструментальному стилю классицизма) предбаховское и баховское творчество в очень большой мере сохраняет "разношерстность", перешедшую от эпохи Ренессанса. Старинные инструменты (такие, как виола д'амур, виола да гамба, клавесин, клавикорд, орган), впоследствии полностью вытесненные инструментами классического симфонического оркестра и молоточковым фортепиано, живут на равных правах с новейшими инструментами и придают произведениям Баха и Генделя их характерный колорит.

Но уже через двадцать пять лет после того, как были созданы величайшие произведения этих двух титанов, весь облик западноевропейской музыки претерпевает глубокие изменения. И это при том, что все фундаментально важные принципы "новой музыки" остаются неприкосновенными. Непосредственно ощутить происшедшую перемену было бы легче всего на основе сравнения двух широко известных и в высшей степени характерных произведений, каждое из которых типизирует в идеально законченной

форме художественную психологию своего поколения. Одно из них — "Kyrie" из Мессы h-moll Баха, другое — первая часть Квартета Гайдна ор. 3, № 5. Они отделены друг от друга лишь четвертью века, но кажется, что принадлежат к разным векам, к разным эпохам. Баховскому произведению — классической фуге с ее экстенсивным полифоническим развитием, тематизмом, заключающим в себе скрытое многоголосие, густой фактурой, основанной на принципе "темы" и "противосложения", острокрасочными и терпкими гармониями, образовавшимися как результат совпадения горизонтально движущихся линий, хоровым звучанием, сопровождаемым "странными" смешанными тембрами новых и старинных инструментов, — противостоит сонатное allegro гайдновского квартета: простота и лаконичность тематизма, исчерпывающегося двумя четко оформленными контрастно противопоставленными темами, каждая из которых образует свой центр в разделе формы (одна — ее начального раздела, вторая — заключительного), целеустремленность тонального движения, центры которого совпадают с центрами тематического развития; подчеркнутая логика гармонических тяготений; предельная прозрачность фактуры, воспроизводящая терцовую структуру аккордов и не допускающая дополнительных голосов и проходящих нот, кроме как для специальных, редко используемых эффектов (в качестве орнаментики или "женских окончаний"). Темы отличаются плавной песенной мелодичностью, простейшими ритмами танцевального склада, лаконичной периодической или симметричной структурой с равномерными членящими цезурами. Развитие, помимо тонального движения, широко использует мотивную разработку, создающую впечатление предельной интенсивности. Инструментовка строго упорядочена. Она, по существу, вся лежит в одной тембровой плоскости (звучание струнных смычковых). Распределение же голосов точно воспроизводит четырехголосную аккордовую структуру, свойственную последовательному гомофонно-гармоническому письму. В данном случае речь идет о квартете, но этот же принцип в полной мере сохраняется и в сонатах для фортепиано — инструмента, идеально предназначенного по своим регистровым возможностям и особенностям темперации к воспроизведению особенностей квартетного письма, и тем более в симфонических произведениях, поскольку основой классицистского оркестра является та же струнная смычковая группа.

Создается впечатление, что "новейшая музыка" второй половины XVIII века провозглашает в качестве своего господствующего художественного начала принцип предельной проясненности и простоты. И, в самом деле, гармонические тяготения и их простейшие разрешения (из доминанты в тонику) обыгрываются ком-

позиторами послебаховской эпохи с неутомимой последовательностью. Однако при всей своей простоте они несут в себе своеобразную красоту и острую выразительность, связанную с драматическими ассоциациями. В рамках своего стиля они и по сей день не утратили силы. Высшее кульминационное проявление этого упоения гармонической простотой и логикой тяготений являет собой творчество зрелого Бетховена, у которого самые элементарные гармонические трезвучия и тяготения создают музыку божественной красоты, волнующую и значительную. Вспомним хотя бы Allegro Пятой симфонии — квинтэссенцию гармонической и ритмической простоты, тему финала "Авроры", тему второй части Пятого концерта. Именно это пристрастие к оголенной логике гармонических тяготений, предельной ритмической сжатости и интенсивности мотивного развития выдает его глубокую связь с классицистским строем мысли.

Интересно, что собственно интонационное содержание мотивов нового стиля либо точно совпадает с интонационными зернами тематизма первой половины века, либо очень тесно связано с ними. Однако облегченность гармоний, прояснение фактуры, очищение от всех элементов полифонического формообразования привели к качественно новой выразительности.

О том, что утвердился какой-то иной законченный тип музыкального мышления, можно судить по резкой смене жанров, сопутствовавшей процессу преобразования интонационной сферы. Смена жанров — не столь часто встречающееся явление на протяжении всей известной нам истории западноевропейской музыки. Ибо жанр есть высшее обобщение, охватывающее многие (часто многовековые) художественные искания и типизирующее совершенно сложившийся строй мысли. При бурных изменениях, происходящих в интонационной сфере, в области формообразования, жанр, как правило, сохраняет свои основополагающие признаки и функционирует как законченное целое. Приведем два примера. Месса и мотет, сложившиеся еще в период позднего Средневековья, сохраняли свое господствующее положение в музыкальном творчестве вплоть до рождения оперы. Но при этом внутри их рамок происходило непрерывное бурное брожение. Совершенно так же симфония, утвердившаяся в инструментальной культуре во второй половине XVIII века, пережила и эпоху романтизма, и период "смены вех" на пороге нашего столетия. При всех громадных переменах и сдвигах, характеризующих искусство нашего времени, она живет и сегодня. Можно сделать вывод, что появление нового жанра в музыке свидетельствует о рубеже крупного, переломного значения. Тем интереснее ситуация, возникшая в рассматриваемый нами период, и прежде всего в сфере инструментальной музыки.

К середине XVIII века инструментальная музыка была представлена высокой и разветвленной культурой с ярко выраженными самостоятельными школами и направлениями и определенными законченными жанрами. Это токката, фантазия, прелюдия и фуга в органном творчестве (отчасти и в клавирном), сюита и вариации в клавирном (отчасти скрипичном), трио-соната, кончерто гроссо, сюита в скрипично-ансамблевом и оркестровом. В каждом из этих жанров было создано множество великолепных, безоговорочно значительных произведений искусства. Сомневаться в этом не приходится: стоит только вспомнить, что именно в их рамках возникло гениальное инструментальное творчество Баха и Генделя, не говоря о многих других великих образцах. Упомянем хотя бы трио-сонаты Корелли и Пёрселла, концерты Вивальди, фуги, прелюдии Пахельбеля или Букстехуде.

И вдруг все эти жанры навсегда утрачивают свою художественную актуальность. За единственным исключением вариаций, они либо полностью сходят со сцены, либо занимают совершенно ничтожное место в картине инструментального творчества классицизма и романтизма. Ни один подлинно современный художник "глюко-гайдновской" эпохи не выражает себя в фуге, прелюдии, трио-сонате, кончерто гроссо, сюите, подобно тому как не обращается он к органу и старинным инструментам, для которых творили величайшие композиторы непосредственно предшествующего периода. Все это вытеснено в прошлое новым и безоговорочно господствующим жанром эпохи классицизма — сонатой-симфонией, неотделимой от нового тембрового и гармонического мышления, идеально представленного новым инструментальным составом (струнный квартет, симфонический оркестр, фортепиано). В частности, громадная слава Филиппа Эмануэля Баха как "пророка новой музыки", по всей вероятности, была связана с тем, что он повернул развитие инструментальной музыки из старых жанровых форм в сторону сонаты-симфонии. Во всяком случае именно это достижение прежде всего имели в виду Гайдн и Моцарт, называя Филиппа Эмануэля своим учителем.

В области вокально-драматического искусства смена жанров не выражена столь прямо и оголенно, как в инструментальной музыке. Тем не менее происшедшие здесь перемены не менее красноречивы. Во-первых, (как указывалось выше), хоровая музыка отступает далеко в тень и перестает быть носителем новейших идей современности. Отдельные хоровые произведения Гайдна и Моцарта, оставшиеся в веках (оратории Гайдна "Семь слов Спасителя", "Сотворение мира", "Времена года", месса Моцарта c-moll и его Реквием), не только воспринимаются как уникальные на фоне огромного количества ораторий первой половины ве́ка, но и воз-

никли на другой интонационной и формообразующей основе, чем аналогичные произведения Баха и Генделя. Они были подготовлены и всем художественным строем новейшей оперной и симфонической музыки. Во-вторых, два господствующих оперных жанра XVII и первой половины XVIII столетий — итальянская seria и французская лирическая трагедия — отныне исчезают из музыкальной жизни Европы. Реформа Глюка навсегда оттесняет их в историческое прошлое и провозглашает новые пути в развитии музыкальной драмы. В-третьих — и это особенно важно, — в оперной культуре в 1730-х годах рождается новая жанровая разновидность — опера комедийного плана (итальянская buffa, французская комическая опера, немецкий и австрийский зингшпиль). Ее влияние на интонационный облик всего профессионального композиторского творчества эпохи классицизма трудно переоценить.

Дело в том, что преобразование интонационной сферы, о которой идет речь, не имело неожиданного, революционного характера. Оно подготавливалось постепенно внутри старой звуковой системы и (как указывалось выше) в определенный период — между 1730-ми и 1760-ми годами — переплеталось с ней и сосуществовало параллельно. Так, клавирные сонаты Скарлатти являют собой очень пестрое сочетание полифонических и последовательно гомофонно-гармонических приемов. В оперных партитурах Рамо часто встречаются развитые, ясно выявленные черты нового наравне с утяжеленным "гомофонно-полифонизированным" письмом. Даже клавирные сонаты Филиппа Эмануэля Баха, столь ясно обращенные в будущее, содержат немало от старой манеры (по сравнению с итальянской клавирной сонатой второй половины века, не говоря уже о Гайдне и Моцарте). В инструментальной музыке клавирное творчество было той областью, где особенно последовательно вырабатывалось новое мелодическое письмо и прозрачное гармоническое сопровождение. Предвестником этого искусства была упоминавшаяся выше французская школа клавесинистов, ведущая начало еще с XVII века. И тем не менее самым главным, самым последовательным и влиятельным проводником нового интонационного мышления стала комическая опера. Этот самый массовый вид профессионального композиторского творчества, эстетика которого коренилась в народных комедиях, где принципиально культивировался круг образов, исторически сложившийся как выражение эстетики третьего сословия, — именно он окончательно отрекся от всех пережитков полифонической эпохи и создал законченный музыкальный язык новой эпохи.

Впервые в оперном искусстве, которое дотоле всецело культивировало возвышенно-отвлеченную образную сферу, нарочито от-

даленную от конкретной реальности (древняя история, мифология), появились персонажи из народа и бытовая обстановка, к тому же еще трактованные в подчеркнуто комедийном (а несколько позднее — и чувствительном) аспекте. Новаторское значение комедийного музыкального театра в том и заключается, что для музыкальной характеристики своих персонажей он нашел интонационный строй, коренящийся в старинных народно-бытовых традициях. Они восходили еще к эпохе Ренессанса, но в полной мере сохранили свою актуальность в XVIII столетии (и, заметим попутно, в более поздние времена, в каком-то смысле вплоть до бытового, популярного искусства нашего века). Здесь были подняты на щит приемы народной и бытовой песни; здесь усиленно внедрялись ритмы простейших бытовых танцев. Та гармоническая простота, о которой шла речь выше, та общая проясненность письма, которая ассоциируется с творчеством ранних венских классиков, утвердилась в профессиональном композиторском творчестве прежде всего благодаря комической опере. Правда, параллельные тенденции обнаруживаются и в современной ей итальянской симфонии — первой симфонической школе в западноевропейской культуре. Но, во-первых, круг образов ранней симфонии более узок, так как исчерпывается по существу танцем; во-вторых, ни один инструментальный жанр, а тем более только что отпочковавшаяся от оперной увертюры симфония, не мог соперничать с комической оперой по широте воздействия, массовости распространения, наглядности и доступности образов. Можно сказать, что с комедийного музыкального театра ведет начало то принципиальное преобразование интонационной сферы, которое привело к "смене вех" в художественной психологии двух граничащих друг с другом поколений XVIII века.

## 3

Можно попытаться сделать некоторые выводы относительно того, какие идейные мотивы олицетворяют эти две господствующие интонационные сферы в музыке XVIII столетия.

Вспомним прежде всего, что высокоразвитый полифонический стиль, который являет собой одно из крупнейших достижений эпохи Ренессанса, вырабатывался на протяжении многих веков в рамках христианской церкви и потому сформировался как идеальный выразитель религиозного, отрешенного от земной реальности сознания. Если еще можно спорить о том, была ли ренессансная полифония ограничена строго культовым, католическим содержанием, то уже вне вопроса — ее возвышенный отвле-

ченный характер. То антропоцентристское земное начало, которое ассоциируется с понятием "ренессансная эстетика", не успело воплотиться в профессиональной композиторской музыке Возрождения с той определенностью, законченностью, однозначностью, как это произошло в театре, поэзии изобразительных искусствах. Сам многоголосный строй письма, само интонационное содержание мелодики полифонического стиля влекли за собой определенную эмоциональную настроенность, связанную с атмосферой собора. Даже мадригал XVI века, возникший на основе светской лирической поэзии и в некоторых стилистических отношениях безусловно противостоящий культовому письму, — даже он сегодня, на наш слух, воспринимается как храмовое искусство. Его многоголосная концепция не позволяла ему вырваться из плена созерцательного статичного настроения.

Черты многоголосного письма, сохранявшиеся — в явном или замаскированном виде — в светских гомофонно-гармонических жанрах XVII — первой половины XVIII веков, продолжали роднить эту музыку если не с культовой эстетикой в прямом смысле, то, безусловно, с атмосферой храма в более широком плане. Настроение приподнятости, глубокой внутренней сосредоточенности, созерцания (в отличие от внешнего театрального драматизма, от образов коллективно-организованного движения) сохраняется в большинстве светских музыкальных видов эпохи Монтеверди — Баха. Нет ничего случайного в том, что безусловно самые высокие и совершенные образцы композиторского творчества этого периода — хоровые произведения Генделя и Баха — связаны с библейскими и евангельскими образами, как не случайна и художественная актуальность самих хоровых жанров в "век оперы".

Музыкальная драма, разумеется, культивирует сюжеты и темы совсем иной направленности и достигает подлинных чудес в разработке новых лирических образов. И тем не менее (как указывалось выше) оперная одноголосная ария хранит много скрытых следов полифонического письма. Потому она и столь "нагружена" в эмоциональном плане, столь углубленна и сосредоточенна и вызывает сильные ассоциации с музыкой собора. Отвлеченный характер оперных сюжетов, пусть и лирического содержания, находится в полной гармонии с характером самой музыки. Знаменательно, что некоторые арии Генделя, композитора, считавшего себя в музыке принципиальным антицерковником, сегодня исполняются под видом духовных напевов (наиболее известный пример — прославленное Largo из оперы "Ксеркс"). Столь же показательно широкое культивирование оратории Генделя в

протестантских соборах нашего времени, хотя при жизни самого композитора церковные круги официально запретили подобную практику — настолько плохо согласовался в их представлении блестящий театральный облик генделевского искусства со строгим религиозным духом.

И только с рождением и широким распространением оперы-буффа — "новым словом" в музыкальном театре XVIII века — интонационные "пережитки" культового искусства окончательно исчезают из музыкального языка современности. Интонационные и формообразующие приемы, которые акцентирует опера-буффа и на которых она всецело основывается, тоже имеют свою многовековую историю и тоже стали носителем определенной художественной идеи. В народно-бытовом искусстве эпохи Возрождения, принципиально противостоящем возвышенной культовой полифонии, впервые сложились определенные музыкальные приемы, которые в период классицизма стали неотделимыми от последовательно светской эстетики. Моторные, коллективно-организованные движения, ассоциирующиеся с простейшими танцевальными ритмами; плавная напевность, восходящая к старинной народной песне Западной Европы; чистая гармоническая структура многоголосия; монополия гармонических тяготений и разрешений, вызывающая обостренный драматический эффект, — все это издавна связывалось с непосредственно народными, последовательно демократическими традициями в искусстве. Идея "земной реальности", ассоциирующаяся с народно-жанровой интонационной сферой, естественно сблизила музыку второй половины XVIII века с эстетикой третьего сословия, со строем чувствований предреволюционной эпохи. На основе простейших звуковых элементов, заимствованных из последовательно светских, народно-жанровых истоков, и создавали венские классики свои величественные, насыщенные интенсивной мыслью и глубоким чувством произведения.

Вплоть до творчества раннего Бетховена последовательно светская интонационная система сохраняет всю свою актуальность. Но уже в последнее десятилетие XVIII века новые художественные веяния привносят в нее изменения огромной важности. Переворот в сознании, осуществленный Великой французской революцией, мгновенно и непосредственно отразился в особенностях европейского музыкального мышления и повлек за собой появление нового интонационного строя, запечатленного в творчестве композиторов революционной Франции и "зрелого Бетховена". С этого момента открывается музыкальный девятнадцатый век.

# ГЛЮК И МУЗЫКА БУДУЩЕГО

## 1

Упорное "стучащее" остинато в оркестре, тревожные синкопы, диссонирующие гармонии. На этом клокочущем зловещем фоне вырисовывается подчеркнуто спокойная, медленно развертывающаяся мелодия. Словами поэтического текста она провозглашает наступление долгожданного покоя. Почти двести лет назад Глюк создал картину душевной раздвоенности героя, человека, умертвившего свою мать по велению высшей справедливости. Опередив восприятие современников, упрекавших его в художественной противоречивости, Глюк впервые в оперной музыке показал в своей "Ифигении в Тавриде" столкновение сознательного и подсознательного начал. И осуществил он это с глубиной понимания и эмоциональной силой, достойными искусства гораздо более позднего времени.

...Женщина входит в царство Аида. Смертельная тоска матери, трепещущей за судьбу покидаемых ею детей, боль разлуки с мужем, жуткая атмосфера дикого леса и сумрачной ночи — эта сцена прощания с жизнью обрисована Глюком в "Альцесте" с беспощадной реалистической силой. И вдруг на фоне царившего вокруг страстного возбуждения в возгласы душевной боли и всеподавляющего страха вторгаются мертвенно спокойные, нарочито аскетические интонации хора подземных духов, построенного на "пустом" звучании монотонно повторяющегося одного и того же звука. "Какая несогласованность, и какая бедность воображения!" — подумали современники, ожидавшие, что божества ада также появятся в сурово-страстном обличии, характерном для всей сцены. Но на самом деле тусклое и отрешенное звучание этого хора было не непоследовательностью и не творческой неудачей, а гениально найденным художественным приемом. Глюк сознательно искал музыкальную характеристику, которая с наибольшей силой воплотила бы идею равнодушия к страданиям и страстям человеческим. Нарушая ожидаемое впечатление, подземные духи в "Альцесте" предстали в его интерпретации не как злое начало, активно противодействующее герою, а как бездушные существа, холодные и безучастные выразители чужой воли. А именно на фоне их неподвижного, тупого упорства с особенной трагической остротой воспринимается обреченность порывов человеческой души...

---

***Опубликовано:*** СМ, 1964, № 7. С. 71—81; Этюды 11. С. 110—125; Этюды-2. С. 138—153.

Орфей потерял Эвридику, но (вопреки мифу) обрел ее вновь благодаря вмешательству бога любви. Опера заканчивается ансамблем, восхваляющим чудесную силу Эроса. И однако, вместо торжественных интонаций, естественно ожидаемых в традиционной сцене прославления, звучит музыка, перекликающаяся с камерной вокальной лирикой следующего столетия. Элегический ми минор, изобразительное инструментальное сопровождение, построенное на повторяющемся мотиве, интимные романсные интонации с характерным угасанием в конце — все это создает настроение, напоминающее шубертовскую "Маргариту за прялкой". Грустный романс в роли прославляющего гимна! Какой парадокс! И тем не менее не случайность, а безупречная художественная логика обусловила кричащее несоответствие между музыкой и сценическим действием. Именно грустно-нежный романсный характер музыки, совпадающий с сюжетной кульминацией драмы, нейтрализовал лживость счастливой развязки, требуемой вкусами времени. Он придал опере цельность и завершенность, благодаря которым и последнее действие оперы при всех его устаревших сюжетных условностях "прочитывается" как печальная жизненная правда.

Сколько подобных кажущихся противоречий рассыпано в партитурах поздних опер Глюка! Шокировав психологию века, воспитанного (по словам композитора) на идеалах "условной холодной красоты", они перекликаются с художественным мышлением гораздо более позднего времени. Поразительное по своей глубине и тонкости постижения законов внутреннего мира человека, острое чувство драматизма, смелые поиски правды при неисчерпаемом художественном воображении — все эти особенности композитора содействовали тому, что старинная декоративная опера под его пером преобразовывалась в новую разновидность драмы, призванную произвести переворот в судьбах музыкального искусства.

Художественные откровения Глюка осветили весь дальнейший путь музыкального творчества Европы, предвосхитив мечтания Вагнера о "музыке будущего". От оперной драматургии Моцарта и Бетховена до камерной лирики романтиков, от венского классического симфонизма до героико-патриотической оперы новой итальянской школы, от немецкой романтической оперы до монументальных ораториальных жанров Берлиоза и блестящего театрализованного спектакля Мейербера тянутся преемственные связи с художественными идеалами Глюка. Вместе с тем о масштабе и резонансе совершенной им реформы не догадывались не только его современники, но и он сам. Подобно тому, как Колумб, открывая Новый Свет, предполагал, что нашел лишь кратчайший путь в Индию, так и Глюк считал, что занимается только преобразованием современной итальянской оперы. Он писал об ариях da capo и вокальной орнаментике, заботился об естественности интонирования

и выразительной функции оркестра и т. д. и т. п. А между тем за этими узкими, "цеховыми" понятиями выступали очертания музыки будущего. Крупнейшие явления в музыкальном творчестве XIX века озарены отблеском идей великого оперного реформатора.

## 2

Глюку было около пятидесяти лет, когда он приступил к осуществлению задуманной реформы.

Любимец публики, награжденный почетным орденом, автор множества опер, написанных в сугубо традиционном декоративном стиле, Глюк, казалось, не сулил музыке новые горизонты: интенсивно работающая мысль долгое время не прорывалась на поверхность, почти не отражалась на характере его изящного, аристократически холодного творчества. И вдруг на рубеже 1760-х годов в его произведениях почувствовались поиски, направленные против замкнутости и закостенелости условного оперного стиля[1]. И действительно, создание "Орфея и Эвридики" в 1762 году до основания потрясло вековые устои оперной эстетики. После этого Глюк написал четыре музыкальные драмы[2], которым наряду с "Орфеем" суждено было затмить все созданное в оперном искусстве его предшественниками.

Музыковедам еще предстоит раскрыть для мира роль чешской культуры в формировании творческого облика композитора (и в частности, исследовать влияние национального чешского фольклора на строй его музыкального мышления). Но уже и сейчас можно предположить, что широта художественного кругозора Глюка, вне которого его реформа немыслима, была предопределена особенностями интеллектуального склада и чешского народа. Самое первое, лежащее на поверхности, наблюдение, касающееся глюковской музыкальной драмы, говорит об удивительной восприимчивости композитора к новейшим веяниям современности, его творческой готовности к переработке самых разнообразных художественных впечатлений.

Стоило ему в молодые годы услышать в Лондоне недавно созданные и еще не известные в континентальной Европе оратории

---

[1] Уже в опере, относящейся к 1755 году, "L'innocenza ginstificata" ("Оправданная невинность") намечается отход от принципов, господствовавших в итальянской опере-seria. Балет "Дон-Жуан" на сюжет Мольера (1761) тоже предвосхитил его оперную реформу.

[2] "Альцеста" (1767), "Ифигения в Авлиде" (1774), "Армида" (1779), "Ифигения в Тавриде" (1779). Вторая редакция "Орфея и Эвридики" была осуществлена в 1774 году, "Альцесты" — в 1776. К реформаторским операм Глюка принадлежат также "Парис и Елена" (1770) и "Эхо и Нарцисс" (1779). Однако по своим художественным достоинствам они уступают вышеназванным операм.

Генделя, как их возвышенный героический пафос и монументальная "фресковая" композиция стали органическим элементом его собственных драматических концепций. И тут же наряду с влияниями пышной "барочной" генделевской музыки, Глюк вынес из музыкальной жизни Лондона покоряющую простоту и кажущуюся наивность английских народных баллад.

Достаточно было его либреттисту и соавтору реформы Кальцабиджи обратить внимание Глюка на французскую лирическую трагедию, как он мгновенно зажегся интересом к ее театрально-поэтическим достоинствам[3]. Появление при венском дворе французской комической оперы также отразилось на образах его будущих музыкальных драм: они спустились с ходульной высоты, культивировавшейся в опере-seria под влиянием "эталонных" либретто Метастазио, и сблизились с реальными персонажами народного театра. Передовая литературная молодежь, задумавшаяся над судьбами современной драмы, без труда вовлекла Глюка в круг своих творческих интересов, заставивших его критически взглянуть на устоявшиеся условности оперного театра. Подобные примеры, говорящие об острой творческой восприимчивости Глюка к новейшим течениям современности, можно было бы умножить.

А теперь вспомним ту особую роль, которую на протяжении длительного времени играли пражские музыканты и пражская публика в музыкальной жизни Европы. Вспомним, что Прага оценила оперное творчество Моцарта раньше, чем Вена; что именно чешские музыканты поддерживали новаторские устремления Шуберта в годы, когда на его родине они еще вызывали лишь равнодушие или недоумение; что "Волшебный стрелок" Вебера немыслим вне его чешского фона; что создателями как циклической симфонии (классического типа), так и романтического "экспромта" были музыканты-чехи[4]. И тогда станет ясно, что в передовой направленности мысли Глюка, в его свободе от национального пристрастия проявлялись не только индивидуальные особенности. Все это было наследием чешского склада ума, характера, художественной мысли. Подобно тому как акцент, сохранившийся в немецкой речи прославленного музыканта венского двора до конца жизни, выдавал его богемское происхождение, так и его открытость ко всему новому, оригинальному, значительному в общеевропейском масштабе говорит об интеллекте, сформировавшемся в культурной атмосфере Праги.

---

[3] У нас нет сведений о том, что Глюк слышал оперы Рамо во время своего кратковременного пребывания в Париже, хотя, разумеется, это не исключено, и даже вероятно.

[4] Создателем так называемой "мангеймской" симфонической школы был чех Ян Стамиц; первые фортепианные "музыкальные моменты" принадлежат чешским композиторам В. Томашеку и Я. Воржишеку.

И еще одно обстоятельство. Глюк, живший в Чехии до двадцати двух лет, не получил у себя на родине того крепкого профессионального образования, которое было уделом его коллег в странах Центральной Европы. Разумеется, позднее приобщение к композиторской, в особенности к контрапунктической, технике всегда сказывалось в его творчестве. Однако недостаточность школьного обучения компенсировалась той силой и свободой мысли, которая позволила ему обращаться к новому и актуальному, лежащему за пределами узаконенных норм.

В зарубежной музыковедческой литературе можно встретить параллели между Глюком и Мусоргским[5]; оба оперных реформатора совершили великое в искусстве, казалось бы, не овладев в полной мере его "технологией" (в ее школярском понимании). Мне представляется, что это совпадение можно рассматривать как закономерное. Ведь не только Глюк и Мусоргский, но и Шуберт, и Глинка, и Балакирев, и Римский-Корсаков, и некоторые другие представители национальных школ в музыке открывали новые пути с легкостью и смелостью, которые были возможны именно благодаря свободе от цехового педантизма. Вспомним также, что опера возникла в свое время не в профессиональных композиторских кругах, а в среде просвещенных любителей, которые лишь контактировали с профессионалами. Наконец, в наш век вдали от академической среды сформировалось столь интересное явление, как творчество Гершвина.

В Чехии интерес Глюка к музыке развивался свободно и самостоятельно, без груза авторитетов, без давления регламентов и канонов. К тому времени, когда он, достигнув двадцати трех лет, впервые приступил к серьезным профессиональным занятиям в Италии, его художественное воображение, опережавшее уровень его технического мастерства, было развитым и многосторонним. Возможно, уже тогда в нем рождались великие замыслы будущего.

А зрелое воплощение их четверть века спустя обозначило в музыкальном искусстве рубеж, от которого не могло быть возврата к прошлому.

## 3

Глюк поднял оперу до идейного и художественного уровня драматического театра[6].

---

[5] Например в статье: Blom E. Gluck // Grove's Dictionnary of Music and Muscians. Vol. 6. Ynd., 1954.

[6] Монтеверди, творивший на самой заре жизни музыкальной драмы, предвосхитил многие находки Глюка, в частности сблизил раннюю оперу с реалистической драматургией театра. Однако, как известно, развитие оперы в Италии не пошло по пути, намеченному Монтеверди.

В годы, когда музыкальная драма еще только зарождалась, драматический театр уже достиг художественных высот, которыми отмечены величайшие проявления человеческого гения. На протяжении огромного исторического периода именно драматический театр был наиболее демократичным, массовым видом искусства. Со времен средневековых представлений жонглеров и расцвета литургической драмы именно он являлся неизменным и последовательным носителем народной психологии и культуры. Задолго до рождения оперы драматический театр после длительного "экспериментирования" нашел и утвердил доступный самым широким кругам "язык" своего искусства, затрагивая идеи подлинной философской глубины и значительности. В эпоху, когда письменная литература была достоянием очень ограниченной среды, драматический театр с его общедоступностью, наглядностью, непосредственной силой воздействия был призван играть роль общественной трибуны, глашатая общенародных настроений и идей. Как известно, в эпоху Просвещения из всех видов искусства первое место отдавалось именно театру.

Опера, начавшая свой путь на рубеже XVI—XVII столетий как музыкальное ответвление драмы, развивалась, однако, в значительном отдалении от эстетики демократического театра. Разумеется, его влияние на строй типичных оперных образов, на особенности композиции и структуры оперного спектакля не подлежит сомнению. Однако путь оперы был таков (у нас нет возможности углубиться здесь в причины этого явления), что она оставалась тесным образом связанной с придворно-аристократической средой и в большой степени подчиненной ее эстетическим требованиям.

Тенденция к чрезмерной декоративности, к изящной "дивертисментности" определяет облик оперного искусства доглюковского периода. Она проявляется и в развлекательной, легковесной, условной трактовке героических сюжетов с обязательной "счастливой развязкой"[7], и в помпезности и перегруженности постановочного стиля (во французской опере), и в виде неумеренного пристрастия к колоратурному орнаментальному пению, и в статичной драматургии (в итальянской опере), и в трафаретном музыкальном языке и т. д. Чем, например, кроме сковывающего действия придворно-декоративных традиций, можно объяснить "измены" Генделя музыкальному театру? Свои устремления к подлинно героическому стилю он смог осуществить только за пределами оперы в сфере оратории, обращавшейся к широкой народной аудитории. Случайно ли Бах, отдавший дань всем без исключения музыкальным жанрам, игнорировал оперу — ведущий жанр совре-

[7] Традиции "happy end" ("счастливого конца") были так сильны, что даже Кальцабиджи не решился от них отказаться.

менности, имевший широчайшее распространение при княжеских дворах у него на родине? И упорные поиски реалистического стиля, которые прослеживаются в оперном творчестве Рамо, были несомненно обречены на половинчатость из-за цепкости придворно-аристократических традиций.

Глюк "вырвал" оперу из-под власти придворной эстетики. Он придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей, достойных шекспировской драмы; осветил ее этической идеей трагедий Корнеля и Расина; привнес в нее естественность и простоту демократических комедий Гольдони и Фавара. И музыкальная драма поднялась до уровня искусства, способного отразить великие просветительские идеи. Не простая хронология заставляет нас сегодня воспринимать Глюка как современника Руссо и Дидро, Лессинга и молодого Гёте. Само его творчество было подлинным детищем эпохи Просвещения, отражением огромного общественного подъема предреволюционного периода, революцией в музыке, как отозвался о нем Вольтер.

Действительно, в величественных трагедиях Глюка, раскрывающих глубину душевных конфликтов человека, поднимающих гражданственные проблемы, родилось новое представление о музыкально-прекрасном. Если в старой придворной опере Франции "предпочитали... остроумие чувству, галантность страстям, а изящество и колорит стихосложения патетичности, требуемой... ситуацией"[8], то в глюковской драме высокие страсти и острые драматические столкновения разрушили идеальную упорядоченность в утрированное изящество придворного оперного стиля. Приверженцев старого, "пуристов и эстетов" (как заклеймил их Глюк), отталкивало в его музыке "отсутствие утонченности и благородства". Они упрекали его в "потере вкуса", указывали на "варварский и экстравагантный" характер его искусства, на "крики физической боли", "конвульсивные рыдания", "вопли горести и отчаяния" вытеснили прелесть плавной, уравновешенной мелодии.

Сегодня эти упреки представляются нам смешными и безосновательными. Судя о новаторстве Глюка с исторической отстраненностью, мы убеждаемся в том, что он удивительно бережно сохранял те художественные приемы, которые вырабатывались в оперном театре на протяжении предшествующего полуторавекового периода и образовали "золотой фонд" его выразительных средств. В музыкальном языке Глюка очевидна преемственная связь с выразительной и ласкающей слух мелодичностью итальянской оперы, с изящным "балетным" инструментальным стилем французской лирической трагедии. Но в его глазах "истинная цель музыки" со-

[8] Материалы и документы по истории музыки / Ред. М. Иванов-Борецкий. М., 1934. С. 352.

стояла в том, чтобы "дать поэзии больше новой выразительной силы"[9]. Поэтому, стремясь с максимальной полнотой и правдивостью воплотить в музыкальных звуках драматическую идею либретто (а поэтические тексты Кальцабиджи были насыщены подлинным драматизмом), композитор настойчиво отвергал все противоречившие этому декоративные и трафаретные приемы. "Не на месте примененная красота не только теряет большую часть своего эффекта, но и вредит, сбивая с пути слушателя, который не находится уже в расположении, нужном для того, чтобы с интересом следить за драматическим развитием", — говорил Глюк[10].

И новые выразительные приемы композитора действительно разрушали условную типизированную "красивость" старого стиля, но зато максимально расширяли драматические возможности музыки. Именно у Глюка в вокальных партиях появились речевые, декламационные интонации, противоречащие "сладостной" плавной мелодичности старой оперы, но правдиво отражающие жизнь сценического образа. Так, он изгнал из своей музыки орнаментально-колоратурное пение, затемняющее смысл поэтического слова и тормозящее драматическое действие. Навсегда исчезли из его опер замкнутые статичные номера стиля "концерта в костюмах", разделенные сухими речитативами. Их место заняла новая композиция крупного плана, построенная по сценам, способствующая сквозному музыкальному развитию и подчеркивающая музыкально-драматические кульминации. Оркестровая партия, обреченная в итальянской опере на жалкую роль "обрамляющей ритурнельности", стала участвовать в развитии образа, и в глюковских оркестровых партитурах раскрылись неведомые дотоле драматические возможности инструментальных звучаний. Появилось свободное строение музыкальной речи, подчас переходящее в "прозаическую" текучесть. "Музыка, сама музыка, перешла в действие..."[11] — писал о глюковской опере Гретри. И в самом деле, впервые на протяжении вековой истории оперного театра идея драмы воплотилась в музыке с такой полнотой и художественным совершенством[12]. Удивительная простота, определившая облик каждой выраженной Глюком мысли, оказалась также несовместимой со старыми эстетическими критериями.

---

[9] См. Посвящение к опере "Альцеста" — своеобразный "программный документ", в котором сформулированы реформаторские установки Глюка и Кальцабиджи / опубл.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. В. Шестаков. М., 1971. С. 480 — 481.

[10] Материалы и документы по истории музыки. С. 369.

[11] Там же. С. 36.

[12] В опере Монтеверди "Коронация Поппеи" (1642) подобная проблема по-своему разрешена на очень высоком уровне. Однако, как известно, эта опера является уникальной в истории оперной литературы XVII и первой половины XVIII столетий.

Осуществляя свою реформу под знаменем "поисков благородной простоты"[13], Глюк, как ни один другой композитор, умел достигать эффектов возвышенного и величественного при помощи простейших музыкальных средств. Героическое в творчестве его предшественников (Генделя, Баха и других) выражалось посредством сложнейшего музыкального языка; полифоническая многоплановость сочеталась с густыми многокрасочными тембровыми и гармоническими звучаниями, с широко развертывающейся мелодикой, насыщенной скрытым многоголосием и детализованной комплементарной ритмикой. Музыкальный же язык Глюка предельно прост. Только в народной музыке и в новейшей комической опере XVIII века, тяготевшей к народно-бытовому стилю, встречалась прежде подобная "облегченность" выражения.

Доходчивая мелодия, прозрачнейшая фактура, функциональная ясность гармоний определяют облик музыкального языка Глюка. Некоторые его тематические образования по своей скупой одноплановости кажутся "силуэтами", другие вызывают ассоциации с крупными мазками плаката. При помощи двух-трех штрихов он умел добиваться поразительных художественных эффектов. Не перестаешь удивляться, как, например, Глюк сумел в си-минорной арии Клитемнестры передать трагический пафос монолога классицистской трагедии средствами простейшего "гитарного" аккомпанемента и мелодии почти бытового стиля. Настроение глубокой, душераздирающей скорби в до-минорном хоре "Орфея" достигается "сгущением" одного характерного мелодического оборота — нисходящей секунды. Мощный суровый колорит "мотива рока" из увертюры к "Альцесте" подчеркнут унисонным звучанием оркестра в низком регистре. Только бетховенский тематизм превзошел впоследствии по своей замечательной концентрации мысли и героико-драматической выразительности глюковскую "благородную про-стоту".

## 4

Небывало высокий уровень эстетической мысли Глюка проявился в его стремлении раскрыть неповторимость конкретного художественного образа. Оценить всю меру новаторства Глюка в этом направлении можно только представляя себе, насколько глубоко и прочно внедрился в оперном искусстве той эпохи принцип условной типизации. Вспомним, что на одно либретто Метастазио сочинялось до двадцати опер, что оперы стиля pasticcio[14] были

[13] Из Посвящения к "Альцесте".

[14] Pasticcio назывались оперы, составленные из номеров, перенесенных других произведений и принадлежащих самым разным авторам.

нормативным явлением, что крупные вокально-драматические произведения, сочиненные всецело на основе нового материала, рассматривались как событие, что даже гениальные композиторы вроде Баха и Генделя нередко переносили особенно удачные номера из одного своего опуса в другой.

Разумеется, в свете более поздних достижений оперной драматургии и симфонизма Моцарта, Бетховена (не говоря уже о произведениях романтического стиля) оперные образы Глюка кажутся нам недостаточно индивидуализированными. Действительно, подчас музыкальная характеристика героя одной его оперы может быть отнесена к герою другой. И тем не менее его музыка в целом была вызовом установившемуся идеалу. Стоит привести некоторые высказывания композитора, свидетельствующие о том, с какой высокой степенью осознанности и продуманности осуществлял он свое намерение разрушить "стандарт условного".

"Вы не можете себе вообразить, сколько различных путей и нюансов возможны в музыке"[15].

"...Нельзя ожидать одних и тех же эффектов светотени от картины, сюжет которой представлен при полном освещении или полусвете"[16].

"Тонкие уши находили такую-то мелодию слишком резкой, такой-то пассаж слишком грубым... не подумав о том, что в данный момент эта музыкальная фраза представляет, может быть, максимум выразительности и дает наиболее прекрасную контрастность"[17].

"Если хочешь быть правдивым, надо приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и самые величайшие красоты мелодии и гармонии станут ошибками, недочетами, когда они не соответствуют цели"[18].

На вопрос слушателя, почему при повторении фразы в монологе Агамемнона ("Ифигения в Авлиде") длительность звука, на который приходится одно и то же слово "я", меняется от целой ноты к четвертям, Глюк ответил: "...герой сей находится между двумя сильнейшими противоположными силами — природой и религией; природа берет верх в конце концов, но, прежде чем выговорить ужасное слово неповиновения богам, он колеблется; моя целая нота сие колебание показывает; но однажды решившись сказать оное слово, Агамемнон повторяет его столько, сколько хочет;

---

[15] Глюк Х. В. Письмо к Леблон дю Рулле // Материалы и документы по истории музыки. С. 373.

[16] Глюк Х. В. Посвящение к опере "Парис и Елена" // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. С. 482—483.

[17] Там же.

[18] Там же.

больше нет места колебанию, целая нота была бы теперь ошибкой..."[19]

Вместе с тем в той же опере композитор повторяет мелодию хора воинов каждый раз в ноту и объясняет это однообразие стремлением передать чувство их одержимости: "...все обстоятельства ничего не значат в их глазах... — говорит Глюк, — они могут произносить только одни и те же слова, и всегда с одинаковым акцентом"[20].

Каждое отступление от ожидаемого и привычного, каждое нарушение стандартизированной красоты Глюк аргументировал глубоким анализом движений человеческой души. В подобных эпизодах и рождались те смелые музыкальные приемы, которые предвосхитили искусство "психологического" XIX века. Не случайно в эпоху, когда оперы в условном стиле отдельными композиторами писались десятками и сотнями, Глюк на протяжении четверти века создал всего пять реформаторских шедевров. Но каждый из них неповторим по своему драматургическому облику, каждый сверкает индивидуальными музыкальными находками.

Чудесная неповторимость "Орфея и Эвридики" в ее "итальянской" музыкальности. Драматургическая структура и основывается здесь на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью. Господствующий эмоциональный колорит "Орфея" — нежная скорбь. Однако и в этой "чувствительной" опере уже ясно проявилась главная, героико-трагическая тема глюковского творчества. Композитор раскрыл ее здесь не непосредственно, а в характерном для музыкального искусства "символическом" плане, через эмоциональный подтекст фантастической сцены в Аиде. Диалог между резкими возгласами фурий и трогательными интонациями Орфея олицетворяют типичную тему классицистской трагедии — столкновение человека и судьбы, которая в музыкальном искусстве стала носителем идеи гражданственности вплоть до Девятой симфонии Бетховена.

"Альцеста" (либретто Р. Кальцабиджи по Еврипиду) — драма величественных и сильных страстей. Гражданская тема здесь проводится последовательно через конфликт между общественной необходимостью и личными страстями. Ее драматургия концентрируется вокруг двух эмоциональных состояний — "страха и скорби" (Руссо). В театрально-сюжетной статичности "Альцесты", в известной обобщенности, в суровости ее образов есть нечто ораториальное. Но при этом сознательное стремление освободиться от господства завершенных музыкальных номеров и следовать за из-

[19] Материалы и документы по истории музыки. С. 368.
[20] Там же.

гибами поэтического текста предвосхищает принципы гораздо более поздней музыкальной драмы Вагнера.

"Ифигения в Авлиде" (по Расину) — первая из трех опер, созданных Глюком для Парижа, и под бесспорным влиянием французской театральной культуры. В отличие от "Альцесты", тема гражданской героики построена здесь с театральной многоплановостью. Главная драматургическая ситуация обогащена лирической линией, жанровыми мотивами, пышными декоративными сценами.

Высокий трагедийный пафос сочетается с бытовыми элементами. В музыкальной структуре примечательны отдельные моменты драматических кульминаций, возвышающихся над более "обезличенным", "рамплиссажным" материалом. «Это „Ифигения" Расина, переделанная в оперу», — говорили о первой французской опере Глюка сами парижане.

В "Армиде" (либретто Ф. Кино) Глюк, по его собственному выражению, "старался быть... скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом"[21]. Обращаясь к либретто прославленной оперы Люлли, он хотел возродить приемы французской придворной оперы на основе новейшего, развитого музыкального языка, новых принципов оркестровой выразительности и достижений его собственной реформаторской драматургии. Героическое начало в "Армиде" переплетается по своей изобразительной силе с фантастическими картинами.

"Я с ужасом жду, как бы не вздумали сравнивать "Армиду" и "Альцесту", — писал Глюк. — ...одна должна вызывать слезу, а другая давать чувственные переживания"[22].

И наконец, удивительнейшая "Ифигения в Тавриде" (по Еврипиду)! Конфликт между чувством и долгом дан в ней в психологическом плане. Картины душевного смятения, страданий, доведенных до пароксизмов, образуют центральный момент оперы. Картина грозы — характерно французский штрих — воплощена во вступлении симфоническими средствами с небывалой остротой трагического предчувствия.

Подобно девяти неповторимым симфониям, "складывающимся" в единое понятие бетховенского симфонизма, эти пять оперных шедевров, столь родственных между собой и вместе с тем столь индивидуальных, образуют новый стиль в музыкальной драматургии XVIII века, вошедший в историю под названием оперной реформы Глюка.

---

[21] Глюк Х. В. Письмо к Леблон дю Рулле. Цит. изд. С. 373.
[22] Там же. С. 374.

Так велик резонанс этой реформы, так вглубь и вширь распространялась она, что почти не поддаются уточнению границы ее "сферы влияния". Меньше всего она исчерпывается творчеством композиторов, именуемых "глюковской школой".

Далеко за пределы этой школы, в оперной и инструментальной музыке разных стран Европы, внедрялись эстетические идеалы, драматургические принципы, формы музыкального выражения, разработанные Глюком. Вне глюковской реформы не созрело бы не только оперное, но и камерно-симфоническое творчество позднего Моцарта, а в известной степени и ораториальное искусство позднего Гайдна. Между Глюком и Бетховеном преемственность так непосредственна, так очевидна, что кажется, будто музыкант старшего поколения завещал великому симфонисту продолжить начатое им дело.

Не только Леонора является прямой наследницей Альцесты. От Allegro ре-минорной сонаты до Allegro Девятой симфонии ощутимо глубочайшее родство тематизма Бетховена с образно-интонационным строем глюковской "Альцесты". В таком же плане и "до-минорное царство" глюковского "Орфея" породило ряд столь выдающихся произведений классического симфонизма, как, например, до-минорный квинтет и до-минорная фортепианная соната Моцарта, как Третий концерт, "Похоронный марш" из "Героической симфонии", увертюры "Кориолан", "Эгмонт" Бетховена, симфоническая картина зимы из "Времен года" Гайдна и многие другие.

"Круги", расходившиеся от глюковской реформы, продолжали вовлекать в свою сферу и более отдаленные явления, сложившиеся на идейной и культурной почве нового столетия. Как это ни неправдоподобно на первый взгляд, но в какой-то мере потомками Глюка являются и столь не похожие друг на друга художественные явления, как "Волшебный стрелок" Вебера и "Иван Сусанин" Глинки, как "Лесной царь" Шуберта и "Осуждение Фауста" Берлиоза, увертюры к "Манфреду" Шумана и "Вильгельму Теллю" Россини.

Разумеется, в музыке второй половины XIX века теряются связи с образно-интонационной сферой творчества Глюка. Однако эстетические и драматургические принципы, определившие его реформу, возрождаются на новой основе в музыкальных драмах Вагнера. Искусство Глюка не исчерпало себя и по сей день. Более того. Именно в наше время, когда с особой остротой поставлен вопрос о судьбах музыкального творчества, о месте музыки в жизни широких демократических кругов, эстетические принципы Глюка приобретают современное звучание. В борьбе за искусство

высоких идей и жизненной правды, за победу новаторства над рутиной, простоты над изощренностью, красоты над "красивостью" нашим союзником становится этот придворный музыкант XVIII века, выходец из богемских лесов, "прорубивший окно" в музыку будущего.

## ТЕАТР И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА МОЦАРТА

В соль-минорном струнном квинтете Моцарта есть маленькое Adagio, овеянное настроением глубокой скорби. На фоне сонатно-симфонической музыки XVIII столетия эта "страничка из лирического дневника" поражает своей романтичностью. Композитор сам раскрыл для нас ее программное содержание: тот же образ и те же выразительные приемы мы встречаем в арии из "Волшебной флейты", где героиня оплакивает свое утраченное счастье.

Подобное родство инструментальных и оперных образов обращает на себя внимание во многих произведениях великого венского классика. Всякий, кто знаком с музыкой Моцарта, не может не заметить удивительного сходства между вдохновенным, полным душевного напряжения Andante из соль-минорной симфонии и арией Тамино из "Волшебной флейты", в которой выражено пробуждение всепоглощающей любви.

Ясно ощутимы также образно-интонационные связи между "Дон-Жуаном" и симфонией 1786 года (ре мажор). И полные веселья и задора, искрящиеся буффонные образы, и прекрасная светлая лирика, и народно-жанровые "крестьянские" сцены, и трагедийный мотив возмездия, и другие моменты многоплановой "шекспировской" драматургии этой оперы нашли непосредственное отражение в инструментальных темах ре-мажорной симфонии.

Число подобных примеров можно умножить. Поэтический, женственно-обаятельный образ медленной части до-минорного квинтета имеет свою "параллель" в лирической арии графини из "Свадьбы Фигаро", а шутливо-торжественные интонации арии Фигаро "Мальчик резвый" проникают в финал четырехручной фортепианной сонаты ре-мажор и т. д. и т. п. В этих многочисленных аналогиях проявляется одна чрезвычайно значительная особенность инструментального творчества Моцарта — глубокая связь не только с операми самого композитора, но со всей культурой музыкального, а косвенно и драматического, театра современности.

---

***Опубликовано:*** СМ, 1956, № 7. С. 55—65; Этюды-1. С. 126—142; Этюды-2. С. 154—170.

Для музыкального искусства моцартовского времени, в особенности Германии и Австрии, драматический театр имел огромное оплодотворяющее значение. Обращенный к широкой аудитории, он уже с эпохи Ренессанса стал чуть ли не самым могучим средством интеллектуального и художественного воздействия. В век Просвещения театр был главной трибуной для выражения передовых общественных идей.

Для композиторов XVIII века театр играл столь же важную роль, как новая национальная поэзия для немецкой романтической музыки периода национально-освободительных движений. Ведь и формирование романсного стиля Шуберта, и рождение национально-романтической оперы Вебера, и все творчество Шумана немыслимо вне образов и влияния романтической литературы; и даже "классицист среди романтиков" Мендельсон опирается на художественный стиль новейшей поэзии. В музыкальном искусстве эпохи классицизма подобную роль выполнял драматический театр.

Весьма существенно, что в Германии национальный театр формировался именно при жизни Моцарта. Лессинг, поднявший знамя борьбы за национально-демократические идеалы, драматургия "Бури и натиска", восставшая против мелочных моральных норм отсталого феодально-бюргерского общества, гражданские драмы Шиллера и молодого Гёте — все эти новые явления немецкого театра в особенно яркой и последовательной форме выражали великие просветительские устремления эпохи. Их идеями были захвачены умы моцартовского поколения.

Нет ничего удивительного в том, что идеи, образы и художественные формы театра нашли своеобразное преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения. В Германии и Австрии издавна сложились богатейшие национальные традиции инструментальной музыки. На протяжении по крайней мере полутора столетий, предшествующих творчеству Моцарта, инструментальная музыка неизменно находилась на "столбовой дороге" немецкого искусства и отражала ведущие идеи современности. Новый характерный инструментальный жанр моцартовского времени, соната-симфония, сложился под сильным воздействием театральных образов. Быть может, именно в подчеркнутом тяготении к драматизму театрального склада и заключается наиболее существенное различие между инструментальным стилем баховского поколения и поколения его сыновей. В творчестве мангеймских симфонистов, Христиана Баха, Гайдна и других композиторов — предшественников и современников Моцарта уже наметились подобные театрально-драматические черты.

Каким же путем осуществлялось сближение театральных и инструментальных образов? Здесь еще раз напрашивается сравнение с искусством начала XIX века. Подобно тому как образы новой ли-

рической поэзии проникали в раннюю романтическую симфонию главным образом через романс — распространенный музыкальный жанр нового времени, так в эпоху Просвещения связующим звеном между драматическим театром и сонатой-симфонией была опера.

На протяжении целого столетия опера развивалась под заметным влиянием драматического театра, который значительно раньше достиг строгой обобщающей типизации образов и классической завершенности формы. Возвышенная классицистская трагедия, народная комедия, "мещанская драма" оставили в оперной музыке очень ощутимый след. На родине Моцарта опера давно получила широчайшее распространение, а в Вене — городе, где искусство Моцарта достигло полной зрелости, — она уже при его жизни стала национальной традицией. Именно проникновение господствующих оперных образов в современную инструментальную музыку определило характер того направления симфонизма, которое своими зрелыми камерно-симфоническими произведениями завершил и обессмертил Моцарт.

В лаконичной, но чрезвычайно меткой характеристике инструментального наследия Моцарта Антон Рубинштейн[1] подчеркивал уникальный облик ряда его поздних произведений. Действительно, среди моцартовских симфоний, квартетов, квинтетов конца 70-х и 80-х годов встречаются произведения, поражающие неповторимостью художественных образов, предельной индивидуализацией выразительных приемов. И по глубине мысли, по необычайной тонкости настроения они не имеют себе равных в инструментальном творчестве современников Моцарта и его непосредственных предшественников.

Тем более интересно, что эта высоко оригинальная, а временами и очень сложная музыка почти всегда находила быстрый отклик. Вместе с тем, в отличие от некоторых своих современников (Гайдна, Диттерсдорфа и др.), Моцарт не давал своим произведениям программных заголовков, которые могли бы служить путеводной нитью для слушателя.

При всей самобытности, музыка Моцарта обладала огромной эмоциональной общезначимостью. Самые смелые, неожиданные, оригинальные приемы Моцарта неизменно опирались на прочно сложившиеся интонационные обороты. Но при этом вовсе не народно-фольклорное начало господствовало в его произведениях. Несомненно, и народно-песенные образы живут в творчестве Моцарта: вспомним наивно-жизнерадостное, солнечное трио из его ре-минорного квартета, оригинальнейшую тему "уличной песенки" из финала ми-бемоль-мажорного квинтета, "гайдновский" менуэт

[1] Рубинштейн А. Музыка и ее представители. М., 1921. С. 17.

ре-мажорного квинтета, финал ми-бемоль мажорной симфонии и многое другое. В умении претворить и опоэтизировать национальные формы народно-бытовой музыки Моцарт не уступал ни Гайдну, ни ранним немецким романтикам. Но все же, в отличие от этих композиторов, для которых неразрывная связь с интонациями национального фольклора была важнейшим признаком стиля, Моцарт в своей инструментальной музыке опирался на фольклор эпизодически и преимущественно в жанрово-танцевальных частях. Что же касается сонатных allegro — главных частей нового инструментального цикла, — то происхождение их интонационного строя следует искать в иной сфере.

На протяжении почти двух столетий в музыкальном театре в неразрывной связи со словом, с конкретной сценической ситуацией вырабатывались музыкальные образы, имеющие свою определенную интонационную характеристику. Эти выразительные оперные интонации прошли отбор нескольких художественных поколений и приобрели громадную силу воздействия. Они и легли в основу многих моцартовских сонатно-симфонических тем. В их интонационном строе проявляется прежде всего оперно-театральный склад инструментального мышления композитора.

Возьмем в качестве примера некоторые наиболее тонкие, неповторимые, "психологические" темы-образы Моцарта, на первый взгляд, далекие от оперно-патетического стиля: изумительную тему соль-минорного квинтета, проникнутую страдальческим "вертеровским" настроением, главную тему соль-минорной симфонии (в особенности в том виде, как она звучит в конце разработки, где создан непревзойденный по своей силе образ душевного изнеможения) и побочную тему финала этой же симфонии, с ее хрупким "надломленным" обликом.

Напомним также "мотив жалобы" из главной темы первой части трагического до-минорного квинтета, менуэт из ре-минорного квартета и другие.

По своему интонационному содержанию все они являются прямыми "потомками" традиционных оперных "арий жалобы". Последние же сложились в опере еще в XVII веке, как отражение одного из господствующих образов классицистской трагедии — глубокой, страстной, но сдержанной скорби. Для примера сошлемся на сцену любовного заклинания в опере Кавалли "Дидона", или сцену смерти покинутой Дидоны, умирающей от любовной тоски в опере Пёрселла "Дидона и Эней", или арию Тиманта из оперы Провенцале" Раб своей жены", где оплакивается безнадежная любовь.

Примечательно, что когда два века спустя Григ включил в свою "Сюиту времен Хольберга" (задуманную как своеобразная стилизация музыки конца XVII столетия) пьесу под названием

"Ария", то он использовал в ней те же характерные интонационные приемы оперных "арий жалобы".

Темы инструментальных произведений Моцарта исключительно многообразны, и стремление свести их все к нескольким типам театральных образов привело бы к недопустимому упрощению их художественного содержания[2]. Об обширных образных связях моцартовской музыки написаны целые тома. И все же нельзя не остановиться на том, что интонации наиболее распространенных образов оперы XVII—XVIII столетий очень широко представлены во многих ярких и наиболее характерных инструментальных темах Моцарта.

К ним, безусловно, относятся блестящие величаво-торжественные темы, вобравшие в себя интонации оперной героики. В музыкальном театре они сложились как выражение гражданского пафоса, типичного для классицистской трагедии. Сравним, например, главную тему первой части "Маленькой ночной серенады" или главную тему первой части симфонии До мажор 1780 года с темой героического военного наступления из оперы Генделя "Ксеркс" или со сценой победного прославления мудрости и величия Зарастро из "Волшебной флейты".

Широкое отражение в инструментальной музыке Моцарта получили и народно-комические оперные образы.

Именно с того времени, когда опера вышла за пределы узко придворной среды, в нее стали проникать влияния народного театра. На фоне отвлеченного рыцарского искусства понятие народного и в драме и в литературе по традиции отождествлялось с понятием комического (вспомним Санчо Панса в романе Сервантеса!). В опере XVII столетия в народно-комических образах выработалась своя система интонаций и выразительных приемов, черты которой были развиты и акцентированы в комической опере XVIII века.

Моцарт сочинил множество опер. Жизнерадостная, юмористическая струя, долгое время заслонявшая собой другие стороны его творчества, почти всегда была связана с народно-комическими театральными образами. И в темах инструментальных произведений Моцарта очень часто обобщены как чисто буффонные, так и "пейзанско-руссоистские" образы музыкально-комедийного театра XVIII века. Сравним хотя бы сцены крестьянских хороводов в операх "Ричард Львиное Сердце" Гретри или "Дон-Жуан" Моцарта, с заключительной партией первой части симфонии "Юпитер" или побочной темой брызжущего весельем финала моцартовской ре-мажорной симфонии 1786 года.

---

[2] В отношении же мангеймских симфонистов, с которыми творчество Моцарта непосредственно связано, такое стремление было бы вполне оправданным.

Что же касается чисто буффонных образов — динамичных, стремительных, шутливых, то примеры из этой области, по существу, неисчерпаемы. Особенно обращает на себя внимание родство облегченно-подвижных, "буффонных" по характеру многих инструментальных финалов Моцарта (см., например, финалы соль-минорного квинтета, ми-бемоль-мажорной симфонии) с оживленными финалами тогдашней комической оперы.

Совершенно так же образы мещанской сентиментальной драмы, сложившиеся в XVII столетии, отразились в комической опере чувствительного стиля. Эта новая лирика, более человечная, более женственная и галантная, чем сдержанно-скорбная лирика трагедийного жанра, получила свою особую интонационную характеристику. Именно с этой интонационной сферой связана светлая "романсная" музыка Моцарта, захватывающая своей вдохновенностью и поразительной красотой. Сопоставим чувствительно-лирическую тему из симфонии "Юпитер" с темой медленной части из "Маленькой ночной серенады", которую сам композитор назвал "Романс".

Прославленная ария Глюка "Потерял я Эвридику" принадлежит к этому же мелодическому типу.

В инструментальных темах Моцарта часто встречается характерный выразительный прием, который не может не обратить на себя внимание: тема строится как драматический "диалог", как резкое столкновение контрастных мотивов. Таковы, например, главные темы первой симфонии "Юпитер", первой части фортепианной сонаты до минор и финала соль-минорной симфонии.

Этот прием также имеет оперно-театральное происхождение.

Начиная с опер Глюка, непосредственно навеянных героикой классицистской трагедии, в музыке утвердился образ, в котором уже самая идея конфликта между гражданским долгом и личными страстями нашла соответствующее интонационное выражение. В увертюре к "Альцесте", где воплощено господствующее в опере настроение "страха и скорби" (Ж.-Ж. Руссо), Глюк построил главную тему как диалог между грозным, волевым мотивом "рока" — олицетворением общественной необходимости — и мотивом человеческой слабости и печали. Можно ли не заметить самой непосредственной преемственности между глюковским "трагедийным" образом, выражающим в музыке самую прогрессивную идею театра эпохи Просвещения, и патетическими "темами-диалогами" Моцарта?

Рамки статьи не позволяют проследить более полно оперно-интонационные связи моцартовских сонатно-симфонических тем. Примеры этого по существу неисчерпаемы.

Ограничимся тем, что напомним еще хотя бы о поэтичнейшем преломлении традиционной оперной пасторали и укажем на род-

ство между пасторалью из "Пиковой дамы" Чайковского и побочной темой первой части до-минорного квинтета Моцарта.

Оперная "сицилиана" определила выразительный облик многих лирических инструментальных тем Моцарта. Сравним "сицилиану" из интермедии Перголези "Влюбленный брат" и задумчиво-печальную тему финала из ре-минорного квартета Моцарта.

Экзотические "янычарские" образы, часто встречающиеся в комических операх XVIII века, также нашли отражение в инструментальной музыке Моцарта ("Турецкий марш", трио из ля-мажорного скрипичного концерта и др.).

Подобные сопоставления бессильны объяснить неподражаемое обаяние музыки Моцарта, ее высокую поэтичность, вдохновенность, "хрустальную прозрачность" стиля (А. Рубинштейн). Каким образом обычное и традиционное преображалось в его творчестве в нечто идеально-прекрасное, полное свежести и острой выразительности — остается одной из тайн и чудес моцартовского гения. Однако установление родства между интонационным складом моцартовских тем и образами музыкального театра раскрывает причины непосредственной выразительности его отвлеченных инструментальных произведений.

Менее непосредственная, но столь же бесспорная связь с театральным мышлением проявляется у Моцарта в том, как он трактует сонатно-симфоническую форму.

Напрасно мы стали бы искать в сонатной форме Моцарта отражения конкретных сюжетно-сценических эпизодов. В камерно-симфонической музыке Моцарта этого нет. Речь идет об обобщенном, своеобразно-музыкальном отражении важнейших выразительных принципов классической театральной формы внутри симфонического жанра.

В наше время контрастная основа классической сонатной формы стала в буквальном смысле слова азбучной истиной. Централизация двух контрастирующих типизированных образов, ясно выраженный конфликт, целеустремленность развития — все эти особенности классической сонаты-симфонии знакомы каждому ученику музыкальной школы.

Но если мы приоткроем завесу над предысторией классической симфонии, то обнаружим, что ни у одного из ранних симфонистов XVIII века, ни в фортепианной сонатной литературе того периода, ни тем более в "предсонатных" инструментальных жанрах (concerto-grosso, трио-соната и т. д.) нет столь лаконичной, четкой контрастной конструкции при столь ясной театральной конфликтности, как в зрелых симфониях Моцарта. Эти тенденции наблюдались у многих немецких

предшественников Моцарта, но он один (и притом далеко не сразу) сумел обобщить их и придать им предельную завершенность.

Особенностью классицистского театра была высокая упорядоченность формы — упорядоченность, доведенная до принципа. По сравнению со стилистически пестрыми, бесформенными доклассическими театральными представлениями, в которых свободно перемешивались элементы и мистерии, и аллегории, и буффонады, и трагедии, и балета, огромное прогрессивное значение имела кристаллизация законченных жанров комедии и трагедии. Характерное ограничение круга персонажей-типов, четкое деление на акты и сцены, ясно выраженный, целеустремленно развивающийся конфликт с разрешением в конце — все это содействовало максимальной концентрации и цельности драматического замысла.

В своих зрелых симфониях Моцарт претворил такие характерные принципы классицистского театра, как, с одной стороны, предельная ясность в обрисовке конфликта, единая линия его развития и строгая группировка драматических образов, с другой — "расчлененность" конструкции и контрастные сопоставления в качестве ведущего принципа композиции.

Весьма показательно, что "театральные" черты сонатной формы проявляются у Моцарта несколько по-разному в симфонии и в камерных жанрах. В его творчестве уже наметилась склонность к трактовке симфонии как массового, театрально-"ораторского" жанра, в квартетах же (отчасти и в квинтетах) ощутимо стремление к созданию музыки более психологической, интимной, более свободной по форме. В камерной музыке заметно обилие тем, отсутствие обрамляющих, и в особенности заключительных, церемониально-торжественных "ритурнелей". Наоборот, "тающие" концовки, эффект угасания часто встречаются в квартетах и квинтетах Моцарта. Показательно в этом отношении сравнение соль-минорной симфонии и соль-минорного квинтета, воплощающих, по существу, одну и ту же тему "страстной скорби". Но в одном случае раскрытие образа достигается при помощи откровенно театральных приемов, в другом большую роль играют более тонкие психологические штрихи.

Идеальный (но ни в коем случае не единственный) пример преломления в сонатной форме театральных принципов — первая часть симфонии Моцарта "Юпитер". Тематический материал здесь предельно рельефен и строго ограничен. Все три темы сгруппированы и расположены с точным учетом пропорций целого. Каждая тема воплощает типический для оперы образ: "тема-диалог" главной партии содержит характерный оперный конфликт, побочная тема — олицетворение женственной чувствительной лирики, заключительная — воплощение народно-жанрового элемента. Соот-

пошение тем максимально контрастно, вплоть до последовательного применения сопоставления солирующих групп и tutti.

Сонатное allegro поражает четкостью конструкции: главная тема при острой внутренней конфликтности изложена в абсолютно симметричной, ясно "расчлененной" периодической форме. Все внутренние границы нарочито подчеркнуты: появления новых тем торжественно подготовлены паузами, а конец каждой темы окаймлен контрастным торжественно-фанфарным "ритурнелем". Весь тематический материал изложен в виде строго уравновешенных периодов, создающих аналогию с поэтически размеренной речью классицистского театра. Вся эта идеальная упорядоченность ясно выявляет драматическую линию — столкновение тем и выпуклое развитие конфликта. Мотивная разработка, внутренние мотивные связи, тональное движение — все это прекрасно сочетается с периодичностью и четкостью архитектоники.

Среди инструментальных произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена моцартовские наиболее непосредственно связаны с художественным стилем классицистского театра. Гайдн, бесспорно, подготовил драматичную контрастную форму Моцарта, но в его собственных поздних симфониях не было ясной интонационно-образной связи с оперой, внутренней конфликтности тем, яркой контрастности между темами-образами. А мощный драматизм бетховенской музыки вовсе не укладывался уже в рамки театрального мышления предшествующей эпохи[3].

Многие из поздних камерно-симфонических произведений Моцарта воспринимаются как своеобразные "инструментальные драмы" XVIII столетия. И современники, несомненно, улавливали общность между их образами и идеями современного театра. Если в операх Глюка идея столкновения человека и судьбы олицетворяла для них напряженную гражданскую атмосферу предреволюционного периода, а в торжестве мудрости Зарастро из "Волшебной флейты" Моцарта они видели победу разума над силами зла, то и симфонии Моцарта, проникнутые оперно-театральными образами, воспринимались в связи с общественными идеями современности.

Драматическая конфликтность, присущая многим поздним моцартовским произведениям, отвечала настроениям эпохи "Бури и натиска". За величественно-патетическими темами Моцарта возникали образы не оперных мифологических царей, а героев современной гражданской драмы, бросавших вызов феодальному мировоззрению, — быть может, гётевского Геца фон Берлихингена или

[3] Бетховен использовал непосредственно-театральные приемы преимущественно в увертюрах и в ряде "трагедийных" сонат (в Пятой, в "Патетической", в Семнадцатой), близких по форме к увертюрам, но он неизмеримо более свободно трактовал сонатную форму.

шиллеровского Фердинанда фон Вальтера. Лирика Моцарта отождествлялась с чувствительными образами новых "бюргерских трагедий", а полные жизни и света буффонные темы отвечали "крамольным" образам комедий Бомарше.

Высказываясь в своей инструментальной музыке на языке, успевшем войти в сознание культурного европейца века Просвещения, обобщая в ней образы, идеи и эстетическое мышление наиболее демократического художественного жанра целой эпохи, Моцарт придал своим "отвлеченным" инструментальным произведениям свойство доступного общенародного искусства.

## БЕТХОВЕН

Бетховен — одно из величайших явлений мировой культуры. Его творчество занимает место в одном ряду с искусством таких титанов художественной мысли, как Толстой, Рембрандт, Шекспир. По философской глубине, демократической направленности, смелости новаторства Бетховен не имеет себе равных в музыкальном искусстве Европы прошлых веков.

В творчестве Бетховена запечатлелось великое пробуждение народов, героика и драматизм революционной эпохи. Обращенная ко всему человечеству, его музыка была смелым вызовом эстетике феодальной аристократии.

Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося в передовых кругах общества на рубеже XVIII и XIX столетий. Как его своеобразное отражение на немецкой почве сложилось буржуазно-демократическое Просвещение в Германии. Протест против социального угнетения и деспотизма определил ведущие направления немецкой философии и литературы, поэзии, театра и музыки.

Лессинг поднял знамя борьбы за идеалы гуманизма, разума и свободы. Гражданским чувством были проникнуты произведения Шиллера и молодого Гёте. Против мелочной морали феодально-буржуазного общества восстали драматурги движения "бури и натиска". Вызов реакционному дворянству звучит в "Натане Мудром" Лессинга, в "Гёце фон Берлихингене" Гёте, в "Разбойниках" и "Коварстве и любви" Шиллера. Идеи борьбы за гражданские свободы пронизывают "Дона Карлоса" и "Вильгельма Телля" Шиллера. Напряженность социальных противоречий отразилась и в образе гётевского Вертера, "мученика мятежного", по выражению Пушкина. Духом вызова отмечено каждое выдающееся художественное произведение той эпохи, созданное на немецкой почве.

Творчество Бетховена явилось наиболее обобщающим и художественно совершенным выражением в искусстве народных движений Германии на рубеже XVIII и XIX столетий.

Великий общественный переворот во Франции оказал непосредственное и мощное воздействие на Бетховена. Этот гениальный музыкант, современник революции, родился в эпоху, как нельзя лучше соответствовавшую складу его дарования, его титанической натуре. С редкой творческой силой и эмоциональной остротой Бетховен воспел величественность и напряженность своего времени, его бурный драматизм, радости и скорби гигантских народных масс. До наших дней искусство Бетховена остается непревзойденным как художественное выражение чувств гражданского героизма.

Революционная тема ни в коей мере не исчерпывает собой наследия Бетховена. Несомненно, самые выдающиеся бетховенские произведения относятся к искусству героико-драматического плана. Основные черты его эстетики наиболее рельефно воплощены в произведениях, отражающих тему борьбы и победы, воспевающих общечеловеческое демократическое начало жизни, стремление к свободе. "Героическая", Пятая и Девятая симфонии, увертюры "Кориолан", "Эгмонт", "Леонора", "Патетическая соната" и "Аппассионата" — именно этот круг произведений почти сразу завоевал Бетховену широчайшее мировое признание. И в самом деле, от строя мысли и манеры выражения предшественников музыка Бетховена отличается прежде всего своей действенностью, трагедийной силой, грандиозными масштабами. Нет ничего удивительного в том, что его новаторство в героико-трагической сфере раньше, чем в других, привлекло общее внимание; главным образом на основе драматических произведений Бетховена выносили суждение о его творчестве в целом как современники, так и непосредственно следующие за ними поколения.

Однако мир музыки Бетховена ошеломляюще разнообразен. В его искусстве есть и другие фундаментально важные стороны, вне которых восприятие его неизбежно будет односторонним, узким и потому искаженным. И прежде всего это глубина и сложность заложенного в нем интеллектуального начала.

Психология нового человека, освобожденного от феодальных пут, раскрыта у Бетховена не только в конфликтно-трагедийном плане, но и через сферу высокой вдохновенной мысли. Его герой, обладая неукротимой смелостью и страстностью, наделен вместе с тем и богатым, тонко развитым интеллектом. Он не только борец, но и мыслитель; наряду с действием ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению. Ни один светский композитор до Бетховена не достиг подобной философской глубины и масштабности мысли. У Бетховена прославление реальной жизни в ее

многогранных аспектах переплеталось с идеей космического величия мироздания. Моменты вдохновенного созерцания соседствуют в его музыке с героико-трагическими образами. Через призму возвышенного и глубокого интеллекта преломляется в музыке Бетховена жизнь во всем ее разнообразии — бурные страсти и отрешенная мечтательность, театральная драматическая патетика и лирическая исповедь, картины природы и сцены быта...

Наконец, на фоне творчества своих предшественников музыка Бетховена выделяется той индивидуализацией образа, которая связывается с психологическим началом в искусстве.

Не как представителя сословия, а как личность, обладающую своим собственным богатым внутренним миром, осознавал себя человек нового, послереволюционного общества. Именно в таком духе трактовал Бетховен своего героя. Он всегда значителен и единствен, каждая страница его жизни — самостоятельная духовная ценность. Даже мотивы, родственные друг другу по типу, приобретают в бетховенской музыке такое богатство оттенков в передаче настроения, что каждый из них воспринимается как уникальный. При безусловной общности идей, пронизывающих все его творчество, при глубоком отпечатке могучей творческой индивидуальности, лежащем на всех бетховенских произведениях, каждый его опус — художественная неожиданность.

Быть может, именно это неугасающее стремление раскрыть неповторимую сущность каждого образа и делает столь сложной проблему бетховенского стиля.

О Бетховене обычно говорят как о композиторе, который, с одной стороны, завершает классицистскую эпоху в музыке, с другой — открывает дорогу "романтическому веку". В широком историческом плане такая формулировка не вызывает возражений. Однако она мало что дает для понимания сущности самого бетховенского стиля. Ибо, соприкасаясь некоторыми сторонами на отдельных этапах эволюции с творчеством классицистов XVIII века и романтиков следующего поколения, музыка Бетховена на самом деле не совпадает по некоторым важным, решающим признакам с требованиями ни того, ни другого стиля. Более того, ее вообще трудно характеризовать при помощи стилистических понятий, сложившихся на основе изучения творчества других художников. Бетховен неподражаемо индивидуален. При этом он столь многолик и многогранен, что никакие знакомые стилистические категории не охватывают все многообразие его облика.

С большей или меньшей степенью определенности мы можем говорить лишь об известной последовательности стадий в исканиях композитора. На протяжении всего творческого пути Бетховен непрерывно расширял выразительные границы своего искусства, постоянно оставляя позади не только своих предшественников и со-

временников, но и собственные достижения более раннего периода. В наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматривая в этом признак особой интенсивности эволюции художественной мысли, свойственной XX веку. Но Бетховен в этом смысле нисколько не уступает вышеназванным корифеям нашей современности. Достаточно сопоставить почти любые, произвольно выбранные произведения Бетховена, чтобы убедиться в невероятной многогранности его стиля. Легко ли поверить, что изящный септет в стиле венского дивертисмента, монументальная драматическая "Героическая симфония" и углубленно философские квартеты ор. 59 принадлежат одному и тому же перу? Более того, все они были созданы в пределах одного, шестилетнего, периода.

Ни одну из бетховенских сонат нельзя выделить как наиболее характерную для стиля композитора в области фортепианной музыки. Ни одно произведение не типизирует его искания в симфонической сфере. Иногда в один и тот же год Бетховен выпускает в свет произведения, столь контрастные между собой, что на первый взгляд трудно распознать черты общности между ними. Вспомним хотя бы всем известные Пятую и Шестую симфонии. Каждая деталь тематизма, каждый прием формообразования в них столь же резко противостоят друг другу, сколь несовместимы общие художественные концепции этих симфоний — остро трагедийной Пятой и идиллически пасторальной Шестой. Если же сопоставить произведения, созданные на разных, относительно отдаленных друг от друга стадиях творческого пути, например Первую симфонию и "Торжественную мессу", квартеты ор. 18 и последние квартеты, Шестую и Двадцать девятую фортепианные сонаты, то перед нами предстанут творения, столь разительно отличающиеся друг от друга, что при первом впечатлении они безоговорочно воспринимаются как порождение не только разных интеллектов, но и разных художественных эпох. При этом каждый из упомянутых опусов в высшей степени характерен для Бетховена, каждый являет собой чудо стилистической законченности.

О едином художественном принципе, характеризующем произведения Бетховена, можно говорить лишь в самом общем плане: на протяжении всего творческого пути стиль композитора складывался как результат поисков правдивого воплощения жизни. Могучий охват действительности, богатство и динамика в передаче мыслей и чувств, наконец, новое по сравнению с предшественниками понимание красоты привели к таким многосторонним оригинальным и художественно неувядающим формам выражения, которые можно обобщить только понятием неповторимого "бетховенского стиля".

По определению Серова, Бетховен понимал красоту как выражение высокой идейности. Гедонистическая, изящно-дивертис-

ментная сторона музыкальной выразительности была сознательно преодолена в зрелом творчестве Бетховена.

Подобно тому как Лессинг выступал за точную и скупую речь против искусственного, украшательского стиля салонной поэзии, насыщенной изящными аллегориями и мифологическими атрибутами, так и Бетховен отверг все декоративное и условно-идиллическое.

В его музыке исчезла не только изысканная орнаментика, неотделимая от стиля XVIII века. Уравновешенность и симметрия музыкального языка, плавность ритмики, камерная прозрачность звучания — эти стилистические черты, свойственные всем без исключения венским предшественникам Бетховена, также постепенно вытеснялись из его музыкальной речи. Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные интонации — динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным; его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Людям, воспитанным на музыкальном классицизме XVIII века, бетховенская манера выражения казалась столь непривычной, "неприглаженной", подчас даже уродливой, что композитора неоднократно упрекали в стремлении оригинальничать, усматривали в его новых выразительных приемах поиски странных, режущих слух нарочито диссонантных звучаний.

И однако, при всей оригинальности, смелости и новизне, музыка Бетховена неразрывно связана с предшествующей культурой и с классицистским строем мысли.

Передовые школы XVIII столетия, охватывающие несколько художественных поколений, подготовили бетховенское творчество. Некоторые из них получили в нем обобщение и завершающую форму; влияния других обнаруживаются в новом самобытном преломлении.

Наиболее тесно творчество Бетховена связано с искусством Германии и Австрии.

Прежде всего в нем ощутима преемственность с венским классицизмом XVIII века. Не случайно Бетховен вошел в историю культуры как последний представитель этой школы. Он начал с пути, проложенного его непосредственными предшественниками Гайдном и Моцартом. Глубоко был воспринят Бетховеном и строй героико-трагических образов глюковской музыкальной драмы отчасти через произведения Моцарта, по-своему преломившие это образное начало, отчасти непосредственно из лирических трагедий Глюка. Столь же ясно воспринимается Бетховен и как духовный наследник Генделя. Торжествующие, светло-героические образы генделевских ораторий начали новую жизнь на инструментальной основе в сонатах и симфониях Бетховена. Наконец, ясные преем-

ственные нити связывают Бетховена с той философски-созерцательной линией в музыкальном искусстве, которая издавна получила развитие в хоровых и органных школах Германии, став ее типичным национальным началом и достигнув вершинного выражения в искусстве Баха. Влияние философской лирики Баха на весь строй бетховенской музыки глубоко и бесспорно и прослеживается от Первой фортепианной сонаты до Девятой симфонии и последних квартетов, созданных незадолго до смерти.

Протестантский хорал и традиционная бытовая немецкая песня, демократический зингшпиль и уличные венские серенады — эти и многие другие виды национального искусства также своеобразно воплощены в бетховенском творчестве. В нем узнаются и исторически сложившиеся формы крестьянской песенности, и интонации современного городского фольклора. По существу, все органически национальное в культуре Германии и Австрии нашло отражение в сонатно-симфоническом творчестве Бетховена.

В формирование его многогранного гения внесло свой вклад и искусство других стран, в особенности Франции. В музыке Бетховена слышны отзвуки руссоистских мотивов, нашедших в XVIII веке воплощение во французской комической опере, начиная с "Деревенского колдуна" самого Руссо и кончая классическими произведениями в этом жанре Гретри. Плакатный, сурово-торжественный характер массовых революционных жанров Франции оставил в ней неизгладимый след, ознаменовав разрыв с камерным искусством XVIII века. Оперы Керубини привнесли острую патетику, непосредственность и динамику страстей, близкие эмоциональному строю бетховенского стиля.

Подобно тому как творчество Баха впитало в себя и обобщило на высочайшем художественном уровне все сколько-нибудь значительные школы предыдущей эпохи, так кругозор гениального симфониста XIX века охватил все жизнеспособные музыкальные течения предшествующего столетия. Но новое понимание Бетховеном музыкально прекрасного переработало эти истоки в столь оригинальную форму, что в контексте его произведений они далеко не всегда распознаваемы.

Совершенно так же классицистский строй мысли преломляется в творчестве Бетховена в новом виде, далеком от стиля выражения Глюка, Гайдна, Моцарта. Это особенная, чисто бетховенская разновидность классицизма, не имеющая прототипов ни у одного художника. Композиторы XVIII века и не помышляли о самой возможности столь грандиозных конструкций, какие стали типичными для Бетховена, подобной свободе развития в рамках сонатного формообразования, о столь многообразных видах музыкального тематизма, а усложненность и насыщенность самой фактуры бетховенской музыки должны были бы быть восприняты ими как без-

условный шаг назад, к отвергнутой манере баховского поколения. И тем не менее принадлежность Бетховена к классицистскому строю мысли явственно проступает на фоне тех новых эстетических принципов, которые стали безоговорочно господствовать в музыке послебетховенской эпохи.

От первых до последних произведений музыке Бетховена неизменно присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, которые являются характерными признаками классицизма в искусстве вообще, в музыке — в частности. В этом смысле Бетховена можно назвать прямым преемником не только Глюка, Гайдна и Моцарта, но и самого основоположника классицистского строя в музыке — француза Люлли, творившего за сто лет до рождения Бетховена. Бетховен проявил себя полнее всего в рамках тех сонатно-симфонических жанров, которые были разработаны композиторами века Просвещения и достигли классического уровня в творчестве Гайдна и Моцарта. Он — последний композитор XIX века, для которого классицистская сонатность была наиболее естественной, органичной формой мышления, последний, у которого внутренняя логика музыкальной мысли господствует над внешним, чувственно-красочным началом. Воспринимаемая как непосредственное эмоциональное излияние, музыка Бетховена на самом деле покоится на виртуозно воздвигнутом, крепко спаянном логическом фундаменте.

Есть, наконец, еще один принципиально важный момент, связывающий Бетховена с классицистским строем мысли. Это отразившееся в его искусстве гармоническое мироощущение.

Разумеется, строй чувств в бетховенской музыке иной, чем у композиторов века Просвещения. Моменты душевного равновесия, умиротворенности, покоя далеко не господствуют в ней. Свойственный бетховенскому искусству громадный заряд энергии, высокий накал чувств, напряженная динамичность оттесняют на задний план идиллические "пасторальные" моменты. И все же, как и у композиторов-классицистов XVIII века, чувство гармонии с миром — важнейшая черта бетховенской эстетики. Но рождается оно почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как героическое жизнеутверждение, как торжество завоеванной победы возникает у Бетховена чувство гармонии с человечеством и вселенной. Его искусство проникнуто той верой, силой, упоением радостью жизни, которые пришли к концу в музыке с наступлением "романтического века".

Завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу грядущему веку. Его музыка возвышается над всем, что было создано его современниками и следующим за

ними поколением, перекликаясь подчас с исканиями гораздо более позднего времени. Прозрения Бетховена в будущее поразительны. До сих пор не исчерпаны идеи и музыкальные образы гениального бетховенского искусства.

Наиболее значительную часть наследия Бетховена составляют инструментальные произведения. Свойственный ему обобщенно-философский склад мысли естественно тяготел к инструментальным формам выражения, которые издавна развились на немецкой почве, породив еще в баховскую эпоху богатейшие традиции инструментальной литературы. Почти все свои идеи композитор выразил в сонатных жанрах сложившихся у него непосредственных предшественников — классицистов XVIII века. В творчестве Бетховена эти жанры достигли небывалого расцвета, ознаменовав собой вершину классицистского инструментального творчества.

Строгая, рациональная классицистская соната явилась для Бетховена формой наиболее ему близкой. В этой области развернулось его творческое экспериментирование. Бетховен мыслил "сонатно"; он даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. Характерные признаки сонаты — контрастные темы в драматическом противопоставлении, ладотональные конфликты, динамичная разработка, целеустремленность и целостность развития в крупном масштабе — открывали широкие возможности для выражения излюбленных бетховенских образов движения и борьбы. Настолько органичным для Бетховена было мышление в русле сонатности, что элементы сонатного развития часто пронизывали его творчество и в других жанрах (например, вариации и рондо).

Неисчерпаемая фантазия композитора и титаническая сила его чувства никогда не вступали в противоречие с сонатной формой. Гениальное постижение выразительных возможностей этой формы позволяло композитору с глубочайшей виртуозностью и гибкостью видоизменять ее в полном соответствии с художественным замыслом. Каждый новый образ порождал не только новую тему, но и своеобразные приемы формообразования в пределах единой сонатной схемы. Даже разные оттенки в трактовке единой "программы" трех героико-драматических симфоний Бетховена непосредственно отразились на индивидуальных особенностях их сонатной формы.

Единство сонатного мышления, тяготение к симфонизму, пронизывающие все произведения Бетховена, вовсе не привели к сглаживанию характерных особенностей разных жанров. Наоборот, Бетховену удалось в огромной степени развить образно-выразительные возможности, обнаруженные в каждом из них еще в музыке XVIII века. Все затронутые им жанры — симфония, увертюра, квартет, фортепианная соната — отмечены индивидуальными особенностями. Так, симфония приобретает у Бетховена наиболее обобщенный, монументальный характер, и вместе с тем ей

свойственна сила огромного непосредственного воздействия. Увертюра близко примыкает к симфонии по ряду признаков; однако она более театральна, теснее связана с оперной драматургией и проще по внешним формам выражения. Квартет, симфонизированный по сравнению с классическими образцами этого жанра у Гайдна и Моцарта, также имеет в творчестве Бетховена свою неповторимую специфику. Это наиболее углубленный философский жанр, выражающий сферу "чистой" мысли, особенно сложный и тонкий по своим выразительным средствам. В концерте подчеркивается "эстрадность", образующая художественную специфику этого вида искусства. Ему свойственны декоративность, крупноплановость, виртуозный блеск. Наконец, фортепианная соната играет роль "творческой лаборатории" художника, трактована как вид искусства, способный отразить самые разнообразные музыкальные искания современности.

Наиболее выдающаяся область бетховенского творчества — симфоническая музыка. Она относится к самым великим достижениям мировой культуры и стоит в одном ряду с такими явлениями искусства, как " Страсти" Баха, поэзия Гёте и Пушкина, трагедии Шекспира. Бетховен первый придал симфонии общественное назначение, первый возвысил ее до идейного уровня философии и литературы.

Именно в симфониях с наибольшей философской глубиной воплотилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Наиболее полное и совершенное выражение нашли здесь и присущие ему черты монументального обобщения, умение обращаться в искусстве ко всему человечеству.

Симфонизм Бетховена в своих истоках тесно связан с ранними венскими классиками. В этой области (в большей мере, чем в фортепианной, оперной или хоровой) он непосредственно продолжает их традиции. Преемственность симфонических принципов Гайдна и Моцарта ощутима у Бетховена вплоть до зрелых произведений.

В творчестве ранних венских классиков сложились основные принципы симфонического мышления. В их музыке уже господствует "непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных" (Асафьев). Симфонии Гайдна и Моцарта отличались широким обобщающим характером. Они воплотили разносторонний круг типических образов и идей своего времени.

От Гайдна Бетховен воспринял гибкую, пластическую и стройную форму раннеклассицистской симфонии, лаконичность его симфонического письма, его принцип мотивной разработки. К гайдновскому направлению симфонизма восходят все жанрово-танцевальные симфонии Бетховена.

Во многом бетховенский стиль подготовили и поздние симфонии Моцарта с их внутренней контрастностью, интонационным единством, целостностью структуры цикла, разнообразием разработочных и полифонических приемов. Бетховену были близки драматичность, эмоциональная глубина, художественная индивидуализация этих произведений.

Наконец, в ранних бетховенских симфониях ясна преемственность характерных интонаций, отстоявшихся в венской музыке XVIII века.

И все же, при всей очевидной связи с симфонической культурой века Просвещения, симфонии Бетховена значительно отличаются от произведений его предшественников.

На протяжении своей жизни этот величайший симфонист, гениальный мастер сонатного письма создал всего девять симфоний. Сопоставим это число с более чем сорока симфониями, принадлежащими Моцарту, с более ста, написанными Гайдном. Вспомним, что свое первое произведение в симфоническом жанре Бетховен сочинил очень поздно — в тридцатилетнем возрасте, обнаружив при этом верность традициям, что кажется несовместимым со смелым новаторством его же собственных фортепианных произведений тех же лет. Это парадоксальное положение объясняется одним обстоятельством: появление каждой симфонии как бы знаменовало для Бетховена рождение целого мира. Каждая из них обобщала целый этап творческих исканий, каждая раскрывала свой неповторимый круг образов и идей. В симфоническом творчестве Бетховена нет типизированных приемов, общих мест, повторяющихся мыслей и образов. По значительности идей, силе эмоционального воздействия, индивидуальности содержания бетховенские произведения возвышаются над всей инструментальной культурой XVIII века. Каждая его симфония занимает выдающееся место в мировом музыкальном творчестве.

В девяти симфониях Бетховена сосредоточены ведущие художественные устремления композитора на протяжении всего его творческого пути. При всем индивидуальном своеобразии и стилистическом отличии ранних и поздних произведений, девять симфоний Бетховена как бы образуют вместе единый грандиозный цикл.

Первая симфония подводит итог исканиям раннего периода, но во Второй, Третьей, Пятой с возрастающей целеустремленностью выражены образы революционной героики. При этом почти после каждой монументальной драматической симфонии Бетховен обращался к контрастной эмоциональной сфере. Четвертая, Шестая, Седьмая, Восьмая симфонии своими лирическими, жанровыми, скерцозно-юмористическими чертами оттеняют напряженность и величественность героико-драматических замыслов других сим-

фоний. И наконец, в Девятой в последний раз Бетховен возвращается к теме трагической борьбы и оптимистического жизнеутверждения. Он достигает в ней предельной художественной выразительности, философской глубины и драматизма. Эта симфония венчает все произведения мировой гражданско-героической музыки прошлого.

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений.

В творчестве многих композиторов обнаруживается какой-либо один вид искусства, который отражает наиболее смелые замыслы и искания художника, подготавливая тем самым выразительные особенности его творческого стиля в целом. Такова была, например, роль органных хоральных прелюдий для Баха, песни для Шуберта, мазурки для Шопена, мадригала для Монтеверди.

Именно подобной сферой творческих дерзаний была для Бетховена фортепианная соната.

Его влечение к этому жанру было особенно устойчивым. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Напомним, что этот выдающийся виртуоз на фортепиано даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. В пламенных, оригинальных, необузданных импровизациях Бетховена зарождались образы его будущих больших произведений.

Фортепианную сонату можно было бы назвать "творческой лабораторией" композитора, если бы не одно важнейшее обстоятельство. При всей необычности и смелости бетховенских фортепианных сонат, ни одной не свойствен характер экспериментальной незаконченности. В них нет и следа рыхлости формы, недостаточной откристаллизованности тематизма или его перегруженности, что бывает свойственно искусству импровизационного или "лабораторного" склада. Каждая бетховенская соната — завершенное художественное произведение; все вместе они образуют подлинное сокровище классической мысли в музыке.

Бетховен трактовал фортепианную сонату как всеобъемлющий жанр, способный отразить все разнообразие музыкальных стилей современности. В этом плане его можно сравнивать с Филиппом Эмануэлем Бахом. Этот композитор, почти забытый в наше время, первый придал клавирной сонате XVIII века значение одного из ведущих видов музыкального искусства, насыщая свои клавирные произведения глубокими мыслями, разрабатывая в них темы широкого художественного диапазона, перекликающиеся с самыми разнообразными музыкальными исканиями своей эпохи. В боль-

шей мере, чем любой другой вид современного инструментального творчества, сонаты Ф. Э. Баха повлияли на формирование сонатно-симфонического стиля Гайдна и Моцарта. Тем не менее клавирное творчество ранних классиков уступало по разнообразию охваченных явлений сонатам их признанного "учителя".

Бетховен первый пошел по пути Ф. Э. Баха, превзойдя, однако, своего предшественника широтой, разнообразием и значительностью идей, выраженных в фортепианных сонатах, их художественным совершенством и значимостью. Огромный диапазон образов и настроений — от мягкой пасторали до патетической торжественности, от лирического излияния до революционного апофеоза, от высот философской мысли до народных жанровых моментов, от трагедии до шутки — характеризуют тридцать две фортепианных сонаты Бетховена, созданные им на протяжении четверти столетия[1].

Именно в сфере фортепианной музыки Бетховен раньше всего и решительнее всего утвердил свою творческую индивидуальность, преодолел черты зависимости от клавирного стиля XVIII века. Фортепианная соната настолько опережала развитие других жанров Бетховена, что к ней, по существу, неприменима обычная условная схема периодизации бетховенского творчества. Когда и в симфонии, и в камерно-инструментальной музыке Бетховен оставался приверженцем классицистской школы конца XVIII века, в фортепианных сонатах уже давно проявились его новый драматический стиль, многогранность образов, психологическая глубина.

Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая ритмика, новые тембровые эффекты и т. п. впервые появились в фортепианной музыке[2]. Напомним, что "Патетическая" была написана до септета и Первой симфонии, "Лунная" — до Второй. Около двадцати фортепианных сонат предшествовали появлению "Героической симфонии".

Знаменательна своеобразная хронология бетховенских фортепианных сонат. Двадцать третья, "Аппассионата", ровесница "Героической симфонии", завершает собой десятилетний период исканий в области фортепианной музыки. Когда же Бетховен с уве-

---

[1] Шесть юношеских сонат, сочиненных в боннский период, не входят в бетховенское собрание сонат (32).

[2] В ранних бетховенских сонатах встречаются и драматические "темы-диалоги", и речитативная декламация, и "темы-возгласы", и поступательные аккордовые темы, и совмещение гармонических функций в момент наивысшего драматического напряжения, и последовательное мотивно-ритмическое сжатие как средство усиления внутреннего движения, и свободная разнообразная ритмика, принципиально отличная от размеренной танцевальной периодичности музыки XVIII века.

ренностью вступает на новый путь, мощный поток фортепианно-сонатного творчества прекращается, а с появлением блестящего созвездия в симфонической и камерной сфере (Четвертая, Пятая, Шестая симфонии; Седьмой, Восьмой, Девятый квартеты; увертюры "Кориолан", "Леонора" № 2 и № 3; скрипичный концерт и другие) наступает полное молчание в области фортепианной музыки. На протяжении десятилетнего периода (1806—1815), характеризуемого поразительной творческой продуктивностью в других жанрах, Бетховен сочинил всего четыре сонаты для фортепиано (№ 24, 25, 26, 27). В 1815 году Двадцать восьмой фортепианной сонатой он открыл свой поздний стиль. И опять, как это происходило и при зарождении "зрелого" стиля, выразительные и формообразующие приемы, разработанные в фортепианной сфере, воплотились затем в других произведениях.

В 1822 году созданием Тридцать второй сонаты Бетховен завершил свой путь в этой области творчества. Затем последовали Девятая симфония, "Торжественная месса" и поздние квартеты, в которых нашли развитие образы, найденные в последних фортепианных произведениях.

Путь от первой до последней бетховенской сонаты знаменует целую эпоху в истории мировой фортепианной музыки. Бетховен начал со скромного классицистского фортепианного стиля (еще во многом связанного с искусством клавесинной игры) и кончил музыкой для современного рояля, с его огромным диапазоном и многочисленными новыми выразительными возможностями. Называя свои последние сонаты "произведением для молоточкового инструмента" (Hammerklavier), композитор подчеркивал их современную пианистическую выразительность.

Бетховен много работал над проблемами фортепианной виртуозности.

В поисках звукового образа он неустанно вырабатывал свой оригинальный фортепианный стиль. Ощущение широкого воздушного пространства, достигаемое сопоставлением далеких регистров, массивные аккорды, уплотнения, насыщенная, многоплановая фактура, темброво-инструментальные приемы, богатое использование эффектов педали (в частности, левой педали) — таковы некоторые характерные новаторские приемы бетховенского фортепианного стиля. Начиная с первой сонаты Бетховен противопоставил камерности клавирной музыки XVIII века свои величественные звуковые фрески, написанные смелыми, крупными мазками. Бетховенская соната стала походить на симфонию для фортепиано.

Разнообразие художественных замыслов, характерное для фортепианного творчества Бетховена, самым непосредственным образом отразилось на особенностях сонатной формы. Ее трактовка предельно индивидуализирована. Подобно тому как отличаются

интонации светлой "Авроры" от трагически страстных тонов "Аппассионаты", в той же мере своеобразно построение каждой из них.

Любая бетховенская соната — самостоятельная проблема для теоретика, занимающегося анализом структуры музыкальных произведений. Все они отличаются друг от друга и разной степенью насыщенности тематическим материалом, его многообразием или единством, большей или меньшей степенью лаконичности или пространности в изложении тем, их завершенности или развернутости, уравновешенности или динамичности. В разных сонатах Бетховен акцентирует различные внутренние разделы. Видоизменяется и построение цикла, его драматургическая логика. Бесконечно разнообразны и приемы развития: и видоизмененные повторения, и мотивная разработка, и тональное развитие, и остинатное движение, и полифонизация, и рондообразность. Иногда Бетховен отклоняется от традиционных тональных соотношений. И всегда сонатный цикл (как это вообще свойственно Бетховену) оказывается целостным организмом, в котором все части и темы объединены между собой глубокими, часто скрытыми от поверхностного слуха внутренними связями.

В духе разных жанровых традиций преломляет Бетховен и общий художественный облик отдельных сонат. Так, некоторые свои сонаты (или отдельные части их) Бетховен трактует то в духе симфонии ("Аппассионата"), то квартета (Девятая), то фантазии ("Лунная", Тринадцатая), то увертюры (Пятая, "Патетическая", Семнадцатая), то вариаций (Двенадцатая), то концерта (Третья), то скерцо (финал Шестой), то похоронного марша (медленная часть Двенадцатой), то фуги (финалы Двадцать восьмой, Двадцать девятой, Тридцатой), то свободной интродукции (медленная часть Двадцать первой) и т. д.

Вместе с тем многие из них предвосхищают разные стороны симфонического и камерно-инструментального стиля композитора. Так, например, прообраз первого симфонического скерцо есть уже в Третьей сонате. "Похоронный марш" из "Героической симфонии" близок не только Largo Седьмой сонаты, но и "Похоронному маршу на смерть героя" из Двенадцатой (в стиле французских революционных маршей).

Характерная форма увертюры подготовлена в сонатных allegro ряда героико-трагических сонат: Пятой, Восьмой, Семнадцатой. Особенности квартетного письма Бетховен разрабатывал в Девятой сонате. Имеется даже авторское переложение этой сонаты для квартета.

Драматургия цикла бетховенских героических симфоний была подготовлена циклической структурой "Лунной", с ее последовательным движением к кульминации в финале. Трактовка в Пятом

фортепианном концерте второй части как расширенного вступления встречалась еще раньше в "Авроре". Необычный лирический характер трио из менуэта Восьмой симфонии имеет свой прототип уже в менуэте Восемнадцатой сонаты. Некоторые черты Восьмой симфонии можно заметить в Десятой сонате, где встречается шутливое утрирование признаков раннеклассицистского стиля. Инструментальный речитатив из Девятой симфонии был предвосхищен речитативом из Семнадцатой сонаты и т. д. Подобные предвестники неисчерпаемы и могут быть легко обнаружены.

## ЭПИГРАФ ВЕЛИКОЙ СИМФОНИИ

Их можно было бы назвать "близнецами" — Пятую и Шестую ("Пасторальную") симфонии Бетховена. Композитор закончил их в одном и том же году (1808), и исполнены впервые они также были одновременно, в одном концерте. Разумеется, стремление приписать им столь тесное родство на основе одного лишь единства дат выдает крайнюю примитивность подхода к вопросу. Тем более, что весь облик этих двух произведений, от образного содержания до последней тончайшей детали музыкального языка, контрастны до предела. И тем не менее соотношение хронологического и художественного моментов породило здесь особый, отнюдь не элементарный эффект. Именно на фоне "брата-близнеца" легче приблизиться к постижению тайны великой силы Пятой симфонии — проблеме, которой и посвящен настоящий очерк.

Вряд ли нужно напоминать о том, что каждая бетховенская симфония индивидуально неповторима, каждая выражает свой особый мир и воплощает его при помощи своей характерной музыкально-выразительной системы. Но при этом отдельные элементы их внутренней структуры нередко перекликаются между собой и с другими произведениями Бетховена. В них разбросаны напоминающие друг друга фактурные, ритмические, даже мелодические "крупинки". Вспомним хотя бы, как во вступление ко Второй симфонии вторгается мотив, предвосхищающий кульминационный "возглас" Девятой, как ряд приемов "Похоронного марша" из "Героической" симфонии уже подготовлен в Largo из Седьмой фортепианной сонаты, как много общего между игривой полифонией финалов Девятого квартета и Шестой сонаты для фортепиано. Но две симфонии 1808 года "очищены" от всех перекрестных связей. С точки зрения интонационного строя, особенностей фор-

*Опубликовано:* МЖ, 1990, № 3. С. 19—20.

мообразования и образной системы в целом Пятая и "Пасторальная" настолько противоположны (я бы сказала, нарочно противопоставлены), что при непосредственном знакомстве с ними даже трудно понять, в чем заключается их "семейное родство". Но именно в этом парадокс ситуации. Через контраст, достигающий крайней остроты и формальной законченности, просвечивает родство общего художественного замысла.

Шестая симфония — бетховенские "Картинки с выставки". Композитор дает ясно выраженные словами названия каждой из ее частей ("Пробуждение бодрых чувств по прибытии с деревню", "Сцена у ручья", "Веселое сборище поселян", "Сцена грозы", "Песнь пастухов. Проявление радостных, благородных чувств после бури"). Разумеется, над симфонией прежде всего витает дух "блаженной Аркадии", столь типичный для искусства эпохи барокко и раннего классицизма. Но этот идеальный пасторальный мир воссоздается Бетховеном не только и не столько через общую атмосферу (поскольку композитор смотрит на ушедший век сквозь призму психологии художника послереволюционной эпохи, уже переступившего грань между классицизмом и романтизмом), сколько через отдельные определенные образы реалистического плана. Шестая симфония "картинна", как только может быть "картинно" искусство звука.

Выразительна уже сама пятичастная структура цикла — прямой вызов четырехчастному построению, традиционному для симфоний XVIII века. В этом смысле она сразу вызывает в памяти танцевальную сюиту — господствующий жанр предсимфонической эпохи, и ее откровенно дивертисментное происхождение.

А в рамках каждой части звучат хорошо знакомые мотивы, ритмы, тематические образования, типичные для образов музыки и театра века Просвещения. При этом они настолько конкретны, что слушатель как бы "видит" проходящие перед ним знакомые условные фигуры и сцены. Мелодии альпийских рожков, наигрываемые "пастухами и пастушками", пляски буколических пейзан с их характерными ритмами, раскаты грома и стук дождевых капель, нескончаемое плавное течение ручья, пение птиц — все это почти иллюстрация.

Столь же ясно ощутим здесь строй художественного мышления, характерный для музыкально-сценических видов XVIII века — пастораль (особенно характерная для той эпохи), балет, опера-балет, "чувствительная комическая опера" и т. п. Но только не драма! Изящная уравновешенность всех форм выражения, гармонические и облегченные чувства, мягкие "акварельные" тона господствуют в бетховенской "Пасторальной".

И этой идиллии противостоит Пятая симфония — возбужденная, огнедышащая, говорящая о внутреннем мире человека в мо-

менты его высшего духовного напряжения. При этом острая боль сливается здесь с ощущением возвышенного и благородного. Никогда до того в симфонической литературе героико-трагический образ не достигал подобной открытости выражения при иллюзии простоты. Сила чувства здесь так велика, что она перехлестывает через все сдерживающие грани. Музыка сонатного allegro — первой и главной части симфонии — льется единым потоком. Вся она пронизана одним, крайней странным на слух современников ритмическим мотивом, биение которого не прерывается ни на миг. По интонационному содержанию он кажется "пустым", как бы нарочно лишенным даже намека на мелодическую красоту. Но именно этот первый элемент темы выполняет роль эпиграфа ко всей симфонии. Именно он предопределяет ее драматическую сущность и духовное величие.

Тому, кто не занимался специально историей музыки, вероятно, нелегко понять, почему так поразил современников мотив, открывающий собой симфонию: четыре "оголенные" звука в унисон в среднем и низком регистрах содержат только два музыкальных тона и ритмически организованы столь элементарно, что вызывают ощущение "стука". Этот "стучащий" ритм имел для Бетховена огромное значение, как можно судить по тому, что его варианты прорываются и в другие части симфонии, и им же завершается ее последняя часть — героический апофеоз. Кроме того, "оголенное", то есть унисонное звучание, мощное fortissimo, которое обычно приходится на кульминационный, а не на начальный элемент формы, как здесь, подчеркнутый акцент на последнем звуке в виде продленной доли такта (фермата) — все было непривычным. Впечатляющая сила этого мотива казалась тем более загадочной, что прозвучал он в эпоху последовательного и усиленного культивирования мелодического письма.

На протяжении веков в европейской музыке господствовала полифония, выразительность которой определялась одновременным звучанием множества равноправных голосов. Верхний голос в ней отнюдь не господствовал. На рубеже XVI и XVII веков гомофонно-гармонический стиль перенял эстафету от ренессансной полифонии. Но безоговорочное господство мелодического тематизма не привело к обеднению общего звучания, ибо мелодика была неотделима ни от гармонии, определяющей ее динамику и придающей ей красочность звучания, ни от подвижного, изменчивого, иногда сложноизощренного ритма. Насыщенная фактура оставалась не просто важнейшим, но обязательным признаком музыкального языка в эпоху барокко и классицизма, когда мелодическая выразительность достигла высокого совершенства. Среди множества симфоний, предшествовавших бетховенской Пятой (как и среди сочинений других жанров, написанных в сонатной форме),

не встречается, насколько можно судить, ни одной, где само понятие тематизма не совпадало бы с завершенным, развитым мелодическим началом, ощутимым уже в первом мотиве, открывающем собой тему. Так оно было, например, в более чем ста симфониях Гайдна, в более чем сорока — Моцарта, да и во всех других симфониях самого Бетховена (за исключением очень поздней Девятой). Мы уже не говорим об опере, где был создан стиль bel canto, ставший "вечным" синонимом "музыкально-прекрасного" на протяжении столетий, предшествовавших нашему веку. Приписываемое Серову изречение — "мелодия — душа музыки" оставалась актуальным до эпохи импрессионизма, додекафонии и "авангарда". Но при этом в европейской профессиональной культуре мелодика не фигурировала в чистом одноголосном обличии, вне элементов гармонии и фактуры, придающих ей необходимую объемность.

Здесь я подхожу к главной идее этой статьи — к попытке постичь причину мощного воздействия "странного" мотива, открывающего собой Пятую симфонию. Тайная сила этого столь "бедного" последования звуков скрывается, на мой взгляд, в том, что каждый из немногих составляющих его элементов не только не примитивен, как это представляется при первом слуховом восприятии, но, наоборот, эмоционально насыщен до предела. Ибо каждый из его элементов, собранных в один поражающий своей краткостью мотив, является лаконичным обобщением бессознательно накопленных ассоциаций. Подобно тому, как в абстрактной живописи, лишенной предметного начала, на зрителя воздействует определенный поворот линии, определенный колорит, определенная композиция, и это происходит в большой мере благодаря тому, что они вызывают в подсознании выразительные приемы сюжетных изображений, давно успевших проникнуть в художественное восприятие, так и бетховенский мотив потрясает душу слушателей тем, что в нем оживают определенные музыкальные образы, некогда бывшие связанными со словом или сценой. И притом именно такие, которые олицетворяли высшие духовные веяния своего времени.

Аргументировать эту мысль можно только ссылками на реальные музыкальные сцены, художественные приемы которых предвосхищают выразительность бетховенского мотива.

"Орфей и Эвридика" Глюка. В свое время эта опера ошеломила культурное общество Европы неслыханным новаторством. Оно проявилось во многих отношениях, но прежде всего в полной свободе от культивировавшейся до того искусственности в показе жизни, типичной для доглюковской "большой оперы". Оригинальная трактовка древнего мифа и основанного на нем либретто заключалась в том, что в музыке центральной идеей оказалась не

столько безграничная власть искусства, и не всепокоряющее чувство любви, сколько правдивый до безжалостности показ душевных страданий человека.

Вся музыка оперы пронизана пленительной красотой. И все же по своей новизне и оригинальности в ней возвышается один эпизод, открывший в музыкальном искусстве далеко идущие пути. Это — диалог Орфея с фуриями, олицетворяющими высшие веления судьбы. На мольбу Орфея они отвечают суровым отказом, который выражен одним тоном в унисон на слове "Нет!" — яростным, упорным, неумолимым, который на общем фоне слышится скорее как "стук", чем как музыкальная интонация. Этот окрик врезался в сознание как прием, выражающий идею конфликта между сверхличной сутью рока и страданиями и страстями человека. От него и тянется прямая нить преемственности к бетховенскому "стучащему", построенному на одном повторном звуке, мотиву.

"Дон-Жуан" (или "Наказанный развратник") Моцарта захватывает дух богатством музыкальных идей. Каждый персонаж, каждый сценический поворот проникнут высочайшим вдохновением. Неисчерпаемое разнообразие, индивидуализация, утонченность характеристик рождают музыку, наполненную огромной значительностью и бесподобной красотой. Тем резче воспринимается в ней краткий мотив начала увертюры, нарочитая упрощенность которого заставляет слушателя ощутить, что в нем должно таиться нечто чрезвычайно важное. Пять раз подряд повторяется на разных высотах простейший аккорд, проще которого в музыке не бывает. Лишенный мелодичности, построенный на однообразном ритме с регулярным чередованием акцентов, он создает эффект тяжеловесных ударов или грузных шагов, вызывающих предчувствие чего-то зловещего. Действительно, появляющийся дважды в увертюре и финальной сцене, он призван выразить образ надвигающейся поступи каменной статуи, которая не просто завершает конкретную сценическую ситуацию. Она — символ рока, мстящего тем, кто нарушает высшие нравственные законы.

В "Страстях по Матфею" Баха выразительна каждая нота партитуры. В этом грандиозном произведении, где воплощено в музыкальных звуках одно из высочайших духовных начал человечества, каждый номер являет собой крупную творческую находку. Богатство музыкального языка связано с тем, что в стиле религиозного искусства Бах, уже в эпоху полного расцвета и господства гомофонно-гармонического строя, сохраняет также выразительные приемы развитой полифонии. Великие идеи порождает крупномасштабное мышление, характеризующее всю ораторию. Тем не менее и здесь выделяется один эпизод, по существу мгновение, где музыка непосредственно выражает трагический поворот сюжета. Пилат обращается к толпе с вопросом, кого из осужденных пре-

ступников народ предпочитает избавить от распятия. Музыкальный фон этой сцены — сдержанное звучание речитатива в сопровождении органа и струнных. И тут, как отклик Пилату, гремит на один миг оглушающий диссонанс мощного двойного хора: "Варраву!" Этот ревущий аккорд, предрешая страшную казнь Христа, по существу, определил на века будущие судьбы человечества.

В рассмотренных трех произведениях ясно выявлены общие художественные приемы, выражающие образ рока и его взаимоотношений с душой человека. Они неоднократно прослеживаются в оперных и ораториальных произведениях XVII и XVIII столетий. Мне хотелось бы, однако, остановиться еще на двух операх, где безличное начало, связывающееся с образом судьбы, также выражено в музыке, во-первых, необычайным по своей краткости мотивом или даже только одной интонацией, во-вторых, отсутствием мелодической выразительности, в-третьих, его высоким драматическим началом, в котором эффект неожиданности играет значительную роль. Это — "Леонора" Бетховена и "Сказка об Орфее" Монтеверди, две крайние хронологические точки, подготовившие тему Пятой симфонии.

Опера "Леонора" (1803), ставшая известной под названием "Фиделио" после последней переработки ее Бетховеном в 1814 году, была порождена духом Великой французской революции и его преломлением в культуре немецкого Просвещения. Гражданская тема либретто в открытой форме показывает борьбу свободолюбивых людей против тиранов. Наиболее сильная в драматическом отношении сцена оперы — мрачная картина подземелья, где обреченный деспотом узник ожидает своей неминуемой гибели. Его ария — прекраснейший момент во всей изумительной по неповторимо оригинальной красоте бетховенской музыке. И вдруг безнадежно мертвую тишину прорезает сверкающий тембр трубы. Фанфара, без самостоятельного мелодического содержания, она несет в себе огромный эмоциональный заряд, ибо провозглашает приближение победоносной армии, призванной сокрушить власть злодея и спасти его жертву. Здесь опять решается судьба не одного героя драмы, а всего революционного поколения, сражавшегося за права народа.

"Сказка об Орфее" (1607) была создана на самой заре жизни музыкальной драмы, в ту переломную эпоху на рубеже XVI и XVII столетий, когда господствовавшая в профессиональном композиторском творчестве тема "человек и вселенная" сменилась интересом к внутреннему миру личности. Творчество Монтеверди, первого классика нового, постренессансного времени, последовательно проникнуто светским духом. В высшей степени интересно, с точки зрения поставленного здесь вопроса, что среди множества номеров партитуры "Орфея" встречается момент, предвосхищающий буду-

щий "мотив судьбы". Ключевая сцена оперы — появление Вестницы с сообщением о смерти Эвридики. Все предшествующее действие представляет собой идиллическую пастораль, построенную на сплошной музыкально-интонированной речи, характерной для того раннего периода, когда элементы будущей зрелой оперы — ария и речитатив — еще не определились. Но в тот миг, когда до сознания Орфея доходит страшная весть, он издает вопль: "О, горе!" И этот крик, нарушающий плавное, спокойное течение музыки, выражен интонацией отчаяния, образующей мотив из двух нот. Вновь возникает картина душераздирающего конфликта между бесстрастием рока и безграничными страданиями человека.

Разве в свете приведенных здесь примеров (число которых можно было бы без труда умножить) не становится прозрачно ясным смысл ставшей избитой фразы Бетховена, относящейся к первому мотиву Пятой симфонии: "Так судьба стучится в дверь"? Композитор собрал в обобщающий музыкальный эпиграф образ надвигающегося грозного рока, интонационная характеристика которого вырабатывалась в драме и музыке на протяжении не одного поколения.

Но этот эпиграф не фигурирует в симфонии изолированно. Композитор включает его в главную тему в качестве ее первого элемента. Как результат длительного симфонического развития, "схватка" человека с судьбой (опять выражение самого Бетховена — "схватить судьбу за глотку") завершается триумфом света. Тридцать (!) раз подряд звучат в конце мощные удары мажорных аккордов, олицетворяющих образ торжества. Тревожный "стук судьбы" преобразился в ликующий победный звон.

Остается вернуться к вопросу о родстве Пятой и Шестой симфоний.

Бетховен принадлежал к тем художникам, кто уже на пороге XIX столетия осознанно воспринимал свое время как начало новой музыкальной эры. С высот современной психологии он в своих двух симфониях опоэтизировал искусство ушедшего века. При этом в каждой, в особенно последовательной форме, он преломил одно из его господствующих эстетических течений. Так, "Пасторальная" — апогей руссоизма в музыке, берущего начало в опере "Деревенский колдун" самого Руссо. Его блестящее завершение — светская оратория Гайдна "Времена года", с ее воспеваниями человека в тесной связи с природой и трудом. В Пятой же симфонии узнается близость к движению "Бури и натиска", стремившемуся к высказыванию эмоционального начала — несколько в духе романтизма и безусловно предвосхищающему его. Сонаты Филиппа Эмануэля Баха, фортепианные фантазии Моцарта, некоторые поздние квартеты Гайдна стоят в одном ряду тех произведений, в которых различима причастность к этой художественной

школе. Но Пятая симфония ведет гораздо дальше в глубь истории. Она опирается в решающей степени на традиции классической трагедии (проникновение в оперу-seria и музыкальные драмы Глюка), на оратории Генделя с их сияющим оптимизмом и верой в могущество человека.

Видение искусства прошлой эпохи объединяет Пятую и Шестую симфонии, образуя их в общую тему в широком плане. Она и обусловила их родство посредством "единства контрастов". Именно благодаря этому столь ярко выявилась драматическая и этическая сущность Пятой симфонии, заключенная в сжатой и зашифрованной форме уже в ее первом мотиве.

## К ПРОБЛЕМЕ "БЕТХОВЕН И РОМАНТИКИ"

На Бетховена привыкли смотреть как на композитора, который, с одной стороны, завершает классицистскую эпоху в музыке, с другой — открывает дорогу "романтическому веку". И в самом деле, разве не от Бетховена воспринял Шуберт то развитое инструментальное мышление, которое породило принципиально новую трактовку фортепианного плана в бытовой песне? Только на Бетховена ориентировался Берлиоз, создавая свои грандиозные симфонические композиции, в которых прибегал к программности и вокальным звучаниям. Программные увертюры Мендельсона отталкиваются от бетховенских увертюр. Синтетическое вокально-симфоническое письмо Вагнера непосредственно восходит к оперному и ораториальному стилю Бетховена. Симфоническая поэма Листа — типичное порождение романтической эпохи в музыке — имеет своим истоком тенденцию к одночастности, ярко проявившуюся в сонатных циклах позднего Бетховена. Вместе с тем Брамс стремится возродить классицистскую структуру бетховенских симфоний, отвлеченно-инструментальный склад мысли. Примеры подобных связей между Бетховеном и композиторами XIX века, по существу, неисчерпаемы.

Выдающиеся представители романтической школы в музыке посвятили Бетховену сотни страниц, провозглашая его своим единомышленником. Берлиоз и Шуман в отдельных критических статьях, Вагнер в целых томах утверждали великое значение Бетховена как первого композитора-романтика. И действительно, даже если оставить в стороне вопрос о бесспорных отдельных точках соприкосновения между Бетховеном и романтиками в узко ком-

---

***Опубликовано:*** под назв.: К проблеме "Бетховен и его последователи" // Бетховен. Сб. статей / Ред.-сост. Н. Фишман. Вып. 1. М., 1971. С. 17—35; под назв.: К проблеме "Бетховен и романтики" // Этюды-2. С. 171—197.

позиционной сфере, этот гениальный симфонист и с более общих эстетических позиций казался их союзником.

Прежде всего, в своей независимости от устаревающих традиций раннего классицизма Бетховен и романтики воспринимались в XIX веке как единое целое. Так, в музыкальном языке Бетховена, за исключением раннего творческого периода, исчезла без следа не только изысканная орнаментика, неотделимая от стиля выражения XVIII века. Уравновешенность и симметрия музыкальной речи, плавность ритмического движения, камерная прозрачность звучания — это стилистические черты, свойственные всем без исключения венским предшественникам Бетховена, также постепенно вытеснялись из его музыкальной речи. Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные интонации — динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным; его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Композиторы ранней классицистской школы и не помышляли о самой возможности столь грандиозных конструкций, какие стали типичными для Бетховена, о подобной свободе развития в рамках сонатной формы, о столь многообразных разновидностях музыкального тематизма. Людям, воспитанным на музыкальном классицизме XVIII века, бетховенская манера выражения казалась столь непривычной, "неприглаженной", подчас даже уродливой, что композитора неоднократно упрекали в стремлении оригинальничать, усматривали в его новых выразительных приемах нарочитые поиски странных, режущих слух звучаний. А между тем именно этими чертами музыка Бетховена импонировала композиторам середины XIX века, прокладывавшим в своем искусстве новые пути. Разрыв Бетховена с эстетикой века Просвещения был для них толчком к собственным новаторским исканиям, олицетворяющим психологию нового времени. Небывалая эмоциональная сила его музыки, ее новое лирическое качество, свобода формы (по сравнению с классицизмом XVIII столетия), наконец, широчайший диапазон выразительных средств — все это вызывало восхищение романтиков и получило дальнейшее многостороннее развитие в их музыке.

Не менее важной "общей платформой" Бетховена и романтиков была оппозиция к показному блеску и пустой развлекательности, которые начали господствовать на концертной эстраде и в оперном театре послереволюционной, то есть буржуазной, Европы. Бетховен — первый композитор, сбросивший с себя ярмо придворного музыканта, первый, сочинения которого ни внешне, ни по существу не связаны с феодальной княжеской культурой или требованиями церковного искусства. Он, а вслед за ним и другие композиторы XIX века, — "свободный художник", не знающий

унизительной зависимости от двора и церкви, которая была уделом всех великих музыкантов предшествующих эпох — Монтеверди и Баха, Генделя и Глюка, Гайдна и Моцарта... И, однако, свобода от сковывающих требований придворной среды, завоеванная ими, повлекла за собой новые явления, не менее тягостные для самих художников XIX века, и более страшные по своим последствиям для судьбы искусства в целом.

Музыкальная жизнь на Западе оказалась в решающей степени во власти мало просвещенной аудитории, не способной оценить высокие художественные стремления и ищущей в искусстве только легкую развлекательность. Противоречие между исканиями передовых композиторов и обывательским уровнем косной буржуазной публики в огромной степени тормозило художественное новаторство в прошлом веке. В этом и заключалась типичная трагедия художника послереволюционного времени, породившая столь распространенный в западной литературе образ "непризнанного гения в мансарде". Она определила пламенный изобличительный пафос публицистических трудов Вагнера, клеймившего современный ему музыкальный театр, как "пустоцвет гнилого общественного строя"[1]. Она породила едкую иронию статей Шумана. Так, о произведениях гремевшего по всей Европе композитора и пианиста Калькбреннера Шуман писал, что тот сначала сочиняет виртуозные пассажи для солиста, а только затем задумывается, чем бы заполнить промежутки между ними. Мечтания Берлиоза об идеальном музыкальном государстве породила также острая неудовлетворенность ситуацией, утвердившейся в современном музыкальном мире. Вся картина созданной им музыкальной утопии[2] выражает протест против духа коммерческого предпринимательства и казенного покровительства ретроградным течениям, столь характерных для Франции середины прошлого века. И Лист, непрерывно сталкивавшийся с ограниченными и отсталыми запросами концертной публики, дошел до такой степени раздражения, что ему стало казаться идеалом положение средневекового музыканта, который, по его мнению, имел возможность творить, ориентируясь только на собственные высокие критерии[3].

В войне с пошлостью, рутиной, легковесностью, в борьбе с калькбреннерами, тальбергами, лорцингами главным союзником передовых композиторов-романтиков был Бетховен. Именно его творчество — новое, смелое, одухотворенное — было знаменем, вдохновлявшим всю передовую композиторскую молодежь

---

[1] Вагнер Р. Избранные статьи. М., 1935. С. 60.

[2] Имеется в виду его "Евфония". См.: Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С. 326—332.

[3] Лист Ф. О церковной музыке // Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 52—57.

XIX века на поиски серьезного, правдивого, открывающего новые перспективы искусства. Для них не могло быть сомнения в том, что Бетховен был их единомышленником.

По инерции музыковедческой мысли, взгляд на Бетховена как на первого романтика удержался вплоть до наших дней. Между тем широкая историческая перспектива, открываемая XX веком, позволяет нам увидеть проблему "Бетховен и романтики" в несколько ином свете.

Оценивая сегодня вклад, который внесли в мировое искусство композиторы романтической школы, мы приходим к убеждению, что Бетховена нельзя ни отождествлять, ни безоговорочно сближать с боготворившими его романтиками. Ему не свойственно то главное и общее, что позволяет объединить понятием единой школы творчество столь различных художественных индивидуальностей, как Шуберт и Берлиоз, Мендельсон и Лист, Вебер и Шуман. Не случайно в критические годы, когда, исчерпав свой зрелый стиль, Бетховен усиленно искал новые пути в искусстве, зарождающаяся романтическая школа (Шуберт, Вебер, Маршнер и другие) не открыла перед ним никаких перспектив. А те новые, грандиозные по своему значению сферы, которые он, наконец, нашел, по решающим признакам не совпадают с характерными исканиями музыкального романтизма.

Мне представляется, что назрела необходимость уточнить границу, разделяющую Бетховена и романтиков, установить и четко сформулировать важные моменты расхождения между этими двумя явлениями, близкими друг к другу по времени, несомненно соприкасающимися отдельными сторонами и тем не менее разными по своей эстетической сути. Я не претендую здесь на сколько-нибудь исчерпывающую разработку этой проблемы, а лишь попытаюсь дать ее постановку в приближенном плане, надеясь, что в таком виде она сможет послужить подступом к последующим, более детальным и многосторонним ее исследованиям.

Сегодня нам ясно, что восприятие романтиками Бетховена было односторонним, в каком-то смысле даже тенденциозным. Они "услышали" только те стороны бетховенской музыки, которые "резонировали в тон" их собственным художественным представлениям.

Характерно, что западноевропейские композиторы середины XIX века не признавали последних квартетов Бетховена. Эти произведения, выходящие далеко за рамки художественных идей романтизма, казались им недоразумением, плодом фантазии выжившего из ума старика. Не оценили они также и его произведения раннего периода. Когда Берлиоз одним взмахом пера перечеркнул все значение творчества Гайдна как искусства якобы придворно-прикладного, то он выражал в крайней форме тен-

денцию, свойственную не одному музыканту его поколения. Классицизм XVIII века был ими легко отдан безвозвратно ушедшему прошлому, а вместе с ним и творчество раннего Бетховена, которое многие были склонны рассматривать лишь как этап, предваряющий собственно творчество великого композитора.

Но и в подходе романтиков к бетховенскому творчеству зрелого периода также проявлялась односторонность. Так, например, они вознесли высоко на пьедестал программную "Пасторальную симфонию", которая в нашем сегодняшнем восприятии вовсе не возвышается над другими произведениями Бетховена в симфоническом жанре. В Пятой симфонии, пленившей их своей эмоциональностью, огнедышащим темпераментом, они не ценили ее уникальную формальную конструкцию, образующую важнейшую сторону общего художественного замысла.

В этих примерах отражены не частные расхождения между Бетховеном и романтиками, а несоответствие их общих эстетических принципов. Самое фундаментальное различие между ними — в мироощущении.

Бетховенское искусство пронизано чувством гармонии с миром. Разумеется, его эмоциональный строй совсем иной, чем у композиторов века Просвещения, творчество которых также выражает гармоническое мироощущение. Моменты душевной успокоенности, умиротворенности для Бетховена мало характерны. Свойственный большинству его произведений громадный заряд энергии, высокий накал чувств, бурное движение исключают идиллические, пасторальные, наивно-светлые настроения. И все же при всем отличии от классицистов предшествующего столетия искусство Бетховена проникнуто той верой, силой, упоением радостью жизни, которые пришли к концу в музыке "послереволюционного века". Его чувство согласия с миром рождается почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как торжество завоеванной победы, как героическое жизнеутверждение, как триумф высокой мысли над земными страстями возникает у Бетховена гармония с человечеством и вселенной.

У романтиков же совсем иной душевный склад, иная жизненная философия. Независимо от того, как осмысливали свое творчество они сами, все они в той или иной форме выразили в нем разлад с действительностью. Образ одинокой личности, затерянной в чужом и враждебном мире, бегство от мрачной реальности в мир недосягаемо прекрасной мечты, бурный протест на грани нервной взвинченности, душевные колебания между экзальтацией и тоской, небесным и инфернальным началами — именно эта сфера образов, чуждая бетховенскому творчеству, была в музы-

кальном искусстве впервые открыта романтиками и разработана ими с высоким художественным совершенством.

Героическое оптимистическое мироощущение Бетховена, его душевное равновесие, возвышенный полет мысли, никогда не переходящей в философию потустороннего, — все это не было воспринято композиторами послебетховенской эпохи, в том числе и теми, кто мыслил себя преемником бетховенских героических традиций. Даже у Шуберта, который в гораздо большей мере, чем романтики следующего поколения, сохранил простоту, почвенность, связь с искусством народного быта, — даже у него вершинные, классические произведения связаны главным образом с настроением одиночества и печали. Он первый в "Маргарите за прялкой", "Скитальце", в цикле "Зимний путь", "Неоконченной симфонии" и многих других произведениях создал ставший типичным для романтиков образ духовного одиночества. Берлиоз, воспринимающий себя как наследник героического симфонизма Бетховена, тем не менее запечатлел в своих симфониях образы глубокой неудовлетворенности реальным миром, томления по несбыточному, байроновскую "мировую скорбь". Показательно в этом смысле сопоставление "Пасторальной симфонии" Бетховена со "Сценой в полях" (из "Фантастической") Берлиоза. Бетховенское произведение овеяно настроением светлой гармонии, проникнуто чувством слияния человека и природы; на берлиозовском лежит тень сумрачной индивидуалистической рефлексии. И даже наиболее гармоничный и уравновешенный из всех композиторов послебетховенской эпохи Мендельсон не приближается к оптимизму и духовной силе Бетховена. Мир, с которым Мендельсон находится в полной гармонии, — это узкий, "уютный", бюргерский мирок, не знающий ни эмоциональных бурь, ни ярких озарений мысли.

Сопоставим, наконец, бетховенского героя с характерными героями в музыке XIX века. Вместо Эгмонта и Леоноры — личностей героических, действенных, несущих в себе высокое нравственное начало, — мы встречаемся с мятущимися, неудовлетворенными персонажами, колеблющимися между добром и злом. Так воспринимаются Макс из "Волшебного стрелка" Вебера, Тангейзер у Вагнера, шумановский Манфред, мейерберовский Роберт и многие другие. Если Флорестан у Шумана и являет собой нечто нравственно целостное, то, во-первых, сам этот образ — бурлящий, неистовый, протестующий — выражает идею крайней непримиримости, острой оппозиции к окружающему миру "мещан и торгашей"; во-вторых, в совокупности с Эвзебием, уносящимся от будничной реальности в мир прекрасной мечты, он олицетворяет типичное раздвоение личности художника-романтика. В двух гениальных траурных маршах — Бетховена из "Героической симфонии" и Вагнера из "Гибели богов" — отражена как в капле воды суть разли-

чия мироощущений Бетховена и композиторов-романтиков. У Бетховена траурное шествие было эпизодом в борьбе, завершавшейся победой народа и торжеством правды; у Вагнера — смерть героя символизирует гибель богов и поражение героической идеи.

Это глубокое различие в мироощущении преломилось в специфической музыкальной форме, образуя ясную грань между художественным стилем Бетховена и романтиков.

Оно проявляется прежде всего в образной сфере.

Расширение романтиками границ музыкальной выразительности было в огромной степени связано с открытой ими сферой сказочно-фантастических образов. Для них это не подчиненная, не случайная сфера, а самая специфичная и самобытная — именно то, что в исторической перспективе отличает не только романтиков, но и весь XIX век от других музыкальных эпох. От "Волшебного стрелка" и "Оберона" Вебера до "Кольца нибелунга" Вагнера, от "Фантастических пьес" и "Крейслерианы" Шумана до "Шабаша ведьм" и "Феи Маб" Берлиоза, от "Сна в летнюю ночь" и "Прекрасной Мелузины" Мендельсона до "Шехеразады" Римского-Корсакова и "Ночи на Лысой горе" Мусоргского — сказочно-фантастические образы пронизывают музыкальное творчество послебетховенской эпохи, образуя ее новое и в высшей степени характерное начало. Не буду углубляться здесь в природу пристрастия музыкантов-романтиков к волшебно-фантастической сфере. Вероятно, в согласии с характерной для музыкального искусства системой "символов", страна прекрасного вымысла олицетворяла стремление художника бежать от буднично-скучной реальности в мир мечты. Кроме того, в музыке национальное самосознание, расцветшее в эпоху романтизма как следствие национально-освободительных войн начала века, проявилось в обостренном интересе к национальному фольклору, пронизанному волшебно-сказочными мотивами. Несомненно одно: новое слово в оперном искусстве XIX века было сказано только тогда, когда Гофман, Вебер, Маршнер, Шуман и — на особенно высоком уровне — Вагнер принципиально порвали с историко-мифологическими и комедийными сюжетами, неотделимыми от музыкального театра классицизма, и обогатили мир оперы сказочно-фантастическими и легендарными мотивами.

Новый язык романтического симфонизма также берет начало в произведениях, неразрывно связанных с волшебно-сказочной программой, — в "обероновских" увертюрах Вебера и Мендельсона. Выразительность романтического пианизма в большой мере зарождается в образной сфере "Фантастических пьес" или "Крейслерианы" Шумана, в атмосфере баллад Мицкевича — Шопена и т. д. и т. п. Громадное обогащение красочной — гармонической и тембровой — палитры, которое является одним из важней-

внешними формами монументальной сонатности и складом мышления композитора, тяготевшего к миниатюре. Шуман, когда обращается к циклической симфонии, в значительной мере утрачивает яркие романтические черты, проявившиеся в его фортепианных пьесах и романсах. Симфоническая поэма, отражающая не только индивидуальность самого Листа, но и общий художественный строй середины XIX века, при всем ясно выраженном стремлении сохранить обобщенно-симфоническое мышление, свойственное Бетховену, основывается прежде всего на принципах одночастной конструкции романтиков, на свойственных ей красочно вариационных свободных приемах формообразования.

В творчестве Бетховена проступает диаметрально противоположная тенденция. Разумеется, многоликость, разнообразие, богатство художественных находок Бетховена так велико, что среди его наследия нетрудно обнаружить и произведения, созданные в плане миниатюры. И все же нельзя не видеть, что произведения подобного рода занимают у Бетховена подчиненное положение, уступая, как правило, крупномасштабным, сонатным жанрам. Ни по "Багателям", ни по "Немецким танцам", ни по песням нельзя составить представления о художественной индивидуальности композитора, гениально проявившего себя в области монументальной формы. На цикл Бетховена "К далекой возлюбленной" обычно указывают как на прообраз будущих романтических циклов. Но как уступает эта музыка по силе вдохновения, по тематической яркости, по мелодическому богатству не только шубертовским и шумановским циклам, но и сонатным произведениям самого Бетховена! Какой изумительной напевностью обладают некоторые его инструментальные темы! Вспомним хотя бы тему Andante из медленной части Девятой симфонии, тему финала из Квартета cis-moll, Adagio из Десятого квартета, побочную тему увертюры "Кориолан", Adagio из сонаты ор. 106 и множество других. В вокальных же миниатюрах Бетховена такое богатство мелодического вдохновения проявляется редко. Характерно, что в рамках инструментального цикла, как элемент структуры сонатного цикла и его драматургия, Бетховен нередко создавал миниатюры, выдающиеся по своей непосредственной красоте и выразительности. Примеров такого рода миниатюрных композиций, выполняющих функцию эпизодов в цикле, бесконечное множество среди скерцо, менуэтов, иногда медленных частей его сонат, симфоний, квартетов.

И особенно в поздний период творчества (а именно его-то и пытаются сблизить с романтическим искусством), Бетховен тяготеет к громадным полотнам. Мне могут указать, что в этот период он создал "Багатели" ор. 126, которые своей поэтичностью и оригинальностью возвышаются над всеми другими произведениями Бет-

ховена в форме одночастной миниатюры. Но ведь для Бетховена эти миниатюры — явление уникальное, не нашедшее продолжения в его последующем творчестве. Наоборот, все произведения последнего десятилетия жизни Бетховена — от пяти фортепианных сонат до "Торжественной мессы", от Девятой симфонии до последних квартетов — с максимальной художественной силой утверждают свойственный ему монументально-величественный склад мысли, его тяготение к грандиозным, "космическим" масштабам, выражающим возвышенно-отвлеченную образную сферу.

Сопоставление роли миниатюры в творчестве Бетховена и романтиков делает особенно очевидным, насколько последним была чужда (или не удалась) область отвлеченной философской мысли, в высшей степени характерная для Бетховена в целом, а тем более для произведений позднего стиля.

Гражданско-героические черты в искусстве Бетховена так рельефны, так непосредственно выделяют его на фоне инструментальной музыки других композиторов последних столетий, что до недавнего времени — и в исполнительских интерпретациях и в критических оценках — они в известном смысле заслоняли собой другие важные стороны его творчества. Действительно, от строя мысли и выражения предшественников музыка Бетховена отличается прежде всего своей действенностью, трагедийной силой. Нет ничего удивительного в том, что его новаторство в героической сфере, раньше чем в других, привлекло общее внимание: главным образом на основе драматических произведений выносили суждение о творчестве Бетховена в целом как современники, так и непосредственно следующие за ним поколения.

Но ведь на самом деле психология нового человека, освобожденного от феодальных пут, раскрыта у Бетховена не только в театрально-трагедийном плане, но и через сферу высокой вдохновенной мысли. Его герой, обладая неукротимой смелостью и страстностью, наделен вместе с тем богатым, тонко развитым интеллектом. Он не только борец, но и мыслитель, наряду с действием ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению. Ни один светский композитор до Бетховена не достиг подобной глубины и сложности интеллектуального начала. Ясные преемственные нити связывают Бетховена с той философско-созерцательной линией в музыкальном искусстве, которая издавна воплотилась в хоровых и органных школах Германии, получив кульминационное выражение в искусстве Баха. Прославление реальной жизни в ее многогранных аспектах переплеталось у Бетховена с идеей космического величия мироздания. Героико-трагические образы соседствуют в его музыке с моментами вдохновенного созерцания. Театральная драматическая патетика и пасторальная идиллия, бурные страсти и отрешенная мечтательность,

лирика и народный юмор, картины природы и сцены быта — жизнь во всем ее многообразии преломляется в музыке Бетховена через призму философски возвышенной мысли.

Отсюда и последовательное тяготение Бетховена к полифонии, прослеживающееся от самых ранних его фортепианных сонат. Признаки свободного полифонического склада (многоэлементность тем, многоплановость фактуры, ясно выявленное голосоведение, комплементарность ритмики, отсутствие строгой симметрии в структуре тематизма и т. д.) определяют облик бетховенской музыки на протяжении всего его творческого пути. Нетрудно вообразить, что композиторам-классицистам XVIII века усложненность и насыщенность бетховенской речи показалась бы безусловным шагом назад, к отвергнутой ими манере бетховенского поколения. Что же касается произведений позднего стиля, настойчиво тяготевших к философской мысли, то здесь Бетховен последовательно культивирует монументальные контрапунктические формы. Часто они даны в виде строгой фуги, иногда показаны как отдельные фугированные приемы. Фуги в сонатах ор. 101, 106, 110, квартетная фуга ор. 133, Квинтет ор. 137, финал Девятой симфонии, целый ряд фуг в "Торжественной мессе", фугированные разделы в сонате ор. 111, в Квартете ор. 131, контрапунктический склад хоральной темы в Квартете ор. 132, "квартетно-линеарный" облик темы B-dur из двойных вариаций в Девятой симфонии — все говорит о том, что для позднего Бетховена полифония становится важнейшей формой мышления, характерным признаком стиля. В полном согласии с философской направленностью мысли воспринимается и обостренный интерес Бетховена последнего периода к квартету — жанру, который именно в его собственном творчестве сложился как выразитель углубленно интеллектуального начала.

Широко развитые, полные лирического чувства эпизоды позднего Бетховена, в которых последующие поколения не без основания усматривали прототип романтической лирики (медленные части из Сонаты ор. 106, квартетов ор. 127, ор. 135 и другие), как правило, уравновешиваются объективными, чаще всего отвлеченно полифоническими частями. Вспомним хотя бы двухчастное "единство крайностей" в последней фортепианной сонате или соотношение Adagio и финала в Сонате ор. 106, финальной фуги и всего предшествующего материала в Сонате ор. 110. Более того, свободные кантиленные мелодии подобных эпизодов, часто действительно перекликающиеся с напевностью романтических тем, появляются у позднего Бетховена в окружении сугубо отвлеченного тематизма, подобного которому нельзя встретить ни в ранней классицистской, ни в романтической культуре. Аскетически суровые, нередко линеарные, лишенные песенно-мелодических мотивов, эти темы, обычно в полифоническом преломлении, сдвигают

центр художественной тяжести произведения с медленных напевных частей. И уже этим нарушается "романтический" облик всей музыки. Среди кантиленных тем позднего Бетховена есть мелодии возвышенно-сосредоточенного, молитвенного склада, углубленность и универсальность которых не присущи ни одному из романтиков (например, в медленной части Квартета ор. 127, в первой фугированной части Квартета ор. 131). Даже финальные вариации последней фортепианной сонаты, написанные на "ариетту", которая при поверхностном восприятии очень напоминает камерную миниатюру романтиков, на самом деле уводят далеко от интимной лирической сферы, вступая в соприкосновение с вечной проблемой — человек и мироздание.

А в музыке романтиков, где область интеллектуального подчинена эмоциональному, лирическому началу, выразительные возможности полифонии значительно уступают чертам гармонической красочности. Контрапунктические эпизоды в целом редки в их произведениях, а когда встречаются, то носят совсем иной характер, чем традиционная полифония с ее отвлеченно духовным строем. Так, в "Шабаше ведьм" из "Фантастической" Берлиоза, в сонате Листа h-moll фугированные приемы являются носителем мефистофельского, зловеще-саркастического начала, а вовсе не той возвышенно-созерцательной мысли, которая характеризует полифонию позднего Бетховена и, заметим попутно, Баха или Палестрины.

Нет ничего случайного в том, что ни один из романтиков не продолжил художественную линию, разработанную Бетховеном в его квартетном письме. Берлиозу, Листу, Вагнеру был "противопоказан" сам этот камерный жанр с его внешней сдержанностью, полнейшим отсутствием "ораторской позы" и эстрадности, однолинейностью тембрового колорита. Но и те композиторы романтической школы, которые создали прекрасную музыку в рамках квартетного звучания, не пошли по бетховенскому пути. В квартетах Шуберта, Шумана, Мендельсона эмоциональное и чувственно красочное восприятие мира господствует над сосредоточенной мыслью. По всему своему стилю они ближе к симфоническому, чем квартетному письму Бетховена, для которого характерна "оголенная" логика мысли и чистая одухотворенность, в ущерб внешнему драматизму и непосредственной красоте музыкального звучания.

Есть еще одна важная стилистическая черта, разделяющая бетховенский и романтический строй мысли. Я имею в виду "местный колорит", впервые открытый для музыкального творчества в XIX веке.

Эта черта была неведома классицистскому искусству. Разумеется, элементы фольклора всегда широко проникали в профессио-

нальное композиторское творчество Европы. Однако до эпохи романтизма они обычно "растворялись" в универсальных приемах выразительности, подчиняясь законам общеевропейского музыкального языка. Даже в тех случаях, когда в опере конкретные сценические образы связывались с внеевропейской культурой и характерным локальным колоритом (например, "янычарские" или так называемые "индийские" образы, встречающиеся в музыкальном театре XVIII века), сам музыкальный язык не выходил за рамки унифицированного европейского стиля. И только начиная со второго десятилетия XIX века старинный крестьянский фольклор стал последовательно проникать в произведения композиторов-романтиков, причем в такой форме, которая специально подчеркивала и оттеняла свойственные им национально-самобытные черты. Яркая индивидуальная специфика музыкального языка в веберовском "Волшебном стрелке" связана с характерными интонациями немецкого и чешского фольклора в такой же мере, как и со сказочно-фантастическим кругом его образов. Принципиальная грань между итальянскими операми Россини, связанными с классицистскими традициями и его "Вильгельмом Теллем" заключается в том, что музыкальная ткань этой подлинно романтической оперы пронизана колоритом тирольского фольклора. В романсах Шуберта бытовая немецкая песня впервые очистилась от наслоений чужеземного итальянского "оперного лака" и засверкала свежими мелодическими оборотами, заимствованными из повседневно звучавших многонациональных песен Вены; этого многонационального своеобразия нет даже в симфонических мелодиях Гайдна. Чем был бы Шопен вне польской народной музыки, Лист — вне венгерского "вербункоша", Сметана и Дворжак — без чешского фольклора, Григ — без норвежского? Я даже оставляю сейчас в стороне русскую музыкальную школу, одну из наиболее значительных школ в музыке XIX века, неотделимую от своей национальной специфики. Фольклорные связи не только обогатили выразительность общеевропейского музыкального языка в целом. Окрашивая отдельные произведения в неповторимо национальный колорит, они утверждали один из самых характерных признаков романтического стиля в музыке.

Бетховен же находится в этом отношении по ту сторону границы от романтиков. Как и у его предшественников, народное начало в его музыке почти всегда предстает глубоко опосредованным и преображенным. Иногда в отдельных, в буквальном смысле слова единичных, случаях Бетховен сам указывает, что его музыка написана в "немецком духе" ("alla tedesca"). Но эти произведения, или вернее отдельные их части (в Сонате ор. 79, Квартете ор. 130), лишены сколько-нибудь отчетливо ощутимого локального колорита. Даже в так называемых "русских квартетах", где использованы

подлинные народные темы, Бетховен развивает материал таким образом, что национальная специфика фольклора постепенно затушевывается, сливаясь с привычными "оборотами речи" европейского сонатно-инструментального стиля. Если ладовая самобытность тематизма и оказала влияние на весь строй музыки этих квартетных частей, то она во всяком случае глубоко переработана и не воспринимается на слух непосредственно, как это характерно для композиторов романтических или национально-демократических школ XIX века. И дело вовсе не в том, что Бетховен не был способен ощутить национальную самобытность фольклора. Наоборот, его переложения английских, шотландских и других народных песен говорят об удивительной чуткости к народному ладовому мышлению. Но в рамках его собственного стиля, неотделимого от инструментального сонатного мышления, локальный колорит не интересует композитора, не затрагивает его художественного сознания. И в этом еще одна принципиально важная грань, отделяющая его творчество от музыки "романтического века".

Наконец, расхождение между Бетховеном и романтиками проявляется и в отношении художественного принципа, который по традиции начиная с середины XIX века принято рассматривать как важнейший момент общности между ними. Речь идет о программности, являющейся краеугольным камнем романтической эстетики.

Композиторы-романтики так упорно называли Бетховена создателем программной музыки, усматривая в нем своего предшественника, что трудно отречься от этой глубоко внедрившейся концепции. Тем более, что у Бетховена действительно есть два широко известных произведения, содержание которых композитор сам уточнил при помощи программы. Именно эти произведения — Шестая и Девятая симфонии — были восприняты романтиками как олицетворение их собственного художественного метода, как знамя новой программной музыки "романтического века". Однако если посмотреть на эту проблему беспристрастным взглядом, то нетрудно убедиться в том, что программность Бетховена нельзя отождествлять с программными принципами романтической школы.

Автор этой статьи затрагивал уже вопросы программности в историческом плане в ряде других ранее опубликованных своих работах. Поэтому не рассматривая здесь подробно вопрос об истинной роли программной музыки во всем известном нам профессиональном музыкальном творчестве, начиная с культуры Средневековья, ограничусь утверждением, что романтикам XIX века программность была жизненно нужна как фактор, плодотворно содей-

ствовавший разработке их нового стиля. Действительно, увертюры, симфонии, симфонические поэмы, циклы фортепианных пьес — все программного характера — образуют общепризнанный вклад романтиков в область инструментальной музыки. Однако новым, характерно-романтическим здесь является не столько само обращение к внемузыкальным ассоциациям (примерами которого пронизана вся история европейского музыкального творчества), сколько особенный литературный характер этих ассоциаций. Все композиторы-романтики тяготели к современной литературе, так как конкретные образы и общий эмоциональный строй новейшей лирической поэзии, сказочно-фантастического эпоса, древних саг, психологического романа помогали композиторам освободиться от давления устаревающих классицистских традиций и "нащупать" свои собственные новые формы выражения.

В то же время конкретизирующие заголовки в начале произведения облегчали восприятие слушателю, играя для него роль путеводной звезды. Вспомним хотя бы, какое фундаментально важное значение имели для "Фантастической симфонии" Берлиоза образы романа Де Квинси-Мюссе "Исповедь англичанина, употреблявшего опиум", сцены "Вальпургиевой ночи" из гётевского "Фауста", рассказ Гюго "Последний день осужденного" и другие; музыка Шумана была непосредственно вдохновлена произведениями Жан-Поля и Гофмана, романсы Шуберта — лирической поэзией Гёте, Шиллера, Мюллера, Гейне, Шлегеля... Воздействие заново "открытого" романтиками Шекспира на новую музыку XIX века трудно переоценить. Оно ощутимо на протяжении всей послебетховенской эпохи, начиная от "Сна в летнюю ночь" Мендельсона, "Оберона" Вебера, "Ромео и Джульетты" Берлиоза и кончая знаменитой увертюрой Чайковского на тот же сюжет. Ламартин, Гюго и Лист; возрожденные северные саги романтиков и Вагнер; "Манфред" Байрона и Шумана, "Гарольд в Италии" Байрона и Берлиоза; Скриб и Мейербер; Апель и Вебер, Мицкевич и Шопен, — каждая крупная художественная индивидуальность послебетховенского поколения находила свой новый строй образов под непосредственным воздействием новейшей или открытой современностью литературы. "Обновление музыки через связь с поэзией" — так сформулировал Лист эту важнейшую тенденцию романтической эпохи в музыке[5].

Бетховен в целом чужд программности. За исключением Шестой и Девятой симфоний, все остальные произведения Бетховена — а их более ста пятидесяти — являют собой классический об-

[5] Лист Ф. Берлиоз и его симфония "Гарольд". Цит. изд. С. 315.

разец музыки так называемого "абсолютного"[6] стиля, подобного квартетам и симфониям зрелого Гайдна и Моцарта. Их интонационный строй и принципы сонатного формообразования обобщают полуторавековой опыт предшествующего развития музыки, поэтому воздействие их тематизма и сонатного развития, безусловно, общедоступно и не нуждается для полного раскрытия образа во внемузыкальных ассоциациях. Когда же Бетховен обращается к программности, то оказывается, что она совсем иная, чем у композиторов романтической школы.

Так, Девятая симфония, где использован поэтический текст оды "К радости" Шиллера, вовсе не является программной симфонией в собственном смысле этого слова. Это — уникальное по форме произведение, в котором соединились *два самостоятельных* жанра. Первый — крупномасштабный симфонический цикл (без финала), который *во всех деталях тематизма и формообразования* примыкает к типичному для Бетховена *"абсолютному" стилю*. Второй — хоровая кантата на шиллеровский текст, образующая гигантскую кульминацию всего произведения. Она появляется только *после того, как инструментальное сонатное развитие полностью исчерпало себя*. Совсем не по такому пути шли композиторы-романтики, для которых бетховенская Девятая служила образцом. У них вокальная музыка со словом, как правило, рассредоточена по всей симфонической канве, играя роль детально конкретизирующей программы. Приблизительно так строится, например, "Ромео и Джульетта" Берлиоза, своеобразный гибрид оркестровой музыки и театральной драмы. И в "Хвалебной" и "Реформационной" симфониях Мендельсона (позднее — во Второй, Третьей и Четвертой Малера) вокальная музыка лишена жанровой самостоятельности и не имеет той функции обобщающей драматической вершины, как в бетховенской оде на текст Шиллера.

"Пасторальная симфония" ближе по внешним формам программности к сонатно-симфоническим произведениям романтиков. И хотя сам Бетховен указывает в партитуре, что эти "воспоминания о сельской жизни" представляют собой "более выражение настроения, чем звуковую живопись", однако конкретные сюжетные ассоциации здесь очень ясны. И в самом деле они имеют не столько живописный, сколько оперный характер. Но именно в глубокой связи с музыкальным театром и проявляется

---

[6] Термин "абсолютный" используется здесь в особенном, условном смысле, как характеристика таких обобщающих инструментальных произведений, которые для полного раскрытия своего образного содержания не нуждаются в дополнительных, внемузыкальных ассоциациях.

вся неповторимая специфика программности Шестой симфонии, отличающейся от программных принципов романтиков.

В отличие от последних Бетховен ориентируется здесь не на современный строй художественной мысли, еще совершенно новый для музыки, но уже успевший проявить себя в новейшей литературе. Он опирается на такую образную систему, которая давно внедрилась в сознание и музыкантов, и меломанов. Действительно, бетховенская Шестая обобщает типичные образы ушедшего "руссоистского" века. Сама тема "человек и природа" воплощена здесь в характерно руссоистском плане. Природа и быт неиспорченных городской цивилизацией поселян, идеализированные картины деревенского труда, гармоническое слияние с природой — подобные образы господствовали в музыкальном искусстве века Просвещения, начиная с "Деревенского колдуна" самого Руссо и кончая ораторией "Времена года" Гайдна. "Веселое сборище поселян" обобщает народно-хоровые образы, широко представленные во французской комической опере XVIII века (заметим, кстати, — и во "Временах года" Гайдна). Картина грозы имеет множество прототипов у оперных композиторов прошлого (Глюк, Рамо, Монсиньи, Маре, Кампра и другие). Традиционная пасторальность воплощена в безмятежно идиллической пастушеской "картине" — финальном "аккорде" всего произведения. Даже изображение щебета птиц в "Сцене у ручья" связано с типичным для века Просвещения культом подражания природе.

В результате сами формы музыкального выражения в "Пасторальной симфонии" в большой мере основываются на давно знакомых отстоявшихся интонационных комплексах: возникающие на их фоне новые, чисто бетховенские тематические образования не затушевывают их, не оттесняют на задний план. Возникает определенное впечатление, что Бетховен нарочито преломляет здесь через призму своего нового симфонического стиля и некоторых красочных приемов, предвосхищающих романтиков, образы и формы выражения музыкального театра века Просвещения.

Этим опусом Бетховен полностью исчерпал свой интерес к программности подобного плана. На протяжении последующих двадцати (!) лет — и около десяти из них совпадают с периодом позднего стиля — он не создал ни одного инструментального произведения с конкретизирующими заголовками и ясными внемузыкальными ассоциациями в манере "Пасторальной симфонии"[7].

---

[7] В 1809—1810 годах, то есть в период между "Аппассионатой" и первой из поздних сонат, характеризуемый поисками нового пути в области фортепианной

Все это, мне представляется, — главные, принципиальные моменты расхождения между Бетховеном и композиторами романтической школы. Несмотря на отдельные точки соприкосновения, искусство Бетховена не совпадает по своим главным очертаниям с руслом развития романтической музыки. Эта истина в равной мере относится к произведениям позднего стиля. Более того, именно в творчестве последнего периода Бетховен возвышается над исканиями своих младших современников и непосредственно следующего за ним поколения, перекликаясь с художниками гораздо более позднего времени. Не углубляясь здесь в исследование огромной и самостоятельной темы — Бетховен и музыка будущего — я хочу лишь в самом приблизительном, "эскизном" плане привлечь внимание к тому, что именно композиторы конца XIX века и нашей современности услышали такие стороны бетховенского искусства, к которым были глухи романтики прошлого столетия.

Так, обращение позднего Бетховена к старинным ладам (ор. 132, "Торжественная месса") предвосхищает выход за рамки классической мажоро-минорной тональной системы, который так типичен для музыки нашего времени. Тенденция к созданию образа не через интонационную законченность и красоту самого тематизма, а через сложное многоступенчатое развитие целого, основывающегося на темах, лишенных непосредственной мотивной выразительности, свойственная полифоническим произведениям позднего Бетховена, также появилась во многих композиторских школах нашего века, начиная с Регера. Тяготение к линеарной фактуре, к полифонизированному развитию перекликается с современными неоклассицистскими формами выражения. Бетховенский квартетный стиль, который не нашел продолжения ни у одного из западных композиторов романтической школы, своеобразно возродился в творчестве Бартока, Хиндемита, Шостаковича. И наконец, после полувекового периода, пролегающего между Девятой Бетховена и симфониями Брамса и Чайковского, вернулся к жизни монументальный философский симфонизм, который был недостижимым идеалом для романтиков середины и третьей четверти прошлого века. В творчестве выдающихся мастеров XX столетия, в симфонических произведениях Малера и Шостаковича, Стравинского и Онеггера, Рахманинова и Прокофьева, живут величественный дух, обобщенная мысль, крупномасштабные концепции, характерные для бетховенского искусства.

---

музыки, Бетховен создал сонату ор. 81а, наделенную программными заголовками ("Zes adieux", "Z'absence", "Ze retour"). Эти заголовки очень мало сказываются на строе музыки в целом, на ее тематизме и развитии, заставляя вспомнить тип программности, который встречался в немецкой инструментальной музыке до кристаллизации классицистского сонатно-симфонического стиля, в частности, в ранних квартетах и симфониях Гайдна.

Сегодня нам ясно: воздействие Бетховена на музыку не кончается с угасанием романтической школы. Подобно тому как заново открытый в XIX столетии Шекспир перешагнул далеко за рамки "романтического века", по сей день вдохновляя и оплодотворяя крупные творческие находки в литературе и театре, так и Бетховен, поднятый в свое время на щит композиторами-романтиками, не перестает удивлять каждое новое поколение созвучностью своего искусства передовым идеям и исканиям современности.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА

"...С французской революции начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век..."[1]

Каждое крупное явление в музыке прошлого столетия восходит к искусству века Просвещения. На первый взгляд может показаться, что эпоха Глюка, Гайдна, Моцарта и эпоха, давшая миру Бетховена и Шуберта, Россини и Вебера, Шопена и Сметану, связаны непрерывной преемственностью. Действительно, характерное для композиторского творчества XIX столетия стремление к искусству серьезного, возвышенного плана имеет своим истоком музыкальный классицизм, который сформировался как оппозиция к легковесной декоративной придворной эстетике дореволюционной Европы. Крупнейшее завоевание музыки XVIII века — сонатасимфония — получает дальнейшее развитие и достигает своей вершины в искусстве следующего столетия. Музыкальный театр нового века был в целом предвосхищен оперной реформой Глюка. Концерты симфонической музыки, ставшие одним из господствующих видов композиторского творчества нового времени, подготовлены парижскими "Духовными концертами". И тем не менее стоит только взглянуть на музыкальное творчество XVIII и XIX столетий в современной перспективе, как становится ясно, что эти два периода, при всех их бесспорных связях, отделены друг от друга историческим рубежом. Бурные социальные потрясения, под знаком которых проходила жизнь Европы в конце XVIII и первых десятилетиях XIX века, совершили радикальные перемены в ее духовной жизни, в том числе и музыкальной. Великая французская революция и наполеоновские войны глубоко потрясли (в некоторых случаях разрушили до основания) общественные институты, которые столетиями определяли особенности европейской культу-

---

***Опубликовано:*** под назв.: Романтизм в музыке // Учебник-3. С. 168—195; под назв.: Муз. культура XIX века // Учебник-7. С. 9—70 (значительно дополненный вариант).

[1] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 261.

ры. И музыкальное творчество, возникшее в новой обстановке, отличается по духу, по содержанию, по системе художественных средств от всего того, что типизировало высшие достижения в искусстве века Просвещения.

Перемены в духовном климате Европы после французской революции в решающей степени были обусловлены тем, что отныне феодально-дворянская власть, а вместе с ней порожденная ею и неотделимая от ее придворного быта культура оказались оттесненными на задний план; постепенно они полностью (или почти полностью) утратили свое значение. Один только изменившийся внешний облик новой Европы позволяет сразу ощутить, до какой степени стала принципиально другой ее общественная жизнь. Величественная соборная архитектура, роскошные дворцовые резиденции, многочисленные, более скромные "дворянские гнезда", мелкие селения ремесленников, на протяжении веков определявшие лицо Европы, отныне перестали отождествляться с современностью и превратились в прекрасные памятники навсегда ушедшей эпохи. Носителем нового оказались крупные промышленные города с их заводами и фабриками и особняками богачей, коммерческими театрами, концертной эстрадой, общедоступными танцзалами... Вместе с тем столь же характерными для новой Европы стали широко разветвленная сеть учебных заведений, многочисленные издательства, книжные лавки, литературные и артистические кафе. Можно сказать, что если бы гипотетический европеец середины XVIII века неожиданно оказался в послереволюционной Европе, он испытал бы такое же потрясение, какое реально выпало на долю поколения, выросшего в конце XIX столетия, при виде конструктивистских небоскребов, аэровокзалов, массовых кинотеатров, ознаменовавших рождение культуры нашего века.

Для музыкального искусства принципиальные изменения, привнесенные французской революцией, имели громадные и прямые последствия.

На протяжении тысячелетнего периода развитие музыкального профессионализма в Западной Европе было неотделимо от двух общественных институтов — католического собора и аристократического двора. Европейская музыкальная школа, давшая миру величайшие художественные ценности, формировалась первоначально в лоне церкви, как непосредственный и жизненно важный элемент литургии. С конца XVI века, когда католическая религия отступила на задний план в общественной жизни Европы и утратила свое значение как важнейший фактор развития новейшей музыки, роль центра музыкального профессионализма и создателя современных художественных ценностей перешла к придворной среде. После Палестрины все самое значительное в европейской музыке оказалось в решающей степени связанным с аристократическими

дворами (или с традицией аристократической культуры). Именно им мы обязаны тем высоким уровнем композиторского творчества, с которого начинал свой путь "музыкальный XIX век". (Характерно, что расцвет протестантской музыки в XVII и XVIII столетиях — от Шютца до Баха — наблюдается только в тех районах, где мощные аристократические круги примыкали к лютеранской вере и содействовали развитию музыки в рамках протестантского богослужения, как правило, в придворной церкви.)

Эта идея многим может показаться сомнительной. Ведь при изучении музыкального творчества XVIII столетия всегда справедливо подчеркивается тормозящая роль аристократической эстетики для искусства серьезного плана. В самом деле, искания всех выдающихся композиторов века Просвещения были отмечены стремлением вырваться из ее оков. Через творческие пути Генделя, Гайдна и Моцарта и многих других художников вплоть до Бетховена красной нитью проходит протест против "позолоченной пустоты", являвшейся неотъемлемым требованием искусства аристократического двора. Более того, унизительная зависимость от мецената характеризует жизнь всех музыкантов, работавших в дворцовой обстановке.

Вспомним хотя бы, как великий Монтеверди должен был из месяца в месяц буквально вымаливать у герцога Мантуанского причитающееся ему жалованье; как Гайдн был оторван от столичной жизни и, по существу, "заперт на ключ" князем Эстергази в далекой венгерской провинции; как третировал архиепископ Зальцбургский гениального Моцарта, не желавшего закабалить себя и стать чем-то вроде крепостного слуги. Даже Гёте, служивший при дворе просвещенного монарха и пользовавшийся огромным всеобщим уважением, неоднократно жаловался на отсутствие подлинной свободы и на оскорбительный характер недостойных его таланта мелких поручений покровительствовавшего ему феодала. Отношение всесильных аристократов к университетским профессорам как к своим слугам было рядовым явлением.

И тем не менее стимулирующее значение придворной среды для судеб всей постренессансной музыки трудно переоценить.

Художественная жизнь при дворе требовала творческих исканий и обеспечивала их. В этом отношении она не знала соперников. Искусство было жизненно важным элементом княжеского и королевского двора, показателем его силы и блеска. Феодал не столько покровительствовал художникам, сколько сам остро нуждался в них. Если в аристократической среде музыкант как личность испытывал унижение и обидное чувство социальной дискриминации, то как художественный деятель он был неотъемлемой принадлежностью дворцовой жизни и осознавал себя частью социальной системы, обеспечивавшей его право на творчество.

Требования, предъявляемые музыкантам при дворе, стимулировали и обеспечивали как непрерывный рост профессионализма, так и обновление художественных форм. Просвещенный феодал ориентировался на новейшие художественные находки его современности. Как следствие этого в рамках условных форм и утрированной декоративности придворное искусство стимулировало серьезные творческие искания. По существу, все господствующие новые жанры постренессансной музыки рождались и развивались в теснейшей связи с дворцовой эстетикой. Весь путь оперы от dramma per musica флорентийцев до лирической трагедии реформатора Глюка неотделим от аристократической среды. В придворных капеллах возникали и симфонические школы века Просвещения — от мангеймской до венской классической. Клавирная литература приняла свой классический облик в аристократических салонах. При дворах вельмож культивировались оркестровые сюиты, и это обеспечивало жизнеспособность такого значительного явления, как симфонический оркестр. Если вспомнить, что именно для придворных празднеств создавались шедевры вроде музыкальных драм Монтеверди и лирических трагедий Люлли; в рамках итальянской вокальной колоратуры возникали изумительные по своей психологической глубине арии Генделя; Глюк совершал свою оперную реформу при поддержке королевского двора; классические симфонии Гайдна писались как прямое выполнение заказа к очередному празднеству, — то станет ясно, что более веской поддержки этот тезис не требует.

Новое время сместило все акценты в судьбах композитора и его искусства. Обретя свободу от приниженного положения при дворе, получив возможность ориентироваться в своем творчестве не на узкую среду, а на более широкий демократический круг слушателей, "свободный художник", родившийся вместе с XIX столетием, занял гораздо более высокую ступень на лестнице общественной иерархии, чем его предшественники. (Отдельные композиторы, которым в XIX веке приходилось прибегать к покровительству аристократической знати, например, Шпор или Вагнер, болезненно воспринимали эту ситуацию.)

Однако композитор послереволюционной Европы столкнулся с новыми трудностями, которые в большей степени, чем служба при княжеском дворе, препятствовали серьезным творческим исканиям.

Произошло это прежде всего потому, что музыкант нового времени оказался лишенным сколько-нибудь твердого положения в системе новых социальных взаимоотношений. Он утратил ту, хотя бы и минимальную, материальную обеспеченность, которую автоматически влекли за собой его постоянные обязанности при дворе. Как бы ни третировали отдельные князья служивших при их

дворах музыкантов, эти музыканты оставались общепризнанным и необходимым элементом современного общества и пользовались определенными неотъемлемыми правами. В новом же веке композитор очутился наедине сам с собой. Меценатство стало не только случайным и редким, но приобрело принципиально иной характер. Отныне и вплоть до наших дней покровительство музыкантам и художникам в странах Запада связано только с личным желанием отдельных лиц оказывать помощь денежными пожертвованиями некоторым из "свободных художников". К жизни самого патрона опекаемое ими искусство, как правило, не имеет отношения, а оказываемая поддержка может прекратиться в любой момент.

Социальной силой, обеспечившей бурный расцвет музыки в XIX веке — музыки как хорошей, так и плохой — стало частное предпринимательство. Ее центральной фигурой и главным посредником между композитором и слушателем является антрепренер. По сей день именно он держит в своих руках судьбу композитора в капиталистическом мире. Могущественной разновидностью частного предпринимательства стали также издательские фирмы, которые подобно антрепренеру действовали на коммерческой основе. Это обстоятельство имело решающие последствия для судеб музыкального творчества в новом обществе.

Начиная с позднеренессансного мадригала и ранней музыкальной драмы (флорентийцы, Монтеверди) до Глюка, Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена композиторы творили для аудитории не только просвещенной в общекультурном отношении, но и хорошо подготовленной к восприятию новейшей музыки на самом высоком уровне их современности. Так называемые академии (то есть концерты, возникшие в придворных салонах) длились, как правило, часами. При этом аудитория была способна слушать несколько симфоний подряд, по всей видимости сохраняя при этом необходимую остроту восприятия. Оперные постановки при княжеских и королевских дворах отличались громадными масштабами, не говоря уже о сложности и новизне самой музыки. В дни карнавалов и празднеств композиторы (бывшие, как правило, также руководителями капелл) буквально выбивались из сил, чтобы удовлетворить музыкальные потребности двора. Но зато компенсацией этой беспощадной эксплуатации было понимание того, что действительно заслуживало высокой оценки.

Можно в качестве примера сослаться на "Орфея" Монтеверди: партитура этой первой его оперы уже через несколько лет после ее исполнения во дворце герцога Гонзага была опубликована по велению самого феодала.

Помимо высоких жанров широко звучала музыка служебно-прикладного характера — в домашнем обиходе, в церкви, при застолье, на охоте, как сопровождение к разным придворным це-

ремониям. Сфера применения музыкальных талантов при дворе была чрезвычайно обширной.

Разумеется, далеко не все музыкальные произведения, создаваемые для дворцовых празднеств, отличались новаторством и высокими художественными достоинствами. Очень часто эстетические требования двора были таковы, что их с равным успехом могли удовлетворить как гениальность, так и посредственность. И тем не менее только условия придворной художественной жизни делали возможным появление в ту эпоху гениального композитора и крупной творческой школы.

Было бы ошибочным полагать, что в XIX столетии интенсивность композиторского творчества, количество и разнообразие рождавшихся музыкальных произведений уступали тому, что было характерно для дореволюционного времени. Но в силу того, что отныне развитие музыки происходило в принципиально иной среде, чем раньше, что композиторы ориентировались на аудиторию с другим уровнем образования и другими эстетическими требованиями, и, наконец, повторяем, что коммерческие законы в огромной степени определяли судьбы музыки, сфера ее бытования и художественный облик резко видоизменились.

Начнем с того, что сами композиторы приобрели теперь иной интеллектуальный и психологический облик. Освободившись от всех следов душевного склада "крепостного" (или "полукрепостного") слуги, они стали интеллигенцией в современном понимании этого слова. Их отличала не только широкая образованность, преданность идеалам искусства, внутренняя независимость, но и развитое гражданское самосознание. Свободолюбие было для них не красивой фразой, перешедшей по инерции от лозунгов французской революции, а жизненным убеждением: "...Любить свободу превыше всего..." — записывает молодой Бетховен в своем личном альбоме. Не один представитель послереволюционных поколений реально доказал готовность отдать жизнь за свободу своего и других народов. Великий Байрон погиб, добровольно сражаясь за освобождение греков от чужеземного ига. Вагнер принимал непосредственное участие в революционных боях 40-х годов. Все творчество Шопена было проникнуто болью за судьбу его родины. Шуман даже назвал мазурки Шопена "пушками, прикрытыми цветами". Викто́р Гюго вошел в историю как поэт свободы. Не случайно герой романа Флобера "Воспитание чувств", типизирующий "молодого человека XIX века", причастен к народным уличным сражениям. И есть нечто глубоко симптоматично в том, что тургеневский Рудин, с его позой, вечными колебаниями и игрой в сочувствие к передовым идеям современности, реабилитирует себя гибелью на парижских баррикадах. Вспомним, наконец, что социализм, бывший в век Просвещения литературной утопией, стал

в XIX столетии широко внедрившейся системой мировоззрения и мощной политической силой, объединяющей народы не только Европы, но всего мира.

Этот дух свободолюбия пронизывает многочисленные высказывания, письма, статьи, книги новой музыкальной интеллигенции. Композиторы XIX века, как правило, владели искусством слова и пера, и новые гражданские веяния в той или иной форме преломляются в их литературном наследии: в альбомах и разговорных тетрадях Бетховена, письмах Шуберта, критических статьях Вебера и Берлиоза, беллетристике и критических статьях Гофмана и Шумана, в разнообразных письменных высказываниях Листа, в многотомных трудах Вагнера. Их выношенные, зрелые, значительные мысли говорят о понимании современной исторической обстановки, о глубокой оппозиции по отношению к новой социальной системе, враждебной подлинным творческим исканиям. Все дышит протестом против духовной ограниченности общества, которому они волей или неволей адресовали свое искусство.

С одной стороны, в XIX веке композитор впервые обрел радость творения для народа. Мысленно он обращался к человечеству. С другой стороны, его вдохновенное стремление наталкивалось на серьезную, трудно преодолимую преграду в лице антрепренера и издателя, которые решались исполнять и публиковать, как правило, только такие произведения, которые были бы для них материально оправданы. Отсюда и возникало множество чудовищно несправедливых ситуаций, когда гениально одаренные музыканты годами пробивали (а часто и не сумели пробить) себе путь в мир большого общепризнанного искусства. Так, известная издательская фирма отказалась публиковать произведения Шуберта, мотивируя это тем, что она в настоящий момент занята изданием всех опусов Калькбреннера (популярного в свое время, а ныне прочно забытого посредственного сочинителя). Берлиозу приходилось с неимоверным трудом самому "сколачивать" коллектив оркестрантов, которые согласились бы исполнять его музыку. Существующие симфонические оркестры (точнее, их антрепренеры) не считали возможным предложить публике, платящей деньги за билеты, трудно доступные по своей новизне произведения. Вся жизнь Вагнера была мучительной борьбой за право увидеть свои оперы на сцене.

Эта трагическая ситуация определялась тем, что новый массовый слушатель не был подготовлен к восприятию сложной новой музыки при первых ее прослушиваниях. Именно по этой причине антрепренеры и издатели остерегались ее. Опыт показывает, что в тех случаях, когда новосозданные произведения опирались в большей мере на музыкальный язык, уже успевший войти в сознание широкой публики, реакция слушателя оправдывала материаль-

ный риск. Итальянские оперы Россини завоевали мгновенную популярность во всех странах мира. Между тем они не были менее новаторскими, чем произведения многих его современников. Просто Россини разговаривал на языке достаточно знакомом всем меломанам своего времени (через традиционную итальянскую buffa XVIII века) и сумел на этом языке передать идеи, созвучные новейшей современности. "Волшебный стрелок" Вебера, при всей новизне круга образов, смелых гармонических и тембровых находок, сразу покорил слушателей, так как его главной отличительной чертой была опора на фольклорные интонации. "Песни без слов" Мендельсона широко вошли в быт благодаря своеобразному сочетанию в них новых гармоний и привычных песенных мелодий. А Шуман, Берлиоз, Вагнер, Лист открывали столь смелую интонационную и гармоническую сферу, столь непривычные формообразующие принципы, что воспринимать их можно было только после длительного накопления слухового опыта. Разумеется, глубоко философские идеи, лежащие в основе их искусства, сами по себе делали их замыслы слишком насыщенными по мысли, слишком грандиозными по форме, чтобы они могли захватить рядового любителя музыки. Не забудем, что даже последние произведения Бетховена (в том числе Девятая симфония) оставались непонятыми еще много лет после их создания (в некоторых случаях даже до XX века; это верно, например, в отношении поздних квартетов).

Именно поэтому многие композиторы, прокладывавшие в искусстве новые пути, были столь антагонистично настроены к современной им музыкальной жизни. Нередко их высказывания носят крайний характер. Так, например, Лист идеализировал положение средневекового музыканта, который, по его представлениям, творил, ориентируясь только на бога и на свой собственный внутренний мир (то есть якобы не принимая во внимание уровень художественного развития прихожан, для которых его музыка была предназначена). Берлиоз, со свойственной ему пылкостью, требовал уничтожения всех форм музыкальной жизни, порожденной обществом, где господствует чистоган. Шуман в своих "литературных мечтаниях" создал прекрасное братство художников-единомышленников, которые активно противостояли миру "мещан и торгашей", не понимающих их творчества и отвергающих его. Шуберт, всю жизнь страдавший от жестокой нужды, горячо отстаивал убеждение, что его должно содержать государство, дабы он мог сочинять свободно и без всяких хлопот.

Однако и в тех случаях, когда государство оказывало эпизодическую помощь молодым композиторам (например, во Франции), поощрялись, как правило, консервативные, а отнюдь не новаторские склонности. Широко вошедший в литературу образ художника, погибающего от голода в мансарде, но не способного

идти на компромисс с требованиями "денежного мешка" (или по какой-либо другой причине не сумевшего установить контакт с богачами), был навеян реальными жизненными явлениями. В частности, он правдиво отражает условия жизни именно тех композиторов, которые создавали новые ценности, типизирующие новый музыкальный век.

Что же представляет собой та аудитория, которая отныне решала судьбы композиторского творчества?

Она не была единой, как может показаться на первый взгляд.

Разумеется (и это подчеркивалось выше), в целом демократическая аудитория уступала аристократической по уровню эстетического развития и с трудом и недоверием принимала новые творческие течения. Но оценивая эту ситуацию сегодня, мы видим, что внутри одной среды ясно различаются несколько уровней.

Наиболее враждебной не только для композиторов, но и для передовых художников и мыслителей в более общем плане являлась прослойка, которую можно было бы назвать воинствующим мещанством. Мещанство действительно широко распространилось по всем странам Западной Европы, и его сковывающее воздействие ощущалось повсеместно. На австро-немецкой почве оно приобрело особенную мощь и даже породило определенный стиль — "бидермайер". Готлиб Бидермайер (псевдоним поэта Людвига Айхродта) был вымышленной личностью, он печатал свои вирши в популярном, типично мещанском семейном журнале. Бидермайер призывал к умеренности, отвергал романтический пафос, идеализировал "уют" и "простоту" (в смысле легкодоступности). Он стал символом того, что противостояло полету фантазии, глубоким переживаниям, серьезным интеллектуальным поискам.

О, пусть я кровью изойду,
Но дайте мне простор скорей!
Мне страшно задыхаться здесь
В проклятом мире торгашей.
.....
Пусть лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож...

— писал Гейне[2]. Этот "вопль души" великого поэта воспринимается как прямой вызов бидермайеровщине, как кредо всех тех, кто вопреки воинствующему мещанству сумел создать и "Зимний путь" (Шуберт), и "Фантастическую симфонию" (Берлиоз), и "Сцены из "Фауста" (Шуман), и "Кольцо нибелунга" (Вагнер), и сонату h-moll (Лист), и многие другие шедевры XIX века, среди

[2] Перевод В. Левика.

которых можно назвать Девятую симфонию, "Торжественную мессу", поздние сонаты и квартеты Бетховена.

С бидермайеровщины начинается все углубляющийся разрыв между композитором и публикой, который в нашем столетии в странах Запада стал типическим явлением. Именно он послужил основой теории несовместимости композитора-новатора с широкой музыкальной аудиторией, основой убеждения, что подлинного художника-творца поймут только будущие поколения.

Очень большой интерес с этой точки зрения представляет высказывание Шиллера, в котором он признает громадное расхождение в уровнях развития между избранными просвещенными лицами и малокультурной массовой средой. Выход из создавшегося положения он видит в сознательном стремлении художника преодолеть этот разрыв силой своего таланта и ориентироваться одновременно на требования и широкой демократической среды, и интеллектуальной элиты.

Здесь необходимо известное разъяснение.

Для музыкального творчества проблема новаторства стоит не только особенно остро, но и по-иному, чем для других искусств.

Между замыслом поэта или художника и его окончательным воплощением лежит только сам процесс творческого труда. Между созданным произведением живописи и литературы и началом его жизни в обществе существуют посредники в виде издательств или художественных организаций, выставляющих картины. Однако их отсутствие ни в какой мере не ставит под угрозу существование самих произведений. Драматург находится в более зависимом положении от своих посредников, так как полная реализация его замыслов требует театральной постановки. Но композитор (в особенности оперный) сталкивается с неизмеримо более серьезными препятствиями, чем художники, творящие в других областях искусства, ибо в его власти осуществить только часть своего замысла. Жизнь его произведению в буквальном смысле слова дают исполнители. Записанное, но не звучащее музыкальное сочинение не есть музыка (в то время как написанная, но не исполненная драма все же остается произведением литературы, а законченная художником, но не выставленная картина является произведением искусства). При этом условия для осуществления оперной постановки или исполнения сколько-нибудь сложного инструментального произведения сами по себе исключительно трудны, так как они нуждаются помимо больших материальных затрат и в целой школе музыкантов-исполнителей, способных и готовых к тому, чтобы правильно интерпретировать произведения в новом, нетрадиционном стиле.

На протяжении последних столетий почти каждому явлению в музыке Западной Европы приходилось завоевывать право на

жизнь, преодолевая психологическое сопротивление неподготовленной аудитории. Оно входило в духовную жизнь современности только после известного периода исполнительской пропаганды.

Может быть, именно из-за этих обстоятельств композитору было неизмеримо труднее, чем поэту, пробить путь своим произведениям в "большой мир". Ведь не только широкая публика, но и сами музыканты-профессионалы, воспитанные на твердых правилах и ограниченные в своем слуховом кругозоре привычными звучаниями, трудно воспринимали произведения, радикально отличающиеся от традиционных. Сонаты Бетховена пользовались широким признанием главным образом потому, что он был выдающимся исполнителем на фортепиано и таким образом имел возможность сам доносить свои замыслы до слушателя. Шуману также повезло в отношении его фортепианной музыки: публику знакомила с ней Клара Шуман, пользовавшаяся мировой известностью как виртуоз. Можно только догадываться о том, как реагировала бы публика на многие зрелые фортепианные пьесы Листа, не будь он гениальным пианистом, уже успевшим выдвинуться на парижской эстраде со своими бравурными парафразами, фантазиями, вариациями. Когда же судьба новой музыки зависела от других исполнителей, картина резко менялась. Так, современные Бетховену музыканты, скорее всего, не столько не хотели, сколько не умели исполнять его поздние квартеты: они н е  с л ы ш а л и их. Известно, что оркестранты, впервые репетировавшие последнюю симфонию Шуберта, бросили в раздражении смычки и не захотели играть дальше. Первый скрипач знаменитого венского квартета Шупанциг безоговорочно осудил изумительный квартет d-moll Шуберта, посоветовав ему отказаться от творчества в этой сфере и заниматься только песнями. Многие ли пианисты были бы способны "прочитать" Шопена не как типичного салонного композитора, распознать всю тонкость, глубину, значительность его замыслов, если бы он сам не создал образцы их трактовок? Можно привести более поздние и не менее выразительные примеры того, как даже музыканты самого высокого уровня "не слышали" замысла композитора, если его система выразительных средств отклонялась от "правил эпохи". Так, даже такой широко мыслящий музыкант, как д'Энди, по существу возродивший для нас искусство Средневековья и Ренессанса, транскрибировал "Орфея" Монтеверди в духе романтического XIX века. Инерция профессионального мышления помешала ему переступить грань, отделяющую традиции XIX столетия от склада иной эпохи.

На каждого художника-новатора, устремленного в будущее, приходились десятки рутинеров, педантов, ремесленников, успешно приспособившихся к отсталым, в особенности мещанским, вкусам. Сотни пустейших романсов, салонных инструментальных пьес

и всякого рода других банальностей заполонили общество. Все они, как и имена их создателей, сегодня прочно забыты. Но в годы, о которых идет речь, эта "культура" имела значительную силу и в известном смысле воспринималась как знамение времени.

И однако в рамках самой буржуазной среды последовательно усиливался вес иной прослойки. Очень большую роль в этом сыграл такой могущественный фактор, как рост учебных заведений, притом разного уровня и направления. Никогда прежде в Европе не было столько читающей публики, приобщавшейся таким путем к высокой, в том числе современной культуре. Никогда не был столь велик процент технически образованных людей в населении европейских стран. Изобретение паровоза неизбежно раздвинуло кругозор среднего европейца, и это обстоятельство сразу расширило круг впечатлений художественной интеллигенции. Появление консерваторий и других учебных заведений для желающих заниматься музыкой (они ведут начало с организации Парижской консерватории в период французской революции); введение музыкальных предметов в систему общего образования; распространение концертной эстрады (об этом подробнее речь впереди); значительное увеличение количества любительских хоровых коллективов и более высокий уровень их исполнения (благодаря новой облегченной системе сольфеджирования) — все это стимулировало возникновение в рамках самого буржуазного общества более образованных и способных к восприятию нового слушателей. Тогда-то и приобрели большую популярность четырехручные и другие переложения серьезной музыки (симфоний, квартетов, опер), которые издатели находили выгодными публиковать для дилетантов. Многие крупные композиторы сами сочиняли для подобного, все расширявшегося круга образованных любителей. Оригинальные четырехручные пьесы Шуберта и Брамса, "Песни без слов" Мендельсона, произведения для хора Шумана, "Немецкие народные песни для голоса с фортепиано" Брамса ориентировались именно на такую прослойку исполнителей. Противопоставленные стереотипам салонного толка, они объединяли новаторские устремления современности с облегченными исполнительскими требованиями. Не один раз музыка высокого вдохновения рождалась в камерной, домашней обстановке. Можно назвать два выдающихся, общеизвестных примера: песни и фортепианные миниатюры Шуберта, получившие признание и распространение через музыкальные вечера в домах демократической интеллигенции, и увертюра "Сон в летнюю ночь" Мендельсона, прозвучавшая впервые в доме просвещенного отца композитора. Шопен также исполнял свою музыку гораздо чаще для узкой аудитории, чем на концертной эстраде (правда, он больше тяготел к аристократическому салону).

Очень важную роль для расширения восприимчивости новой аудитории сыграла сознательная пропаганда серьезной музыки, осуществляемая великими композиторами новой эпохи. Эта просветительская деятельность носила как чисто художественные, так и публицистические формы. Ряд крупных композиторов (среди которых особенно выделим деятельность Мендельсона и Листа) выступали на концертной эстраде как дирижеры, знакомя публику и с выдающимися ценностями прошлого, и с новаторскими произведениями настоящего. Небывалое прежде значение приобрела музыкальная критика высокого интеллектуального уровня, ориентировавшаяся отнюдь не только на узкую сферу профессионалов и знатоков. Критические статьи Вебера, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера несли широкой среде интеллигентных людей понимание подлинного искусства. К этой плеяде выдающихся композиторов-критиков XIX века относится и Серов.

Но как бы в противовес все возрастающей интеллигентной среде появилась чрезвычайно влиятельная и характерная для нового времени прослойка, вошедшая в историю под именем "денежного мешка". Крупные промышленники, банкиры, рантье образовали в высшей степени характерный и весомый элемент общества послереволюционной Европы. Правдивые картины жизни и нравов новых "столпов общества" содержатся в произведениях Бальзака, Золя и многих других, современных им писателей реалистического плана. Художественные вкусы богачей неизбежно привели к новым тенденциям в музыкальном творчестве и исполнительстве.

Быть может, самый главный отличительный признак таких тенденций — ясно выраженное отношение к музыке только как к средству развлечения. Этот взгляд нашел реальное материальное воплощение в широко распространившихся новых художественных видах уже из-за одного того, что именно им покровительствовали "денежные мешки", оказывая мощную материальную поддержку. В отличие от позолоченной пустоты придворных церемоний, всегда остававшихся в рамках утонченного вкуса, развлекательная музыка нуворишей била на неумеренно роскошное облачение, акцентировала чувственность и "красивость", тяготела к безвкусице. Под влиянием этой публики расцвели такие виды музыки, как легкожанровый музыкальный театр и популярная концертная эстрада, культивировавшая безудержное увлечение виртуозностью.

И тем не менее и в этом принципиально бездумном искусстве появились значительные и жизнеспособные явления.

Вокальная колоратура издавна была неотъемлемым элементом оперы придворной традиции. Теперь подобный стиль стал характернейшей чертой и инструментального исполнения. Тогда-то и

расцвел блестящий виртуозный инструментализм, поражающий невероятным (для того времени), труднейшим техницизмом. Техницизм был главной целью, главным художественным смыслом музыки концертной эстрады. И в области фортепианной литературы (относительно новой), и в сфере скрипичной игры (имевшей давние традиции) утвердился новый тип виртуоза, приближающийся в известном смысле к циркачу, фокуснику, даже шарлатану. От исполнителей предшествующей эпохи он отличался тем, что не был ни композитором, ни разносторонне образованным музыкантом, владевшим искусством импровизации. Музыка пустейшая сама по себе, а часто вообще основанная на чужом материале — вариации, парафразы, фантазии на известные мотивы-фавориты, — захватывала публику своим техническим трюкачеством, бравурной манерой игры. И все же, как ни мало содержательно было это искусство, ему было суждено открыть значительные, далеко идущие перспективы. Достаточно вспомнить, что именно на парижской эстраде появилось великое пианистическое искусство Листа-виртуоза, что облик Паганини неотделим от нее. Более того. Блестящая эстрадная школа в чрезвычайной степени двинула вперед уровень техники игры на скрипке и фортепиано в широком масштабе. Как это ни странно на первый взгляд, культом виртуозности были косвенно порождены и многие значительные произведения диаметрально противоположной эстетической направленности. "Серьезные вариации" и концерты Мендельсона, "Симфонические этюды" Шумана, концерты Шопена и Листа — вот только несколько известных произведений, специально задуманных как антиподы эстрадной бравуре и вместе с тем неотделимых от достигнутого в ней нового уровня техники.

С этого момента и начинается зияющий разрыв между пианистическим стилем домашних камерных пьес, предназначенных столько же для образованного любителя, сколько и для профессионала, с одной стороны, и музыкой строго профессиональной — с другой. Без виртуозной традиции не было бы не только концертов Ант. Рубинштейна или Сен-Санса, но и самих выдающихся произведений концертно-эстрадного плана XIX века, которые продолжают жить и сегодня (таких, как фортепианные концерты Шопена и Листа, скрипичный концерт Мендельсона, фортепианные и скрипичный концерты Брамса, Чайковского и другие). Концертный стиль, типизирующий фортепианное искусство прошлого столетия, в большой мере сохранил актуальность и в XX веке (хотя наше время и открыло с в о й стиль пианизма, далекий от традиций виртуозной эстрады "эпохи Листа").

С новыми требованиями красочности, виртуозности, технического совершенства, привитыми культурой эстрады, связан и высо-

чайший уровень дирижерского мастерства, достигнутый такими выдающимися музыкантами, как Берлиоз и Вагнер.

В связи с затронутой проблемой возникает еще один, в высшей степени важный аспект музыкальной жизни в XIX веке, а именно, огромное значение публичного концерта вообще. Он стал наряду с оперой главным видом музыкальной жизни своего (и, заметим попутно, нашего) времени. Принципиальное отличие концерта от аристократической академии заключалось в том, что он ориентировался на широкую демократическую аудиторию, соответственно давался в помещении, близком театральному залу, опирался на программы, которые и по трудности восприятия, и по продолжительности исполнения соответствовали возможностям людей, занятых сосредоточенной деятельностью в других сферах. В известном смысле предшественником серьезной концертной эстрады прошлого и нашего столетия можно считать упомянутые выше "Духовные концерты" Франции в век Просвещения. Они функционировали эпизодически, в предпасхальные недели (когда, согласно законам церкви, театральные представления были запрещены) и привлекали множество слушателей. (Правда, самый ранний прототип публичного концерта возник в Англии еще в XVII столетии. Он связывается с именем предпринимателя Джона Банистера, который первым открыл за плату доступ к музыке демократическим кругам. Однако между Англией того далекого времени и послереволюционной континентальной Европой не было прямой преемственности. И мы вправе считать широкое внедрение концертной практики типичным порождением XIX века.)

К рассматриваемому нами времени опера давно успела войти в массовое сознание европейца. Как и в предшествовавшие века, она продолжала оставаться творческой лабораторией и центром исканий профессионального композиторского искусства. Разумеется, путь ее оказался неизмеримо более сложным, чем прежде. Огромные затраты, требующиеся для постановки любой оперы, глубоко внедрившаяся рутина в среде исполнителей, риск провала исполнения в аудитории, среди которой преобладали симпатии к консервативным формам, — все это неизбежно затрудняло реализацию новой музыки на сцене.

Не случайно Бетховен ограничился сочинением одной оперы, которую, как известно, постигла очень трудная судьба.

Шумановская "Геновева", по существу, не обрела жизни на сцене.

Мендельсон много раздумывал над проблемой создания национальной немецкой оперы и все же предпочел музыкальной драме испытанный временем жанр оратории.

Берлиозу не удалось пробить себе путь в роли оперного композитора.

Вся жизнь Вагнера была мучительной борьбой за право увидеть свои оперы на сцене. И все же для композитора, для новой интеллигенции музыкальный театр продолжал занимать жизненно важное место и вопреки громадным препятствиям сохранил свою великую роль.

Отметим, наконец, важнейший новый вид музыкальной творческой жизни в послереволюционной Европе — кружки единомышленников. Это явление характеризовало не только деятелей музыкального искусства. Его символика заключена уже в "Серапионовых братьях" Э. Т. А. Гофмана. От "Гармонического общества" Вебера и знаменитых "шубертиад" до вымышленного Давидсбунда Шумана, от "Могучей кучки" до круга художников и музыкантов, группировавшихся вокруг Дягилева, сохраняет великую силу эта новая форма художественной жизни. Здесь возникали самые новые, самые смелые, самые современные по духу произведения, впоследствии вошедшие в золотой фонд культуры. В зависимости от социальных, национальных и исторических обусловленных традиций в стране, эти кружки выдерживали натиск то мещанского окружения, то вкусов "денежного мешка", то казенного равнодушия и отсталости государственных организаций. В формировании самого значительного, что привнес в мировую музыкальную культуру XIX век, этот вид художественной жизни выполнил высокое творческое назначение.

XIX век в музыке принято называть веком романтизма. Действительно, почти все новое, что было порождено в философии, литературе, музыке, изобразительном искусстве этого времени, отождествляется с законченным эстетическим течением, пришедшим на смену классицизму XVIII столетия и ставшим известным под названием романтизм[3]. Преобладающее большинство композиторов XIX века, вошедших в историю мирового искусства, также творили в рамках романтического стиля. Хронологически романтизм в музыке начинается с середины 10-х — начала 20-х годов, и определяется эта граница появлением "Маргариты за прялкой", "Лесного царя", "Неоконченной симфонии" Шуберта, "Волшебного стрелка" Вебера. В этих произведениях главные эстетические признаки романтизма — его характерный новый круг образов и не менее новый музыкальный язык — проявились впервые в ярко выраженной, стилистически законченной форме.

Почему же в оценке Асафьева музыкальный XIX век ведет начало с 1789 года?

---

[3] Не путать с более общим понятием "романтика", которое характеризует образы преувеличенно эмоциональные, фантастические и вообще вольные по формам выражения, встречающиеся в искусстве любой эпохи (и даже за его пределами, например, в психологии). Мы говорим здесь именно о законченном художественном стиле, господствующем в музыке XIX столетия.

Действительно, не романтики открыли "новую эру музыки". Их творчеству предшествовали два крупнейших явления, обусловивших и осветивших всю музыкальную культуру "века романтизма". Хотя и не равноценные в художественном отношении, они оба сыграли фундаментально важную роль для музыкального искусства всего последующего времени. Речь идет, во-первых, о музыке, созданной в годы французской революции, во-вторых, о творчестве Бетховена, которое было в огромной степени порождено не только духом революции, но и ее реальными музыкальными проявлениями.

Среди композиторов, творивших во времена французской революции и ориентирующихся на ее требования, нет имен, достойных сравнения с выдающимися художниками эпохи классицизма. Никто из них не сопоставим по масштабу и с композиторами века романтизма. Тем не менее именно их творчество совершило тот перелом в музыкальном сознании европейцев, благодаря которому классицисты века Просвещения, с одной стороны, Бетховен и романтики — с другой, оказались по разные стороны не столько хронологического, сколько эстетического барьера.

Призывая народ к революционным действиям, пробуждая в нем гражданское самосознание, именно композиторы революционного периода впервые в истории профессионального композиторского творчества Европы начали творить непосредственно для широчайшей демократической среды. В созданных ими массовых хоровых и оркестровых жанрах, исполнявшихся на открытых площадках, и часто при участии самой публики, выработался неведомый прежде музыкальный стиль. Плакатный по простоте, лаконичности, броскости выражения, тяготеющий к грандиозной мощи звучания, он окончательно вытеснил камерную утонченность и изящную декоративность, свойственные музыке второй половины XVIII века. Достаточно сравнить симфонии Гайдна и Моцарта, которые были старшими современниками Бетховена, с произведениями этого последнего представителя их школы, чтобы ощутить разделяющий их исторический и художественный рубеж.

Не менее глубокий след в музыке Бетховена и романтиков оставило и обновленное содержание традиционных видов искусства, которые продолжали жизнь в годы Революции, и прежде всего в музыкальном театре. Новый оперный жанр, сложившийся в те годы (в творчестве Керубини, Мегюля, Гретри, Лесюэра), — "опера спасения" — был отмечен рядом важнейших черт, которые окончательно реализовались в творчестве Бетховена и романтиков.

Какие же черты "оперы спасения" определили новую музыкальную эстетику XIX века?

Прежде всего, впервые в истории оперы ее героем с большой буквы становится простой современный человек, показанный от-

нюдь не в традиционном, сентиментальном или комедийном духе. Ложный героический пафос, свойственный дореволюционной большой опере; галантно-чувствительная направленность французской "comigue"; буффонные образы итальянской комической оперы практически исчезли из "оперы спасения" (или появились в ней в принципиально новом преломлении). Человек из народа был трактован здесь в духе благородной простоты; его переживания приобрели серьезность и значительность. Новым был и характерный для "оперы спасения" небывало обостренный накал чувств. Сама ситуация "спасения" (то есть спасение от неминуемой гибели) возбуждала такую степень взволнованности и непосредственности эмоционального излияния, которая была несовместима с эстетикой классицизма, но стала типичной для Бетховена и романтиков. Наконец, именно "опера спасения" привнесла в оперный театр тему гражданственности и этичности. Вся направленность действий нового, очень земного героя выражала высокие душевные порывы и тесно переплеталась с какой-либо возвышенной и нравственной идеей, прежде всего с идеей борьбы за свободу, за счастье человечества.

Ярчайшим воплощением этой новой тенденции в музыкальном театре революционного периода является гениальная бетховенская опера "Фиделио".

Гигантская фигура Бетховена освещает музыкальное творчество всего XIX века.

Ни один другой современник Французской революции (в том числе и в самой Франции) не отразил так непосредственно и в таком высокоодухотворенном плане ее художественные идеи. И ни один другой композитор не оставил такой глубокий след во всей музыкальной культуре XIX века. Творчество Бетховена во многом сходно с искусством следующего за ним поколения, предвосхищает его самые смелые находки. И тем не менее Бетховен не принадлежит к романтической школе, не укладывается в рамки ее идейной платформы и в целом "разговаривает на другом языке", отличном от языка его младших современников. Более того. В известном смысле он ближе композиторам конца XIX века и нашего столетия, чем тем, кто открывал романтическую тему в музыке.

Вместе с тем стиль Бетховена не исчерпывается чертами венской классической школы, завершителем которой он безусловно является. Строй его мысли был предопределен гораздо более широким кругом явлений, ибо все самое значительное, что привнесла постренессансная эпоха в музыкальное искусство, также вошло в его художественное сознание. От Палестрины, Баха, Генделя до Брамса, Чайковского, Малера, Шостаковича простираются его творческие связи. Поэтому, как ни велико было его воздействие на музыку века романтизма, как ни значительны точки соприкосно-

вения между ним и романтиками, он все же стоит несколько особняком. И потому наше рассмотрение художественной системы романтизма будет отталкиваться не от творчества гениального композитора, завершившего эпоху классицизма и открывшего музыкальный XIX век, а от искусства Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Россини, Берлиоза, Шопена и других ярких фигур, олицетворяющих явление "романтизм в музыке".

При всем разнообразии художественных индивидуальностей, творивших в XIX веке, при множестве направлений в композиторском творчестве этого периода, все они объединены некоторыми общими, принципиально важными эстетическими признаками, особенно рельефно воспринимающимися на фоне черт классицистического стиля, которые они были призваны сменить. Однако здесь (как и всюду в дальнейшем) речь будет идти в основном о музыкальном творчестве между 1789 годом и серединой XIX столетия.

Именно в этот период отчетливо сформировались тенденции, открывающие "новую эру в музыке" (вместе с тем оказавшиеся перспективными для искусства будущего столетия).

Названные выше первые провозвестники романтизма наметили дальнейшие пути для музыки нового века. Не только вплоть до вагнеровской музыкальной драмы, но и до опусов Брамса, Чайковского, Дворжака, Малера, Рахманинова тянутся преемственные нити с художественными открытиями первых романтиков. Можно сказать, что даже импрессионизм, при всей его самостоятельности по отношению к романтической традиции, воспринимается в известном смысле как ее ветвь. Только с утверждением модернистских школ в период, непосредственно предшествовавший первой мировой войне, эстетика романтизма утратила свое прежнее значение.

Очень велик соблазн рассматривать музыкальный романтизм в общем контексте всего, что происходило в то время в литературе, эстетике, философии. Точки соприкосновения между ними несомненны. Кроме того, литературные произведения романтической школы оказали (как мы увидим в дальнейшем) непосредственное и очень глубокое воздействие на композиторское творчество романтиков. Наконец, философская теория романтизма играла, в известной мере, роль путеводной звезды для некоторых музыкантов-мыслителей XIX века (в особенности в Германии). И все же такой подход может привести не только к ненужному усложнению вопроса, но и к натянутым или поверхностным умозаключениям. Нередко подобное комплексное рассмотрение ситуации (в научно-педагогической литературе) "заглушало" звучание самой музыки. Эстетические формулировки не столько проясняли, сколько затемняли картину собственно музыкальных процессов.

Это положение справедливо, даже если речь идет только о литературе. Прежде всего, рождение литературного и музыкального романтизма не совпадает во времени. Между ними — целое поколение. Первые произведения писателей-романтиков (баллады Вордсворта и Коллриджа в Англии, опусы Ваккенродера, Тика, Новалиса в Германии) были созданы в годы, когда Гайдн только-только достиг вершин и продолжал продвигаться к своим высшим творениям, а Бетховен еще мыслил в рамках классицизма века Просвещения.

И в самой литературе теоретическая программа романтизма опередила появление законченных художественных произведений в этом стиле. В музыке же подобных теорий вообще не было до поздней стадии ее развития в XIX веке, и появились они под воздействием уже сформулированных литературных воззрений. Ее путь был самостоятельным и обусловлен не только общей духовной атмосферой эпохи, но и имманентными законами самой музыки и характером творчества, наследником которых она являлась. Наконец, в литературном наследии XIX века очень ярко представлена и реалистическая школа. Бальзак, Флобер, Мопассан принадлежат к вершинным явлениям мировой литературы. Вспомним, что Гюго и Бальзак творили одновременно, что "Исповедь сына века" Мюссе почти совпадает по времени со сказками Андерсена. Но в музыке Западной Европы в период утверждения романтизма реализм в том смысле, в каком он проявился в литературе, вообще нельзя обнаружить на протяжении многих десятилетий. В высшей степени характерно в этом плане сопоставление двух величайших "саг" XIX века — "Человеческой комедии" Бальзака и "Кольца нибелунга" Вагнера. Содержание обоих произведений в широком смысле — общее. Это тема социального протеста, направленного против духовной атмосферы послереволюционной, то есть капиталистической Европы. У Бальзака она воплотилась в конкретные, отмеченные предельным жизненным правдоподобием картины нравов современного ему буржуазного общества во Франции. У Вагнера же эта тема выражена в символическом плане при помощи завуалированных, отвлеченно легендарных пантеистических образов. Вспомним и "Вильгельма Телля" Россини. Героико-патриотический сюжет самого предания в музыке раскрыт посредством характерных для нее приемов. Так, момент торжественной клятвы народа выражен ритмом мазурки, а образ самого народа отождествляется с песней рыбака, с хорами охотников и т. п. И в веберовском "Волшебном стрелке" идея народного восстания воплощена не открытым патриотическим текстом, а символикой, заключенной в волшебной атмосфере сказки.

Даже если исходить из непосредственных литературных источников, на которые опираются и которыми были вдохновлены опе-

ры и программные инструментальные опусы композиторов того времени, то проследить принципиальную разницу в музыкальных формах выражения между произведениями, созданными на основе литературной программы, с одной стороны, реалистического, с другой — романтического плана, практически невозможно. К тому же композиторы XIX века начиная с Шуберта и Вебера тяготели почти безоговорочно к произведениям романтической литературной школы. Правда, в романсах Шуберта Гёте и Шиллеру принадлежит очень значительное место, не меньшее, чем, например, Эйхендорфу, Мюллеру, Шлегелю. "Фаусту" было суждено дать жизнь великому множеству музыкальных произведений в век романтизма, в том числе столь значительных, как «Сцены из „Фауста"» Шумана, "Первая Вальпургиева ночь" Мендельсона, "Осуждение Фауста" Берлиоза, опера "Фауст" Гуно...[4] (Есть здесь нечто общее с вечным, неумирающим вдохновением, которое породило творчество Пушкина у русских композиторов.) Однако в целом самые новаторские явления в музыке XIX столетия возникали под впечатлением образов новейшего литературного романтизма. Нелегко даже просто перечислить все имена поэтов и прозаиков XIX века, оплодотворивших современную им музыку. Тут и Гейне, и Байрон, и Шамиссо, и Мюссе, и Ламартин, и Шатобриан, и Гюго, и Мицкевич, и многие другие (вплоть до открытых романтиками Шекспира, баллад позднего Ренессанса, древних северных саг).

Значение подобной "зависимости" музыкантов от поэтов заключается в том, что конкретные образы литературы реально помогали композиторам в их поисках новых выразительных приемов, нового музыкального языка. В свое время Тассо, Гольдони, Бомарше, Метастазио, как и авторы классицистских трагедий и античных драм, были призваны выполнить жизненно важную роль в формировании образов музыкального классицизма XVIII века (прежде всего в опере, а также в "инструментальной драме", то есть симфонии). Но для музыканта XIX века строй мышления этих авторов утратил актуальность. Вполне естественно, что они воодушевлялись литературой своего времени. Но важно, что в отличие от классицистов, тяготевших преимущественно к драме, музыкант-романтик вдохновлялся прежде всего поэтической лирикой. "Обновление музыки через связь с поэзией" — так сформулировал эту ситуацию Лист. Не столько логика театрального действия, сколько лирическая атмосфера поэзии оказала мощное воздействие на музыку романтиков. Мы ощущаем ее господство не только в романсном творчестве и в фортепианной музыке — то есть в двух музыкальных сферах, впервые получивших в XIX веке огромное

[4] Не следует забывать, что Гёте творил на рубеже двух эпох и в своем классицизме он во многом и романтик.

значение, — но также в оперном театре и в симфонических жанрах, имевших давние традиции.

Музыкальный романтизм проявился во множестве разнообразных ответвлений, связанных и с разными национальными культурами, и с разными общественными движениями.

Так, например, значительно различаются интимный, лирический стиль немецких романтиков и "ораторский" гражданский пафос, характерный для творчества французских композиторов. Музыкальные произведения, возникшие на волне народно-национальной освободительной борьбы первой четверти века (Вебер, Шуберт, ранний Россини), имеют отличительные черты, которых нет у композиторов-романтиков Германии и Франции середины столетия. Творчество этих последних (Вагнер, Лист, Берлиоз, отчасти Шуман) характеризуется большей интеллектуальностью, сложностью и меньшей доступностью.

В свою очередь представители новых национальных школ, возникших в середине века на основе широкого народно-освободительного движения (Шопен, Монюшко, Дворжак, Сметана, Григ), так же как и представители итальянской оперной школы, тесно связанной с движением Рисорджименто (Верди, Беллини), во многом отличаются от современников в Германии, Австрии или Франции, в частности, тенденцией к сохранению классицистских традиций.

И тем не менее эти разные национальные ответвления и школы отмечены некоторыми общими художественными принципами, которые позволяют говорить о едином романтическом строе мыслей[5].

В общей панораме европейской музыки прошлого века обращает на себя внимание прежде всего "открытие" и утверждение национального начала.

Социальные предпосылки этого — борьба народов за национальное самоутверждение, охватившее почти все страны Европы под воздействием наполеоновских войн и проявившиеся в повышенном интересе к отечественной культуре в разных областях духовной жизни.

К началу XIX века появляются фундаментальные исследования фольклора, истории, древней литературы. Воскрешаются преданные забвению средневековые легенды, готическое искусство, культура Возрождения. Властителями дум нового поколения становятся Данте, Шекспир, Сервантес. История оживает в романах и поэмах,

---

[5] Подчеркиваю, что речь будет идти не обо всех эстетических явлениях, представленных в музыке романтиков, но о нескольких самых важных и характерных ее тенденциях, типизирующих новое начало по сравнению с господствующей образной сферой классицизма.

в образах драматического и музыкального театра (Вальтер Скотт, Дюма, Гюго, Вагнер, Мейербер). Глубокое изучение и освоение национального фольклора пополнило искусство малоизвестными до того темами из сферы героического эпоса, старинных легенд, языческой поэзии.

Для музыки движение за национальную независимость и интерес к отечественной культуре имели важнейшие последствия.

Именно в XIX столетии в композиторском творчестве Европы сложилось множество национальных школ особого типа, в том числе в тех странах, которые на протяжении двух с половиной веков, последовавших за эпохой Ренессанса, либо сошли со "столбовой дороги" музыкального профессионализма, либо вообще еще не успели вступить на нее. Все сколько-нибудь значительные художественные течения, вливавшиеся в русло общеевропейской музыки, исходили в тот период из Италии, Франции и австро-немецких княжеств. И вдруг начиная с 30-х годов XIX века на "периферии" Центральной Европы стали возникать национальные музыкальные школы, которым было суждено значительно раздвинуть границы общеевропейской культуры. Русская, которая вскоре заняла если не первое, то одно из первых мест в мировом музыкальном творчестве (Глинка, Даргомыжский, "кучкисты", Чайковский), польская (Шопен, Монюшко), чешская (Сметана, Дворжак), венгерская (Лист), затем норвежская (Григ), испанская (Педрель), финская (Сибелиус), английская (Элгар) вливались в единое русло композиторского творчества Европы, обогащая его, но ни в какой мере не противопоставляя себя сложившимся старинным традициям. Заметим попутно, что этот процесс продолжал интенсивно развиваться в нашем столетии. Уже в первой четверти XX века он захватил и внеевропейские страны (Мак-Доуэлл, Айвз, Гершвин в США, Вила Лобос в Бразилии, Коноэ в Японии и другие).

В чем заключается особый характер национальных школ в век романтизма? Ведь национальные признаки проявлялись в разных музыкальных школах Европы на протяжении всей известной ее истории. Так, мы без труда различаем английскую разновидность полифонии Ренессанса, франко-фламандскую, итальянскую. Не менее ясно разнятся между собой оперные школы XVII века в Италии, Франции, Англии, Германии. Бах мог появиться только на немецкой почве, Рамо — на французской, Доменико Скарлатти — итало-испанской. Связь этих школ и художников с культурными особенностями страны, где формировалось их искусство, имеет сложно-опосредованный и многосторонний характер, нередко выходящий за рамки узко музыкальных явлений. Однако с точки зрения рассматриваемого здесь вопроса очень важно, что эта связь отнюдь не сводилась к общности интонационного строя между

"высокими" жанрами профессионального плана и национальным фольклором. Ибо интонационная сторона в искусстве Ренессанса, барокко, классицизма меньше всего передает национальный строй мышления композиторов, творивших в рамках этих стилей. Так, австро-немецкая инструментальная сюита конца XVII — начала XVIII столетий (Фишер, Муффат) повторяет интонационный строй балетных номеров француза Люлли. Concerto grosso итальянца Корелли и немца Генделя, по существу, неотличимы с этой точки зрения. Возможно ли по непосредственному внешнему звучанию сразу распознать, к какой национальной школе принадлежит слышимый нами отдельный фрагмент произведения — итальянца Фрескобальди или немца Фробергера, Иоганна Кристиана Баха, творившего на английской почве, или Моцарта, француза Рижеля или чеха Стамица? Разные исторические периоды и разные национальные школы отмечены своими особыми формами выражения (охватывающими интонационный строй, принципы структуры и формообразования, тембровый колорит и т. д.). Но в творчестве XVI, XVII и в особенности второй половины XVIII столетия национальные признаки проявляются в основном не через интонационный склад. Можно сказать, что в эпоху классицизма безусловно господствует тенденция к единому универсальному музыкальному языку.

В век романтизма это положение резко меняется. Прежде всего огромное значение в музыке XIX века приобретает круг образов, связанных с мотивами какой-либо определенной национальной культуры. В хоровой полифонии Ренессанса, опере XVII и XVIII столетий, инструментальной музыке этого же времени принципиально отсутствуют характерные национальные признаки образной системы. Так, все разновидности большой оперы опираются исключительно на мифологические или древние исторические сюжеты, общие для образованной среды всех европейских стран. Хоровая полифония Ренессанса посвящена единой религиозной (или, более широко, религиозно-философской) мысли, а в своей поздней, светской разновидности — открытию темы человеческих переживаний в обобщенном виде. Инструментальные сюиты XVII и XVIII столетий основываются на общеевропейских (а отнюдь не национальных) танцах.

Но в век романтизма профессиональное творчество стало последовательно культивировать новый круг образов, выражающий неповторимо национальные черты той отечественной культуры, к которой принадлежал композитор. От "Волшебного стрелка" и "Эврианты" Вебера до музыкальных драм Вагнера, от "Геновевы" и "Рейнской симфонии" Шумана до "Моей родины" Сметаны и "Норвежских танцев" Грига, от "Вильгельма Телля" Россини до "Гугенотов" Мейербера и "Бориса Годунова" Мусоргского компо-

зиторское творчество XIX века пронизано эпизодами из отечественной истории, темами национальной литературы и поэзии, картинами родной природы. Только в век романтизма эти национальные мотивы впервые нашли соответствующее выражение в собственно музыкальной и прежде всего интонационной сфере. Не будет преувеличением считать, что в XIX столетии интонационный строй произведения мгновенно, на слух выдает его принадлежность к определенной национальной школе.

Начиная с Шуберта и Вебера композиторы прошлого века утверждают свой национальный облик прежде всего тем, что вовлекают в общеевропейский музыкальный язык интонационные обороты старинного, преимущественно крестьянского фольклора своих стран. Правильнее было бы говорить даже не об одном фольклоре, а в более широком понятии, которое можно было бы обозначить условным названием "третий пласт" (иногда его называют субкультурой). Речь идет о тех разных видах бытового музицирования, которые были "загнаны в подполье" мощным развитием профессионального композиторского творчества (подробнее об этом см. дальше). Особенно ярко этот процесс проявился в композиторских культурах, возникших на гребне народно-освободительных движений и вошедших в историю под названием национально-демократических школ (Польша, Чехословакия, позднее Норвегия).

Уточним сказанное.

Шуберт в своих романсах как бы очистил народную немецкую песню от лака чужеземного интонационного строя, который господствовал в австро-немецкой музыке со времен широчайшего распространения итальянской оперы. Его мелодии вобрали в себя интонации как многонационального венского фольклора (немецкого, украинского, русинского, венгерского и т. д.), так и старинной немецкой песни, сохранившейся с древних времен в демократической среде.

Громадное впечатление, которое произвел "Волшебный стрелок" на публику своего времени, в решающей степени было достигнуто тем, что Вебер ввел в космополитизированный интонационный строй зингшпиля XVIII века песенные обороты народно-бытовых жанров, в частности знаменитый хор охотников, связанный с традицией чисто немецкой культуры — мужских хоровых ансамблей лидертафель (Liedertafel), или народного танца в духе крестьянского лендлера.

Музыка Шопена, при всей ее салонной изящности и строгой приверженности к традиции профессионального инструментального, в том числе сонатно-симфонического письма, зиждется на неповторимом ладовом колорите и ритмическом строе польского фольклора.

Мендельсон широко опирается на немецкую бытовую песню, Григ — на оригинальные формы музицирования норвежцев, Мусоргский — на старинную модальность древнерусских крестьянских ладов. Приемы развития музыкального материала, свойственные народной музыке, в частности вариантность, также преломляются в профессиональном композиторском творчестве разных национальных школ.

Одним из важнейших следствий национального самосознания в музыке (и литературе) Европы оказался пробуждающийся интерес к культуре внеевропейских стран (или, точнее, стран, лежащих за пределами Центральной Европы). В нашем столетии этот процесс привел к неведомому дотоле значению внеевропейских культур для профессионального композиторского творчества в целом.

Сравним мольеровского Дон-Жуана, которого автор-француз представил как вельможу при дворе Людовика XVI и француза чистейшей воды, с байроновским Дон-Жуаном. Драматург-классицист игнорирует испанское происхождение своего героя, а у поэта-романтика он живой иберием, действующий в конкретной обстановке Испании, Малой Азии, Кавказа. Если в распространенных в XVIII веке экзотических операх (например, "Галантная Индия" Рамо или "Похищение из сераля" Моцарта) турки, персы, американские туземцы или "индейцы" выступали, по существу, как цивилизованные парижане или венцы того же XVIII века, то уже Вебер в восточных сценах "Оберона" для изображения гаремных стражей использует подлинный восточный напев, а его "Прециоза" насыщена испанскими народными мотивами. Аббат Фоглер, личность выдающаяся по своим смелым для того времени передовым воззрениям, специально записывал подлинный ориентальный фольклор, странствуя по Востоку. В середине и конце века среди композиторов Франции наблюдается стремление передать в своих произведениях конкретные образы Востока посредством уловленных их "европейским слухом" ориентальных интонаций ("Пустыня" Ф. Давида, "Мавританская рапсодия" Сен-Санса, "Тамара" Л. Бурго-Дюкудре). Сегодня нам ясно, как далеки от подлинной восточной музыки были экзотические штрихи, вкрапленные в их чисто европейские формы музыкального выражения. Однако сама идея поворота к внеевропейским культурам оказалась важной и перспективной. В музыке XX века значение внеевропейских культур чрезвычайно возросло. Взаимное влияние "западного" и "ориентального" становится одной из самых характерных особенностей музыкальной культуры нашего времени.

Композиторы России еще в прошлом веке пошли гораздо дальше по этому пути, чем музыканты стран Центральной Европы, из-за территориальной близости к Кавказу и культурных связей с

Востоком ("Исламей" и "Тамара" Балакирева, "В Средней Азии" и "Половецкие пляски" Бородина, "Шехеразада" Римского-Корсакова и другие). Однако и здесь эта тенденция реализовалась окончательно лишь в национальных школах Востока.

Каждая эпоха привносит в музыку свою особую сферу образов, которая отражает и меняющуюся действительность, и соответственно меняющееся сознание человека. Мы имеем в виду те острохарактерные для каждой эпохи новые значительные явления, которых либо совсем не было в предыдущие века, либо они играли тогда глубоко подчиненную роль. Так, например, в эпоху безоговорочного господства католицизма сформировалось хоровое полифоническое искусство, выражающее идею "человек и вселенная". В эпоху великих гражданских столкновений в искусстве ее величайших представителей (Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена) преломились героико-драматические мотивы. В музыке экспрессионистов, сложившейся в годы страшных социальных потрясений и войн XX века, звучат интонации бредового ужаса, кошмарного гротеска. Так и новый социальный строй послереволюционной Европы породил свою образную сферу, которую только события нашей эпохи оттеснили на задний план (хотя отнюдь не архаизировали). Самое яркое явление в музыке романтизма, особенно ясно воспринимающееся при сравнении с образной сферой классицизма, — господство лирико-психологического начала. Осознание себя как индивидуальности подчиняет все высказывания композиторов XIX века. Объективность искусства классицизма ему чужда. В обобщенном плане можно сказать, что сущность каждого музыкального произведения послебетховенского XIX века — "лирическая исповедь".

Разумеется, отличительная особенность музыкального искусства вообще — преломление любого явления через сферу чувств. Музыка всех эпох, всех столетий подчинена этой закономерности. "Музыка начинается там, где кончается слово", — сказал Гейне. Действительно, сюжетный элемент, конкретная изобразительность, непосредственное словесное выражение мысли лежат за пределами ее выразительных возможностей и появляются в ее рамках только в сугубо подчиненной эпизодической роли. Но романтики превзошли всех своих предшественников по значению лирического начала в их музыке, по силе и совершенству в передаче глубин внутреннего мира человека, тончайших оттенков настроения. В XIX столетии как никогда прежде сознание своего "я" окрашивает особым колоритом все музыкальные высказывания эпохи, все мироощущение художника.

Тема любви занимает в ней господствующее место, ибо именно это душевное состояние наиболее многосторонне и полно отражает все глубины и нюансы сложной психики человека. Но в высшей степени характерно, что эта тема не ограничивается мотивами любви в прямом смысле слова, а отождествляется с самым широким кругом явлений. В обогащенном внутреннем мире композитора-интеллигента нового времени — человека, осознающего себя свободным, интеллектуально развитого, тонко воспринимающего и оценивающего мир, — образ любви ассоциируется с самыми разными сторонами жизни. он олицетворяет, в частности, столь характерное для художника XIX века чувство разлада с окружающим его миром. И этот разлад с реальностью порождает особенную, "замаскированную" под лирику тему социального протеста. Так, в шубертовском "Зимнем пути" образ юноши, отвергнутого богатой невестой и бредущего в полном одиночестве на фоне скованной зимним оцепенением природы, символизирует типичный социальный мотив современности — страдания художника в чуждом ему "проклятом мире торгашей". Так, в словесной программе "Фантастической симфонии" Берлиоза господствуют образы любовного томления, любовных разочарований и потрясений. Но содержание этой симфонии на самом деле неизмеримо шире любовно-лирического мотива, ибо оно выражает через доступную музыке "ирреальную" атмосферу сновидений бальзаковскую тему "утраченных иллюзий". Мы упоминали выше символику вагнеровской тетралогии. В знаменитой "Исповеди сына века" Мюссе как бы заключена вся "программа" восприятия современности романтиками. Сугубо лирические, любовные переживания героя Мюссе раскрываются на фоне широкой исторической панорамы, которая обусловила особенности психологии "сына века", его новое ви́дение мира.

Лирическое начало у романтиков редко выражено в спокойных тонах. Образам томления, мечты, спокойного созерцания красоты противостоит контрастная эмоциональная сфера, где господствуют страстный порыв, острая возбужденность, героико-патетические тона. Именно этими сторонами романтики были близки Бетховену и потому считали себя его преемниками. Действительно, бурный накал чувств бетховенской музыки, взволнованность выражения, мощная дина́мика отличали ее от стиля ранних венских классиков и явно резонировали в тон душевной настроенности романтиков.

Два эмоциональных полюса образуют в высшей степени характерную черту художественной психологии романтиков, нашедшую, в частности, яркое отражение в созданных Шуманом литературных образах Флорестана и Эвсебия. Флорестан — мятежный, протестующий, импульсивный, Эвсебий — тонкий мечтатель, уносящийся в опоэтизированный мир красоты. Значение этого обобщающего

литературного вымысла чрезвычайно велико не только потому, что Шуман сам сумел воплотить эту идею в яркие музыкальные образы, но и потому, что резко контрастное сопоставление разных образных планов становится одним из важнейших признаков мышления у композиторов-романтиков в целом. Возвышенное и бытовое, небесное и земное, прекрасное и уродливое, действие и созерцание, реальность и мистика, народный танец и тонкий психологизм непрерывно сталкиваются в музыке XIX века. Подобные контрасты, неведомые искусству классицизма, тяготевшего к образной одноплановости, к возвышенной героике, к спокойному раздумью, к строгой уравновешенности форм выражения, рождают типичную для композиторов-романтиков "драматургию антитез", которая пронизывает их произведения, в частности инструментальные. Примеры этого бесчисленны.

Огромное место в лирике романтиков принадлежит образам природы, тесно, почти неразрывно переплетающимся с темой "лирической исповеди". Подобно образам любви, они олицетворяют душевное состояние героя, так часто окрашенное чувством дисгармонии с действительностью. И поэтому идиллическое изображение природы, с его отзвуками "блаженной аркадии", типичное для классицистов, у композиторов-романтиков отнюдь не господствует. Наоборот, они в гораздо большей степени тяготеют к картинам природы, отражающим чувство взволнованности, мятежного порыва, томления, тоски. От "Молодой монахини" Шуберта и "Сцены в полях" Берлиоза до "Тристана и Изольды" и "Кольца нибелунга" Вагнера образы природы отождествляются не только с лирической темой в узком смысле, но подчас и с крупноплановыми философскими и драматургическими концепциями. Волнующееся море, бури и грозы, огненная стихия, поэзия ночи, мрак подземного мира — за всеми подобными конкретными картинами природы таятся более общие и значительные идеи. Так, струящиеся, сверкающие на солнце воды Рейна, идиллия леса, экстаз полета в воздухе олицетворяют светлую мечту человечества, которую безжалостно разрушают силы зла подземного мира, если говорить о вагнеровской тетралогии. А альпийский фон в опере "Вильгельм Телль" Россини — носитель патриотической идеи Родины. В программной симфонии "Гарольд в Италии" Берлиоз сам откровенно связывает картину горной природы с настроением байроновского героя, называя первую часть так: "Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости". Ручеек в "Прекрасной мельничихе" Шуберта олицетворяет мечту о родственной душе, которую так напряженно ищет художник-романтик среди окружающего его мира холода и равнодушия. Одним из самых убедительных проявлений романтической традиции в импрессионизме можно считать преемственную связь между значением образов природы в опере

Дебюсси "Пеллеас и Мелизанда" и картинами ночи и моря в вагнеровском "Тристане".

Но если образы субъективных лирических переживаний обогатили музыку новым эмоциональным качеством, раскрыли особенные глубины и красоты человеческой души, то одновременно это породило в известной мере тяготение к преувеличенной чувствительности, тенденцию к аффектированным жестам и акцентам (в особенности у эпигонов). Можно думать, что именно против романтической гиперболизации чувства восстали многие композиторы нашего столетия — от Дебюсси до Стравинского, — культивировавшие сдержанность и точность высказывания, более объективный взгляд на мир. Вместе с тем творчество многих выдающихся музыкантов XX века немыслимо вне романтического начала, в силу которого душа человека остается центральным объектом композиторского восприятия мира. И этот внутренний мир всегда проникнут чувством значительности человеческой личности, осознанием тех высших идеалов, без которых мельчают и жизнь, и искусство. Есть нечто закономерное в том, что возникшие в наш век модернистские школы, принципиально отвергающие образы преувеличенных чувств — "гипертрофию чувствительности" (Р. Роллан), все же не вытеснили эмоциональное начало, олицетворяющее этическую сущность человека.

Если говорить о новизне и художественной яркости, то с лирико-психологической сферой в музыке романтизма соперничает тема фантастики. Часто она сливается с образами природы. Если лирическая тема имела предшественников в западноевропейской музыке начиная с ренессансного мадригала, а у романтиков получила хотя и первостепенное по важности, но, по существу, обновленное значение, то фантастические образы являются всецело открытием "музыкального XIX века". По всей вероятности, оно также было порождено стремлением вырваться из плена реальной жизни. Типичными для романтиков стали поиски чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням. "Свет, не виданный никем на суше иль на море" — так сформулировал это тяготение к прекрасным грезам английский поэт-романтик Вордсворт.

Именно в эти годы литература обогатилась сказками братьев Гримм, сказками Андерсена, балладами Шиллера, балладами Мицкевича. "Голубой цветок" Новалиса (из его незаконченного, но ставшего знаменитым романа "Генрих фон Офтердинген") стал олицетворением вечной романтической мечты, томления по несбыточному и мистическому.

Впервые музыка научилась выражать чисто интонационными приемами фантастическое начало, которое у предшественников

бывало представлено только литературно-сюжетным элементом[6]. Фантастические (или экзотические) мотивы, нередко встречающиеся в операх XVII и XVIII веков, не имели специфического музыкального выражения. Так, в "Волшебной флейте" Моцарта неземные персонажи разговаривают на "общепринятом" музыкальном языке, ничем (или практически ничем) не выделяясь на фоне музыкальной речи реальных людей. Даже в музыке "Ундины", принадлежащей перу замечательного романтика Э. Т. А. Гофмана (писателя и музыканта), нет ясно выраженных музыкальных характеристик фантастического элемента, которым пронизан сюжет его оперы. Но у композиторов романтической школы фантастические образы, преломленные через разнообразные мотивы, далеко раздвигают границы собственно музыкального языка. Зловещая сказочная атмосфера "Лесного царя" Шуберта и "Волшебного стрелка" Вебера, "лесная романтика" этой же оперы, светлая феерия "Оберона" порождают целое направление в музыке XIX века. Так, "Сон в летнюю ночь" Мендельсона открывает сферу скерцозной фантастики. Баллады Шопена вдохновлены сказочными мотивами баллад Мицкевича. Шуман создает причудливый мир, в котором переплетаются гротескный вымысел с жизненной правдой. Зловеще мистическое начало — чувство ужаса перед силами ирреального пронизывает "Двойник" Шуберта. Картина "шабаша ведьм" в "Фантастической симфонии" Берлиоза отличается от веберовского народно-сказочного прообраза оттенком болезненной фантасмагории. Образ Мефистофеля — и в его сказочно-легендарном и в гётевском варианте — породил в музыке романтиков в высшей степени характерное преломление идеи страха перед силами зла, где мрачно-мистические мотивы проникнуты гротеском. Это гротесковое "мефистофельское" начало, символизирующее как бы идею "изнанки" веры и нравственных ценностей, станет особенно характерным для композиторов более поздних поколений — от симфоний "Фауст" и h-moll Листа до последней симфонии Малера.

И множество других произведений романтической школы подтверждают жизненно важное значение для нее фантастической, в том числе пантеистической, сферы. (От этой традиции тянутся преемственные нити к "Аскольдовой могиле" Верстовского, "Руслану и Людмиле" Глинки, "Ночи на Лысой горе" Мусоргского, сказочным операм Римского-Корсакова и др.) Свое кульмина-

[6] Известным исключением можно считать оперу "Дидона и Эней" Пёрселла, где вкраплены особые интонационные обороты для характеристики призрачных и фантастических моментов. Но это произведение в целом выпадает из музыкального стиля своей эпохи и во многом предвосхищает именно романтическую оперу.

ционное выражение она получит в грандиозной тетралогии Вагнера.

"Музыкальный XIX век" обогатил мировую культуру новыми видами искусства, возникающими на почве города. Если до Великой французской революции в Европе очень ясно осознавалось различие культуры "двора" и "города", и именно первой принадлежало главенствующее положение в мире искусства, то в "новой эре музыки" ее значение сохраняется в виде традиции — живой и плодотворной, но все же традиции. Зато культура города становится носителем важных новых сторон духовной жизни и привносит в музыку свои черты. Главными такими чертами можно считать:

а) новое и возросшее значение бытовой музыки,

б) зарождение "легкого жанра", в своих истоках связанного с музыкой быта, но не тождественного ей.

Было бы нелепостью отвергать значение бытовой музыки в культуре дореволюционной Европы. Музыкальное искусство всех предшествующих эпох — Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма — впитывало в себя черты или косвенные влияния музыки быта (или чистого фольклора). Однако эта бытовая музыка, включаясь в высокие профессиональные жанры, не столько меняла их сложившийся облик, сколько сама подвергалась серьезному переосмыслению; она превращалась во вторичный продукт и растворялась в господствующей манере профессионального письма соответствующего стиля.

Яркий пример этого — "уличная музыка" Вены и австрийских предместий, в большой степени подготовившая классическую симфонию. В творчестве венских классиков она получила иную интерпретацию, приобрела иной облик, чем в подлинном, непрофессиональном варианте. Пусть менуэты в сонатно-симфонических циклах Гайдна воспринимаются сегодня скорее как ландлеры. И все же из-под пера Гайдна они выходят "причесанными" под высокоупорядоченный, отшлифованный образец классицистского симфонического стиля. В XIX веке это отношение к бытовой музыке в рамках профессионального письма не меняется. Мазурки Шопена далеки от мужицких танцев мазурских деревень. Вальсовость в "Карнавале" Шумана нельзя отождествлять с реальным городским танцем. Новое в этом плане в век романтизма проявляется, во-первых, в том, что поэтизация бытового танца (и песни) становится очень характерным признаком композиторского письма в целом; во-вторых, в том, что в XIX столетии бытовые жанры начали становиться самостоятельной и широко распространенной ветвью профессиональной музыкальной культуры. Начиная с немецких танцев и контрдансов Бетховена, сочиненных для ежегодного бала художников в Вене, с фортепианных вальсов Шу-

берта, возникших как сопровождение к танцам на вечеринках друзей, с лендлеров, исполняющихся на уличных перекрестках, эта новая область музыкального творчества набирает все большую силу.

В XIX веке появились яркие признаки еще одного музыкального ответвления музыкальной культуры, которое, за неимением более подходящего названия, обычно обозначается как городской фольклор. На самом деле речь должна идти не о фольклоре, а о городской музыке особого рода, часто профессиональной (или профессионализированной) хотя бы в своих истоках, но, как правило, на другой основе и в другом стиле, чем профессионализм композиторского творчества оперно-симфонического направления. Она охватывает множество явлений, возникших на почве демократического городского быта. Тут и патриотические гимны, и музыка трактиров, и общественных балов, и духовых оркестров, выступающих в городских парках, и песни фабричных рабочих, и популярные фрагменты из номеров мюзик-холла. Тут и испанские канто фламенко, и французские шансонье, и немецкие мужские хоры, и многое другое. В некоторых из них формы выражения мало отклоняются от общепринятого музыкального языка (французские шансонье, марши духовых оркестров), в других — радикально отличаются от него (канто хонде, трактирная музыка Шотландии). Важнейшей ветвью этой культуры становится городской романс, привнесший в профессиональное композиторское творчество характерный чувствительный стиль, с его особым кругом интонаций. Появляются революционные гимны, неотделимые от пролетарского движения второй половины XIX—XX столетия.

При поверхностном подходе музыка городского демократического быта кажется неотделимой от легкого жанра. Их действительно сближает облегченность выражения, общедоступность восприятия. Легкий жанр в большой степени опирается на популярные виды современной ему бытовой музыки. Однако на самом деле это отнюдь не тождественные явления. Ибо ни общедоступность, ни широкое использование жанров городского быта не являются для легкого жанра неповторимыми, определяющими признаками. Суть дела в другом: музыка легкого жанра обладает особенной законченной эстетикой и своей характерной системой музыкально-выразительных средств.

При этом она является своеобразной разновидностью профессионального композиторского творчества. В отличие от бытовой музыки, как правило, анонимной или редко связывающейся в сознании слушателя с определенной авторской индивидуальностью, произведения легкого жанра создаются композитором, имеющим свое лицо и мыслящим на основе тех же композиционных принципов, что и авторы оперно-симфонической музыки. С точки зре-

ния профессионального письма эти два представителя европейской музыкальной культуры различаются главным образом степенью сложности выразительных приемов и новаторской направленностью музыкального языка. Легкий жанр неизмеримо проще по внешним формам, рассчитан на мгновенное воздействие и потому склонен опираться на художественные приемы, уже успевшие войти в массовое сознание. В период, о котором идет речь, когда композиторы оперно-симфонического плана последовательно насыщали музыкальный язык новыми гармоническими и тембровыми элементами, усложненными формообразующими приемами, музыканты, творившие в легкожанровой сфере, в большой мере опирались на выразительные приемы предшествовавшей эпохи.

Эта особенность, как и общая облегченность выразительных средств, была вызвана к жизни тем, что аудитория послереволюционной Европы состояла преимущественно из лиц, занятых трудом. При бурно растущей промышленности в населении Европы резко уменьшилась прослойка людей, ведущих свободный образ жизни. Не только недостаточный уровень просвещенности в области искусства (по сравнению с дореволюционной придворной средой) вызывал у них тяготение к легко воспринимаемому искусству, но и отсутствие реальной возможности погрузиться в сложную музыку после многих часов работы. Возникала потребность к музыке как форме отдыха и развлечения, которая ощущалась в самой широкой среде, выходящей далеко за рамки общества "денежных мешков".

Почему же на эту потребность не могла ответить оперно-симфоническая музыка? Ведь и в этой области встречается множество легко доступных произведений. Разве "Rondo a la turca" Моцарта, "Хабанера" из "Кармен" Бизе, "Свадебный марш" из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона, "Венгерские танцы" Брамса, множество пьес Грига или Дворжака уступают произведениям легкого жанра в общедоступности и близости к жанрам демократического быта? Причина заключается в том, что характерная эстетическая направленность легкого жанра принципиально чужда духу оперно-симфонического искусства.

Сущность легкого жанра — игра. Он стремится выразить не жизненную правду, а нарочито выдуманное, как бы по-детски игровое, не "всамделишное", а шутливое или преломленное в сентиментальном духе представление о действительности. Если бытовые жанры (в особенности городской романс) часто проникнуты серьезным настроением, а оперно-симфоническое творчество даже в передаче образов веселья и смеха остается на уровне высокого интеллекта и в рамках подлинного переживания, то легкий жанр принципиально стремится "отключить" слушателя от реальности. Его образы всегда условны в плане прелестной выдумки; они

лишь внешне и отчасти похожи на свои жизненные прототипы. И сценическое оформление в искусстве легкого жанра неизменно осуществляет ту же цель. Оно всегда ярко декоративно, отмечено "сказочной" чувственной красотой, бьющей на эффект роскошью красок, форм, движений. Обычно все проникнуто атмосферой "хэппи энд".

Музыка легкого жанра неизменно пронизана танцевальностью. В век романтизма она родилась на основе вальса — танца, который идеально воплощал в пластически-моторной форме эмоциональный строй человека антиаристократического общества. С вальсов Ланнера, Штрауса-отца, Штрауса-сына, ставших одним из ярчайших явлений в популярном искусстве прошлого века, и начинается расцвет музыки легкого жанра.

Помимо вальса, культивировались и полька, и мазурка, и экосез, и канкан. В XX столетии с вальсом начал соперничать самый характерный танец первой четверти века — фокстрот, ритмы которого по сей день слышатся на популярной эстраде.

В отличие от бытовой музыки, "разбросанной" повсюду и лишенной художественного единства, искусство легкого жанра создало свои характерные профессиональные центры. Это прежде всего оперетта, существующая во многих разновидностях, — венская (Штраус-сын), французская (Оффенбах), английская "комическая опера" (Гилберт и Сёлливэн), американское "менестрельное шоу" (Эммет) и другие; затем эстрада (разного рода ревю и шоу, музыка ресторанов и кабаре и многих других видов массового развлечения вплоть до цирка, а в наше время также телевидения и кино); издательства, специализирующиеся на издании популярных песен. На Западе вся эта область оказалась постепенно в подчинении у коммерции. Наряду и часто в глубокой взаимосвязи с разными видами бытовой музыки легкий жанр стал характернейшим элементом урбанистической культуры не только XIX века, но и наших дней.

В целом авторы оперно-симфонической музыки не нисходят до сочинения в легком жанре, и их творчество не сблизилось по духу с этой популярной сферой. Однако в XX веке появились произведения, откровенно опирающиеся на некоторые характерные черты легкого жанра, хотя и трактующие их в серьезном плане. Это творчество Гершвина ("Рапсодия в блюзовых тонах", опера "Порги и Бесс" и другие), немыслимое вне легкожанровой традиции, "Трехгрошовая опера" Вайля-Брехта, сюита "1922" Хиндемита, "Бык на крыше" Мийо, сюита Шостаковича из музыки балета "Золотой век" и некоторые другие начиная с "Minstrels" и "Кукольного кекуока" Дебюсси.

Новый строй мысли в музыке XIX столетия неизбежно должен был видоизменить художественную систему классицизма века Просвещения.

Над образной сферой искусства Бетховена и романтиков господствовал интеллект человека послереволюционной Европы. Стремление создавать искусство серьезного плана, насыщенное глубокой философской мыслью, проходит через все композиторское творчество XIX века — от Бетховена до Вагнера, от Шуберта до Брамса, от Берлиоза и Листа до Брукнера и Малера. (На русской почве это направление дало ряд выдающихся явлений, завершившихся творчеством Чайковского и Мусоргского. Как его кульминационный момент воспринимается рожденное в нашем столетии искусство Шостаковича.) Вечные проблемы человеческого бытия трактованы ими в преломлении принципиально изменившегося, современного им строя мысли. Их характерный круг образов — эмоциональная неистовость, героическая патетика, резкая контрастность, с одной стороны, тонкий психологизм, пантеистические мотивы, фантастика — с другой; наконец, поворот к сюжетам и интонациям национального фольклора породили одновременно две крайние тенденции — к грандиозности формы и к ее предельной лаконичности. Выразительные принципы классицизма XVIII века подверглись фундаментальным изменениям.

Немало выдающихся деятелей искусства прошлого века восприняли это как разрушение "вечных" законов красоты. В числе тех, кто скорбел об исчезновении в музыке XIX века гармонии и изящества, были столь выдающиеся мыслители, как Грильпарцер, Стендаль, крупнейший бельгийский музыковед Фетис. (Меньше чем через сто лет приверженцы Брамса, Вагнера, Чайковского и других композиторов XIX века, чья музыка успела стать к тому времени классикой, в таком же духе восприняли новаторские тенденции Дебюсси и тех многих других, кто вслед за ним открывал музыкальный XX век, — Равеля, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и т. д.)

Позиция ревнителей "условной холодной красоты" (Глюк) легко может быть понята. В годы утверждения бетховенского и романтического строя мысли самая просвещенная публика обладала по сравнению с нашей современной аудиторией очень узким кругозором. Для современников Бетховена, Шуберта, Россини представления о музыке исчерпывались XVIII столетием и в основном второй его половиной. Вспомним, что "возрождение" Баха было заслугой самих романтиков и относится оно только к 20-м годам прошлого века. Творчество Палестрины было "открыто" еще позднее. Музыка Средневековья и Ренессанса долго оставалась в полном смысле слова "terra incognita". Дошедшие до XIX века от-

дельные произведения добаховской эпохи рассматривались не иначе, как только предвестники подлинного искусства. На этом фоне ранний венский классицизм неизбежно казался высшим и единственным критерием музыкально прекрасного.

В самом деле, Глюк, Гайдн, Моцарт и, по-своему, Бетховен довели до совершенства все многообразные тенденции в музыке предшествующего полувекового периода и создали законченный отшлифованный стиль, отвечающий эстетике классицизма. Их искусство было классикой (классикой классицизма) в подлинном смысле этого понятия. К нему нельзя было ничего добавить без того, чтобы не нарушить его идеально слаженную систему. Гармоническое мироощущение, лежащее в основе эстетики классицизма; объективный взгляд на мир; тяготение к условной театральности; сдержанность выражения — все это воплотилось у венских классиков XVIII века в определенных, твердо выработанных музыкальных приемах. Строгая уравновешенность формы как в крупном плане, так и в деталях; симметрия и регулярная периодичность как основа музыкальной "речи"; расчлененность, соответствующая стихотворной структуре; ясно выявленная логика формообразования, основанная на принципе функциональных аккордовых тяготений и разрешений, совмещались с прозрачной фактурой, камерным звучанием, изящной орнаментикой. Господствующим выразительным приемом была плавная закругленно-песенная мелодика, которая в первую очередь отождествлялась с понятием музыкального тематизма.

Как в интонационном содержании раннеклассицистской симфонии, так и в особенностях ее формообразования и структуры ощутимы связи с объективным, театрально-драматическим началом. Вспомним, что литература той эпохи представлена ярче всего драматургическими жанрами (классицистской трагедией и комедией), а ведущим жанром в музыке на протяжении XVII и XVIII столетий, вплоть до возникновения симфонии, была опера. Эта связь с организованным театральным началом преломлена в характере самих сонатно-симфонических тем ранних венских классиков. Их периодическая структура свидетельствует о связях с коллективно-организованным действием — народным или балетным танцем, со светской придворной церемонией, с жанровыми образами.

Интонационное содержание, в особенности в темах сонатного allegro, нередко непосредственно связано с мелодическими оборотами оперных арий. Даже структура тематизма часто основывается на "диалоге" между героически-суровыми и женственно-скорбными образами, отражающими типичный (для классицистской трагедии и для глюковской оперы) конфликт между "роком и человеком".

Сама расчлененная четырехчастная структура симфонического цикла отражает построение театральной пьесы с ее делением на акты (как правило, не больше пяти).

В расположении материала внутри отдельных частей (в частности, внутри сонатного allegro) упор делается не только на единство тематического развития, но в такой же мере и на "расчлененность" композиции. Появление каждого нового тематического образования или нового раздела формы обычно подчеркнуто цезурой, часто обрамлено контрастным материалом. Начиная с отдельных тематических образований и кончая структурой всего четырехчастного цикла, ясно прослеживается эта общая закономерность.

Подобные стилистические черты не отвечали художественной психологии нового века. Романтики нашли свои иные выразительные приемы, которые действительно расшатывали великолепную законченность классицистских форм. Но зато в этом процессе рождались новые формы, значительно расширившие границы выразительности музыкального искусства.

Разумеется, каждый крупный художник обладал яркой индивидуальностью и ставил в творчестве свои собственные задачи. Более того. Стремление к новаторству и отход от музыкального языка классицизма характеризует композиторов XIX века далеко не в одинаковой степени. У некоторых из них (например, у Шуберта, Мендельсона, Россини, Брамса, у большинства композиторов национально-демократических школ — Дворжака, Сметаны, Монюшко, Шопена, Грига) явно ощутимы тенденции к сохранению классицистских принципов формообразования и отдельных элементов классицистского музыкального языка в сочетании с новыми романтическими чертами. У других, более далеких от классицистского искусства, традиционные приемы отступают на задний план и более радикально видоизменяются (Берлиоз, Лист, Вагнер, которых некогда называли неоромантиками). Бетховен создает свой неповторимый стиль, который можно рассматривать как высшую точку классицизма, но который ясно отличается от манеры письма его непосредственных предшественников.

Процесс формирования нового музыкального языка был длительным, отнюдь не прямолинейным, в нем не было непосредственной преемственности. (Так, например, Брамс или Григ, творившие в конце века, более классицистичны, чем были Берлиоз или Лист в 30-е — 40-е годы.) Однако при всей сложности картины типичные тенденции в музыке XIX века вырисовываются достаточно ясно. Именно об этих тенденциях, воспринимаемых как нечто новое, по сравнению с господствующими выразительными средствами классицизма, мы и будем говорить, характеризуя самые типичные черты в музыкальном языке нового века.

Отметим прежде всего стремление к максимальной конкретизации образа и детализации форм выражения. Бетховен первый, а вслед за ним и романтики создали предельно-насыщенную музыкальную ткань. Ярко выразительные, лаконичные обороты пронизывают, по существу, каждый элемент музыкальной речи — мелодику, гармонический язык, ритмическую структуру, тембровую сферу, динамику. Этим создается уплотненное звучание, резко отличающееся от прозрачного письма XVIII века. Умение венских классиков выразить себя, оставаясь в рамках типичного и упорядоченного в определенном условном плане, уступило место поискам свободной, неповторимо индивидуальной речи, где каждый нюанс многозначителен. Господствует ощущение эмоциональной насыщенности, свободно льющейся, раскованной речи, чувственной красоты подчас даже каждого отдельного звука. В отличие от расчлененности классицистских структур, музыка XIX века (и у романтиков, и у позднего Бетховена) тяготеет к непрерывности, слитности развития.

Обобщенно, несколько схематизированно можно сказать, что в выразительных средствах романтиков в такой же мере отразилась атмосфера лирической поэзии, в какой принцип театральной драматургии отразился в музыке венских классиков, включая Бетховена.

Эта особенность проявляется уже в структуре мелодики. Она лиризируется, теряет, как правило, уравновешенную закругленность и тяготеет к постепенному развертыванию голоса, основывающемуся на последовании тонко нюансированных мотивов. У Бетховена стремление к свободной речи выражается обычно в том, что кульминационный момент развития сдвигается с середины фразы или периода ближе к концу (часто это точка "золотого сечения"). Однако в целом классицистское происхождение мелодики ощутимо у Бетховена вплоть до последних произведений наряду с более свободными нарушениями и "замаскированной" периодичностью. Это слышится, например, в главной теме и теме похоронного марша "Героической симфонии", в Andante из Пятой симфонии. Нередко мелодика "разбивается" на фрагменты ради создания образа угасания или смерти (последние такты похоронного марша из Третьей симфонии, увертюры к "Кориолану" и др.).

У романтиков с самых первых произведений обновляется интонационная сфера. Это также отличает их от Бетховена, у которого долгое время, по существу до последнего периода творчества, сохраняется преемственность с "глюко-моцартовским" интонационным строем. Если при всем различии композиторских индивидуальностей в музыке классицизма интонационный склад письма единообразен и при прослушивании отдельных фрагментов произведения не легко сразу ощутить, кем было оно создано —

Чимарозой, Моцартом, Глюком, Стамицом, и при этом безусловно ясно, что вся эта музыка относится к XVIII столетию, то барьер между классицистским и романтическим интонационным строем ощутим мгновенно. При первых звуках "Неоконченной симфонии" или поздних квартетов Шуберта, увертюр к последним операм Вебера, любой фортепианной пьесы Шопена, "Фантастической симфонии" Берлиоза слушатель безошибочно чувствует, что он находится в иной эпохе, в "музыкальном XIX веке".

Если преобладающей тенденцией в классицистской музыке была мелодика общеевропейского оперного склада, то в эпоху романтизма под влиянием национальных разновидностей фольклора и городских бытовых жанров ее интонационное содержание резко преображается. Различие мелодического стиля итальянских, австрийских, французских, немецких и польских композиторов теперь гораздо более отчетливо выражено, чем это было в искусстве классицизма.

Глубочайший след в интонационном строе мелодики оставил романс, который наряду с вальсом был носителем массовой художественной психологии XIX века. Он имел широчайшее распространение в демократическом быту (куда часто проникал посредством распространявшихся печатных листков с стихотворными текстами). Не менее популярным был он и в более утонченной салонной среде. Его характерные чувствительные напевы, тяготевшие к сентиментальности, проникли во все виды профессионального композиторского творчества — от камерных жанров до музыкального театра и привели к лиризации мелодики, что стало одним из господствующих признаков отличия мелодического стиля у классицистов и композиторов XIX века.

Близость мелодии романтиков к интонациям поэтической речи придает ей особенную детализированность и гибкость. Субъективно-лирическое настроение романтической музыки неизбежно вступает в противоречие с завершенностью и определенностью линий. Романтическая мелодия более расплывчата по структуре. В ней преобладают интонации, выражающие эффекты неопределенности, неуловимого, зыбкого настроения, незавершенности; господствует тенденция к свободному "развертыванию" ткани[7].

Романтическая тенденция к сближению мелодики с интонациями поэтической (или ораторской) речи достигла высшей точки в "бесконечной мелодии" Вагнера. И хотя далеко не вся опера послевагнеровского периода приняла вагнеровский принцип струк-

[7] Мы говорим именно о последовательно романтической лирической мелодии, так как в танцевальных жанрах или произведениях, воспринявших танцевальный "остинатный" ритмический принцип, периодичность остается закономерным явлением.

туры музыкальной ткани, его воздействие на вокальную культуру конца XIX—XX столетий оказалось огромным. Возвращение к закругленной песенности стало невозможно, за исключением тех случаев, когда композитор преднамеренно искал подобный эффект для создания образа, ассоциирующегося с народным началом, с бытовым искусством, с ушедшей эпохой и т. п. (например, ария Гальки у Монюшко, песенка герцога у Верди, использование Чайковским арии Гретри — композитора XVIII века — для характеристики образа графини в "Пиковой даме"). В целом стремление к сближению вокальной музыки с интонированием поэтической речи становится характернейшим признаком новейшей музыки XIX века вообще, особенно последовательно камерной вокальной. От Шумана и Мусоргского до Вольфа и Дебюсси усиливается процесс сближения поэтического слова и музыкального звука[8]. Как его крайнее выражение воспринимается сегодня "Sprechgesang" — свободно интонированная полуречевая мелодика, получившая распространение начиная с "Лунного Пьеро" Шёнберга.

И все же самая яркая особенность выразительной системы у романтиков — значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой) по сравнению с классицистскими образцами.

О том, какие чудеса выразительных возможностей заложены в якобы элементарной, якобы сковывающей системе аккордовых тяготений, можно судить по творчеству Бетховена. Все его грандиозные концепции, ошеломляющая красота звучания его музыки всецело основывается на этой системе, которая на протяжении, по крайней мере, трех столетий — от XVII до XX — господствовала в сознании и, соответственно, в профессиональном композиторском творчестве европейца. Но образному строю романтиков не соответствовала открытая, прямолинейная логика тонального движения, свойственная венским классикам и доведенная до высшей точки Бетховеном.

Сказочно-фантастические образы потребовали изобразительной конкретизации, неотделимой от красочно-сонорных свойств музыки. Они могли быть выражены только гармоническими и темброво-инструментальными средствами. Как следствие этого бесконечно возросло значение красочно-чувственного воздействия гармонии. Альтерированные аккорды, терцовые тональные сопоставления, аккорды побочных ступеней привели к значительному усложнению, детализации, дифференцированности со-

[8] Здесь необходима оговорка. Вокальная музыка Франции всегда (начиная с Люлли) была тесно связана с выразительностью слова; она отличалась в этом смысле и от итальянской, и от австро-немецкой традиции. Но в XIX веке, в особенности во второй его половине, подобная тенденция к слиянию мелодии и поэтической речи стала закономерной в западноевропейской музыке в целом.)

звучий. Достаточно сравнить усиление плагальности (взамен ослабления автентичности) в сопоставлении аккордов, встречающееся в начале века (например, у Шуберта и Мендельсона, не говоря уже о строгой классической гармонии Бетховена), с колористической роскошью гармоний позднего Вагнера, завершившего путь романтической музыки, чтобы ощутить громадную дистанцию, пройденную европейской музыкой в этом направлении.

Усиление красочной стороны музыки неизбежно повлекло за собой ослабление ее внутреннего организующего начала. Функциональная логика утратила прежнюю обнаженность, концентрацию, остроту тяготений. Подход к тональному центру стал извилистым, усложнился множеством отклонений от "прямого пути", приобрел особую привлекательность благодаря далеким колористическим блужданиям.

Стремление к психологизации по-своему расшатало классическое единство разных элементов музыкальной речи. Так, трактовка инструментального сопровождения как психологического подтекста к мелодии привела к ослаблению этого единства. Появились два относительно самостоятельных плана — мелодический и гармонический, тесная спаянность которых перестала быть непосредственно очевидной. Хроматизация гармонии, тенденция к максимальному обострению выразительности отдельных аккордовых голосов, как бы ставших самодовлеющими, породила иной тип свободной полимелодической фактуры (вспомним хотя бы вступление к "Тристану"). Если в классицистских произведениях понятие "музыкальная тема", по существу, отождествлялось с мелодией, которой подчинялись и гармония, и фактура сопровождающих голосов, то для романтиков гораздо более характерна "многоплановая" структура темы, в которой роль гармонического, тембрового, фактурного "фона" нередко равноценна роли мелодии. Постепенно вырабатывается даже такое явление, как "фоновый тематизм", ставший впоследствии характерным элементом импрессионистского письма.

На гармонический язык романтиков существенно повлияло проникновение в композиторское творчество народно-национального начала.

Монополия классической тональной системы была в свое время завоевана ценой беспощадного подавления того ладового разнообразия, которым отмечены и разные виды фольклора, и церковная музыка Средневековья и Ренессанса. Так называемые старинные (церковные) лады, а вместе с ними и пентатоника, гексатоника и т. п. "ушли в подполье". На протяжении многих поколений они "скрывались" в подпочвенных народных слоях, не проникая в сферу городского искусства. Но в XIX веке обостренный интерес к национальному, нашедший отражение в разных аспектах музы-

кальной культуры, породил так называемый локальный колорит. Он по-своему обновил классический гармонический строй с помощью тех народных ладов, которых не коснулась "нивелирующая коса европейской культуры" (по удачному выражению Стасова). На фоне классического гармонического языка эти крестьянские лады засверкали своей первозданной нетронутостью, "деревенской свежестью", яркими самобытными интонациями. Напомним хотя бы главную тему финала квартета d-moll Шуберта, построенную в народном переменном ладу, или скерцо "Шотландской симфонии" Мендельсона, в котором обыгрывается пентатоника, свойственная англо-кельтскому фольклору, мазурки и вальсы Шопена с их плагальными оборотами и своеобразными звукорядами, заимствованными из польского фольклора. На память приходит и обогащенная ладовая структура музыки Берлиоза, возникшая под воздействием своеобразной модальности обрядовых напевов французской провинции, и венгерская гамма из Сонаты h-moll Листа, и многое другое, вплоть до произведений Грига, основывающихся на новых для Европы звучаниях норвежского фольклора.

На этом фоне дополнительно усилилась и роль темброво-колористического начала. Педальные гармонии фортепиано с их богатейшими обволакивающими обертонными звучаниями лишили гармонический стиль его прежней "прямолинейной" простоты. Еще большие изменения произошли в области симфонического оркестра. Принцип ансамблевых групп уступил место индивидуализации почти всех оркестровых голосов. Уже у Берлиоза и Вагнера вместо плотных звуковых массивов, собранных как бы в единой тембровой плоскости, появилась сверкающая разными цветовыми нюансами свободная "тембровая полифония", разрушающая строгий вертикальный склад по-классицистски организованного инструментального письма.

Процесс усиления красочности гармонии и самостоятельности отдельных голосов продолжал интенсивно развиваться на протяжении всего века. Полимелодическая структура ткани, ослабление чувства тонального центра, подчеркнутая чувственная красота созвучий и даже отдельных звуков — все это знаменовало значительные перемены в гармоническом мышлении европейца и привело к двум противоположным тенденциям. С одной стороны, к политональности, в свою очередь логически завершившейся уже в XX веке появлением условно называемой "атональной музыки", которая получила крайнее выражение в додекафонии новой венской школы. С другой стороны, родилась гармония импрессионистов, настолько далеко ушедшая от классической функциональности, что оказалась способной впитать в себя и черты ориентальной музыки, и старинную модальность церковных ладов. Вместе с концом XIX века пришла к концу эра монопольного господства классиче-

ской ладотональной системы, в рамках которой были созданы все выдающиеся произведения XVII, XVIII и XIX столетий.

Возникает вопрос о судьбах музыкальных жанров в эпоху Бетховена и романтиков. Перемены, происшедшие в системе выразительных средств и, более узко, в мелодическом, гармоническом, тембровом строе музыки "новой эры", определили и ее новые принципы формообразования. А это, в свою очередь, оставило глубокий след в жанровой сфере.

В пестрой панораме музыки XIX века отчетливо вырисовываются три жанровых группы.

Во-первых, жанры, занимавшие подчиненное место в искусстве классицизма, но всплывшие на поверхность в век романтизма и засверкавшие новыми гранями. Это:

песня-романс,

одночастная фортепианная пьеса,

концертная увертюра.

Во-вторых, давно сложившиеся жанры, перешедшие в XIX век вместе с классицистской традицией:

опера,

оратория,

сонатно-симфонические жанры (симфония, соната, концерт, квартет и т. д.).

В-третьих, новый жанр, появившийся только в эпоху романтизма, — симфоническая поэма.

Конкретное представление о симфонической поэме, а также об общих процессах, происходивших в музыке XIX века, невозможно получить без предварительного рассмотрения вопроса о программности.

Программность была одним из наиболее существенных явлений в музыкальной практике и эстетике романтизма. Именно в связи с проблемой программности возникали идейные "лагеря". В наши дни этот вопрос утратил новизну и остроту. Но в рассматриваемый период он казался животрепещущим и жизненно важным. И в самом деле, новаторство композиторов-романтиков было неотделимо от расцвета программной музыки. Это и создает ясную демаркационную линию между романтическим и классицистским строем мысли.

Под программной в широком смысле мы понимаем всякую музыку, которая ради полного раскрытия своего образного содержания опирается на такие внемузыкальные элементы, как слово, сценическое действие, танец, литературный заголовок. Подобная разновидность программности встречается в музыкальном искусстве на протяжении всей известной нам истории и значительно чаще, чем музыка "абсолютная".

В узком же значении слова программности в музыке следует придавать именно тот смысл, который вложили в этот созданный ими термин романтики XIX столетия. Воспитанные на классицистской сонате-симфонии, олицетворявшей идеальный вид "чистого" (или "абсолютного") инструментального искусства, лишенного конкретных внемузыкальных ассоциаций, композиторы-романтики сознательно противопоставили ей свою новую разновидность инструментальной музыки, неразрывно связанную с определенными литературными образами, а иногда и прямыми сюжетными реминисценциями.

Почему же программность была столь важным и даже жизненно необходимым элементом нового, романтического музыкального искусства?

Независимо от того, как обосновали это в своих трудах теоретики музыкального романтизма (нередко мыслившие идеалистически), программность была объективно необходима вследствие новизны и сложности романтических образов. Литературные связи, с одной стороны, помогали композиторам находить средства более определенного и точного художественного изображения, а с другой — содействовали восприятию слушателя, как бы являясь для него путеводной нитью.

Непосредственная сила воздействия классицистской сонаты-симфонии была обусловлена тем, что как ее тематизм, так и принципы формообразования обобщали музыкальный опыт предшествующего полуторавекового периода, и для культурного слушателя ее темы уже сами по себе несли ясные эмоциональные ассоциации и не нуждались в помощи внемузыкальных элементов. Так, например, Бетховен, опиравшийся на огромный диапазон образных ассоциаций, подготовленных поколениями музыкантов до него, крайне редко искал подспорье в литературе. Его "речь" обобщала на новом уровне и в преломлении мощной и неповторимой художественной индивидуальности образы и интонации, уже успевшие войти в сознание современников. Однако романтики "открывали дверь" в новую эстетику и потому были захвачены поисками новых образов и соответствующих им форм выражения. В процессе этих поисков и конкретизации новой образной сферы литература XIX века, как уже говорилось, играла вдохновляющую и стимулирующую роль. Отсюда и возникла та потребность в программности, которая то в более конкретной, то в более обобщенной форме пронизывает композиторское творчество романтиков.

И в самом деле, освобождение музыкального языка от традиций классицизма, разработка новых романтических выразительных средств осуществлялись в очень большой мере в теснейшей связи с литературными программными ассоциациями.

Очень значительная роль в этом процессе принадлежит тем жанрам, которые можно назвать программными условно, то есть романсу и опере. Заметим попутно, что и в классицистскую и в предклассицистскую эпоху сходным синтетическим музыкально-поэтическим и музыкально-драматическим жанрам принадлежит первое место в разработке ведущих образов стиля.

Наличие поэтического текста в романсе, слова и сценического действия в опере в огромной степени содействовало созданию доходчивых музыкальных образов и их непосредственному восприятию у широкой (непрофессиональной) аудитории.

Так, например, у Шуберта — первого венского романтика, оказавшего своим творчеством мощное влияние на музыкальный язык всей романтической эпохи, — и строй мелодии, и гармонический язык, и фортепианный стиль сложились в результате стремлений воплотить с максимально доступной для того времени точностью и выразительностью образы поэтического текста. Во всех других областях творчества Шуберта, которые не были связаны с определенной поэтической программой, новый музыкально-романтический стиль сформировался позднее, чем в романсах.

Другой пример — "Волшебный стрелок" Вебера. Эта первая немецкая национально-романтическая опера, давшая толчок к появлению национальных романтических опер в других странах, открыла новую музыкально-выразительную сферу через конкретную связь с романтическими чертами сюжета и сценического действия.

Сошлемся, наконец, на "Фантастическую симфонию" Берлиоза, наметившую новое направление в симфонической музыке XIX века. Она была создана на основе подробно разработанного литературного сценария, опирающегося на в высшей степени конкретные поэтические образы, на определенную сюжетную канву.

Подобные примеры легко умножить.

Все сказанное и позволяет говорить, что программа была одновременно и творческой опорой для самого композитора, и путеводной нитью для непосвященного слушателя. Эта закономерность прослеживается на протяжении всего XIX века.

В инструментальной музыке, по отношению к которой и возникло само понятие программности, встречаются разные формы преломления программного принципа.

Романтики сохраняют во многих своих произведениях ту характерную разновидность программности, которая связывается с "Пасторальной симфонией" Бетховена, его единственной программной симфонией в традиционном смысле этого слова. Она типична для ряда циклических симфоний XIX века. "Итальянская" и "Шотландская" симфонии Мендельсона, "Весенняя" и "Рейнская" Шумана не порывают в целом с принципом классицистского цикла и с формой сонатного allegro. Только общее настроение либо

всего произведения, либо отдельных его частей (например, в "Рейнской симфонии" Шумана) конкретизируется автором при помощи объявленной программы.

Развитие классицистского принципа программности наблюдается в жанре одночастной увертюры, который широко культивировался в романтической музыке (у Шуберта, Мендельсона, Берлиоза). Романтики следуют традициям классицистской, и прежде всего бетховенской, увертюры, ведущей начало от увертюр "Альцесты" и "Ифигении в Авлиде" Глюка. Здесь господствует обобщенная программность, которая не вступает в противоречие с формой сонатного allegro. Однако рельефная выразительность тематизма увертюры вызывает конкретные эмоциональные и литературные ассоциации, к которым подводит и сам автор, давая произведению заглавие (например, "Фингалова пещера", "Сон в летнюю ночь" Мендельсона, "Манфред" Шумана, "Римский карнавал" Берлиоза).

Новые виды романтической инструментальной музыки, не связанные непосредственно с классицистской сонатностью, — фортепианная миниатюра, программная симфония и симфоническая поэма, — осуществляли принцип программности по-разному.

Яркая программность, но уже не на драматической сонатной основе, а на основе лирической камерной миниатюры встречается в фортепианной музыке романтиков, в частности у Шумана и Листа (например, "Крейслериана", "Карнавал", "Фантастические пьесы" Шумана, "Обручение", "Сонет Петрарки", "На берегу ручья" Листа). Поэтический заголовок вводил слушателя в мир образов нового произведения, предохранял от искаженного восприятия авторской мысли, но ни живописных элементов, ни сюжетной конкретизации в программных произведениях этого типа обычно не встречается.

Музыкальный язык фортепианных камерных пьес подобного рода, как правило, отличается ярким новаторством.

В программном симфонизме Берлиоза в значительной степени использованы приемы живописной и сюжетной конкретизации. Две его симфонии — "Фантастическая" и "Ромео и Джульетта" — созданы, как уже упоминалось, на основе подробно разработанного литературного сценария, с ясно выраженным сюжетным развитием и иногда даже со словесным текстом. Соответственно, музыкальные темы чрезвычайно далеки от классицистского сонатного тематизма, а это в свою очередь влечет за собой и новую (по сравнению с классицистами) структуру цикла и форму отдельных частей.

Симфоническая поэма Листа, воплотившая ряд наиболее характерных тенденций музыкального романтизма, отошла от традиций классицистской симфонии в отношении господствующей системы образов, характера тематизма, принципов формообразования,

структуры целого. Тем не менее поэма основывалась на программности и того же типа, какой был традиционным в классицизме и сохранился в концертной увертюре, циклической симфонии немецких романтиков и в новой романтической камерной миниатюре. Это разновидность программности, которая полностью подчиняется закономерностям обобщенной и законченной музыкальной (в данном случае поэмной) формы.

Расцвет "чистого" непрограммного симфонизма в последней четверти XIX века находится в связи с длительным предварительным развитием программной музыки, ибо к тому времени, когда появились Брамс, Брукнер, Дворжак, Франк, Чайковский и другие, некогда непривычные образы, нуждавшиеся в литературном разъяснении, уже стали "типическими интонациями" эпохи.

Они требовали (или во всяком случае допускали) обобщения отвлеченного характера. Так, в главной теме первой части Четвертой симфонии Брамса ясно слышатся отзвуки шубертовских и шумановских романсов. Allegro giocoso из этой симфонии обобщает образы народных сцен, столь полюбившихся ранним романтикам. Напомним хотя бы сцены охотничьего праздника из "Волшебного стрелка" или "хороводный", "крестьянский" эпизод из "Рейнской симфонии" Шумана, не говоря уже о народно-жанровой программной картине "Веселое сборище поселян" в "Пасторальной симфонии" Бетховена, которую можно считать родоначальником этой традиции. Шестая симфония Чайковского обобщила множество самых ярких и характерных образов своего (и даже более ранних) столетий.

Но почти в то же время, когда в этих произведениях находили высокое художественное обобщение отстоявшиеся образы и интонации своей эпохи, параллельно им в новых видах программной музыки уже прокладывались новые пути. Малер и Дебюсси, Р. Штраус и Скрябин, молодой Стравинский и молодой Прокофьев (равно как и другие композиторы) искали и находили свою сферу образов в произведениях подчеркнуто программного характера. Вспомним, что "Послеполуденный отдых фавна" Дебюсси и "Тиль Уленшпигель" Р. Штрауса — ровесники Шестой симфонии Чайковского и Пятой Дворжака.

В наше время, в эпоху особенно интенсивных исканий, нетрудно проследить (нередко в пределах творческого пути одного композитора) глубокую взаимозависимость программной и "чистой" музыки.

Вернемся к жанрам XIX века, культивированным в профессиональном композиторском творчестве.

На первый план выступает м и н и а т ю р а, игравшая сугубо подчиненную роль в композиторском творчестве классицизма. Она

представлена прежде всего романсом и одночастной пьесой. Из второстепенного вида искусства миниатюра превратилась в одну из ведущих областей композиторского творчества нового времени. Именно здесь особенно ярко и раньше, чем в других сферах, воплотилась лирико-психологическая стихия романтизма.

Разумеется, романс имел очень давние традиции в песенном творчестве, восходящем к далекому прошлому, в особенности на австро-немецкой почве. Так, дошедший до нас знаменитый "Лохеймский сборник" содержит немецкие песнопения, относящиеся еще к XVI столетию. В XVIII веке широчайшее распространение получило собрание песен "Муза, поющая на реке Плейсе" Сперонтеса. Множество песен и баллад, принадлежащих предшественникам и современникам Шуберта — Гайдну, Моцарту, Рейхардту, Цельтеру, Цумштегу и другим, свидетельствуют о том, что романс возник на основательно возделанной почве. И все же песня эпохи классицизма и романс последующей эпохи — явления не тождественные. Хотя на немецком языке оба продолжают именоваться словом Lied, в некоторых других европейских языках, в том числе в русском, даже возникают новые термины, где отражен нюанс, отделяющий традиционную песню от вокальной миниатюры романтиков[9].

Новое в камерной вокальной миниатюре романтиков выражено в таких ее особенностях:

— обращение к поэтическим текстам, обладающим, как правило, подлинными художественными достоинствами и обычно принадлежащим перу современных писателей. Античная, анакреонтическая лирика, занимающая большое место в песенном творчестве классицистов, теряет свое значение. На первый план выступает новейшая поэзия, баллада (старинный литературный жанр, возрожденный поэтами XVIII—XIX столетий), фольклор (преимущественно национальный), но не столько в своем первозданном виде, сколько в обработке современных поэтов;

— теснейшая связь мелодики романса с поэтической речью, с отражением в ней отдельных нюансов речи;

— освобождение от куплетной формы в ее старой, "механической" разновидности, не допускающей свободных форм высказывания. Отныне преобладает тенденция к варьированной куплетности и к появлению новой формы свободной миниатюры;

---

[9] Так, по-французски, наряду с традиционным словом chanson появляются названия romance и melodie; на английском вместо air и song входит в употребление art song; на русском, когда речь идет о камерной вокальной музыке XIX и XX столетий, чаще прибегают к названию романс.

— появление и широкое распространение формы песенного цикла. Начиная с "К далекой возлюбленной" Бетховена прочно утверждается этот новый вокальный жанр, крупномасштабная форма которого возникает как последование отдельных законченных миниатюр, неразрывно связанных друг с другом либо единством сюжетной линии, либо стихотворениями одного поэта, либо общим настроением. "Прекрасная мельничиха" и "Зимний путь" Шуберта, "Любовь поэта" и "Любовь и жизнь женщины" Шумана, "Прекрасная Магелона" Брамса, "Песни странствующего подмастерья" Малера — вот только несколько наиболее известных песенных циклов XIX столетия;

— принципиально иное значение аккомпанемента, который перестает быть "сопровождением" в буквальном смысле слова. Партия фортепиано становится неотъемлемым элементом художественного замысла, как бы "вторым планом" песни, по существу равноценным вокальному, ибо именно здесь заключены важнейшие эмоциональные и психологические нюансы, сценический "фон", общая поэтическая атмосфера, неотделимые от всего облика романса.

Здесь мы подходим к вопросу о ведущем значении фортепианной музыки в целом для композиторского творчества XIX века.

Новую эру в фортепианной музыке открывают бетховенские сонаты, в которых заключены все многообразные искания гениального композитора, все его предвосхищения будущих музыкальных стилей. От них берет начало путь фортепианной музыки как носителя самых новых и смелых исканий в инструментальном творчестве XIX столетия. При этом для последователей Бетховена сам жанр сонаты не остается ведущим (хотя и в этой области возникает ряд замечательных явлений).

Отныне "королем инструментов" становится фортепиано. На долгое время забытыми оказались все его предшественники — клавесин, клавикорд, вирджиналь (о важнейшем значении которых в предшествующую эпоху можно судить даже по их бесчисленным изображениям в картинах художников Ренессанса и барокко). Наш век возвратил эти инструменты к жизни, хотя ни в композиторском творчестве, ни в концертной практике, ни в домашнем музицировании они так и не заняли своего прежнего положения. Оттесненной на второй план оказалась также сольная скрипичная музыка, которой в предбаховскую и баховскую эпоху (то есть в эпоху барокко) отчасти и у классицистов принадлежала главная роль в разработке новых художественных идей. В XIX веке можно назвать лишь считанные произведения для скрипки, которые были бы столь же значительны, как фортепианная или симфоническая литература (сонаты и концерт Бетховена, концерт Мендельсона,

этюды Паганини, к концу века сонаты и концерт Брамса, соната Франка и др.). Вообще лучшее, что дает сейчас область смычковых инструментов, проявляется в произведениях для ансамбля, прежде всего квартета (квартеты Бетховена, Шуберта, Брамса). Эта линия продолжилась в XX веке, к ней примыкает квартетное письмо Дебюсси, Равеля, Шостаковича, Бартока, Хиндемита. В других ансамблях, достигших уровня классики, преобладает сочетание струнных с фортепиано. Вне звучания рояля не возникли бы такие шедевры, как последнее трио Бетховена, оба трио Шуберта, трио Чайковского, фортепианные квинтеты Шумана, Брамса.

Только новый симфонический оркестр романтиков — расширенный по сравнению с оркестром эпохи венских классиков, отмеченный неведомым раньше богатством тембров, — мог соперничать в XIX веке с "королем инструментов".

Действительно, усовершенствованный рояль открывал новые возможности колорита, динамики и техники игры. Он стимулировал (как указывалось выше) блестящий виртуозный пианизм, был способен приблизиться к воспроизведению мощного звучания и богатейших красок симфонического оркестра и одновременно создавать тончайшую камерную звучность, требуемую интимной импровизацией. Традиции богатого концертного репертуара прошлого, разумеется, сохранились в XIX веке (в сонатах и концертах Бетховена, Шопена, Листа, Шумана, Брамса, в концертных пьесах Вебера, грандиозных виртуозных "Симфонических этюдах" Шумана и других). Но все же в историю мировой пианистической литературы романтики вошли прежде всего как создатели фортепианной миниатюры (или, более широко, одночастной пьесы вообще). Выросшая в большой мере на основе импровизации, она сохраняла облик свободного эмоционального излияния, но при этом опиралась на бытовой танец, возвышая и поэтизируя его. От вальсов, экспромтов, музыкальных моментов Шуберта, программных циклов Шумана, мазурок, прелюдий, полонезов, ноктюрнов, вальсов Шопена эта линия проходит через весь XIX век, вплоть до Листа, Брамса, Чайковского. Она нашла высокое художественное воплощение также в музыке нашего века — от Дебюсси, Скрябина и Рахманинова до Прокофьева и Шостаковича.

Облик непосредственного излияния в этих пьесах опирается тем не менее на строгую законченную структуру. Только в редчайших случаях (как, например, в прелюдии cis-moll op. 45 Шопена) форма миниатюры носит столь свободный характер, что воспринимается как записанная импровизация. На самом деле в этой области утвердились и стали типичными свои строгие принципы формообразования (не характерные для классицистского искусства). Это трехчастная форма; двухчастная (с вариантами); вариации, но не классицистского "расчлененного" типа, а бетховенского, то

есть свободного, "симфонизированного", контрастная рондообразность, расширенный период и другие (часто во взаимосочетаниях).

Характерной разновидностью фортепианной музыки XIX века становится цикл, близкий по стилю к жанру песенного. Его прообразом можно считать "Багатели" ор. 126 Бетховена. Особенно широко, смело, изобретательно (также с точки зрения пианизма) претворил этот новый вид искусства Шуман. "Фантастические пьесы", "Крейслериана", "Карнавал", "Новеллетты", "Симфонические этюды" Шумана, "Песни без слов" Мендельсона, прелюдии Шопена, "Годы странствий" Листа и множество других произведений в этом жанре отражают характерный строй мысли в фортепианной музыке романтиков. Традиция "цикла миниатюр" продолжает сохранять художественную актуальность и для более поздних поколений — например, в лирических пьесах Грига, "Картинках с выставки" Мусоргского, прелюдиях Дебюсси.

Можно сказать, что в фортепианной миниатюре романтиков как ни в одном другом жанре воплотился внутренний мир интеллигента XIX века, с его тончайшей духовной восприимчивостью и глубиной рефлексии[10].

Новой значительной разновидностью фортепианной литературы станет в XIX веке также одночастная пьеса крупного масштаба. В известном смысле она родственна миниатюре. Их связывает не только одночастная структура, но и характерный тип тематизма, особенности пианистического стиля, господство эмоционального начала, иногда и конкретного образного строя. Некоторые пьесы (например, скерцо или Полонез-фантазия Шопена) даже воспринимаются как "разросшиеся миниатюры". Господствует среди них, однако, тип, который хочется назвать прообразом или аналогом симфонической поэмы, — так близки они к последней наличием программности (иногда явной, иногда скрытой), принципом формообразования, где сонатность сочетается со свободной вариационностью. Первым произведением этого рода, опередившим по времени симфоническую поэму, была фортепианная фантазия Шуберта "Скиталец". Баллады Шопена, его же грандиозная Фантазия, Фантазия Шумана, соната Листа — вот несколько наиболее известных образцов крупномасштабной одночастной фортепианной пьесы, родившейся в XIX столетии.

И наконец, концертная увертюра, ставшая в XIX столетии самостоятельным жанром.

---

[10] Отдельные миниатюры — танцы, песни, инструментальные пьесы — встречались, разумеется, и у венских классиков. Но как для музыкального искусства той эпохи в целом, так и для творческого стиля выдающихся композиторов, их роль была сугубо второстепенной.

Уже бетховенские увертюры с их ярким, обладающим непосредственным воздействием тематизмом, четко выраженной идеей драматического конфликта, общей простоты формы (по сравнению с его же симфониями) тяготели к самостоятельности. Сегодня все знают увертюры к "Кориолану" и "Эгмонту", но мало кто помнит музыкальные эпизоды сценических произведений, для которых эти увертюры сочинялись. Не случайно Бетховен заменил свои увертюры к "Леоноре" более обезличенной увертюрой к "Фиделио" и предпослал ее своей опере. Видимо, слишком весомы в общехудожественном и чисто музыкальном отношении были эти ранние варианты. У романтиков увертюра обрела жизнь как независимый, законченный по своей образной системе и выразительным средствам жанр. Сочинялась ли она как часть сценического произведения или в качестве отдельной симфонической "картины", в любом случае это был жанр, отвечающий характерным чертам романтического строя мысли, таким, как программность, новый тип тематизма, где существенными являются красочно-сонорное начало, обостренная рельефность образов, их контрастные сопоставления, одночастная форма. Назовем хотя бы увертюры к "Сну в летнюю ночь" Мендельсона, "Оберон" Вебера, "Манфред" Шумана, вступление к "Лоэнгрину", "Тристану" Вагнера, самостоятельные концертные увертюры Мендельсона ("Гебриды", "Прекрасная Мелузина", "Морская тишь и счастливое плавание" и другие), Берлиоза ("Римский карнавал", "Тайные судьи", "Корсар" и другие). Как одно из кульминационных произведений в этом жанре воспринимается увертюра-фантазия Чайковского "Ромео и Джульетта".

Небезынтересно, что в то время как увертюры, предназначенные Бетховеном для сценических опусов, заняли видное место и в его собственном творчестве и в симфоническом репертуаре будущего[11], созданные им и Шубертом самостоятельные увертюры, не связанные с театром, не выдерживают сравнения с первыми по своим художественным достоинствам. Они так и не вошли в концертную жизнь ни своего, ни будущего времени.

Своеобразной была судьба циклической симфонии в музыкальном творчестве прошлого века.

Создатель классической симфонии Гайдн написал более ста симфоний, Моцарт — больше сорока, Бетховен — всего девять. Причем для их сочинения Бетховену понадобилось четверть века. Чем можно объяснить подобное кажущееся падение творческого потенциала?

---

[11] (Впоследствии, наряду с бетховенскими, прочное место в репертуаре XIX и нашего столетия заняли также некоторые увертюры Моцарта (к "Свадьбе Фигаро", "Волшебной флейте", "Дон-Жуану"), Глюка (к "Ифигении в Авлиде"), Россини (к "Вильгельму Теллю", "Севильскому цирюльнику", "Итальянке в Алжире" и другие).

Для Бетховена сочинение симфонии означало (как впоследствии говорил о себе Малер) "создание целого мира". В отличие от гайдновско-моцартовской традиции каждая его симфония неповторима, каждая открывает какую-то значительную тему, почти каждая необъятна по грандиозности концепции, философской глубине, неисчерпаемому разнообразию и ошеломляющей смелости художественных средств. Ни в одном другом жанре (ни в сонатах, ни в квартетах, ни в операх или мессах) не проявилось столь интенсивно величие бетховенской мысли. И хотя многие из его произведений в других жанрах тоже бессмертны, все же ни один не может соперничать с симфонией по силе выявления бетховенской гениальности. В его наследии, образующем одну из вершин мирового художественного творчества всех времен, симфонии занимают первое место.

Значение бетховенского симфонизма было оценено почти сразу. Уже в годы зарождения романтической школы сложилось отношение к его творчеству как к вершине, которую превзойти невозможно. Этот своеобразный "бетховеноцентризм" получил широчайшее распространение и в музыкальной среде, и в музыкальной науке не только в XIX, но в значительной мере и в нашем веке. Отклонения от бетховенского симфонического стиля интерпретировались как признаки упадка симфонии. Сознательно или бессознательно все композиторы-романтики ориентировались на Бетховена-симфониста и в той или иной мере отразили стремление идти по его пути.

Но перед ними во весь рост встала, по существу, неразрешимая задача. Как согласовать намерение следовать по пути этого гиганта и духовную сущность романтизма, типичная образная сфера которого только в известной степени соприкасалась с бетховенской, но отнюдь не совпадала с ней?

Проблема создания циклической симфонии, способной воплотить романтическую образную сферу, оставалась, по существу, неразрешенной на протяжении полувекового периода: драматургическая театральная основа симфонии, сложившейся в эпоху безраздельного господства классицизма, нелегко поддавалась новой образной системе. (Не случайно ярче и последовательней, чем в циклической сонате-симфонии, романтическая музыкальная эстетика выражена в одночастной программной увертюре.) Ни Шуману, ни Мендельсону, ни Берлиозу не удалось воссоздать то соответствие циклической сонатно-симфонической формы и образного содержания, которое и поныне не перестает изумлять в симфоническом письме Бетховена. Ибо у них не было ни его героического мироощущения, ни острой внутренней драматической конфликтности, лежащей в основе его сонатной формы, ни сочетания возвышенной отвлеченной мысли с неисчерпаемым богатством и разнообра-

зием деталей музыкального языка, ни крупномасштабной логики развития всего замысла.

Романтики создали свой тип циклической симфонии, в которой преобладает лирическое начало ("Неоконченная симфония" Шуберта, "Шотландская" Мендельсона, Четвертая Шумана). В связи с этим видоизменилась традиционная форма. Необычное для классицистской сонаты соотношение образов действия и лирики с перевесом последней привело к возросшему значению сфер побочной партии, а иногда и к лиризации главной. Тяготение к выразительным деталям, к красочным моментам породило иной тип сонатной разработки. Вариационная трансформация тем стала особенно характерной для романтической сонаты или симфонии. Лирический характер музыки, подавившей театральную конфликтность, проявился в тенденции к монотематизму ("Фантастическая симфония" Берлиоза, Четвертая Шумана) и к непрерывности развития (исчезают расчленяющие паузы между частями). Тенденция к одночастности становится характернейшей чертой романтической крупной формы.

Вместе с тем стремление к отражению множественности явлений в их единстве сказалось в небывало резком контрасте между разными частями симфонии.

Наиболее убедительно, последовательно и цельно новые тенденции музыкального романтизма воплотились в симфонической поэме — жанре, созданном Листом в 40-х годах.

Симфоническая поэма обобщила в самостоятельной новой форме главные тенденции музыки XIX века, но особенно непосредственно и убедительно — черты, которые последовательно проявлялись в инструментальных произведениях на протяжении более чем четверти века.

Быть может, самая яркая отличительная черта симфонической поэмы — программность, противопоставляемая "отвлеченности" классицистских симфонических жанров. При этом для нее характерна особенная разновидность программности, связанная с образами современной поэзии и литературы. Преобладающее большинство названий симфонических поэм указывает на связь с образами конкретных литературных (иногда живописных) произведений (например, "Прелюды" по Ламартину, "Что слышно на горе" по Гюго, "Мазепа" по Байрону). Не столько непосредственно отражение объективного мира, сколько его переосмысление через литературу и искусство лежит в основе содержания симфонической поэмы. Не случайно Лист обозначил созданный им жанр термином, никогда ранее не встречавшимся в композиторском творчестве Европы и мгновенно вызывающим ассоциации с атмосферой поэзии, а переосмысление образов современной ли-

тературы в музыке придало симфонической поэме особый облик, где драматизм чувств преломлялся через созерцание и настроение.

Таким образом, одновременно с романтическим тяготением к литературной программности симфоническая поэма отразила самое характерное начало романтической музыки — господство образов внутреннего мира — размышления, переживания, рефлексии в противовес объективным образам действия, господствовавшим в классицистской симфонии.

В тематизме симфонической поэмы ярко выражены романтические черты мелодики, огромная роль красочно-гармонического и красочно-тембрового начала.

Манера изложения и приемы развития обобщают традиции, которые успели сложиться ярче всего в романтической одночастной фортепианной пьесе, а также и в романтических сонатно-симфонических жанрах. Одночастность, монотематизм, красочная вариационность, постепенность перехода между разными тематическими образованиями характеризуют "поэмные" формообразующие принципы.

Вместе с тем симфоническая поэма, не повторяя структуру классицистской циклической симфонии, опирается на ее принципы. В рамках одночастной формы воссозданы в обобщенном плане незыблемые основы сонатности.

Циклическая соната-симфония, принявшая классический облик в последней четверти XVIII века, подготавливалась в инструментальных жанрах на протяжении целого столетия. Отдельные ее тематические и формообразующие особенности отчетливо проявлялись в разнообразных инструментальных школах предклассического периода. Симфония сформировалась как обобщающий инструментальный жанр только тогда, когда она вобрала в себя, упорядочила и типизировала эти многообразные тенденции, которые и стали основой сонатного мышления.

Симфоническая поэма, разработавшая свои собственные принципы тематизма и формообразования, тем не менее воссоздала в обобщенном плане некоторые важнейшие принципы классической сонатности, а именно:

а) контуры двух тональных и тематических центров;
б) разработочность;
в) репризность;
г) контрастность образов;
д) признаки цикличности.

Таким образом, в сложном переплетении с новыми романтическими принципами формообразования, опираясь на тематизм нового склада, симфоническая поэма в рамках одночастной композиции сохранила основные музыкальные принципы, выработанные в музыкальном творчестве предшествующей эпохи. И хотя сам этот

жанр относится к области оркестровой музыки, его основные выразительные приемы проникли и в фортепианную литературу. Черты симфонической поэмы подчиняют себе развитие ряда выдающихся фортепианных произведений последующего времени (поздние баллады и Фантазия Шопена, соната h-moll Листа).

Более того. "Поэмность" оставила глубокий след в "чистых", непрограммных симфониях конца века (Брамс, Брукнер, Малер). В частности, те черты возвышенной философской мысли, которыми эти поздние произведения отличаются от жанровых, танцевальных, дескриптивных симфоний Мендельсона, Шумана, Берлиоза, были в большой мере заимствованы из симфонической поэмы.

Можно обнаружить и такую закономерность в инструментальном творчестве романтиков. XIX век пренебрег жанрами, игравшими значительную роль в формировании музыкальных стилей в эпоху барокко, а именно трио-сонатой, кончерто гроссо и, по существу, сюитой. От Пёрселла, Корелли, Вивальди до Баха, Генделя, Телемана классики в области инструментального творчества утверждали себя именно в этих жанрах. Но с рождением сонаты-симфонии они постепенно отступили на второй план и вскоре окончательно исчезли из поля зрения. Лишь в дивертисментах венских классиков, отталкивающихся от традиций "ночной музыки", еще не оторвавшейся от быта, продолжала жить традиция оркестровой сюиты. Редкие образцы последней, появившиеся во второй половине прошлого столетия, занимают подчиненное место в искусстве своего времени и, более того, — в творчестве самих их создателей (например, "Струнная серенада" и сюиты Чайковского, "Серенада" Брамса).

XIX век полностью отверг кончерто гроссо, и даже уже на пороге нашего столетия он продолжал восприниматься как архаизм. Однако наше время вновь вернуло к жизни "несонатные" виды инструментального искусства. От "Скифской сюиты" Прокофьева до кончерто гроссо Шнитке эти жанры, наполненные новым содержанием, стали носителями современных идей и смелого музыкального новаторства.

История оперы — самая значительная ветвь в истории музыки последних четырех столетий и несомненно одна из самых видных в истории мировой культуры в целом. Прослеживая эволюцию оперного стиля, от флорентийских dramma per musica и первых опер Монтеверди, относящихся к начальным годам XVII века, до музыкального театра Вагнера и Верди, Мусоргского и Чайковского, знаменующих вершину развития оперы XIX столетия, можно получить отчетливое представление о путях развития всей европейской музыки на протяжении этого огромного периода. И хотя в первой половине нашего столетия казалось, будто оперный жанр вступил в

фазу кризиса, последующее развитие продемонстрировало, что каждое значительное течение в музыке нашей современности все же представлено оперой. Дебюсси и Равель, Берг и Шёнберг, Хиндемит и Пуленк, Бриттен и Гершвин, Стравинский, Прокофьев, Шостакович наряду со многими другими яркими представителями "музыкального XX века", во многих отношениях порвавшими с традициями прошлого, тем не менее отдали дань этому старинейшему виду европейского искусства. Более того. Многие из них вообще не сумели бы полностью проявить свою индивидуальность вне оперной художественной системы.

В XIX столетии стремление композиторов создавать искусство серьезного философского плана привело к неизбежному разрыву между музыкой "серьезной", сложной и музыкой "общедоступной". И нигде этот раскол не ощутим так непосредственно, как в опере. Проявляется он прежде всего в постепенном исчезновении такого комедийного театра, который играл бы роль одного из ведущих жанров современного искусства, подобно комической опере XVIII столетия. С одной стороны, в новом веке комический оперный жанр последовательно "лиризуется"; именно в этой его разновидности и разрабатываются новые выразительные сферы. Вспомним, что и "Волшебный стрелок" Вебера и "Кармен" Бизе по своим жанровым признакам — комические оперы. С другой стороны, собственно комедийный музыкальный театр перерождается в оперетту. Последняя же (как указывалось выше), в отличие от комической оперы эпохи Просвещения, не отражает важнейшие эстетические течения своего времени, не влияет на развитие серьезной оперной или симфонической школы. Сравним значение комических опер в Италии, Франции, Германии XVIII века, принадлежавших перу Глюка, Моцарта, Гайдна, Гретри, Чимарозы и т. д., со значением оперетты Штрауса и Оффенбаха, представлявших комедийный музыкальный театр в прошлом столетии. Даже в своих лучших социально-обличительных образцах она продолжает оставаться искусством "легкого жанра", то есть в основе своей развлекательным, и не соприкасается с эстетическими и творческими проблемами, поднятыми в искусстве ведущих художников "романтического века". Характерно, что "Севильский цирюльник" Россини, — быть может, высшее достижение первой половины века в этой области, — в большой мере примыкает к стилю классицистской buffa, от которой в свой более поздний, "романтический период" Россини полностью отошел. Ни один из западных композиторов первой половины века не создал произведений комедийного плана, которые могли бы по своему художественному значению занять место в одном ряду с романтической большой оперой или с симфонической и фортепианной литературой. Лишь во второй половине века появляются уникальные об-

разцы собственно комической оперы, обладающей подлинно высокими художественными достоинствами: "Беатриче и Бенедикт" Берлиоза, "Фальстаф" Верди. Несколько иная картина наблюдается только в новых национально-демократических школах, где продолжают рождаться шедевры в комедийных жанрах (например, "Проданная невеста" Сметаны, "Зачарованный замок" Монюшко).

Но зато, опираясь на передовые городские круги — на новую просвещенную публику, появившуюся вследствие крупных социальных преобразований революционного и послереволюционного периода, на широкие интеллигентские слои, композиторы-романтики создали в серьезном музыкальном театре новые жанры и школы, не имевшие прецедентов в эпоху Просвещения.

Новаторство в собственно музыкальной драматургии, начиная с "Фиделио" Бетховена и кончая тетралогией Вагнера, носит столь смелый характер, развивается столь интенсивно и всесторонне, что охарактеризовать его кратко — задача непосильная. Отметим хотя бы некоторые его наиболее характерные традиции.

Во-первых, почти полный разрыв с сюжетами из античной мифологии и древней истории, господствовавшими в серьезной опере XVII и XVIII столетий. Начиная с французской революции возникла разновидность музыкального театра, культивировавшая сюжеты либо непосредственно связанные с современностью, либо символизирующие в реалистическом плане животрепещущие идеи современности.

Во-вторых, возникновение национально-романтической оперы, особенно характерной для Германии, которая была призвана занять одно из самых видных мест в музыкальной культуре своего века. Здесь особенно последовательно проявились новые романтические тенденции в музыкальном языке. "Волшебный стрелок" и "Оберон" Вебера, "Летучий голландец" Вагнера, по существу, совершили переворот в музыкальной системе классицизма. Их черты живут и в других произведениях национально-романтической школы — от "Роберта-Дьявола" Мейербера, "Аскольдовой могилы" Верстовского до "Садко" Римского-Корсакова.

В-третьих, в тесной связи с оперой на народно-сказочный сюжет возникает и легендарная ее разновидность, преломившая гражданские и философские идеи сквозь призму национального эпоса ("Эврианта" Вебера, "Геновева" Шумана, "Тангейзер", "Лоэнгрин", "Кольцо нибелунга" Вагнера).

В-четвертых, рождение нового типа "гражданской оперы", сложившейся под непосредственным воздействием национально-освободительных идей ("Вильгельм Телль" Россини, "Гугеноты" Мейербера, "Дон Карлос" Верди, "Риенци" Вагнера).

В-пятых, поворот к реалистическим сюжетам современной литературы, особенно последовательно проявившийся у композито-

ров Италии, прежде всего Верди ("Травиата", "Риголетто"), а затем у его последователей — веристов ("Сельская честь" Масканьи, "Паяцы" Леонкавалло, оперы Пуччини).

В-шестых, как своеобразный отпрыск этой школы — самостоятельная лирическая опера ("Фауст", "Ромео и Джульетта" Гуно, "Норма" Беллини, "Вертер" и "Манон Леско" Массне).

Развитие собственно музыкальной драматургии — одно из ведущих завоеваний XIX века. Но мы остановимся только на той основной его тенденции, которая четко обозначила грань между оперной традицией более ранней и более поздней эпохи.

От прямой театральности opera-seria, построенной на расчлененном чередовании вокальных номеров и омузыкаленных разговорных сцен, в драматургии большой оперы не остается и следа (этот принцип сохраняется теперь в оперетте и обретает в ней новую жизнь). Опера XIX века отталкивается от принципов музыкальной драмы Глюка, суть которой заключается в создании драматического образа средствами только музыки.

Близость к лирической поэзии, к романтической балладе, к психологическому роману, проявившаяся во всех сферах музыки XIX века, оставила глубокий след и в монументальных оперных и ораториальных жанрах.

Так, вагнеровская оперная реформа, по существу, возникла как крайнее выражение тенденции сближения с лирической поэзией. Расшатывание театрально-драматургической линии и усиление моментов настроения, приближение вокального элемента к интонациям поэтической речи, предельная детализация отдельных моментов в ущерб целеустремленности действия — все это характеризует не одну тетралогию Вагнера, но и его же "Летучего голландца", "Лоэнгрина", "Тристана и Изольду", и "Геновеву" Шумана, и так называемые оратории, а по существу — хоровые поэмы Шумана и другие произведения. Даже во Франции, где традиции классицизма в театре были гораздо сильнее, чем в Германии, в рамках прекрасно скомпонованных "театрально-музыкальных пьес" Мейербера или в "Вильгельме Телле" Россини новая романтическая струя ясно ощутима.

Субъективный лирический оттенок характеризует всю музыку романтиков, и выражен он в той непрерывности развития, которая образует антипод театральной и сонатной "расчлененности". Плавность мотивных переходов, вариационное трансформирование тем характеризует, как указывалось выше, приемы развития у романтиков в целом. В оперной музыке, где все же неизбежно продолжает господствовать закон театральных противопоставлений, это стремление к непрерывности отражено в ряде характерных черт.

Во-первых, в структуре нового типа, основывающейся на непрерывных переходах одной музыкальной сцены в другую.

Во-вторых, в появлении лейтмотивного принципа — одного из важнейших в оперной драматургии, начиная с Вагнера и вплоть до нашего времени. Лейтмотив, то есть краткая повторяемая интонационная характеристика каждого ведущего действующего лица или сценической ситуации, придает музыке неизвестную прежде степень образной конкретности и объединяет разные действия оперы на основе монотематизма, приводит к укрупнению сцен в номерной структуре.

В-третьих, усиление роли оркестрового, симфонического фактора.

Самым впечатляющим явлением, отличающимся особой новизной и смелостью разрыва с прошлым, стала музыкальная драма Вагнера. Границы ее воздействия на композиторское творчество последующего периода необозримы. В известном смысле ее можно рассматривать как вершину развития всех важнейших тенденций в музыке "послебетховенского XIX века" и как источник многих новаторских направлений в музыке позднейшей эпохи.

Вместе с тем проявились и встречные тенденции в виде эпической оперы ("Либуше" Сметаны, "Князь Игорь" Бородина), лирической в реалистическом плане (Гуно, Бизе, Чайковский).

Остановимся, наконец, на самом старинном жанре, продолжавшем свою жизнь в XIX веке, — на о р а т о р и и.

Ораторию не следует рассматривать только как искусство, восходящее к молитвенной традиции XVI века. Смысл этого термина гораздо шире. Речь идет о с и н т е т и ч е с к о м в о к а л ь н о - и н с т р у м е н т а л ь н о м ж а н р е, каким наряду с мессой стала оратория в эпоху своего величайшего расцвета. Господствующим содержанием музыки подобного рода была возвышенная, одухотворенная сфера проблем человеческого бытия. В ее рамках проявили себя, по существу, все великие композиторы от Габриели, Шютца, Пёрселла до Телемана, Генделя, Баха. Главным выразительным элементом классической оратории являлся х о р, опирающийся на инструментальную, то есть о р к е с т р о в у ю партию, а столь же необходимым средством формообразования была п о л и ф о н и я в сочетании с законами тональной гармонии.

В XIX веке в целом этот жанр не сохранил былого всеобъемлющего значения подобно опере или симфонии: на итальянской и французской почве возникают лишь единичные образцы, которые можно отнести к самым выдающимся и к самым национально характерным явлениям в музыке своей эпохи (такие, как, например, "Реквием" и "Te Deum" Берлиоза). Но в Австрии и Германии обнаруживается иная картина. Непрерывная преемственная линия, берущая начало в творчестве "отца немецкой музыки" Шютца,

проходит через всю историю Австрии и Германии (хотя временами и теряет свою интенсивность). Свойственное немецкой культуре тяготение к отвлеченной философской мысли, нашедшей столь яркое выражение в органной музыке и симфонии, отразилось также в культивировании синтетических инструментально-хоровых произведений, образная сфера которых возвышается над повседневностью и над узколичными переживаниями и страстями. В творчестве венских классиков оратория и месса в количественном отношении уступают оперным и симфоническим произведениям. Но и здесь возникают высочайшие образцы. Назовем хотя бы Реквием и мессы Моцарта, "Семь слов Спасителя" и "Сотворение мира" Гайдна, "Торжественную мессу" Бетховена. Все они продолжают традицию ораториальных жанров, неразрывно связанных с духовным, нередко и прямым религиозным содержанием. Позднее эта традиция дает о себе знать в мессах Шуберта, в ораториях на духовные темы Мендельсона ("Павел", "Илья"), в "Немецком реквиеме" Брамса и особенно в мессах Брукнера. Наибольшее внимание романтиков привлекал Реквием, содержащий близкие им картины "Страшного суда".

И все же в целом для романтиков, открывших мир лирических переживаний, пантеистических и фантастических образов, оратория духовной традиции была менее характерна. Их музыкально-выразительная система, основывающаяся на чувственно-красочных гармониях и тембрах, не тяготела именно к полифоническому началу, неотделимому от классической оратории. Романтики пошли по другому пути — тому, который в конце жизни открыл Гайдн своей ораторией "Времена года". Эта первая светская оратория на типичный для века Просвещения руссоистский сюжет стала родоначальником синтетических вокально-симфонических жанров XIX века.

Несколько замечательных произведений этого рода, возникших на основе чисто романтического строя мысли, украшают искусство XIX века. Если классическую ораторию можно сравнить с драмой, то эти произведения воплощенной в них атмосферой поэтической лирики, самодовлеющей чувственной красотой отдельных моментов ближе всего к поэме. Назовем среди них "Песнь духов над водами" Шуберта, "Первую Вальпургиеву ночь" Мендельсона, "Рай и Пери", «Сцены из „Фауста" Шумана».

В искусстве нашего времени ораториальный жанр переживает подлинное возрождение. Ни в эпоху классицизма, ни в прошлом столетии не стояла так остро, как в наше время, проблема этической идеи, обращенной ко всему человечеству. Реакция на индивидуалистические тенденции романтизма сказалась в возрождении жанра, в котором веками вырабатывалась художественная система, направленная на выражение общечеловеческих и притом общедос-

тупных философских идей. В противовес индивидуалистическим тенденциям романтиков возникают синтетические инструментально-хоровые жанры, призванные выразить центральные проблемы судеб современного мира. "Симфония псалмов" и Реквием Стравинского, "Страсти по Луке" Пендерецкого, "Реквием на текст Уитмена" Хиндемита, "Военный реквием" Бриттена, "Жанна д'Арк на костре" Онеггера — вот только некоторые из наиболее известных произведений этого рода, появившихся в XX веке за рубежом. В нашей стране, с ее богатейшими и старинными традициями хоровой музыки, композиторы необыкновенно интенсивно тяготеют к хоровой культуре. Многие из них, принадлежащие к различным направлениям и школам, выражают свое восприятие современности посредством инструментально-хоровых жанров, уводящих к старинной ораториальной традиции.

Если нижняя хронологическая граница "музыкального XIX века" ясно очерчена французской революцией, то его верхний рубеж вырисовывается далеко не столь четко.

Во-первых, время крупных общественных переворотов, которые оставляют глубокий след в искусстве, наступит только в XX столетии. Во-вторых, в собственно музыкальном творчестве на рубеже двух веков картина расплывчата. Так, например, Шестая симфония Чайковского — вершина художественных устремлений "лирико-психологической эпохи" в сфере инструментальной музыки — буквально совпадает по времени с "Послеполуденным отдыхом фавна" Дебюсси, открывшим эпоху импрессионизма в музыке. Так, первое исполнение "Прометея" Скрябина со световым оформлением — квинтэссенция грандиозных философских концепций прошлого века — опередило лишь на четыре года балет Мийо "Бык на крыше" — воплощенный вызов возвышенному в искусстве и прославление веселья "низов". Для тех, кто не изучал специально историю музыки начала века, может показаться невероятным, что Рахманинов, чье творчество опирается на романтические традиции, был ровесником Шёнберга, родоначальника атональной музыки и одного из ярчайших представителей экспрессионизма.

Оставаясь в рамках самого музыкального творчества, трудно непосредственно установить, в какой именно исторический момент происходит смена вех. Но сегодня, когда XX век близится к концу, становится предельно ясно, что́ привнесла в мировую культуру эпоха Бетховена и романтиков.

В первой половине нашего столетия в музыке Западной Европы открылась новая образная сфера. Она была порождена атмосферой неслыханно разрушительных войн и революций, массового уничтожения людей, подавлением личности новейшей технической цивилизацией. В ней охвачено множество явлений — от зловещего

предчувствия гибели мира до насмешки над идеалами прошлого, от тенденции к примитиву до культивирования сложнейших философских концепций, от нарочито упрощенного музыкального языка до его безмерного усложнения вплоть до выхода за пределы интонационного строя многовекового композиторского творчества. И все же при громадном разнообразии искусства XX века можно увидеть, что оно объединено некой общей идеей. Схематически ее можно определить как утерю гуманизма и тоску по нем.

Если в канун первой мировой войны в "Манифесте" футуристов образы внутреннего мира человека иронически охарактеризованы как "сентиментализм, струящийся лунным светом", если "Трехгрошовая опера" Брехта — Вайля изобличает духовное мельчание общества, если в опере Берга "Лулу" окончательно развенчана идея об облагораживающем значении "вечно женственного", если в кантате Шёнберга "Свидетель из Варшавы" выражен ужас предельного падения нравственного начала человека, переходящего в бред, если почти все, созданное Мессианом, воспевает приподнятость над реальностью и устремление к возвышенному внеземному миру, то уже одних этих произведений достаточно, чтоб на их фоне засверкало во всей своей силе искусство века романтизма.

Его главный вклад в мировую культуру — открытие духовной значимости внутреннего мира человека. Лирическое начало, господствующее в мироощущении героя XIX века, неотделимо при этом от этической стороны бытия. Вера в жизнь, способность восторжествовать над "силами зла" возвышают его над приземленностью и обыденностью. Нельзя представить контраст между эстетикой века романтизма и нашей эпохи более остро, чем сопоставляя типичные для них видения человека. Так, в годы первой мировой войны Альбан Берг создал в опере "Воццек" образ "маленького человека", олицетворения беспомощности перед "сильными мира сего", гибнущего от аморальности и ничтожества своего окружения. В музыке XIX века нет "маленьких людей" в подобной ущербной трактовке, как нет в ней и прообраза персонажа классической трагедии и большой оперы, ставшего символом высокой героики, одерживающего победу над страстями человеческими. Композиторы XIX века раскрыли богатство и полноту чувств, благородство души, высокие идеалы, заложенные в природе людей. Нет здесь и стремления раствориться в отвлеченной религиозной мысли. И потому вклад "музыкального XIX века" сохранит свое значение для всех времен, пока центром искусства останется вера в красоту и одухотворенность внутреннего мира человека.

Каждый композитор преломлял эту центральную тему эпохи сквозь призму своей индивидуальности, в своем особом психологическом аспекте и в связи с общественными веяниями времени. Рассмотрение творчества художников XIX века, принадлежащих к

величайшим музыкантам мира, составляет содержание последующих глав.

## ШУБЕРТ И ЕГО ВРЕМЯ

Жизнь Шуберта была на редкость бедна событиями, которые придают биографиям беллетристическую увлекательность. Насыщенная непрерывным внутренним движением, богатейшими художественными и интеллектуальными впечатлениями, она внешне казалась обыденной и однообразной.

Современник Бетховена и Вебера, Гёте и Гейне, Шуберт при жизни не только не получил равной с ними оценки, но вообще не добился сколько-нибудь широкого признания. Этот гениальный музыкант, открывший в искусстве новые, далеко идущие пути, прожил свои дни почти никем не замеченный.

Привычные атрибуты биографий знаменитых художников — внешние триумфы, яркие общественные выступления, интересные далекие путешествия, романтические приключения — совершенно отсутствуют в жизнеописании Шуберта. Но даже и в узкопрофессиональной сфере ему не сопутствовал успех, естественный для композитора такого масштаба. Наиболее значительная часть его творчества не интересовала издателей и оставалась в рукописях. Наиболее значительная часть его творчества не интересовала издателей и оставалась в рукописях. Концерт из произведений Шуберта в его родной Вене состоялся только один раз. На фоне обширной музыкальной публицистики того времени единичные разрозненные отзывы о произведениях одного из величайших мировых музыкантов оставляют жалкое впечатление. Добавим к этому, что некоторые труды Шуберта утеряны, по-видимому, безвозвратно, а многие другие, как, например, гениальная "Неоконченная" симфония, были обнаружены почти через сорок лет после смерти композитора.

На первый взгляд кажется, что Шуберта постигла самая страшная судьба, какая может выпасть на долю художника-творца: его музыка не звучала. Но на самом деле, минуя обычные профессиональные каналы, искусство Шуберта и при жизни композитора завоевало признание в передовой демократической среде — в той среде, к которой принадлежал сам композитор и где непосредственно зарождалось его творчество.

В кажущейся прозаичности жизни Шуберта есть нечто типичное для той демократической городской культуры, которая обусловила новое направление в искусстве начала XIX века. Шуберт был

---

***Опубликовано:*** Шуберт-2. С. 3—15; ЭЗМ-2. С. 198—206.

первым венским композитором, ничем не связанным с придворно-аристократическими кругами. Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен, — ни один из его великих предшественников, живших и творивших в Вене, — не был столь далек от салонно-аристократической среды, как Шуберт. Его искусство не только воспевало поэзию народного быта, оно родилось и формировалось в этом быту.

Начиная с детских опытов и на протяжении всей жизни Шуберт писал преимущественно для определенного круга слушателей. Среди них почти не было людей, воспитанных в старых художественных традициях, почти не было и музыкантов-профессионалов. Песни Шуберта — одно из самых замечательных явлений в искусстве прошлого века — зарождались в узком кругу друзей композитора. Лишь много лет спустя после их возникновения, да и то в совершенно ничтожном количестве, эти песни прозвучали с концертной эстрады. Бóльшую часть своих квартетов Шуберт сочинил для домашнего музицирования. Из сопровождения к танцам или импровизации на вечеринках родилась его фортепианная музыка. Характерно, что в единственной области творчества Шуберта, не имевшей связи с домашним музыкальным бытом, в которой он старался придерживаться моды, — в области музыкального театра, — его произведения оказались менее удачными.

Существует глубокая внутренняя связь между созданным Шубертом художественным стилем в музыке и внешней обыденностью его жизни. Шуберт и его друзья олицетворяли целое направление в австрийской культуре начала XIX столетия — национально-демократическое, противопоставившее себя казенной и развлекающейся меттерниховской Вене.

Время, когда формировался Шуберт-художник, было переломным в истории Западной Европы. Бетховен, скончавшийся лишь на один год раньше Шуберта, по своему мировоззрению и творческому стилю принадлежал к совсем иной эпохе. Молодость Бетховена совпала с периодом великого общественного подъема, вызванного французской революцией. Больше тридцати лет его творчество служило глубоким выражением революционных идей того времени. Шуберт был на четверть века моложе Бетховена. Всю свою жизнь он провел в одном с ним городе, неизменно ощущая его близость. Однако идейно и творчески молодой композитор принадлежал не к собратьям Бетховена, а к поколению, которое пришло уже после революционного подъема. Дети отцов, творивших революцию или сочувствовавших ей, сами они выросли в атмосфере реставрации при власти военщины и "золотого мешка".

Разочарованность владела молодежью нового времени. Исчезла надежда на торжество разума и человеческой справедливости. Чувство беспомощности перед насилием, упадок интереса к героиче-

скому в жизни и в искусстве, уход от общественной деятельности характеризовали людей тех лет.

Эти социальные и психологические явления, типичные для послереволюционной эпохи, с огромной обобщающей силой запечатлены в "Исповеди сына века" Мюссе, одном из наиболее выдающихся литературных произведений романтизма. В известном смысле Шуберт и его единомышленники являли собой австрийский прототип "героя XIX века", созданного французским поэтом. Когда в 1804 году Бетховен закончил свою Третью симфонию, это замечательное воплощение в искусстве идеи революционной борьбы и победы, Шуберту было семь лет. Но "Героическая симфония", положившая в творчестве Бетховена начало целому периоду героико-драматической музыки, по времени совпала с откровенным утверждением реакции (именно в 1804 году Наполеон провозгласил себя императором), и молодые годы Шуберта пришлись уже не на революционный этап, а на реставрацию. Он оказался отделенным от Бетховена целой исторической эпохой. Около пятнадцати лет — приблизительно с 1812 по 1827 год — Бетховен и Шуберт, живя одновременно в столице Австрии, создавали шедевры, которые вошли в "золотой фонд" художественных творений как памятники двух различных культур. Седьмая и Восьмая симфонии Бетховена — ровесники "Маргариты за прялкой" и "Лесного царя" Шуберта. В одно время с грандиозной Девятой симфонией и "Торжественной мессой" Бетховена Шуберт сочинил свою лирическую "Неоконченную" симфонию и песенный цикл "Прекрасная мельничиха".

Грандиозности и мощности бетховенского стиля, его революционной философии и монументальности Шуберт противопоставил лиризм миниатюры, интимность картин домашнего быта, напоминающих записанную импровизацию или страничку поэтического дневника. Совпадающее по времени бетховенское и шубертовское в музыке отличаются друг от друга так, как и должны были отличаться передовые идейные направления двух различных эпох — эпохи французской революции и периода Венского конгресса. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма; Шуберт стал первым венским композитором-романтиком.

И тем не мене Шуберт выступил как продолжатель бетховенских традиций в новой исторической обстановке. Он ответил на идейные запросы передовых людей своего поколения.

Громадное впечатление произвел на Шуберта широчайший национально-демократический подъем, охвативший Германию и Австрию в период освободительной войны. Юношеские впечатления композитора полностью укладываются в исторические годы наполеоновских войн. Дважды, в 1805 и в 1809 годах, Вена находилась в руках Наполеона. Вторжение вражеских войск вызвало стихийное

народное возмущение, принимавшее иногда и форму организованного общественного движения, насколько это было возможно в реакционной Австрии.

Двенадцатилетним мальчиком Шуберт был увлечен патриотическим порывом своих товарищей-школьников, которые нарушили запрет школьного директора и при вторичном захвате Вены все до одного записались в народный студенческий легион. По своим симпатиям и по реальным связям Шуберт принадлежал к тому австрийскому оппозиционному движению, которое продержалось вплоть до мартовской революции 1848 года.

Формирование литературной и музыкальной романтических школ в Германии и Австрии было неразрывно связано с национально-освободительным течением начала века. На этой почве возникли оперы Вебера, Гофмана и Шпора, баллады Лёве, фольклорная поэзия Арнима и Брентано, народные сказки братьев Гримм и т. д. Шуберт был ярчайшим художественным представителем народно-национального начала в венской культуре этого периода. Его музыка в такой же мере дитя венского народа, как исполнявшиеся в венских кафе вальсы Ланнера и Штрауса-отца, как популярные народно-сказочные пьесы и комедии Фердинанда Раймунда в театре Леопольдштадт, как народные гулянья в венском парке Пратер. Некоторые современные западные музыковеды склонны упрекать Шуберта даже в чрезмерной близости ко вкусам народа, так как во многих его произведениях слышна "низменная" бытовая музыка улиц и предместий Вены.

И в самом деле, в гораздо большей степени, чем Бетховен, Моцарт, Глюк, а в известном смысле даже Гайдн, Шуберт опирался в своем творчестве на характерные бытовые формы музыкальной жизни столицы. И именно в народно-бытовых жанрах — в песне и в инструментальной миниатюре, — связанных с традициями домашнего музицирования и танца, проявился прежде всего гений венского романтика.

Однако подъем начала века вскоре сменился страшной политической реакцией. Половинчатая и трусливая буржуазия пошла на сговор с дворянством. Отсталая в общественно-политическом отношении Австрия в послеНаполеоновский период стала центром европейской реакции.

Беспощадное наступление на демократическую мысль привело к ужасающему оскудению духовной жизни народа.

Из-за постоянной слежки тайной полиции за каждым жителем Вены, жестокой цензуры, запрещения общественных библиотек и т. д. венцы, по существу, перестали читать[1].

[1] Характерна следующая выписка из официальной описи имущества Шуберта, опечатанного после его смерти: "...Были ли в оставленном книги и было ли по

Не только открытые дискуссии, но и просто обмен мнений на серьезные темы становились немыслимыми в обществе. Дошедшие до нас разговорные тетради глухого Бетховена свидетельствуют, как часто предупреждали его друзья, чтобы он не высказывался так свободно в публичных местах. Всякое оживленное сборище вызывало подозрение. Знаменитый венский клуб артистов, поэтов и музыкантов, собиравшихся для веселых вечеров в ресторане близ оперного театра[2], был разогнан полицией без всяких видимых причин. Кружок друзей Шуберта считался неблагонадежным уже только потому, что регулярные встречи и серьезные беседы воспринимались в глазах венской полиции как доказательство якобинских настроений. В обстановке меттерниховской Вены энергия народа оказалась скованной и не находила достойных форм выражения. Процветало мещанство. Впоследствии этот период вошел в историю под названием "времени Бидермейера". Бидермейер — псевдоним журналиста, печатавшего в юмористическом журнале с 1815 года сентиментальные стихи, воспевающие мещанский уют. Идейная ограниченность, воинствующее самодовольство пронизывало художественную жизнь "бидермейеровцев". Общественный подъем остался далеко позади.

Тяготение к пустым развлечениям приняло гипертрофированные формы. Расцвет буржуазной эстрады самого дурного вкуса, с кричащими эффектами и виртуозным трюкачеством, приходится именно на эти годы. Оперы французских и итальянских авторов, в которых светская публика искала только развлекательности, вытесняли произведения венских классиков. В то время как чужеземные оперы давали полные сборы, Бетховен с огромным трудом и унижением добивался возможности исполнить свою Девятую симфонию. Публика, казалось, жаждала одного — развлечений. Чревовещатели, музеи восковых фигур, фейерверки, эстрадные виртуозы, новые звери в зоопарке и тому подобные сенсации по очереди завладевали вниманием столицы. И всю ночь напролет, в кафе и в пригородных кабачках, в танцевальных залах и в частных домах, на улицах, площадях и в общественных садах Вена веселилась и танцевала.

Даже страшный Венский конгресс, на много лет вперед обрекший человечество на "законов гибельный позор, неволи немощные слезы" (Пушкин), проходил в праздничной блестящей обстановке, заслужившей ему прозвище "танцующего конгресса".

---

поводу их сообщено в книжное контрольное управление тотчас же после описи? Не имелись".

[2] Клуб Кастелли. Кастелли был драматургом, поэтом, редактором. Организованный им клуб посещали Грильпарцер, Рельштаб, Рюккерт, Вебер, Мошелес и другие.

Шуберт провел в меттерниховской Вене всю пору своей зрелости. И это обстоятельство определило характерные черты его эстетики.

При всей своей самобытности, Шуберт — художник очень типичный для Вены и для своего времени. Его связь с культурой родного города проявлялась не только в сохранении венских музыкальных традиций. Весь духовный облик композитора отражает особенности среды, из которой он вышел. При всей внутренней оппозиции Шуберта к застойной атмосфере меттерниховской Вены, как бы ни возвышалось его искусство над господствующим художественным уровнем, он не был свободен ни от особенностей, ни от ограниченности своего окружения. Общественная атмосфера Вены того времени в огромной степени определила своеобразие шубертовского романтизма.

В Австрии национально-патриотический подъем никогда не имел столь активного выражения, как в Германии, Италии или России, а общественная реакция, утвердившаяся во всей Европе после Венского конгресса, приняла там особенно мрачный характер. Атмосфере умственного рабства и "сгущенной мгле предрассуждений" противостояли лучшие умы современности. Но в условиях деспотии открытая общественная деятельность становилась немыслимой. Даже свободное высказывание было возможно лишь в узкой группе единомышленников. Именно в эти годы получили широкое распространение кружки молодой демократической интеллигенции. Они стали типичной формой общественной жизни Австрии. В подобном кружке формировались взгляды Шуберта, развивалось его творчество. Это была одна из форм сопротивления дворянско-полицейскому насилию, форма выражения протеста против идейных горизонтов процветающего мещанства. Мировоззрение членов этих кружков, их духовные стремления и творческие искания были органически связаны с передовой культурой своего народа.

И в этом — весь Шуберт. Жестокой действительности он противопоставляет богатство внутреннего мира "маленького человека". Лирико-психологическая тема — главная в его творчестве. Ему чужды мотивы, пронизывающие национальное искусство других народов. Так, например, героико-патриотическая тема, социальный протест и социальная сатира, национальная эпика являлись неотъемлемыми элементами русской художественной культуры XIX века. Они были в известной мере характерны и для музыкального искусства французских, итальянских и даже немецких романтиков. А у Шуберта в те годы, когда в России рождался "Иван Сусанин", все более и более настойчиво звучала романтическая нота одиночества. Его музыке мало свойственны героические настроения и выражение мятежного пафоса. Даже образы страстного протеста пре-

ломляются у него в интимном психологическом плане (героико-эпические тенденции, проявившиеся у Шуберта в последние годы жизни, не успели получить развернутого выражения).

Но как лирик Шуберт достиг идейной глубины и реалистической силы, достойных бетховенского искусства. Он первый раскрыл в музыке богатство сердечных чувств во всем многообразии поэтических оттенков. «То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив... идеи-чувствования людских „вершин" и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса, как лирики „простых", „естественных помыслов" и глубокой человечности»[3]. Шубертом начинается лирико-романтическая эпоха в музыке.

Биография этого великого композитора открывает целую галерею образов, получивших широкое воплощение в реалистической литературе XIX столетия. Судьба Шуберта действительно может служить образцовым сюжетом для книги о "свободном художнике", погибающем от голода в мансарде, но неспособном примириться с художественными вкусами филистеров или развлекающихся "золотых мешков".

Внешне однообразная и тяжелая, жизнь Шуберта внутренне была насыщена великими событиями. Творчество и духовное общение с близкими ему по направлению мысли людьми заполняют его краткий жизненный путь. Вне музыки и вне круга друзей у Шуберта нет биографии.

## ШУБЕРТ

Огромное творческое наследие Шуберта охватывает около тысячи пятисот произведений в различных областях музыки. Среди написанного им до 20-х годов многое и по образам, и по художественным приемам тяготеет к венской классицистской школе. Однако уже в ранние годы Шуберт обрел творческую самостоятельность, сначала в вокальной лирике, а затем и в других жанрах, и создал новый, романтический стиль.

Романтическое по идейной направленности, по излюбленным образам и колориту, творчество Шуберта правдиво передает душевные состояния человека. Его музыка отличается широко обобщенным, социально значимым характером. Б. В. Асафьев отмечает в Шуберте «редкую способность быть лириком, но не замыкаться в

---

[3] Асафьев Б. "Евгений Онегин" // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 2. М., 1959. С. 73—141.

*Опубликовано:* Учебник-7. С. 233—235, 289.

свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передавать большинство людей».

В искусстве Шуберта отражено мироощущение лучших людей его поколения. При всей тонкости, лирика Шуберта лишена изысканности. В ней нет и нервозности, душевного надлома или сверхчувствительной рефлексии. Драматизм, взволнованность, эмоциональная глубина сочетаются с замечательным душевным равновесием, а многообразие оттенков чувств — с удивительной простотой.

Важнейшей и любимой областью творчества Шуберта была песня. Композитор обратился к жанру, который теснее всего был связан с жизнью, бытом и внутренним миром «маленького человека». Песня была плотью от плоти народного музыкально-поэтического творчества. В своих вокальных миниатюрах Шуберт нашел новый лирико-романтический стиль, ответивший на живые художественные запросы многих людей его времени. «То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей „девятке" идеи-чувствования людских „вершин" и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса как лирики „простых естественных помыслов" и глубокой человечности» (Асафьев). Шуберт поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, придав этому жанру необычайное художественное значение. Именно Шуберт сделал песню-романс равноправной в ряду других важнейших жанров музыкального искусства.

В искусстве Гайдна, Моцарта и Бетховена песня и инструментальная миниатюра играли безусловно второстепенную роль. Ни характерная индивидуальность автора, ни особенности художественного стиля не проявились у них в этой сфере сколько-нибудь полно. Их искусство, обобщенно-типизированное, рисующее образы объективного мира, с сильными театрально-драматическими тенденциями, тяготело к монументальному, к строгим, разграниченным формам, к внутренней логике развития в большом масштабе. Симфония, опера и оратория были ведущими жанрами композиторов-классицистов, идеальными «проводниками» их идей. Даже клавирная музыка (при всем бесспорном значении клавирной сонаты для формирования классицистского стиля) у ранних венских классиков имела побочное значение по сравнению с монументальными симфоническими и вокально-драматическими произведениями. Один Бетховен, для которого соната выполняла роль творческой лаборатории и значительно опережала развитие других, более крупных инструментальных форм, придал фортепианной литературе то ведущее положение, которое она заняла в XIX столетии. Но и для Бетховена фортепианная музыка — это прежде всего соната. «Багатели», рондо, танцы, мелкие вариации и другие ми-

ниатюры очень мало характеризуют собой то, что называется «бетховенским стилем».

«Шубертовское» в музыке совершает радикальную перестановку сил по отношению к классицистским жанрам. Ведущими в творчестве венского романтика становятся песня и фортепианная миниатюра, в частности танец. Они преобладают не только количественно. В них раньше всего и в наиболее законченной форме проявились индивидуальность автора, новая тема его творчества, его самобытные новаторские приемы выражения.

Больше того, и песня, и фортепианный танец проникают у Шуберта в область крупных инструментальных произведений (симфонию, камерную музыку в сонатной форме), которые формируются у него позднее, под непосредственным воздействием стиля миниатюр. В оперной или хоровой сфере композитору так и не удалось преодолеть до конца некоторую интонационную обезличенность и стилистическую пестроту. Как по «Немецким танцам» нельзя получить даже приблизительного представления о творческом облике Бетховена, так по операм и кантатам Шуберта невозможно догадаться о масштабе и историческом значении их автора, гениально проявившего себя в песенной миниатюре.

Вокальное творчество Шуберта преемственно связано с австрийской и немецкой песней, получившей широкое распространение в демократической среде начиная с XVII столетия. Но Шуберт внес в этот традиционный вид искусства новые черты, которые радикально преобразили песенную культуру прошлого.

Эти новые черты, к которым прежде всего относится и романтический склад лирики, и более тонкая разработанность образов, неразрывно связаны с достижениями немецкой литературы второй половины XVIII — начала XIX века. На ее лучших образцах формировался художественный вкус Шуберта и его ровесников. В годы юности композитора еще были живы поэтические традиции Клопштока и Хёльти. Его старшими современниками являлись Шиллер и Гёте. Их творчество, с юных лет восхищавшее музыканта, оказало на него огромное воздействие. Он сочинил более семидесяти песен на тексты Гёте и более пятидесяти песен на тексты Шиллера. Но при жизни Шуберта утверждала себя и романтическая литературная школа. Он завершил свой путь песенного композитора произведениями на стихи Шлегеля, Рельштаба, Гейне. Наконец, его пристальное внимание привлекли переводы произведений Шекспира, Петрарки, Вальтера Скотта, получившие широкое распространение в Германии и Австрии.

Мир интимный и лирический, образы природы и быта, народные сказания — вот обычное содержание избираемых Шубертом поэтических текстов. Его совсем не привлекали «рациональные», дидактические, религиозные, пасторальные темы, столь характер-

ные для песенного творчества предшествующего поколения. Он отвергал стихи, несущие в себе следы «галантных галлицизмов», модных в немецкой и австрийской поэзии середины XVIII столетия. Нарочитая пейзанская простота также не находила у него отклика. Характерно, что из поэтов прошлого он испытывал особенную симпатию к Клопштоку и Хёльти. Первый провозгласил чувствительное начало в немецкой поэзии, второй создавал стихи и баллады, близкие по стилю к народному творчеству.

После смерти Шуберта началась интенсивная публикация его песен. Они проникали во все уголки культурного мира. Характерно, что и в России песни Шуберта получили широкое распространение в среде русской демократической интеллигенции еще задолго до того, как приезжие гастролеры, выступая с виртуозными инструментальными транскрипциями, сделали их модой дня. Имена первых ценителей Шуберта — самые блестящие в культуре России 30—40-х годов. Среди них А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Н. В. Станкевич, А. В. Кольцов, В. Ф. Одоевский, М. Ю. Лермонтов и другие.

По странной случайности большинство инструментальных произведений Шуберта, созданных на заре романтизма, на широкой концертной эстраде зазвучали только со второй половины XIX века.

Десять лет спустя после смерти композитора одно из его инструментальных произведений (Девятая симфония, обнаруженная Шуманом) привлекло к нему как к симфонисту внимание мировой общественности. В начале 50-х годов был напечатан квинтет C-dur, а позднее — октет. В декабре 1865 года была обнаружена и исполнена «Неоконченная симфония». А еще через два года в подвальных складах одного венского издательства поклонники Шуберта «откопали» почти все его остальные забытые рукописи (в их числе пять симфоний, «Розамунда» и другие оперы, несколько месс, камерных произведений, множество мелких фортепианных пьес и романсов). С этого момента шубертовское наследие стало неотъемлемой частью мировой художественной культуры.

## СУДЬБА "НЕОКОНЧЕННОЙ"

"Неоконченная симфония" Шуберта открылась миру почти полвека спустя после того, как была создана.

Ее сочинил в 1822 году очень молодой человек, человек в то время неизвестный, материально неустроенный, ведущий бедную внешними событиями, однообразную жизнь. Незадолго до того он

*Опубликовано:* МЖ, 1988, № 1. С. 19.

отказался от относительно обеспеченного положения учителя начальной школы, серьезно рассорился на этой почве с отцом и ушел из дома, чтобы всецело отдаться творчеству.

За этим семейным разладом стоял спор поколений.

Когда Шуберт показал Сальери свою гениальную песню "Маргарита за прялкой", тот назвал ее "пустячком". Признанный авторитет, чьи оперы блистали на сценах музыкальных столиц Европы, Сальери не понял, что шубертовский "пустячок" открывал в искусстве новые, далеко ведущие пути. Сам он был типичным представителем раннего классицистского стиля в музыке, стиля "условной холодной красоты" (Глюк), и тщательно оберегал его чистоту от вторжения чуждых влияний. Говорили, что он не пропускал ни одного представления моцартовского "Дон Жуана" только ради того, чтобы обратить внимание молодежи на "погрешности" этого произведения против "вечных" законов прекрасного.

Его вина перед историей в оценке "Маргариты за прялкой" была не столько следствием личных заблуждений, сколько отражением конфликта разных эпох. Маловероятно, чтобы другие композиторы конца XVIII — начала XIX столетий оказались более восприимчивы к шубертовской музыке. Только величие Бетховена, безмерно возвышавшегося над современниками, позволяло ему смотреть далеко вперед, поверх исторических и эстетических барьеров. Но скромный, застенчивый, далекий от большого света бывший школьный учитель не осмеливался приблизиться к этому гиганту и не догадывался о том, что одно его произведение, дошедшее до Бетховена, вызвало у него интерес. По иронии судьбы он преодолел свою нерешительность и пришел к Бетховену, когда тот лежал на смертном одре.

Однако и Бетховен в своем творчестве далек от Шуберта. Более того. Сам Шуберт, сочиняя симфонии и квартеты, долгое время оставался в плену классицистского строя мысли. Только в песне он сразу обрел свою индивидуальность и именно песенным творчеством приоткрыл дверь в новую, "психологическую эпоху" в музыке.

Тому, кто не занимался хронологией творчества Бетховена и Шуберта, но знаком с музыкой Девятой симфонии одного и "Неоконченной" другого, может показаться невероятным, что они были созданы в одно и то же время. В 1824 году Бетховен завершил свою последнюю, "хоровую симфонию". Двумя годами раньше Шуберт "не завершил" свою Восьмую. Грандиозный масштаб бетховенского произведения, предельная (для тех лет) мощь внешнего звучания, богатейший тематический материал, который обобщал склад мысли всех предшествующих музыкальных школ вплоть до Баха и Палестрины, соответствовал глубокой философской насыщенности и острому драматизму титанической концепции ком-

позитора. Шубертовская же симфония воспринимается на этом фоне почти как камерная музыка, почти как интимное излияние. От необычной приглушенности звучания ее начальных тактов до сверкающих тембров второй части этого "укороченного" цикла Шуберт идет вразрез с твердо выработанными принципами симфонического письма предшественников. И действительно, не к Бетховену, не к Моцарту, не к Гайдну, а к вокальной лирике самого Шуберта восходит образный строй "Неоконченной симфонии".

Шуберт поднял бытовую песню до уровня высокой поэзии и открыл в ней не исчерпавшую себя по сей день тему в музыкальном искусстве, тему духовной значимости "маленького человека". Это не тот "маленький человек", которого сто лет спустя создал Альбан Берг в образе Воццека — всеми третируемого, беспомощного существа. Шубертовский герой воспринимается как "маленький" человек только в условном историческом плане, как антипод персонажу классической трагедии, оказавшей громадное воздействие на все монументальные музыкальные жанры века Просвещения. Пришедший из античной мифологии и древней истории, он являл собой символ силы, высокой героики, одерживающей победу над человеческими страстями. Шуберт же воспевает душевное богатство простого человека. Его герой — интеллигент, рожденный французской революцией. Чуждый обществу "мещан и торгашей", он компенсирует духовное одиночество тем, что сосредоточивается на внутреннем мире, с его тончайшими оттенками переживаний.

Для своей темы Шуберт нашел характерный круг интонаций, который прошел затем через весь XIX век. Сложился он под непосредственным воздействием новейшей, в основном немецкой лирической поэзии.

Все, кто когда-либо писал о Шуберте, отмечают одну характерную особенность: вне круга друзей у него нет биографии. С самых юных лет он был связан мощными духовными интересами с группой своих сверстников, с восторгом относившихся к творчеству современных им поэтов. В условиях жесточайшего меттерниховского режима все они были вольнодумцами и находились под надзором венской полиции. Такими же вольнодумцами были они в искусстве и горячо сочувствовали стремлению Шуберта воплотить в музыке атмосферу и образы новейшей лирической поэзии. Этот круг друзей оказался для композитора жизненно важной моральной и материальной опорой. Сам он был совершенно не приспособлен к тому, чтобы пробивать своим произведениям путь в мир признанного искусства. Выразителен такой эпизод. Ему помогли однажды установить контакт с ведущим оперным театром Вены. Но на все просьбы исполнительницы и управляющего театром облегчить сочиненную для них арию Шуберт ответил категорическим

отказом. "Я ничего не меняю", — невозмутимо произнес этот "маленький человек", захлопнул партитуру и ушел.

Издательские фирмы были для него наглухо закрыты. Концертные организации игнорировали его произведения. И только друзьям, предпринимавшим героические усилия для того, чтобы привлечь внимание к музыке Шуберта, обязаны мы тем, что некоторые его песни, вдохновленные Гёте и Шиллером, Гейне и Шекспиром, Мюллером, Рельштабом и множеством других поэтов-романтиков, еще при жизни композитора вышли за стены его рабочей комнаты.

Не подобное ли духовное единство имел в виду Пастернак, когда в своем переводе "66-го сонета" Шекспира заменил слово оригинала "возлюбленная" ("my love") словом "друг".

Измучась всем, не стал бы жить и дня.

Да другу трудно будет без меня.

Образная сфера песенного творчества Шуберта столь обширна, что попытка охарактеризовать ее одной фразой привела бы к непростительному схематизму. Мы затронем здесь только две ее господствующие линии, которые непосредственно ведут к "Неоконченной симфонии". Это тема страдания и тема романтической мечты. Каждая преломилась в симфонически обобщенной форме в одной из двух частей цикла, образующих гармонично сопоставленные, законченные художественные картины.

Одна — тень, другая — свет.

В первой части, Allegro moderato, господствует настроение печали. Это не тот патетический образ, который характеризовал арии lamento предшествующего столетия. У Шуберта нет ничего театрального, ничего от драматического пафоса. Все здесь целомудренно сдержанно. Даже в моментах предельного возбуждения конфликты происходят только в душе героя.

Самые первые звуки Allegro — унисон виолончелей и контрабасов в низких регистрах на pianissimo — предвещают значительность последующих "событий". Тема главной партии, "распеваемая" гобоем и кларнетом на фоне тремолирующих струнных, воспроизводит оркестровыми средствами типичный для шубертовской песни прием: фортепианный аккомпанемент со своим собственным, остро выразительным тематизмом предвосхищает общую атмосферу и конкретный образ песни и неразрывно сливается с вокальной партией.

Эта трогательная "жалующаяся" музыка переносит слушателя в мир "Маргариты за прялкой" с ее душевным смятением, "Водного потока", где течение ручья сливается со слезами скорби, "Спокойно спи", олицетворяющей трагедию одиночества, и многих других песен, вплоть до безнадежно страдальческих тонов "Шарманщика".

Подобно тому, как в песнях Шуберта часто непосредственно сопоставлены контрастирующие по эмоциональному колориту эпизоды (вспомним "Липу", где безмятежная лирическая первая часть сметена взволнованным настроением последующего раздела, или "Форель" с ее чередованием солнечного света и неожиданно наступившего мрака), так в Allegro "Неоконченной симфонии" печальное раздумье мгновенно сменяется жанрово-бытовым образом, носителем объективного народного начала. Исполняемая виолончелями на фоне пульсирующего синкопированного ритма, эта мелодия отличается той изумительной красотой, о которой говорить словами трудно. Ее интонации, очищенные от традиционного оперного "лака", восходят к старинному и одновременно вечноживущему австро-немецкому фольклору. Только считанные, избранные мелодии мировой симфонической литературы могут сравниться с ней по выразительной силе.

На столкновении этих двух психологических состояний возникает внутренний драматизм сонатного allegro.

В нем предвосхищен мотив, характерный для более поздней симфонической литературы XIX века, — "интеллигент и общество". Именно так впоследствии противопоставит Берлиоз в симфонии "Ромео и Джульетта" одинокого, погруженного в размышления героя "карнавальному" веселью толпы. Так много лет спустя Чайковский объяснит появление в его Четвертой симфонии народной песни "Во поле березонька стояла". ("Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ".)

Вторая часть — Andante con moto — идеальное воплощение духа поэзии в музыке. Это — картина созерцания красоты во всей ее неисчерпаемой силе. Пожалуй, только песня "Ты — мой покой" с ее спокойным и глубоким блаженством напоминает эмоциональную атмосферу Andante. Но колорит недосягаемой романтической мечты придает ей особую прелесть благодаря искрящемуся блеску инструментальных тембров (у деревянных духовых), тончайшим нюансам мелодии с ее таинственно повторяющимся фрагментом-рефреном, прозрачнейшим pianissimo общего звучания. Игра светотеневых тонов, эффект "таяния" в конце вызывают ассоциации с образом растворения человека в природе.

Ни над одной другой своей симфонией Шуберт не работал с таким вдохновением, так долго и упорно, как над Восьмой. Ни одна другая не воплощает в столь совершенной форме сущность шубертовского в музыке.

Ее первое публичное исполнение состоялось 37 лет спустя после смерти композитора 17 декабря 1865 года, после того, как неожиданно была обнаружена за пределами Вены рукопись партиту-

ры. С тех пор не угасает сомнение в том, действительно ли Шуберт не окончил "Неоконченную симфонию".

Разумеется, при поверхностно-формальном подходе и с эстетических позиций столетней давности это произведение представляется не завершенным. Его двухчастная структура отклоняется от традиционной четырехчастности симфонического цикла, и к тому же она начинается и завершается в разных тональностях (си минор и ми мажор). Но в перспективе сегодняшнего дня становится ясно, что ее необычное построение лежит в русле типичных исканий своего века, в известном смысле опережает их. От пятичастной "Фантастической симфонии" Берлиоза до одночастной симфонической поэмы, созданной Листом, композиторы-романтики пытались решить проблему, как согласовать новый строй образов "психологической эпохи" со структурой классического цикла. Что же касается расхождения тональностей, то никому еще не приходила мысль воспринимать "Фантазию" Шопена как незаконченное произведение только потому, что она начинается и кончается в разных тональностях.

Рассеять все сомнения может только художественное впечатление. Единство образного строя симфонии, в которой соотношение частей вовсе не повторяет контрастное сопоставление первых двух частей традиционного цикла, ее внутреннее равновесие, все детали ее выразительной системы не допускают никакого вторжения извне. Любое добавление могло бы только нарушить эту удивительную гармоничность. Очень многое говорит тот факт, что Шуберт, начав сочинять третью часть, вскоре от нее отказался.

Первая в своем роде лирическая симфония, шубертовская "Неоконченная" более ста лет пленяет своим опоэтизированным преломлением образа внутреннего мира всех, кто только воспримчив к музыке. И ее немеркнущая красота, смею думать, сохранит свою власть над душами людей, "пока в подлунном мире жив будет хоть один пиит".

## МЕНДЕЛЬСОН

Творчество Мендельсона — одно из наиболее значительных явлений в немецкой культуре прошлого столетия. Наряду с творчеством таких художников, как Гейне, Шуман, молодой Вагнер, оно отражало художественный подъем и социальные сдвиги, происшедшие в период между двумя революциями (1830 и 1848 годы).

Культурная жизнь Германии, с которой неразрывно связана вся деятельность Мендельсона, в 30—40-х годах характеризовалась

---

***Опубликовано:*** Учебник-7. С. 310—312.

значительным оживлением демократических сил. Оппозиция радикальных кругов, непримиримо настроенных против реакционного абсолютистского правительства, принимала все более открытые политические формы и проникала в различные сферы духовной жизни народа. Ярко проявились социально-обличительные тенденции в литературе (Гейне, Бёрне, Ленау, Гуцков, Иммерман), сложилась школа «политической поэзии» (Веерт, Гервег, Фрейлиграт), расцвела научная мысль, направленная на изучение национальной культуры (исследования по истории немецкого языка, мифологии и литературы, принадлежавшие Гримму, Гервинусу, Гагену).

Организация первых немецких музыкальных празднеств, постановка национальных опер Вебера, Шпора, Маршнера, молодого Вагнера, распространение просветительской музыкальной публицистики, в которой велась борьба за прогрессивное искусство (газета Шумана в Лейпциге, А. Маркса — в Берлине), — все это наряду со многими другими аналогичными фактами говорило о росте национального самосознания. Мендельсон жил и творил в той атмосфере протеста и интеллектуального брожения, которая наложила характерный отпечаток на культуру Германии 30—40-х годов.

В борьбе против узости бюргерского круга интересов, против упадка идейной роли искусства передовые художники того времени избирали различные пути. Мендельсон видел свое назначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики.

Равнодушный к политическим формам борьбы, сознательно пренебрегавший, в отличие от многих своих современников, оружием музыкальной публицистики, Мендельсон тем не менее был выдающимся художником-просветителем.

Вся его многогранная деятельность композитора, дирижера, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. В демократическом искусстве Бетховена, Генделя, Баха, Глюка он видел высшее выражение духовной культуры и с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы в современной музыкальной жизни Германии.

Прогрессивные устремления Мендельсона определили характер его собственного творчества. На фоне модной легковесной музыки буржуазных салонов, популярной эстрады и развлекательного театра произведения Мендельсона привлекали своей серьезностью, целомудрием, «безукоризненной чистотой стиля» (Чайковский).

Замечательная особенность музыки Мендельсона заключалась в ее широкой доступности. В этом отношении композитор занимал исключительное положение среди современников. Искусство Мендельсона отвечало художественным вкусам широкой демократической среды (в особенности немецкой). Его темы, образы и жанры

были тесно связаны с современной немецкой культурой. В произведениях Мендельсона широко отразились образы национального поэтического фольклора, новейшей отечественной поэзии и литературы. Он прочно опирался на музыкальные жанры, издавна бытовавшие в немецкой демократической среде.

Со старинными национальными традициями, уходящими не только к Бетховену, Моцарту, Гайдну, но еще дальше, в глубь истории к Баху, Генделю (и даже Шютцу), органически связаны крупные хоровые произведения Мендельсона. Современное широко популярное движение «лидертафеля» отразилось не только на многочисленных хорах Мендельсона, но и на многих инструментальных сочинениях, в частности на знаменитых «Песнях без слов». Его неизменно привлекали бытовые формы немецкой городской музыки — романс, камерный ансамбль, различные виды домашнего фортепианного музицирования. Характерный стиль современных бытовых жанров проник даже в произведения композитора, написанные в монументально-классицистской манере.

Наконец, огромный интерес Мендельсон проявлял к народной песне. Во многих сочинениях, особенно в романсах, он стремился приблизиться к интонациям немецкого фольклора.

Приверженность Мендельсона к классицистским традициям навлекла на него со стороны радикально настроенной композиторской молодежи упреки в консерватизме. А между тем Мендельсон был бесконечно далек от тех многочисленных эпигонов, которые под видом верности классике засоряли музыку бездарными перепевами произведений минувшей эпохи.

Мендельсон не подражал классикам, он старался возродить их жизнеспособные и передовые принципы. Лирик по преимуществу, Мендельсон создал в своих произведениях типично романтические образы. Здесь и «музыкальные моменты», отражающие состояние внутреннего мира художника, и тонкие, одухотворенные картины природы и быта. При этом в музыке Мендельсона нет никаких следов мистики, туманности, столь характерных для реакционных направлений немецкого романтизма. В искусстве Мендельсона все ясно, трезво, жизненно.

«Всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле», — говорил о музыке Мендельсона Шуман. В ее грациозном, прозрачном облике есть и нечто моцартовское.

Музыкальный стиль Мендельсона безусловно индивидуален. Ясная мелодичность, связанная с бытовым песенным стилем, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку Мендельсона с искусством немецких классиков. Но классицистский строй мышления соединяется в его творчестве с романтическими чертами. Его гармонический язык и инструментовку

характеризует повышенный интерес к красочности. Мендельсону особенно близки типичные для немецких романтиков камерные жанры. Он мыслит звучаниями нового фортепиано, нового оркестра.

При всей серьезности, благородстве, демократичности своей музыки, Мендельсон все же не достиг творческой глубины и мощи, свойственных его великим предшественникам. Мещанская среда, против которой он боролся, наложила заметный отпечаток на его собственное творчество. Оно большей частью лишено страстности, подлинной героики, в нем нет философских и психологических глубин, ощутим недостаток драматической конфликтности. Образ современного героя, с его усложнившейся умственной и эмоциональной жизнью, не нашел отражения в произведениях композитора. Мендельсон больше всего тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости.

Но на фоне напряженной, противоречивой эпохи, обогатившей искусство бунтарской романтикой Байрона, Берлиоза, Шумана, спокойный характер музыки Мендельсона говорит об известной ограниченности. Композитор отразил не только силу, но и слабость своего социально-исторического окружения. Эта двойственность предопределила своеобразную судьбу его творческого наследия.

## ВЕБЕР

Вебер вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы.

Общая отсталость немецкой буржуазии сказалась и в запоздалом развитии национального музыкального театра. До 20-х годов прошлого века в Австрии и Германии господствовала итальянская опера[1]. С ней соперничала только новейшая французская школа

---

***Опубликовано:*** Учебник-7. С. 291—292, 296—297.

[1] Руководящее положение в оперном мире Германии и Австрии занимали иностранцы: Сальери в Вене, Паэр и Морлакки в Дрездене, Спонтини в Берлине. В то время как среди дирижеров и театральных деятелей постепенно выдвигались лица немецкой и австрийской национальности, в репертуаре первой половины XIX века продолжала господствовать итальянская и французская музыка. В Дрездене итальянский оперный театр сохранился вплоть до 1832 года, в Мюнхене — даже до второй половины века. Вена в 20-х годах была в полном смысле слова итальянской оперной колонией, руководимой Д. Барбайя, импресарио Милана и Неаполя. Модные немецкие и австрийские оперные композиторы Майр, Винтер, Йировец, Вейгль учились в Италии и писали итальянские или итальянизированные произведения.

(Керубини, Спонтини). И если Веберу удалось преодолеть традиции двухвековой давности, то решающей причиной его успеха было широкое национально-освободительное движение Германии начала XIX столетия, охватившее все формы творческой деятельности немецкого общества. Вебер, обладавший неизмеримо более скромным дарованием, чем Моцарт и Бетховен, сумел осуществить в музыкальном театре эстетические заветы Лессинга, который еще в XVIII веке поднял знамя борьбы за искусство национальное и демократическое.

Разносторонний общественный деятель, пропагандист и глашатай национальной культуры, он олицетворял собой тип передового художника нового времени. Вебер создал оперное искусство, которое коренилось в немецких народных художественных традициях. Старинные легенды и сказания, песни и танцы, народный театр, национально-драматическая литература — вот откуда он черпал наиболее характерные элементы своего стиля.

Две оперы, появившиеся в 1816 году, — «Ундина» Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) и «Фауст» Л. Шпора (1784—1859) — предвосхитили обращение Вебера к сказочно-легендарным сюжетам. Но оба эти произведения были только предвестниками рождения национального театра. Поэтическим образам их сюжетов не всегда соответствовала музыка, остававшаяся в основном в пределах выразительных средств недавнего прошлого. У Вебера же воплощение народно-сказочных образов было неразрывно связано с обновлением интонационного строя музыкальной речи, с характерными красочными приемами письма, свойственными романтическому стилю.

В 1820 году, после нескольких лет работы (которой сильно мешали обязанности Вебера как руководителя немецкого оперного театра в Дрездене), он закончил «Волшебного стрелка». Премьера оперы, состоявшаяся в Берлине 18 июня 1821 года в новом немецком театре «Schauspielhaus", стала историческим событием.

Ни одна из прежних первых постановок в Германии не имела такого широкого общественного резонанса. Триумф Вебера носил характер народной демонстрации. Спектакли, последовавшие во всех крупных немецких театрах, сделали его самым популярным композитором Германии.

Что же в этой наивной театральной сказке[2] могло так возбудить общественные страсти?

---

[2] Либретто «Волшебного стрелка» написано приятелем Вебера, Киндом, по новелле из «Книги призраков» немецкого писателя Апеля. В создании либретто принимал деятельное участие сам композитор. Сюжет связан с типичным для немецкого и чешского сказочного фольклора образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу.

Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок — все для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали. Никогда прежде на оперной сцене жизнь, быт и типы немецкого народа не были отражены с такой художественной правдивостью и поэтичностью, как в этом сказочном «зингшпиле».

Необыкновенный успех «Волшебного стрелка» был воспринят обществом как вызов чужеземным операм, господствовавшим на немецкой сцене, в частности операм Спонтини, царившим в Берлине.

Однако опера Вебера связана крепкими нитями с прогрессивными традициями как отечественного, так и зарубежного музыкального театра. В ней есть много общего с зингшпильной драматургией Моцарта (четкая, ясная композиция и замечательная портретно-психологическая характеристика образов). Ощутимый след оставило также близкое знакомство Вебера-дирижера с произведениями Керубини и других современных французских композиторов. (Это в особенности относится к жанровым крестьянским сценам, к картинам природы, к идее «добродетели», пронизывающей содержание оперы, к использованию арий-сцен.) Можно, наконец, установить непосредственную преемственную связь с драматургией Гофмана и Шпора (лейтмотивная техника, красочная инструментовка).

Но Веберу первому с такой силой удалось воплотить в опере современные литературно-поэтические образы, найдя для этого соответствующие музыкальные средства выразительности. Переплетение народно-фантастических образов с реалистическими бытовыми картинами типично для литературного романтизма того времени. С новой литературой было связано и изображение изменчивых состояний внутреннего мира героев, и правдивая передача национального колорита, и опоэтизирование картин природы. С этой точки зрения «Волшебный стрелок» ближе к «Ундине» де ла Мотт Фуке или «Русалке» Андерсена, чем к произведениям традиционного оперного репертуара[3].

---

[3] Именно поэтому мы намеренно восстанавливаем старый перевод названия оперы, «Der Freischütz» — «Волшебный стрелок», — вместо распространившегося у нас в последнее время — «Вольный стрелок». В немецких старинных легендах традиционный образ охотника, продавшего свою душу дьяволу в обмен на волшебные пули, всюду называется «Der Freischütz». Слово frei в данном случае не несет никаких гражданских ассоциаций. Для оперы Вебера, в которой гражданская линия сюжетно не выявлена, название «Вольный стрелок» представляется неумест-

В «Волшебном стрелке» ясно вырисовываются три драматургических «плана»; каждый из них связан с определенной интонационной сферой. Они показаны с той контрастной рельефностью, лаконизмом и обобщенностью, которые сам композитор считал наиболее характерными для своего театрально-драматического письма.

В немецком фольклоре господствует образ леса, подобно образам степи в русском народном творчестве или моря в английском. Вебер создает основной конфликт в своей опере путем резкого столкновения двух ракурсов лесной романтики — идиллии и мрачной фантастики. Он нашел характеристичные контрастные интонации для этих двух конфликтующих сфер.

К наиболее впечатляющим моментам относятся массовые сцены (в первом и третьем актах). С редким совершенством Вебер опоэтизировал народный быт. Местный колорит передан им ярко и оригинальными средствами, истоки которых коренятся в народном искусстве. Образы лесной природы и охотничьего быта, образующие главный музыкальный фон оперы, заимствованы из немецких и чешских сказок. Народ показан посредством интонаций «охотничьего» фольклора и типичных форм народной немецкой музыки — хоровых, песенных и танцевальных.

## ШУМАН

Творчество Шумана — одна из вершин мирового музыкального искусства XIX века.

Передовые эстетические тенденции немецкой культуры периода 20—40-х годов нашли яркое выражение в его музыке. В противоречиях, присущих шумановскому творчеству, отразились сложные противоречия общественной жизни его времени.

Искусство Шумана пронизано тем беспокойным, бунтарским духом, который роднит его с Байроном, Гейне, Гюго, Берлиозом, Вагнером и другими выдающимися художниками-романтиками.

В его страстной, взволнованной музыке неизменно слышится протест неудовлетворенной и мятущейся личности. Творчество Шумана было вызовом ненавистному «миру торгашей», его тупому консерватизму и самодовольной ограниченности. Овеянная духом протеста, музыка Шумана объективно выражала лучшие народные чаяния и стремления.

---

ным, в то время как ранее принятое название — «Волшебный стрелок» — удачно передает ее характерную сказочно-фантастическую атмосферу.

***Опубликовано:*** Учебник-7. С. 330—332, 339—342.

Мыслитель с передовыми политическими взглядами, сочувствующий революционным движениям, крупный общественный деятель, страстный пропагандист этического назначения искусства, Шуман зло бичевал духовную пустоту, мещанскую затхлость современной художественной жизни. Его музыкальные симпатии были на стороне Бетховена, Шуберта, Баха, искусство которых служило ему высшим художественным мерилом. В своем творчестве он стремился опереться на народно-национальные традиции, на демократические жанры, распространенные в немецком быту.

С присущей ему страстностью Шуман призывал к обновлению этического содержания музыки, ее образно-эмоционального строя.

Но тема бунтарства получила у него своеобразную лирико-психологическую трактовку. В отличие от Гейне, Гюго, Берлиоза и некоторых других художников-романтиков, гражданский пафос был ему мало свойствен. Шуман велик в другом. Лучшая часть его разнообразного наследия представляет собой «исповедь сына века». Эта тема волновала многих выдающихся современников Шумана и получила воплощение в «Манфреде" Байрона, «Зимнем пути» Мюллера — Шуберта, «Фантастической симфонии» Берлиоза. Богатый внутренний мир художника как отражение сложных явлений реальной жизни — основное содержание искусства Шумана. Здесь композитор достигает огромной идейной глубины и силы выражения. Шуман первый отразил в музыке столь широкий диапазон переживаний своего сверстника, многообразие их оттенков, тончайшие переходы душевных состояний. Драматизм эпохи, сложность и противоречивость ее получили своеобразное преломление в психологических образах шумановской музыки.

При этом творчество композитора проникнуто не только мятежным порывом, но и поэтической мечтательностью. Создавая в своих литературных и музыкальных произведениях автобиографические образы Флорестана и Эвсебия, Шуман, по существу, воплощал в них две крайние формы выражения романтического разлад с действительностью. В приведенном выше стихотворении Гейне (см. с. 16) можно узнать героев Шумана — протестующего иронического Флорестана (он предпочитает разбой «счетоводной морали сытых рож») и мечтателя Эвсебия (вместе с тучей уносящегося в неведомые страны). Красной нитью через все его творчество проходит тема романтической мечты. Есть нечто глубоко знаменательное в том, что одно из своих самых излюбленных и художественно значительных произведений Шуман связал с образом гофмановского капельмейстера Крейслера. Бурные порывы к недосягаемо прекрасному роднят Шумана с этим импульсивным, неуравновешенным музыкантом.

Но, в отличие от своего литературного прототипа, Шуман не столько "приподнимается" над действительностью, сколько поэти-

зирует ее. Он умел под будничной оболочкой жизни видеть ее поэтическую сущность, умел отбирать прекрасное из реальных жизненных впечатлений. Шуман привносит в музыку новые, праздничные, сверкающие тона, придавая им множество красочных оттенков.

По новизне художественных тем и образов, по своей психологической тонкости и правдивости музыка Шумана — явление, значительно раздвинувшее границы музыкального искусства XIX века.

"Можно с уверенностью сказать, — писал П. И. Чайковский, — что музыка второй половины века текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским. Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех... глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека".

Сущность "шумановского" в музыке выражена в его фортепианных произведениях.

Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэзией воплотивший сложный, противоречивый внутренний мир человека, — таким предстает Шуман в своей фортепианной музыке. Это яркое оригинальное искусство полностью сложилось в годы юности композитора. Оно отчасти родственно фортепианным пьесам Шуберта и Мендельсона. Их сближает поэтическое настроение, полное несходство с "эстрадно-салонным" стилем, тяготение к миниатюре. И, однако, ни один из современников Шумана не достигал такого охвата разнообразных впечатлений, подобной эмоциональной заостренности. Взволнованность, переходящая в возбужденность, порыв и элегическая мечтательность, предстающие в предельно контрастном противопоставлении, причудливая таинственность, юмор, порой на грани гротеска, балладно-повествовательные моменты — все это придает фортепианным произведениям Шумана неповторимые черты.

В них ясно проявилась неразрывная связь музыкальных и литературных образов. Многие циклы и отдельные пьесы композитора рождались под непосредственным воздействием литературы[1]. Но

[1] С произведениями Гофмана связаны "Крейслериана", "Фантастические пьесы", "Ночные пьесы", "Бабочки" навеяны романом Жан Поля. Интермеццо в Третьей новеллете ор. 21 композитор связывал со сценой ведьм из шекспировского "Макбета". Интермеццо Четвертой новеллетты — с песней Маргариты Гёте и т. д. Литературные типы, созданные самим Шуманом: Флорестан, Эвсебий, Киа-

при этом Шуман обычно не обращался к изобразительной программности, так как, по его мнению, она сковывала воображение слушателя. Свои произведения Шуман озаглавливал в большинстве случаев уже после того, как они были закончены. Их названия призваны ввести в круг образов произведения и предохранить от искаженного восприятия авторского замысла. А замыслы эти были так необычны и новы, что для понимания их современниками действительно нужна была какая-то нить, хотя бы в виде заголовка.

Характерны художественные приемы фортепианных пьес Шумана. При сопоставлении их с литературными жанрами Шуман предстает не как драматург (каким был Бетховен в сонатах), не как поэт-миниатюрист (подобно Мендельсону в "Песнях без слов"), а как новеллист. Этот своеобразный тип музыкальных повествований был подготовлен "романами в письмах" Шуберта, то есть его песенными циклами, сочетавшими в себе повествовательность и лиризм. Но Шуман пошел дальше Шуберта в отображении многосторонних жизненных впечатлений. Тут и разнообразные оттенки внутреннего мира, всегда возбужденного, изменчивого; тут и картины природы, окрашенные настроением "рассказчика"; и великолепные по своей меткости портретные зарисовки; и фантастические сцены. Беспрерывная смена красок, светотеневые эффекты, праздничность колорита в целом придают фортепианной музыке Шумана эмоциональную заостренность. Особенно его пленяли карнавальные образы[2].

Шуман развертывает перед слушателем вереницу ярких картин или событий, образующих вместе законченную "новеллу". Так, в "Карнавале" разнообразие впечатлений выражено в двадцати миниатюрных "сценках", следующих одна за другой. На фоне вальсовой музыки перед слушателем словно проходят маски, мелькают лица, слышатся отрывки разговоров и вырисовываются отдельные персонажи. Большой объединяющий финал изображает победоносное наступление "давидсбюндлеров" на филистимлян. В "Крейслериане", одном из своих наиболее интимных, овеянных страстью произведений, Шуман передает "бушевание чувств художника-романтика", а в "Детских сценах" с теплым юмором смотрит глазами взрослого на мир детей.

"Новеллистический" характер фортепианных пьес Шумана определил своеобразие их музыкальной формы. Крупные произведения образуются не путем сонатного развития, а последовательным

---

рина (Клара Вик) и другие, — неоднократно воплощались в музыке его фортепианных сочинений (см. "Карнавал", "Танцы давидсбюндлеров", Первую сонату.

[2] "Бабочки" (ор. 2, 1829—1831) навеяны сценой маскарада из романа Жан Поля "Озорные годы". "Венский карнавал" был создан под впечатлением карнавального празднества в Вене; излюбленная Шуманом идея борьбы передовых художников с косным мещанством выражена в знаменитом "Карнавале".

чередованием отдельных законченных пьес. На основе метода циклизации миниатюр Шуман создает типичную для него крупную форму в фортепианной музыке.

От шубертовских циклов и от сюиты XVIII века произведения Шумана отличаются подчеркнутой драматичностью композиции, использованием предельных контрастов. Флорестан неизменно сталкивается с Эвсебием. Последовательное противопоставление крайних эмоциональных "регистров" — от страстной экзальтации до глубокой задумчивости или острой шутки — создает ощущение неожиданности и драматизма.

Типична в этом отношении композиция сборника "Фантастические пьесы", который открывается мечтательной "картиной" — "Вечером", основанной на приглушенном, тонком звучании. Ей противопоставляется бурный, возбужденный, импульсивный "Порыв". За "Порывом" следует пьеса "Зачем", полная затаенной нежности. Ее элегическое настроение вытесняется "Причудами", с их мятущимися чувствами, острыми взлетами и падениями. Такой прием контрастного чередования выдержан в сборнике до конца[3].

Не только все произведение (сборник или цикл), но и каждый отдельный его "эпизод" (то есть пьеса) тяготеет у Шумана к максимальной внутренней контрастности. Используя различные виды рондо и трехчастных форм, Шуман создал свой тип контрастной рондообразности (основанной на двойной трехчастной форме). В ее основе (начиная с мельчайших построений) лежит прием резких "флорестано-эвсебиевских" противопоставлений.

Яркий образец этой контрастной формы — пьеса "Причуды" (из сборника "Фантастические пьесы"). В первом, трехчастном, построении главной, "флорестановской", теме противопоставляется середина, начальная тема которой имеет "эвсебиевский" характер. Но эта середина сама построена как контрастная трехчастная форма, ее средняя часть также порывиста, взволнованна. Центральный эпизод всей пьесы, сумрачно-таинственный, построен как трехчастная форма и содержит контрастные, "взрывчатые" элементы. Обрамляющая его первая "флорестановская" тема образует по отношению к нему максимальный контраст.

Шумановские циклы отличаются от обычных сюит не только своей внутренней контрастностью. Не менее существенна образно-интонационная связь, объединяющая пьесы в единое целое. В формообразовании шумановских циклов большую роль играют два приема: монотематизм и вариационность.

---

[3] Подобный принцип композиции господствует также в "Карнавале", в "Крейслериане", "симфонических этюдах", "Танцах давидсбюндлеров", "Новеллеттах", "Бабочках", вариациях "Abegg" и других произведениях Шумана.

Тенденция к монотематизму последовательно проявлялась в романтической музыке XIX столетия. Она обнаружилась в эти же годы в симфонизме Берлиоза. Несколько лет спустя она появилась в симфониях самого Шумана и у Мендельсона и, наконец, в симфонических поэмах Листа. Так и в фортепианных произведениях Шумана сюитное построение уступает место новому принципу композиции, основанному на сквозном развитии единого музыкального образа. Эти "монотематические" тенденции часто связаны с вариационностью.

Один тип романтического, характерно вариационного цикла представлен "Симфоническими этюдами" (1837). Героическое "флорестановское" произведение Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини, но превзошло его своей пламенной романтикой.

Название этюдов должно было означать, что по своей серьезности и глубине они выходят за рамки бравурных вариаций и приближаются к симфонической музыке, что их пианистическое звучание по полноте и мощи, по тембровому разнообразию оркестрально и, наконец, что в самом развитии господствуют симфонические принципы. Главная тема — траурный марш[4], — постепенно преобразуясь, превращается в финале в величавое победное шествие.

Эти вариации можно назвать энциклопедией образов, жанров и приемов фортепианной романтической музыки XIX века. Так, например, таинственный, мрачный первый этюд содержит черты имитационно-полифонического письма. Романтическая взволнованность второго близка к романсным интонациям. Исступленная сила третьего основывается на четком ритме марша. "Порхающая" танцевальность четвертого носит скерцозный характер. Каждый образ характеризуется новым виртуозно-пианистическим приемом. Отсюда название "этюды".

Другой тип монотематической вариационности представлен "Карнавалом" — сюитой, составленной из двадцати "сценок". Всем характерным пьесам присуща общая группа интонаций, состоящая из четырех звуков[5]. Трактовка этого "интонационного зерна" вольная. Каждая "сценка" имеет свою мелодическую (а также и жанровую, ритмическую, фактурную, гармоническую) характеристику. При этом структура цикла более сложна, чем в вариациях классицистского типа. Между отдельными пьесами существуют музыкально-образные "переклички". Так, "Пауза" и заклю-

[4] Тема принадлежит не Шуману.

[5] A Es C H или As C H. Эти буквы составляют название чешского городка Аш (Asch), в котором жила в эти годы Эрнестина фон Фрикен, возлюбленная Шумана. Кроме того, три из них образуют первый звук фамилии самого композитора (SCH). Эти буквы-звуки появляются в "Карнавале" под заглавием "Сфинксы".

чительный "Марш давидсбюндлеров" варьируют основные образы "Вступления". Центральные персонажи цикла — Эвсебий и Флорестан, Киарина и Эстрелла, Шопен и Паганини — объединяются общими "лейтмотивами". Кроме того, в композиции цикла намечены определенные структурные закономерности. Он как бы делится на две части. Начальные девять пьес объединены одним интонационным комплексом (A Es C H), во второй половине цикла господствует другая группа (As C H). Восьмая, девятая и десятая пьесы разделяют эти два этапа[6].

В некоторых циклах контрастирующие пьесы не связаны определенным интонационным комплексом, но обладают мелодическим сходством (например, в "Бабочках"). Часто у Шумана различные пьесы объединены общностью фактуры. Так, например, в "Крейслериане" страстно-бунтарский образ первой пьесы, который многократно встречается в различных эпизодах цикла, неизменно выражен посредством характерных фактурных приемов изложения. Повторение или варьирование одного и того же музыкального образа также часто создает у Шумана "перекрестные связи".

## ВОКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ "ПОЭМЫ" ШУМАНА

Своим лучшим произведением Шуман считал оратории "Рай и Пери".

С авторским мнением расходится оценка последующих поколений. Вокально-драматические произведения великого немецкого романтика исполняются сравнительно редко. И ныне широкая аудитория знает и ценит Шумана главным образом за его романсы и фортепианные пьесы. Однако, несмотря на то, что композитор переоценил значение оратории "Рай и Пери", все же нельзя не видеть, что своей вокально-драматической музыкой в целом он открыл новые пути.

Эта сравнительно мало изученная область творчества Шумана относится к интереснейшим явлениям в немецком искусстве прошлого столетия.

Работая над ораторией "Рай и Пери", Шуман понимал, что он создает "новый светский жанр для концертного зала", хотя и колебался в выборе названия для него; он ясно сознавал различие между традиционной ораторией и своим новым произведением. Речь идет не просто о "лиризации" классицистских кантатно-ораториальных жанров. Созданные приблизительно в те же годы ора-

---

[6] Между восьмой и девятой пьесой Шуман поместил загадочные "Сфинксы".

***Опубликовано:*** СМ, 1956, № 8. С. 68—72; Этюды-1. С. 143—150; Этюды-2. С. 207—214.

тории Мендельсона при всей их яркой романтичности все же принципиально не порывали с жанровыми особенностями ораторий XVIII века. Истоки же шумановской вокально-драматической музыки восходят в основном вовсе не к хоровым жанрам предшественников.

Самобытный стиль вокально-драматических произведений Шумана вырабатывался в течение многих лет вне сферы хоровой музыки. Первый этап творческого пути композитора отличался характерной и в своем роде уникальной особенностью: Шуман поочередно увлекался различными музыкальными жанрами, в каждом из них утверждая свое собственное направление.

Так, в начале целых десять лет он сочинял исключительно фортепианные пьесы. Здесь формировалась сущность "шумановского" в музыке. Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэтичностью и реалистической силой воплотивший сложный, противоречивый, но духовно богатый внутренний мир своих современников, — таким предстает Шуман в оригинальных и островыразительных фортепианных произведениях. Но к концу 1839 года интерес композитора к этой области как будто исчерпался и следующий год был посвящен всецело романсной лирике. Использовав в ней достижения своей фортепианной музыки, Шуман и здесь сказал свое новое слово. После 1840 года увлечение песней надолго угасает. Следующий двухлетний период проходит под знаком симфонической и камерно-инструментальной музыки. Наконец, появление в 1843 году оратории "Рай и Пери" показывает, что Шуман овладевает еще не затронутой им областью — вокально-драматической. Эта сфера творчества вобрала опыт всего предшествующего пути композитора, и прежде всего его романсной лирики.

Близость к романсу — наиболее популярному жанру в немецкой музыке XIX столетия — определила не только новаторский облик шумановских ораторий, но и присущие им национально-характерные черты.

Немецкий романс формировался в период национально-освободительного движения Германии начала XIX века. Важнейшей предпосылкой развития романса был расцвет немецкой национальной культуры, и особенно поэтической лирики. Лирические стихи немецких классиков (Гёте, Шиллера и др.), популярные сборники немецкого и австрийского поэтического фольклора (например, Брентано и Арним), новейшая романтическая поэзия (Гейне, Рельштаб, Шлегель и др.), первоклассные переводы Оссиана, Петрарки, Вальтера Скотта, Байрона, Шекспира — все это получило широчайшее распространение, во многом определив характерные черты национальной культуры того времени.

Теснейшая связь с образами новейшей литературы и поэзии в большой мере обусловила интонационное обновление и жанровое обогащение музыки XIX века. Вне этих образов были бы немыслимы как национальные оперы Вебера, так и романсное творчество Шуберта. Шуман, преклонявшийся перед шубертовской песней, выступил в своем романсном творчестве как его прямой преемник и последователь.

Сам поэт и тонкий ценитель поэзии, Шуман достиг в своих песнях глубокого взаимопроникновения слова и музыки. Он сумел творчески воплотить в своей вокальной лирике неповторимый облик каждого поэта. Например, его музыка на тексты Гейне, отразившая широту, глубину, тонкость настроений поэта, не похожа на его же музыку к простодушно-сентиментальным стихам Шамиссо. Байроновские песни Шумана в не меньшей степени отличаются от бернсовских, чем бунтарская, интеллектуально насыщенная поэзия Байрона от "прозрачных" народных стихов шотландского поэта. Рюккерт, Эйхендорф, Мёрике, Ленау, Кёрнер, Гейбель, Андерсен, Гёте, Шиллер, Шекспир и многие другие поэты также нашли в вокальной лирике Шумана свое индивидуальное, неповторимое музыкальное выражение.

Шуман добивался этого в напряженных поисках новых выразительных средств. Стремление композитора с художественной точностью воспроизвести каждую деталь поэтического образа определило и его трактовку песенно-романсного жанра.

Мелодии романсов Шумана созданы композитором-поэтом, тонко чувствовавшим выразительную силу художественного слова. Он никогда не допускал вольных повторений и расчленений поэтического текста, столь характерных для вокальной музыки XVIII столетия и встречавшихся даже у Шуберта. Гибкая и рельефная мелодика Шумана отражала тончайшие нюансы слова. В ней чудесно претворены интонации немецкой поэтической речи.

С этим стремлением к наиболее полному воплощению образов поэтической лирики связана и новая роль фортепианной партии в романсе. Здесь сосредоточен "психологический план" поэтического текста. Яркость музыкального образа обусловлена слиянием выразительного и изобразительного начал. Но Шуман акцентирует психологические элементы, раскрывая дотоле неведомые в музыке глубины. Чего нельзя выразить словами, даже вокальной мелодией, то "досказывает" фортепиано.

Вся эмоциональная атмосфера стиха отражена в инструментальной партии посредством неожиданных, тонких, изысканных гармоний и индивидуализированной образно-выразительной фактуры. Иногда в песне ведущая роль принадлежит именно этому "психологическому плану", то есть инструментальному сопровождению. Многие песни Шумана, а нередко и циклы песен, завер-

шаются развитыми фортепианными постлюдиями обобщающего характера. В сущности, и у Вагнера симфоническая и вокальная партии в опере соотнесены по своему выразительному смыслу так же, как голос и фортепиано в романсах Шумана.

Обратившись к трем наиболее значительным вокально-драматическим произведениям Шумана — оратории "Рай и Пери" (из поэмы Мура "Лалла Рук"), "Сценам из "Фауста" Гёте, музыке к "Манфреду" Байрона, можно убедиться, что все они, несмотря на индивидуальные различия, претворяют одни и те же художественные принципы, восходящие к шубертовской песне и романсам самого Шумана.

В вокально-драматических произведениях Шумана господствующую роль играют образы современной ему поэтической лирики. В поэзии XIX столетия психологическое начало решительно преобладает над сюжетно-драматургическим; романтическое созерцание, настроение определяют ее образно-эмоциональный строй.

Знаменательно, что Шуман создавал свои вокально-драматические произведения вовсе не на основе либретто. Он писал музыку непосредственно на тексты отдельных стихотворений, именно так, как сочинял свои романсы на стихи наиболее близких ему поэтов.

Очень характерна в этом отношении музыка Шумана к «Сценам из „Фауста"». Не популярная сюжетно-законченная первая часть поэмы, а отвлеченно-философская вторая привлекла главное внимание композитора (из тринадцати музыкальных номеров только три заимствованы из первой части). Шуман даже не стремился к драматургической цельности произведения. Он сочинял музыку к избранным отрывкам лирико-философского содержания, начав с последней сцены второй части "Фауста" Гёте и лишь пять лет спустя заинтересовавшись литературным материалом первой части. Сюжетная структура гётевской поэмы ни в какой мере не влияла на художественный замысел композитора. Шуман создал не драматургическое произведение, а ряд замечательных поэтических картин для хора, солистов и оркестра. Здесь и проникновенная молитва Гретхен — одна из ярчайших "лирических исповедей" в музыке романтиков, заставляющая вспомнить шубертовскую "Маргариту за прялкой"; здесь и скерцозно-фантастический образ Ариеля, близкий народно-языческой поэзии мендельсоновского "Сна в летнюю ночь"; здесь и предсмертный монолог Фауста, потрясающий своим драматизмом и философской глубиной, и многое другое.

Напрасно искали бы мы в музыке этих сцен единую драматургическую линию. Весь замысел произведения, его композиция и эмоциональная атмосфера очень далеки от стиля классицистской оратории. Больше всего напоминают «Сцены из „Фауста"» циклы самого Шумана, написанные на стихи Гейне или Шамиссо.

О художественной силе этих сцен, их лирико-философской направленности можно судить по высказываниям современников, утверждавших, что музыка Шумана впервые раскрыла им смысл философской концепции Гёте...

Еще менее традиционно решение музыкально-поэтического замысла в музыке к "Манфреду".

Байрон, один из самых дорогих Шуману поэтов, создал в своем "Манфреде" романтический образ одинокого мыслителя и бунтаря, человека с пытливым умом и благородным характером, разочарованного в людях и решившего уйти из жизни. Этот образ "Фауста XIX столетия" таил в себе, с точки зрения Шумана, нечто глубоко типичное для современности.

Драматическая и философская сторона поэмы Байрона (как понимал ее Шуман) воплощена в увертюре. Подлинно бетховенской страстности и драматической силы исполнен образ мятущегося Манфреда. Там же, где музыкальные номера чередуются с текстами Байрона, отражена преимущественно поэтическая атмосфера произведения — волшебные сцены духов, картины альпийской горной природы и т. д. Эти эпизоды очень напоминают "фортепианного Шумана" 30-х годов. С нарастанием психологического напряжения появляется поэтическая декламация на фоне оркестра.

Вся музыка к "Манфреду" исключительно тонка, детализирована и отшлифована. И опять художественные принципы камерной миниатюры господствуют в произведении драматического жанра.

Но даже в том случае, когда в композиции поэтического произведения отчетливо выявлены сюжетно-драматические элементы, как, например, в наиболее традиционной по форме оратории "Рай и Пери", музыка Шумана отнюдь не акцентирует их. В произведение ирландского поэта Мура (повествующее о "странствии души" в поисках высшего нравственного подвига, который должен открыть ей доступ в рай) вплетена социально-патриотическая тема. Она придавала романтической поэме Мура большую силу драматизма и политическую актуальность. Шуман же, при всех его бесспорных симпатиях к народно-освободительным движениям, подчеркнул в своей "оратории" вовсе не эту сторону поэмы, а лирические, созерцательные, "пейзажные" моменты, часто достигая в них высокого психологического напряжения. Здесь художественные принципы Шумана напоминают "Тристана и Изольду" Вагнера.

Подобно тому как из средневековой легенды Вагнер извлек для своей музыкальной драмы лишь ее "лирическую квинтэссенцию"[1],

[1] Показательно в этом отношении сопоставление сюжета вагнеровского "либретто" с романом Бедье, основанном на той же легенде и характерном множе-

так и Шуман раскрыл в своей поэме "Рай и Пери" преимущественно образы томления по "недосягаемому идеалу" и экзотические картины вымышленного прекрасного мира, столь характерные для романтической поэзии и сказки. В известном смысле "Рай и Пери" Шумана (как и его "Странствие Розы" по поэме Горна и ряда других сочинений на тексты романтических баллад Уланда и Гейбеля) ближе "Русалке"Андерсена или "Оберону" Вебера, чем любой оратории предшественников.

Музыка "Рая и Пери" отличается замечательными колористическими красотами, но ее лирическую "однoплановость" отрицать невозможно.

Музыкально-выразительные приемы в вокально-драматическом творчестве Шумана очень далеки от "классицистски-ораториальных". Это заметно прежде всего в новой трактовке хора. В "поэмах" нет хоровых масс традиционной оратории, мало полифонии, которая придавала хорам классиков звуковую насыщенность, напряженность и внутренний драматизм, соответственно героической направленности ораториального жанра. Шуман подчеркивает в хорах красочно-гармонические элементы, которые, подобно фортепианному сопровождению к песне, создают эмоциональный "фон", раскрывают психологический смысл текста, подчеркивают отдельные настроения. В свою очередь и в оркестре своеобразно преломляется красочно-эмоциональный стиль романтической фортепианной музыки. Многие оркестровые эпизоды вокально-драматических произведений Шумана поражают темброво-колористическим богатством, которое так редко встретишь в оркестровке его же собственных симфоний.

Черты "романсности" в вокально-драматических "поэмах" Шумана сказываются и в том, что сольные эпизоды, как правило, более значительны в художественном отношении, чем хоровые, а в самой их мелодике заметно стремление передать интонации немецкой поэтической речи в манере шуберто-шумановской песни.

"Оперность", столь характерная для классицистской оратории, отнюдь не типична для вокально-драматических произведений Шумана. В этом отношении очень интересно сравнить с ними "Мессию" Генделя или "Времена года" Гайдна. Вопреки традиции, в л и б р е т т о этих классицистских ораторий XVIII века отсутствуют театрально-драматические элементы. Но м у з ы к а л ь н о е выражение их идеи пронизано театральностью. Так, "Мессия" написана на отрывки из евангельской поэзии философского характера. Но на эти поэтические тексты Гендель создал музыку ярко героическую, близкую по образам и формам выражения современной

---

ством сюжетно-драматургических эпизодов, среди которых п с и х о л о г и ч е с к а я любовная линия даже отчасти теряется.

опере. Сугубо светская оратория Гайдна с ее богатством лирических эпизодов, предвосхитивших во многом музыку романтиков, тем не менее опирается на оперу "руссоистского" направления, на оперный симфонизм Моцарта. Классическая хоровая полифония составляет важнейший выразительный элемент обоих произведений.

У Шумана же "романсные" выразительные приемы радикально преобразили жанровый облик его вокально-драматической музыки. Эти приемы сложились в полном соответствии с идейным замыслом композитора. Его произведения не претендуют на героико-драматический характер или на эпический размах ораторий Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона. Это лирические "поэмы", а не драмы.

Для "Геновевы" — единственной оперы Шумана — тяготение к тонкой психологичности, к лирической "однoплановости" оказалось роковым. "Геновеве" не хватало простоты, широты и колоритности, без чего национальная опера немыслима. Более того. Не только у Шумана, но даже и в музыкальных драмах Вагнера (особенно в "Тристане и Изольде") при всей их жизненности ощутимо противоречие между театральной природой оперного жанра, с одной стороны, и явным преобладанием лирико-психологических элементов над образами действия и конфликта — с другой. В то же время вокально-драматические "поэмы" Шумана (в отличие и от немецкой романтической оперы и от ораторий Мендельсона) свободны от подобных внутренних противоречий.

Тонко и правдиво воплощая образы современной поэзии, они отражают характернейшие тенденции музыкального искусства Германии XIX столетия и наиболее яркие черты неповторимой художественной индивидуальности самого Шумана.

## БЕРЛИОЗ

Берлиоз — один из самых смелых и передовых художников XIX века. Его ярко оригинальное творчество, открывающее в музыке новые, далеко ведущие пути, было порождением духовных сил народа, раскрепощенных Французской революцией 1789 года.

Значительное влияние на композитора оказало знакомство с демократическим монументальным стилем массовой революционной музыки. Но этим далеко не ограничивается глубокая связь Берлиоза с революционным искусством Франции. Решающим для его формирования как художника была вся атмосфера протеста, царившая в передовых кругах в годы реакции.

---

***Опубликовано:*** Учебник-7. С. 409—411.

Великое пробуждение Франции в середине XIX века привело к расцвету научной и художественной мысли страны. Расширились идейные горизонты, художественное разнообразие и новаторство по-разному и в различных областях искусства, объединяли вызов устаревшим традициям прошлого и бесстрашное утверждение непроторенных путей. Как ни далеки друг от друга крайние французские романтики и реалисты, как ни разнятся между собой эстетика и системы мировоззрения Бальзака и Гюго, Беранже и Готье, Делакруа и Жерико, все же их творчество сложилось под общим воздействием революции в обстановке неугасающего оппозиционного пафоса. В музыке Берлиоз — единственный достойный представитель искусства, рожденного духом революционного дерзания. Но, с точки зрения национальной культуры в целом, он был лишь одним из многих в блестящей плеяде художников своего времени.

Музыкальные образы Берлиоза, его характерный стиль неотделимы от идей и настроений передовых общественных кругов Франции. Один из самых ярких романтиков, Берлиоз имел много общего с современными художниками других стран. Но в отличие от немецких и австрийских композиторов, в его искусстве наряду с интимной лирикой, фантастическими и жанровыми образами настойчиво пробивается гражданско-революционная тема. Она отразилась не только в произведениях, непосредственно близких массовым революционным жанрам. Даже в симфонию с субъективной романтической программой проникли гражданская патетика и монументальность.

О Берлиозе сложилось ложное представление как о композиторе, мало связанном с национальной культурой. Отчасти это было вызвано тем, что ведущей областью его творческой деятельности была симфоническая музыка, которая в дореволюционной Франции не сумела приобрести значения, равноценного опере. Сыграло роль и то, что в своем тяготении к большим философским обобщениям Берлиоз провозгласил себя наследником не только своих именитых соотечественников, но и Бетховена, Шекспира, Байрона, Гёте. Кроме того, он всю жизнь резко противопоставлял себя академическим и казенным кругам французских музыкантов. Но на самом деле творчество Берлиоза более полно и совершенно, чем творчество любого из его современников-композиторов, отразило типичные чёрты искусства своего народа.

Даже интернациональность Берлиоза была отражением особенностей парижской культуры XIX века. При жизни композитора Париж являлся общеевропейским художественным центром. Там жили Гейне и Бёрне, Россини и Мейербер, Лист и Вагнер, Шопен и Мицкевич, Глинка и Тургенев. Именно в городе с такими мощными интернациональными связями мог сформироваться музы-

кант, идеи которого совпадали с исканиями передовых людей современности.

Характерно для француза Берлиоза и устойчивое увлечение Вергилием и Глюком, вопреки собственным романтическим склонностям. Древняя литература вплоть до нашего времени остается обязательным предметом гуманитарного образования во Франции. Французский театр XVII—XVIII веков был неразрывно связан с классическими образцами античности. Берлиоз, осуществляя мечту всей жизни, создал оперу на мифологический сюжет из Вергилия в традициях французской лирической трагедии. И в этом нельзя усматривать ретроградные тенденции: такая оценка была бы уместной, если бы подобные сюжеты разрабатывались в оперном искусстве Германии или России 1860-х годов. Здесь же проявились симпатии композитора к национальным художественным традициям.

Берлиоз выражал свои художественные идеалы преимущественно в новых формах и жанрах, казалось бы, не имевших прочных традиций на его родине. И тем не менее истоки этого самобытного новаторского искусства глубоко национальны.

Вне сомнения, Берлиоз является первым французским симфонистом мирового значения. Но его творчество было подготовлено инструментальной музыкой, развившейся в недрах французского искусства еще с середины XVIII века, — в симфонических эпизодах опер Рамо, Глюка, Лесюэра, Спонтини, в симфониях Госсека, увертюрах Керубини, в инструментальной музыке композиторов французской революции. Знаменательно, что до зрелого возраста Берлиоз не знал Баха, не понимал и не ценил Гайдна и даже с Бетховеном познакомился в годы, когда его собственная художественная индивидуальность вполне определилась. Характерные особенности французской музыки легли в основу берлиозовского симфонического стиля. Так, например, его национальной чертой является театральность, заметно отличающая его от немецкой симфонической школы. (Известно, что музыкальный гений французского народа на протяжении ряда столетий проявлял себя преимущественно в театрализованных формах.)

С национальными традициями связана и программность творчества Берлиоза. Бесспорно, программное содержание его музыки было новым явлением. Но тяготение к этому можно проследить уже во французских полифонических песнях XVI века, в балетных инструментальных сюитах, пьесах для клавесина Куперена и Рамо, оперных увертюрах Глюка и Керубини — последние непосредственно подводят к симфонизму Берлиоза.

На глубоком заблуждении основывается внедрившееся представление, будто Берлиоз, имевший успех в России и Германии, у себя на родине никем не был понят при жизни. Парижские акаде-

мические и чиновничьи круги относились к нему враждебно, он не был и не мог быть близок обществу банкиров, фабрикантов, рантье или буржуазных обывателей. Но его не понимали "филистимляне" (если пользоваться образами шумановского "Давидсбунда"), а не французский народ. По существу, и в Германии и в России Берлиоза ценили главным образом те же передовые общественные круги.

Своим успехом за пределами родины Берлиоз во многом обязан Листу, Шуману, Мендельсону и русской "Могучей кучке". И во Франции его искусство усиленно пропагандировали передовые художники, разделявшие идеи шумановского "Давидсбунда".

Если при жизни композитора его самобытное, смелое, новаторское искусство с трудом пробивало себе путь сквозь стену консерватизма, то в наше время Берлиоз признан одним из самых выдающихся представителей французской культуры. "Берлиоз заложил грандиозный фундамент для национальной и народной музыки одной из величайших демократий Европы", — писал Ромен Роллан.

## БЕРЛИОЗ-КРИТИК

Берлиозу не было двадцати лет, когда он поднял голос в защиту французской оперной школы, опубликовав в парижской прессе свою первую музыкально-критическую статью. С этого момента и до последних лет жизни он не выпускал из рук пера журналиста-критика. Оригинально мыслящий художник, блестяще одаренный литератор, великий музыкант, Берлиоз, казалось, был создан для музыкальной публицистики. Среди его критических трудов встречаются страницы, которые могли быть созданы лишь подлинным публицистом, и не по заказу, а по внутренней творческой потребности.

Чутье гениального композитора позволило Берлиозу не пропустить почти ни одного значительного явления современной ему музыкальной культуры. Первым или одним из первых Берлиоз приветствовал творчество Глинки, кучкистов, Листа, Мендельсона, Вагнера, Брамса, Мейербера, Гуно, Бизе, Сен-Санса, Массне и других выдающихся художников своей эпохи. Работая постоянным рецензентом крупной парижской газеты, он, однако, не мог позволить себе роскошь писать только на интересующие его темы. Ему хотелось пропагандировать искусство Бетховена, Глюка, Вебера, хотелось открывать их преемников в новых художественных течениях, но обязанностью рецензента было откликаться чуть ли не на

---

***Опубликовано:*** СМ, 1957, № 10. С. 137—140; Этюды-1. С. 161—166; Этюды-2. С. 225—230.

каждое событие парижского сезона, в котором наряду с подлинными светилами имелось, по выражению Берне, много "сверкающей пустоты", или, как говорил сам Берлиоз, "жестокой пошлости".

День за днем он заполнял столбцы газет занимательным описанием событий, не переживших и одного дня. И далеко не всегда ему удавалось продумать до конца свое отношение к крупным художественным явлениям, заслуживавшим и серьезного анализа и отстоявшихся оценок.

Это противоречие между Берлиозом — вдохновенным трибуном, родственным по своему воинственному темпераменту шумановским "давидсбюндлерам", и Берлиозом — профессиональным сотрудником влиятельной парижской газеты наложило отпечаток на многие статьи и составило одну из особенностей его музыкально-критического стиля.

В статьях Берлиоза обращает на себя внимание прежде всего гражданско-этический подход к музыке, осознание того, что судьбы передового искусства зависят от характера общественного строя. Статей, специально посвященных социальным сторонам музыкальной жизни, у Берлиоза, правда, мало. В их числе — "Ежегодный конкурс по музыкальной композиции в Институте" и "Евфония, или Город музыки". В первой Берлиоз беспощадно разоблачает вредную — с точки зрения поощрения подлинных талантов — систему премий, практиковавшуюся французской Академией изящных искусств. "Карфаген должен быть разрушен" — такой эпиграф к данному очерку и его рефрен. Вторая статья принадлежит к утопиям, широко распространенным в литературе XIX столетия. Берлиоз создает в ней проект идеального "музыкального государства", в котором формирование музыканта происходит в благоприятной обстановке, свободной от недостатков современной ему буржуазной Франции. Читатель, однако, легко узнает в авторе всех статей Берлиоза — человека, мировоззрение которого сложилось под воздействием могучих социальных потрясений его эпохи.

Непримиримое отношение к миру банкиров и рантье, революционный гражданский пыл почти всегда ощутимы в статьях Берлиоза. Тема гражданственности образует своеобразный cantus firmus его критических трудов. Негодует ли он по поводу чудовищной консервативности современного музыкального театра, обдает ли презрением безвкусицу, господствующую на концертной эстраде, сожалеет ли, что публика плохо воспринимает "Героическую симфонию" Бетховена, проповедует ли новый тип оперных и концертных залов, преклоняется ли перед музыкальной драмой Глюка, восторгается ли по поводу парижских театральных нравов — все его высказывания пронизаны единым "лейтмотивом": мотивом антагонизма между творческими устремлениями передового худож-

ника и интересами предпринимателя, в руках которого находились судьбы искусства. Иногда эта тема провозглашается во весь голос, но чаще — является лишь подтекстом его критических замечаний. Многие из них не устарели и до настоящего времени.

К этой основной теме примыкают и две другие, также глубоко волновавшие Берлиоза и как композитора и как критика. Он неоднократно возвращается к мысли о необходимости воспитывать в массовой аудитории способность отличать подлинные художественные ценности от мнимых. Столь же неутомимо разъясняет он природу новаторства в музыке, указывая на примере разбираемых им произведений, как устаревают те или иные формы выражения, как дух и идея нового времени требуют обновления выразительных средств.

Хорошо понимая свою высокую миссию, Берлиоз никогда не опускался до прямолинейной дидактичности. Он выступал в своих критических статьях не как проповедник, но как художник. Публицистика Берлиоза привлекает нас высокими литературными качествами: в его статьях литературная сторона, пожалуй, даже сильнее музыкально-аналитической.

Берлиоз как критик был порожден той высокой культурой французской журналистики, которая дала публицистические работы Стендаля, Гюго, Бальзака, Виньи, Сент-Бева и многих других. Именно это поколение, в полной мере осознавшее великое значение печатного слова, открыло новую, замечательную страницу в истории французской художественной критики. Исполненная общественного пафоса, насыщенная новыми идеями, она одновременно отличалась безупречной литературной формой. К плеяде блестящих французских критиков относился и Берлиоз. Особенно заметны точки соприкосновения между ним и автором знаменитых еженедельных "фельетонов" по вопросам литературы — Сент-Бевом, который также был тесно связан с прессой Парижа.

Широкий кругозор, богатое воображение, разнообразие литературных приемов — все эти качества и поныне глубоко заинтересовывают читателей статей Берлиоза. Почти каждая из них имеет свой художественный облик, написана в неповторимой манере, соответствующей данной теме. Можно сказать, что одни статьи Берлиоза написаны à la скерцо, другие трактованы в духе "con molto, di sentimento", третьи проникнуты высоким драматизмом и т. п. Этому соответствует и разнообразие литературных жанров. Здесь и полемические выступления, и юмористические фельетоны, и исторические экскурсы, и художественный вымысел, и сжатые рецензии-отчеты. Содержание статей обычно выходит далеко за пределы музыкально-цеховых понятий. Мысли Берлиоза о музыке пронизаны ассоциациями с литературой, театром и другими явлениями современной ему культурной жизни. Превосходный литера-

турный слог, который, к сожалению, почти всегда блекнет в переводах, позволял сравнивать Берлиоза, как стилиста, даже с Дидро.

Необходимое для журналиста умение писать занимательно несомненно способствовало тому, что Берлиоз находил такие формы музыкального рецензирования, которые соответствовали требованиям читателя, не имеющего специальной музыкальной подготовки, но обладающего высокой общей культурой. Связь с журналистикой имела, однако, и обратную сторону: отрицательное воздействие ее сказывается порой в рыхлости композиции некоторых фельетонов Берлиоза, их словесной перегруженности, что нельзя объяснить одним только стремлением к "романтической свободе" выражения.

Профессия рецензента оставила неблагоприятный след и на музыкально-аналитических приемах Берлиоза. Его музыкальные анализы вызывают у читателя двойственное чувство — восхищения и неудовлетворенности. За редкими исключениями, страницы, посвященные разбору отдельных музыкальных произведений, являются своеобразными путеводителями. Их особенность — в исключительной свободе, непринужденности, даже субъективности оценок и в манере выражения, напоминающей по стилю письма или дневники. Это удивительным образом сочетается с почти педантической обстоятельностью изложения (неизбежное следствие обращения к читателю, который ждет от критика подробных пояснений). Шаг за шагом Берлиоз следует за событиями, разыгрывающимися на оперной сцене, добросовестно описывает последовательность частей в симфоническом цикле, обращая внимание читателя на художественные эффекты, поразившие его в партитуре. То обстоятельство, что эти подробности подметил критик со слухом гениального музыканта, придает его наблюдениям неувядающую ценность. Каждый, кто знает и любит симфонии Бетховена, "Орфея" и "Ифигению в Тавриде" Глюка, "Фрейшюца" Вебера, "Дон-Жуана" Моцарта, "Вильгельма Телля" Россини, "Гугенотов" Мейербера, с захватывающим интересом прочтет, какие именно детали инструментовки, гармонии, композиции этих произведений привели Берлиоза в восторг или, наоборот, вызвали порицание. Нужно ли говорить, какое огромное практическое значение имеет изучение этих "открытых" Берлиозом деталей партитуры для наших композиторов, критиков и музыкантов вообще?

И тем не менее, как ни интересны и важны музыкальные наблюдения Берлиоза, в них трудно усмотреть выработанный метод. Критик скорее посвящает читателя в свои непосредственные впечатления, чем стремится создать обобщенное представление о произведении. Так, ни в одном из его анализов девяти бетховенских симфоний нет и подобия того синтетического сконцентрированного разбора, благодаря которому статьи Серова о Девятой симфонии

или увертюре "Леонора" мы можем назвать классическими трудами. Читая Берлиоза, мы всегда за его словами слышим музыку, но после прочтения статьи мы яснее представляем отдельные музыкальные эпизоды, чем произведение в целом.

С очаровательной откровенностью Берлиоз сам признается в этом, заканчивая очерк, посвященный "Фаусту" Гуно:

"После четырех часов музыки всегда испытываешь огромную усталость. Вследствие этого у меня, по правде говоря, осталось весьма смутное представление о пятом акте, и прежде чем говорить о нем, мне нужно прослушать его еще раз"[1].

Великий композитор, Берлиоз имел право на подобную непринужденность высказываний. Но у любого другого критика, обладающего чуть менее богатой интуицией и чуть меньшим художественным тактом, берлиозовский метод неизбежно выродился бы в описательность и неоправданную восторженность.

Достижения музыкальной науки последнего времени выработали в нас стремление к более строгим и обобщающим методам музыкального анализа. Тем не менее, как музыкальный критик Берлиоз почти не устарел для нас. Известно, что Берлиоз не скрывал презрения, которое вызывали в нем музыкальное невежество, необоснованный апломб, поверхностность суждений или педантизм его коллег — газетных рецензентов. Только для того, чтобы посмеяться над их тупостью, он выдал свою трилогию "Детство Христа" за произведение несуществующего композитора XVI века Дюкре, хотя на самом деле она ничуть не ближе музыке той эпохи, чем "Собор Парижской Богоматери" Гюго — средневековой схоластической литературе. Принадлежащий к лучшим умам своего поколения, Берлиоз открыто противопоставлял себя — музыкального критика нового типа — газетным писакам. И несомненно, его облик, объединяющий художественную одаренность с высокой умственной культурой и развитым гражданским сознанием, в высшей степени созвучен идеалу передового музыкального критика наших дней.

## ШОПЕН

В 30—40-х годах прошлого века мировая музыка обогатилась тремя крупнейшими художественными явлениями, пришедшими с востока Европы. С творчества Шопена, Глинки, Листа в истории музыкального искусства открылась новая страница.

---

[1] Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С. 150.

*Опубликовано:* Учебник-7. С. 451—457.

При всей своей художественной неповторимости, при заметном различии судеб их искусства, эти три композитора объединены между собой общей исторической миссией. Они были зачинателями того движения за создание национальных школ, которое образует важнейшую сторону общеевропейской музыкальной культуры второй половины XIX (и начала XX) столетия. На протяжении двух с половиной веков, последовавших за эпохой Ренессанса, музыкальное творчество мирового масштаба развивалось почти исключительно вокруг трех национальных центров. Все сколько-нибудь значительные художественные течения, вливавшиеся в русло общеевропейской музыки, исходили из Италии, Франции и австро-немецких[1] княжеств. До середины XIX века гегемония в развитии мировой музыки безраздельно принадлежала им. И вдруг начиная с 30-х годов на "периферии" Центральной Европы возникают одна за другой крупные художественные школы, принадлежащие тем национальным культурам, которые до сих пор либо вообще еще не вступали на "столбовую дорогу" развития музыкального искусства, либо давно сошли с нее и долго оставались в тени[2]. Эти новые национальные школы — прежде всего русская (которая вскоре заняла если не первое, то одно из первых мест в мировом музыкальном искусстве), польская, чешская, венгерская, затем норвежская, испанская, финская, английская и другие — были призваны влить свежую струю в старинные традиции общеевропейской музыки. Они открыли перед ней новые художественные горизонты, обновили и безмерно обогатили ее выразительные ресурсы. Картина общеевропейской музыки второй половины XIX столетия немыслима без новых, бурно расцветающих национальных школ.

---

[1] Мы объединяем австрийскую и немецкую музыкальную культуру в единое понятие — "музыка австро-немецких княжеств" — по следующей причине. Разумеется, в австрийской музыке сложились свои национальные черты, отличные от немецких, которые были обусловлены и многонациональным составом населения Австрии, и ее многочисленными связями с Италией, Венгрией и славянскими странами, и даже религиозными традициями католицизма, отличными от протестантизма северных княжеств. Наиболее ярко эти традиции сказались в особенностях фольклора и бытовой музыки. И тем не менее на протяжении ряда столетий Австрия развивалась как одно из многочисленных немецких княжеств. Общность социально-экономического уклада, истории, языка, литературы привела к тесному переплетению культурных традиций Германии и Австрии. Проявившись наиболее ясно в области литературы, эта особенность была в большой мере характерна и для музыки. Единство эстетических направлений, жанров, интонаций, профессиональных центров характеризует немецкую и австрийскую музыку не только более отдаленных эпох, но и XVII, XVIII и даже отчасти XIX столетий.

[2] Речь идет не об отдельных художниках, среди которых могли встречаться лица самых разных национальностей (таких, как, например, чех Ян Стамиц или испанец Антонио Солер в XVIII столетии), а именно о сложившейся национальной школе, с собственными творческими центрами. Характерно, что чех Стамиц стоял во главе симфонической школы в Мангейме, то есть в Германии.

Родоначальниками этого движения были три вышеназванных композитора, вступивших на мировую арену в одно и то же время. Намечая в общеевропейском профессиональном искусстве новые пути, эти художники выступали как представители своих национальных культур, раскрывая неведомые дотоле громадные ценности, накопленные их народами. Искусство такого масштаба, как творчество Шопена, Глинки или Листа, могло сформироваться только на подготовленной национальной почве, созреть как плод старинной и развитой духовной культуры, собственных традиций музыкального профессионализма, не исчерпавшего себя, и непрерывно рождающегося фольклора. На фоне господствующих норм профессиональной музыки Западной Европы яркая самобытность еще "не тронутого" фольклора стран Восточной Европы сама по себе производила громадное художественное впечатление. Но связи Шопена, Глинки, Листа с культурой своей страны этим, разумеется, не исчерпывались. Идеалы, чаяния и страдания своего народа, его господствующий психологический склад, исторически сложившиеся формы его художественной жизни и быта — все это в не меньшей мере, чем опора на музыкальный фольклор, определило особенности творческого стиля этих художников.

Именно таким воплощением духа польского народа была музыка Фридерика Шопена. Несмотря на то что бóльшую часть своей творческой жизни композитор провел вне родины, именно ему суждено было вплоть до нашего времени играть роль главного, общепризнанного представителя культуры своей страны в глазах всего мира. Этот композитор, чья музыка вошла в повседневную духовную жизнь каждого культурного человека, воспринимается прежде всего как сын польского народа.

Музыка Шопена сразу получила всеобщее признание. Передовые композиторы-романтики, ведущие борьбу за новое искусство, почувствовали в нем единомышленника. Его творчество естественно и органически включалось в рамки передовых художественных исканий своего поколения. (Вспомним не только критические статьи Шумана, но и его "Карнавал", где Шопен фигурирует как один из "давидсбюндлеров".) Новая лирическая тема его искусства, свойственное ей то романтически-мечтательное, то взрывчато-драматическое преломление, поражающая смелость музыкального (и в особенности гармонического) языка, новаторство в области жанров и форм — все это перекликалось с исканиями Шумана, Берлиоза, Листа, Мендельсона. И вместе с тем искусству Шопена была присуща покоряющая самобытность, которая отличала его от всех его современников. Разумеется, шопеновская оригинальность исходила из национально-польских истоков его творчества, которые современники сразу ощутили. Но как ни велика роль славянской культуры в формировании шопеновского стиля, не этим

только обязан он своей поистине удивительной неповторимостью. Шопен сумел, как ни один другой композитор, объединить и сплавить воедино художественные явления, которые на первый взгляд представляются взаимоисключающими. Можно было бы говорить о противоречиях шопеновского творчества, если бы оно не было спаяно изумительно цельным, индивидуальным, предельно убедительным стилем, опирающимся при этом на самые разные, подчас даже крайние течения.

Так, безусловно, самая характерная черта шопеновского творчества — его огромная, непосредственная доступность. Легко ли найти другого композитора, чья музыка могла соперничать с шопеновской по ее мгновенно и глубоко проникающей силе воздействия? Миллионы людей пришли к профессиональной музыке "через Шопена", множество других, равнодушных к музыкальному творчеству в целом, тем не менее остро эмоционально воспринимают шопеновское "слово". Только отдельные произведения других композиторов — например, Пятая симфония или "Патетическая соната" Бетховена, Шестая симфония Чайковского или "Неоконченная" Шуберта — могут выдержать сравнение с громадным непосредственным обаянием каждого шопеновского такта. Даже при жизни композитора его музыке не приходилось пробивать себе путь к аудитории, преодолевать психологическое сопротивление консервативно настроенного слушателя — судьба, которую разделяли все смелые новаторы среди западноевропейских композиторов XIX века. В этом смысле Шопен ближе композиторам новых национально-демократических школ (сложившихся в основном во второй половине столетия), чем современным ему западноевропейским романтикам.

А между тем его творчество одновременно поражает и своей независимостью от традиций, которые сложились в национально-демократических школах XIX столетия. Именно те жанры, которые для всех других представителей национально-демократических школ играли роль главных и опорных, — опера, бытовой романс и программная симфоническая музыка, — либо полностью отсутствуют в шопеновском наследии, либо занимают в нем второстепенное место.

Мечта о создании национальной оперы, которая вдохновляла других польских композиторов — предшественников и современников Шопена, — не воплотилась в его искусстве. Музыкальный театр не интересовал Шопена. Симфоническая музыка в целом, программная в частности, совершенно не входила в круг его художественных интересов. Песни, созданные Шопеном, представляют известный интерес, но занимают сугубо второстепенное положение по сравнению со всеми его произведениями. Его музыке чужды "объективная" простота, "этнографическая" яркость стиля, харак-

терные для искусства национально-демократических школ. Даже в мазурках Шопен стоит особняком по сравнению с Монюшко, Сметаной, Дворжаком, Глинкой и другими композиторами, также творившими в жанре народного или бытового танца. И в мазурках его музыка насыщена тем нервным артистизмом, той духовной утонченностью, которые отличают каждую высказанную им мысль.

Музыка Шопена — квинтэссенция рафинированности в лучшем смысле слова, изящества, тонко отшлифованной красоты. Но можно ли отрицать, что это искусство, по внешним признакам принадлежащее аристократическому салону, подчиняет себе чувства многотысячных масс и увлекает их за собой с не меньшей силой, чем дано великому оратору или народному трибуну?

"Салонность" шопеновской музыки — другая ее сторона, которая как будто находится в резком противоречии с общим творческим обликом композитора. Связи Шопена с салоном бесспорны и очевидны. Не случайно в XIX веке зародилась та узкая салонная интерпретация шопеновской музыки, которая в виде провинциальных пережитков сохранилась кое-где на Западе и в XX веке. Как исполнитель Шопен не любил и боялся концертной эстрады, в жизни он вращался преимущественно в аристократической среде, и утонченная атмосфере светского салона неизменно вдохновляла и воодушевляла его. Где, как не в светском салоне, следует искать истоки неподражаемой утонченности шопеновского стиля? Характерные для его музыки блеск и "роскошная" красота виртуозности, при полном отсутствии кричащих актерских эффектов, также зародились не просто в камерной обстановке, а в избранной аристократической среде.

Но вместе с тем творчество Шопена — полный антипод салонности. Поверхности. Поверхностность чувств, ложная, а не подлинная виртуозность, позерство, акцент на изящество формы в ущерб глубине и содержательности — эти обязательные атрибуты светской салонности абсолютно чужды Шопену. При изяществе и утонченности форм выражения, высказывания Шопена всегда проникнуты такой серьезностью, насыщены такой громадной силой мысли и чувства, что они не просто волнуют, но часто потрясают слушателя. Психологическое и эмоциональное воздействие его музыки так велико, что на Западе его даже сравнивали с русскими писателями — Достоевским, Чеховым, Толстым, считая, что наравне с ними он раскрыл глубины "славянской души".

Отметим еще одно характерное для Шопена кажущееся противоречие. Художник гениального дарования, оставивший глубокий след в развитии мировой музыки, отразивший в своем творчестве широкий диапазон новых идей, нашел возможным выразить себя полностью средствами одной только пианистической литературы. Ни один другой композитор — ни из предшественников, ни из

последователей Шопена — не ограничивал себя всецело, подобно ему, рамками фортепианной музыки[3]. Как ни велика новаторская роль фортепиано в западноевропейской музыке XIX века, как ни велика дань, которую отдали ему все ведущие западноевропейские композиторы начиная с Бетховена, тем не менее ни один из них, в том числе даже величайший пианист своего века — Ференц Лист, — не удовлетворился полностью его выразительными возможностями. На первый взгляд, исключительная приверженность Шопена к фортепианной музыке может создать впечатление ограниченности. Но на самом деле отнюдь не бедность замыслов позволяла ему удовлетворяться возможностями одного инструмента. Гениально постигнув все выразительные ресурсы фортепиано, Шопен сумел бесконечно раздвинуть художественные границы этого инструмента и придать ему небывалое дотоле всеобъемлющее значение.

Открытия Шопена в области узкофортепианной литературы не уступали достижениям современников в сфере симфонической или оперной музыки. Если виртуозные традиции эстрадного пианизма мешали Веберу найти новый творческий стиль, которой он обрел только в музыкальном театре; если фортепианные сонаты Бетховена, при всем их громадном художественном значении, были подступами к еще более высоким творческим вершинам гениального симфониста; если Лист, достигнув творческой зрелости, почти отказался от сочинения для фортепиано, посвятив себя главным образом симфоническому творчеству; если даже Шуман, проявивший себя полнее всего как фортепианный композитор, отдал дань этому инструменту только на протяжении одного десятилетия, — то для Шопена фортепианная музыка была всем. Она была одновременно и творческой лабораторией композитора, и областью, в которой проявлялись его наивысшие обобщающие достижения. Это была и форма утверждения нового виртуозного техницизма, и сфера выражения самых углубленных интимных настроений. Здесь же с замечательной полнотой и изумительной творческой фантазией осуществились с равной степенью совершенства как "чувственная" красочно-колористическая сторона звучаний, так и логика крупномасштабной музыкальной формы. Более того, некоторые проблемы европейской музыки XIX столетия Шопен разрешил в своих фортепианных произведениях с большой художественной убедительностью, на более высоком уровне, чем это было достигнуто другими композиторами в области симфонических жанров. Кажущуюся противоречивость можно усмотреть и обсуждая "главную тему" шопеновского творчества.

---

[3] Произведения, созданные Шопеном не для фортепиано, занимают столь незначительное место в его творческом наследии, что не меняют картины в целом.

Кем был Шопен — национальным и народным художником, воспевающим историю, жизнь, искусство своей страны и своего народа, или романтиком, погруженным в интимные переживания и воспринимающим весь мир в лирическом преломлении? И эти две крайние стороны музыкальной эстетики XIX века сочетались у него в гармоническом равновесии.

Разумеется, главной творческой темой Шопена была тема его родины. Образ Польши — картины ее величественного прошлого, образы национальной литературы, современного польского быта, звуки народных танцев и песен — все это нескончаемой вереницей проходит через шопеновское творчество, образуя его основное содержание. С неисчерпаемым воображением Шопен мог варьировать эту одну тему, вне которой его творчество сразу утратило бы всю свою индивидуальность, содержательность и художественную силу. В известном смысле его можно было бы назвать даже художником "монотематического" склада. Неудивительно, что Шуман, как чуткий музыкант, сразу оценил революционное патриотическое содержание шопеновского творчества. "...Если бы могущественный самодержавный монарх там, на Севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Шопена, в простых напевах его мазурок, он запретил бы музыку..." — писал немецкий композитор.

Однако во всем облике этого "народного певца", в той манере, с которой он воспевал величие своей страны, есть нечто глубоко родственное эстетике современных ему западных романтиков-лириков. Дума и мысли Шопена о Польше облекались в форму "недосягаемой романтической мечты". Тяжелая (а в глазах Шопена и его современников почти безнадежная) судьба Польши придала его чувству к родине одновременно и характер болезненного томления по недосягаемому идеалу, и оттенок восторженно преувеличенного преклонения перед ее прекрасным прошлым. Для западноевропейских романтиков протест против серых будней, против реального мира "мещан и торгашей" выражался в томлении по несуществующему миру прекрасной фантастики (по "голубому цветку" немецкого поэта Новалиса, по "неземному свету, не виданному никем на суше или на море" у английского романтика Вордсворта, по волшебному царству Оберона у Вебера и Мендельсона, по фантастическому призраку недосягаемой возлюбленной у Берлиоза и т. д.). Для Шопена же "прекрасной мечтой" на протяжении всей его жизни была мечта о свободной Польше. В его творчестве нет откровенно феерических, потусторонних сказочно-фантастических мотивов, столь характерных для западноевропейских романтиков в целом. Даже образы его баллад, навеянные романтическими балладами Мицкевича, лишены сколько-нибудь ясно ощутимого сказочного колорита.

Образы томления по неопределенному миру прекрасного у Шопена проявлялись не в виде тяготения к призрачному миру грез, а в форме неугасающей тоски по родине.

То обстоятельство, что с двадцатилетнего возраста Шопен был вынужден жить на чужбине, что на протяжении чуть ли не двадцати последующих лет его нога ни разу не ступила на польскую почву, неизбежно усиливало его романтически-мечтательное отношение ко всему связанному с родиной. В его представлении Польша все больше и больше становилась похожей на прекрасный идеал, лишенный грубых черт реальности и воспринимаемый сквозь призму лирических переживаний. Даже "жанровые картинки", которые встречаются в его мазурках, или почти программные образы художественных шествий в полонезах, или широкие драматические полотна его баллад, навеянные эпическими поэмами Мицкевича, — все они в такой же степени, как чисто психологические зарисовки, трактованы Шопеном вне объективной "осязаемости". Это идеализированные воспоминания или восторженные мечты, это элегическая грусть или страстный протест, это мимолетные видения или вспыхнувшая вера. Потому-то Шопен, несмотря на явные связи его творчества с жанровой, бытовой, народной музыкой Польши, с ее национальной литературой и историей, воспринимается все же не как композитор объективно-жанрового, эпического или театрально-драматического склада, а как лирик и мечтатель. Потому-то патриотические и революционные мотивы, образующие главное содержание его творчества, не воплотились ни в оперном жанре, связанном с объективным реализмом театра, ни в песне, опирающейся на почвенные бытовые традиции. Психологическому складу шопеновского мышления идеально соответствовала именно фортепианная музыка, в которой он сам открыл и разработал огромные возможности для выражения образов мечтаний и лирических настроений.

Ни один другой композитор, вплоть до нашего времени, не превзошел поэтическое обаяние шопеновской музыки. При всем разнообразии настроений — от меланхолии "лунного света" до взрывчатого драматизма страстей или рыцарской героики, — высказывания Шопена всегда проникнуты высокой поэзией. Быть может, именно удивительным сочетанием народных основ шопеновской музыки, ее национальной почвенности и революционных настроений с несравненной поэтической вдохновенностью и изысканной красотой и объясняется огромная популярность. По сей день она воспринимается как воплощение духа поэзии в музыке.

## ЗАМЕТКИ О РИХАРДЕ ВАГНЕРЕ

Вагнер был еще подростком, когда в лейпцигских симфонических концертах Gewandhaus'а ему впервые пришлось услышать бетховенские симфонии. Они произвели на него (как вспоминал позднее композитор) потрясающее впечатление. Могучая, драматически страстная и интеллектуально насыщенная музыка Бетховена всегда оставалась для Вагнера высшим художественным идеалом.

Сейчас, когда мы сопоставляем симфонизм Бетховена и оперы Вагнера, преемственность между ними не представляется нам бесспорной. Но если мы вспомним реальные условия, в которых протекала деятельность Вагнера, то станет ясно, что наиболее новаторские его творческие замыслы были своеобразным преломлением бетховенского начала и что вагнеровская оперная реформа, по существу, выражала стремление возвысить музыкальный театр до уровня бетховенского искусства.

30—40-е годы XIX столетия, когда молодой Вагнер начинал свой путь, были эпохой безвременья для немецкого музыкального театра. Девятнадцатилетний композитор, совершая "паломничество" в Вену, к своему глубокому разочарованию, обнаружил, что на родине классического симфонизма воздух был насыщен звуками "Цымпы" Герольда и легковесных опереточных попурри. Вена не была исключением. Когда в 40-е годы Вагнеру удалось наконец, преодолев великие трудности, добиться постановки своих опер в Дрездене, то оказалось, что дрезденская публика гораздо больше интересуется итальянскими новинками Доницетти, чем национальными произведениями соотечественника.

Шуман говорил, что в эти годы его жизнь была целиком заполнена мечтой о появлении национальной оперы — "простой, чистой, немецкой".

Косные филистеры, пресыщенные буржуа, ищущие в опере легкой развлекательности, театральные предприниматели с их коммерческим подходом к искусству — с этой социальной средой и с ее требованиями столкнулся молодой Вагнер. Он понимал, что рутина, безыдейность буржуазного музыкального театра были обусловлены его оторванностью от передовых общественных течений. В гневных, саркастических строках он обличал пустоту и пошлую развлекательность современной ему оперы:

"Вот каково искусство, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир. Его истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих. Из спекуляции берет наше искусство свои питательные соки...

---

***Опубликовано:*** СМ, 1953, № 10. С. 15—22; Этюды-1. С. 167—178; Этюды-2. С. 231—242.

Оно стремится обосноваться по преимуществу в театре. Наше современное театральное искусство воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни; оно его воспроизводит и популяризирует ежедневно столь интенсивно, как никакое другое искусство, ибо оно устраивает свои празднества каждый вечер почти в каждом городе Европы. Таким образом, в качестве чрезвычайно распространенного вида драматического искусства оно как будто являет собой расцвет нашей цивилизации... Но этот видимый расцвет есть пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного... "[1]

Вагнер был еще молодым провинциальным дирижером, автором нескольких малозначительных произведений, когда у него сложился замысел оперной реформы. Он мечтал о новом музыкальном театре, который подобно греческой трагедии, шекспировской драме или симфониям Бетховена должен был стать выразителем передовых общественных идей. Понадобился выдающийся и многогранный талант композитора, поэта, дирижера, публициста, чтобы начать смелую борьбу за такой музыкальный театр. И нужно было обладать не только неистовым темпераментом и энергией, но и непоколебимой верой в передовые идеалы искусства, чтобы неотступно вести эту борьбу...

В период, когда Вагнер был обуреваем смелыми революционными идеями обновления жизни и искусства, когда он искренно и глубоко верил в осуществление этих идей, — ни голод, ни нужда, ни бешеные нападки противников не могли заставить "высокочестного" художника, как назвал в свое время Вагнера Серов, отступить от намеченной цели.

Его бурная жизнь была насыщена напряженным творческим трудом. Но долгий жизненный путь Вагнера был весьма сложен и противоречив. И эта противоречивость остро сказалась в творчестве гениально одаренного композитора.

Оценка творческой эволюции художника, перемен, происходящих в его мироощущении, — задача исключительно сложная. И, однако, нет сомнений в том, что крайности, колебания и противоречия в мировоззрении Вагнера, роковым образом сковывавшие его передовые творческие замыслы, были типическим порождением современных ему социальных условий.

В романе "Воспитание чувств" Флобер создал реалистический образ "интеллигента вагнеровского поколения" — колеблющегося и половинчатого либерала Фредерика Моро, который, увлекаясь в молодости революцией и революционными идеями, после событий 1848 года резко поворачивает в сторону реакции. Этот флоберов-

[1] Вагнер Р. Избранные статьи. М., 1935. С. 59—60.

ский герой обобщает черты многих представителей художественной интеллигенции периода между двумя революциями — Берлиоза, Листа и Вагнера в том числе. Каким осуждением революции 1848 года заканчивает первую часть своих "Мемуаров" Берлиоз, тот самый Берлиоз, который некогда писал музыку на революционные тексты и сочинил потрясающий "Реквием" памяти жертв июльской революции!

Творчество Вагнера отразило противоречивость общественной атмосферы современной ему Германии. Эта эпоха в жизни германии характеризовалась огромным революционным подъемом. Вместе с тем, политическая слабость немецкого бюргерства привела к поражению революции 1848 года, и подъем быстро сменился глубокой идейной депрессией. Вагнер-гражданин прошел путь от революционных баррикад до лагеря бисмарковской реакции.

В первый период своей деятельности он общался с представителями "Молодой Германии", сочувствовал польским революционерам, писал страстные памфлеты, изобличавшие рутину и косность в буржуазном искусстве. Он увлекался Бакуниным и материалистической философией Фейербаха, которому посвятил свой труд "Искусство будущего". В знаменитой речи на баррикадах в дни дрезденского восстания 1849 года Вагнер пламенно защищал идею живительного воздействия революции на искусство.

Вскоре он был вынужден бежать за границу в качестве политического эмигранта и оставался за пределами своей родины вплоть до 1861 года.

После поражения революции 1848 года Вагнер, подобно многим другим представителям немецкой интеллигенции, подпал под влияние реакционной философии Шопенгауэра. От Шопенгауэра с его отрицанием воли к жизни — к Ницше, от Ницше — к расовой теории Гобино. Поздние теоретические труды Вагнера ("Немецкое искусство и немецкая политика" и др.) свидетельствуют о его полном ренегатстве.

В период бунтарско-освободительных настроений героика была "лейттемой" вагнеровского искусства. В своем первом зрелом оперном произведении "Риенци" Вагнер воспел народного трибуна. Центральное реформаторское произведение — тетралогия "Кольцо нибелунга" — было задумано в 40-е годы как героико-революционная эпопея о борьбе с угнетающей человека властью золота. Но осуществление замысла "Кольца нибелунга" пришлось на 60-е и 70-е годы, когда Вагнер, полностью отрекшийся от революционных увлечений юности, окончательно порвавший с прогрессивным общественным движением, переживал свое сложное, позорное перерождение. И вот в 70-х годах "Кольцо нибелунга" завершилось "Сумерками богов" — драмой, символизирующей идею заката.

Как ни парадоксально, именно в момент "приближения" Вагнера к Бетховену беспощадно обнаружилась вся мера их отчужденности. Трагическая кульминация тетралогии "Кольцо нибелунга" — похоронный марш из "Сумерек богов" — бесспорно, восходит к похоронному маршу бетховенской "Героической симфонии". Когда мы слушаем его вне оперы, как самостоятельное симфоническое произведение, он потрясает нас своей мощью, глубиной мысли, гениальным лаконизмом выражения. Это философское размышление о смерти великого человека неизмеримо шире конкретной оперной ситуации. Однако, если похоронный марш Бетховена в процессе развития симфонического "действия" приводит к ликующему, победному финалу — народному апофеозу, то похоронный марш у Вагнера знаменует собой "начало конца": за ним следует катастрофа — гибель богов и крушение героической идеи.

Характерные особенности немецкого литературного романтизма наложили сильнейший отпечаток на творчество Вагнера.

Осуществление задуманной реформы музыкального театра Вагнер начал с обновления сюжетной сферы оперы, то есть с поэтического текста. Он хорошо понимал идейную ограниченность буржуазного музыкального театра и резко критиковал его за косность, штампованность, рутину. Вагнер-драматург порвал с традиционным стилем оперных либретто.

Поиски нового, серьезного драматического содержания привели его к национальной немецкой поэзии, к старинным немецким легендам. "Новый поэтический мир неожиданно раскрылся передо мной", — вспоминал он впоследствии. Творчество миннезингеров и средневековые легенды (которые он изучал по первоисточникам) подсказали Вагнеру сюжеты "Тангейзера", "Лоэнгрина", "Тристана и Изольды", "Мейстерзингеров"; легенда, положенная в основу "Летучего голландца", заимствована непосредственно из народных преданий[2], тетралогия "Кольцо нибелунга" разработана на основе древнегерманского сказочного эпоса.

Все эти сюжеты чрезвычайно характерны для новых, романтических направлений в немецкой поэзии и литературе XIX столетия. "Немецкие саги" братьев Гримм, "Песнь о нибелунгах" Зимрока, "Реновева" и "Нибелунги" Геббеля, "Сага о Зигфриде" ("Нибелунги") Иордана, "Немецкая мифология" Я. Гримма, "Миннезингеры" фон дер Гагена и многие другие немецкие литературные произведения этого периода непосредственно соприкасаются с

[2] Первоначально Вагнер замышлял "Летучего голландца" как драматическую балладу. Уже после того, как музыка была сочинена, он разделил ее на театральные действия.

сюжетами опер Вагнера. Близость к немецкой романтической литературе во многом обусловила национальную самобытность, свежесть и поэтичность лучших вагнеровских опер.

Вдохновенность его музыки, рельефность и богатство музыкально-поэтических образов, эмоциональная насыщенность, сверкающее яркими красками звучание оркестра — все это знаменовало новое художественное явление в западноевропейском искусстве XIX столетия.

"Надо быть глухим ко всякой красоте музыкальной, чтобы, кроме блестящей и богатейшей палитры... оркестра, не чувствовать в его музыке дыхания чего-то нового в искусстве, чего-то поэтически уносящего вдаль, открывающего безвестные необъятные горизонты!"[3] — писал Серов. Выдающийся русский критик постиг своим тонким художественным чутьем то, что подтвердилось далее всем ходом развития мирового искусства. Благодаря Вагнеру перед музыкальным творчеством действительно открылись новые горизонты. И этим новым музыка обязана прежде всего воздействию немецкой романтической поэзии, главным образом народной мифологической эпики.

И, однако, толкование содержания музыкальной драмы с годами приобретало у Вагнера все более отвлеченный, умозрительный характер и привело в конце концов к отрицанию драмы. Даже опираясь на народные легенды и сказания, Вагнер трактовал их в отвлеченно-романтическом духе.

Одностороннее тяготение вагнеровских оперных сюжетов к вымышленному миру "романтической старины", а позднее и к откровенной мистике, гиперболизация интимных переживаний в ущерб действию — все это противоречило замыслам народной театральной драмы.

Характерно в этом смысле отношение Вагнера к Веберу.

"Волшебный стрелок" был одним из самых сильных художественных впечатлений молодого Вагнера. Между тем "олитературенная" рыцарская романтика веберовской "Эврианты" оказала более значительное влияние на формирование вагнеровского стиля, чем народный зингшпиль "Волшебный стрелок".

Даже тема борьбы с "властью золота", которая должна была составить драматургическую основу тетралогии "Кольцо нибелунга", приобрела туманно-аллегорическое выражение и совершенно растворилась в потоке отвлеченных символов. Задумав свою реформу в борьбе против условностей буржуазного театра, Вагнер в конце концов пришел к новым условностям, которые увели его далеко от театральности, лежащей в основе оперного жанра. "Парсифаль" — последнее сценическое произведение Вагнера —

---

[3] Серов А. Музыкально-критические статьи. Т. 2. СПб., 1895. С. 956.

уже не музыкальная драма и не опера, а "священное представление", в котором господствует мистическое созерцание.

И тем не менее в искусстве Вагнера таится великая сила. Через призму абстрактной романтической символики в его музыке раскрываются благородные образы глубоких человеческих чувств и страстей. Самобытная красота лучших его произведений и сегодня захватывает слушателя.

Русские композиторы-классики, подвергавшие резкой критике черты умозрительности, схоластики в оперной драматургии Вагнера, высоко ценили достоинства его музыки.

"...Р. Вагнер как композитор-создатель есть творец чудных, поэтических картин, творец моментов прекрасной изобразительной музыки, рассеянных в его драматически-музыкальных произведениях, и в этом его главная сила"[4], — писал Римский-Корсаков.

Чайковский проявил безошибочное чутье, сказав, что музыка Вагнера, наряду с величайшими творениями классиков, сделается достоянием широких масс, и назвал его "гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом"[5].

Вагнер остается одним из величайших западноевропейских симфонистов, выдающимся музыкантом-новатором, в огромной степени расширившим выразительные границы искусства. Каждая его опера обладает чертами неповторимого художественного своеобразия. "Риенци", например, — историко-героическая опера в декоративном стиле; "Летучий голландец" — наивно романтическая немецкая баллада с характерным сочетанием бытового реализма и фантастики; "Лоэнгрин" — поэтическое воплощение идеи "царства света, правды и красоты"[6].

Поразительно по своей тонкости и вдохновенности изображение природы в картине "Шелест леса" из "Зигфрида". Феерической красотой сверкает сцена заклинания огня в "Валькирии". В потрясающей силой воплощены во вступлении и сцене смерти из "Тристана и Изольды" возвышенные любовно-романтические образы. Сколько воздуха, движения, волшебного колорита в знаменитой симфонической сцене "Полета валькирий"! "Далекая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительно реальной картинностью"[7], — писал о ней Чайковский.

"Это — не музыка, это видение", — сказал Серов про вступление к "Лоэнгрину", произведение редкой музыкальной поэтич-

---

[4] Римский-Корсаков Н. Вагнер и Даргомыжский // Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1963. С. 59.

[5] Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 329.

[6] Чайковский П. Цит. изд. С. 32.

[7] Там же. С. 259.

ности. С какой мощной, рельефной контрастностью противопоставляет Вагнер в "Тангейзере" роскошно-чувственную, языческую атмосферу Венеры строгому хору пилигримов!

Для ранних опер Вагнера характерна и связь с народно-бытовыми жанрами музыки. Вспомним балладу Сенты из "Летучего голландца" с ее простодушной танцевальной мелодией и изобразительным фоном "прялки", напоминающим шубертовский романс. Или свадебное шествие и хор из "Лоэнгрина", в котором черты бытового хорового пения приобретают чисто вагнеровскую поэтическую возвышенность. А сколько обаяния в блестящем рыцарском марше из "Тангейзера" или в ликующей музыке шествия певцов в народно-массовой сцене состязания "Мейстерзингеров"!

Опера "Мейстерзингеры" как в музыкальном, так и в драматургическом отношении стоит особняком среди других произведений Вагнера.

Задуманная еще в 40-х годах — в период смелых творческих исканий Вагнера, она была сочинена лишь после возвращения композитора на родину. Это народно-национальная опера, "реалистическая сатира", как отозвался о ней Серов.

Вагнер избрал для нее жизненную тему — о победе передового искусства над тупым ремесленничеством — и сумел облечь ее в живую, общедоступную форму. В "Мейстерзингерах" действуют живые люди с интересным и сложным внутренним миром. Чудесные массовые сцены, стройная драматургическая композиция, меткость и остроумие диалогов — все это придает "Мейстерзингерам" подлинный театральный интерес. Музыка оперы захватывает богатством мысли, глубиной психологических характеристик, широким мелодическим дыханием. В этом произведении Вагнер не побоялся применения традиционных оперных средств. И именно здесь проблема оперной драматургии разрешена гораздо более убедительно, чем в любой другой из его поздних "отвлеченно-возвышенных" музыкальных драм.

На слух современников музыкальный язык Вагнера содержал много крайностей. Казалось, что сгущенность напряженных звучаний, пряность гармонии порой переходили у него границу художественной меры. Так, например, в инструментальном вступлении к "Золоту Рейна" играют *восемь* валторн. Звучания четырех валторн показалось Вагнеру недостаточным для изображения плавного течения воды, и ради создания этого эффекта Вагнер удваивает их состав. Когда волны сменяются облаками, Вагнер ищет более тусклый и сдержанный тембр и находит искомый эффект в звучании *тринадцати* медных инструментов на piano. В конце оперы, в картине шествия богов, над долиной повисает радуга; ее блеск

должны передать шесть арф с индивидуальной партией для каждой!

"Романтические преувеличения" мы постоянно ощущаем в музыке Вагнера, в ее повышенном эмоциональном тоне, в ее накаленной, экстатической атмосфере. Тенденция к "исполинскому" отражается в самой драматургической структуре "Кольца нибелунга". Ведь "Кольцо нибелунга" — не что иное, как одна разросшаяся опера. Первоначально задуманная Вагнером опера "Смерть героя" постепенно обрастала предварительными действиями и превратилась в тетралогию. Драматическая композиция "Тристана и Изольды" создает ощущение, будто мы наблюдаем, как масштабы и формы интимной лирической миниатюры преобразовываются посредством гигантского телескопа или киносъемки замедленного действия.

Однако и эта "необузданность" музыкального выражения была предопределена гиперболическим характером многих вагнеровских образов.

Никогда вагнеровские оркестровые крайности не были результатом формальных акустичеких экспериментов. Они были выражением той "гипертрофии чувствительности"[8], которая характеризует многих художников вагнеровского поколения — Берлиоза и Золя в том числе. В работе "О применении музыки к драме", написанной уже на склоне лет, Вагнер, излагая свой творческий метод, поясняет, что все его "отпугивающие" смелости возникли только как стремление дать наиболее выразительную и психологически правдивую характеристику новых поэтических образов и драматических ситуаций.

Вагнер резко осуждал сторонников "дерзания ради дерзания". "Если взять сигарный пепел, смешать его с опилками и смочить все это крепкой водкой — хорошего блюда не получится"[9], — вспоминал Вагнер выражение Листа, обращаясь к молодым композиторам, которые были уверены в том, что уж от Вагнера-то они во всяком случае получат санкцию на так называемые "дерзания".

Каждый новый колористический эффект у Вагнера был тщательно продуман и разработан с точки зрения наиболее полного соответствия поэтическому образу.

Разъясняя свой творческий метод, Вагнер приводит мотив, основанный на последовании гармоний, модулирующих в отдаленные тональности; по мнению самого композитора, в симфоническом произведении он прозвучал бы "вычурно и непонятно". Но в ариозо Эльзы, когда она погружается в воспоминания блаженного

[8] Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938. С. 81.
[9] Вагнер Р. Цит. изд. С. 102.

сна, этот мотив, характеризующий душевный трепет героини, приобретает острую психологическую выразительность.

Начало оперы "Золото Рейна", изображающее дочерей Рейна в речных волнах, удивляет гармонической простотой. "В инструментальном вступлении... я даже не мог, например, уйти от тоники, — объясняет Вагнер, — именно потому, что у меня для этого не было никакого основания (разрядка моя. — *В. К.*); большая часть... следующей затем сцены дочерей Рейна и Альбериха могла быть осуществлена при помощи привлечения тональностей лишь ближайших степеней родства, так как страсть выражена здесь только еще в своей самой примитивной наивности"[10].

"Никогда не превращать в самоцель гармонические и оркестровые эффекты"[11], — предупреждал Вагнер начинающих композиторов.

Его музыка отразила кризисные черты немецкого романтического искусства XIX столетия, но в ней была та сила чувств, та страстность, тот интерес к эмоциональному миру человека, которые утратили многие художники начала XX века. Еще Чайковский почувствовал глубочайшее различие между Вагнером и его "последователями". В 90-х годах, выступая в печати с оценкой вагнеровского творчества, он резко размежевал эти два явления и, отдавая дань гениальной музыке Вагнера, не постеснялся откровенно высмеять художественную платформу вагнерианцев с их манией "экстравагантности"[12].

Творчество Вагнера вобрало в себя многие наиболее характерные и устойчивые традиции национальной культуры немецкого народа.

Восприятие оперы как синтетического жанра, симфоничность оперного развития восходят к самым старинным традициям немецкой музыки — не только к Моцарту и Бетховену, но еще дальше в глубь истории, к драматическим вокально-инструментальным жанрам Шютца, Баха и Генделя.

На первый взгляд. музыка Вагнера кажется бесконечно далекой от задушевной простоты шубертовских романсов. Тем не менее принцип вагнеровской декламационной выразительности идет от шубертовского преломления немецкой речи в мелодии, от осуществления им тонкого единства поэтического и музыкального образа.

При всей своей яркой оригинальности многие музыкальные образы Вагнера являются завершением типичных романтических

---

[10] Вагнер. С. 102—103.
[11] Там же. С. 102
[12] Чайковский П. Цит. изд. С. 329.

образов немецкой музыки предшествующего периода. Так, "Шелест леса" воплощает образ "лесной романтики", вошедшей в музыку уже со времен до-мажорной симфонии Шуберта и увертюры к "Волшебному стрелку" Вебера. Образы любовного томления, знакомые нам по песенным циклам Шуберта и Шумана, приобретают огромную выразительную силу в "Тристане и Изольде" Вагнера, в сценах Зигфрида и Брунгильды, Вальтера и Евы. Рыцарская романтика "Тангейзера" и "Лоэнгрина" восходит к "Эврианте" Вебера.

Если мы еще раз вспомним, какую огромную роль в формировании вагнеровского стиля сыграла национальная немецкая поэзия, если мы осознаем, что идея вагнеровской реформы возникла и сложилась в борьбе против засилья в Германии чужеземной оперы, то органически национальный характер вагнеровского искусства ясно предстанет перед нами.

"Оперы его, — писал выдающийся русский критик Серов, — вошли в народ германский, сделались национальным достоянием, в своем роде, никак не меньше, чем опера Вебера или творения Гёте или Шиллера..."[13]

## ЗНАЧЕНИЕ ВНЕЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУР ДЛЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА

### К постановке проблемы в историческом плане[1]

### 1

В середине XVIII столетия англичанин Чарльз Бёрни предпринял путешествие по Европе, знакомясь с состоянием современной музыкальной культуры. Результаты его внимательных и беспристрастных наблюдений, запечатленных в двух, ставших впоследствии знаменитых, книгах[2], подводят нас к определенному выводу: полноценную музыкальную жизнь, где пульсирует живое современное творчество, можно было обнаружить только в Италии, Франции и

---

[13] Серов А. Цит. изд. С. 532.

*Опубликовано:* СМ, 1971, № 10. С. 50—69; Муз. современник / Сост. С. Зив. М., 1973. С. 32—81; Этюды-2. С. 368—426.

[1] В данной статье речь идет о профессиональной композиторской школе, сложившейся на европейской почве, но достигшей универсального значения. Здесь не затронуты ни фольклор, ни региональные жанры, распространенные в рамках замкнутых национальных культур. Подробнее об этом см. мою статью "Музыкально-творческие виды XX века".

[2] Burney Ch. The present state of music in France and Italy. London, 1871; Burney Ch. The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provincer. London, 1773.

австро-немецких княжествах. Бёрни с грустью отмечает, что бельгийская и голландская музыка, игравшие роль лидера в эпоху Ренессанса, пребывают в столь глубоком упадке, что этот низкий уровень невозможно ассоциировать с их былым величием.

Действительно, по сравнению с эпохой Возрождения, когда в развитии профессионального композиторского творчества принимали интенсивное участие самые разные культурные районы Европы — от северных немецких государств и Нидерландов до Франции, от Англии до Италии, от Испании до Польши, — в XVIII веке музыкальная карта мира необыкновенно сужается. Характерно, что два известных музыковедческих труда[3], вышедшие в свет в начале XVIII столетия и посвященные ведущему музыкальному жанру новой эпохи — опере, вообще не затрагивают музыкальные явления за пределами Франции и Италии.

Пополним впечатления Бёрни материалами, почерпнутыми из английской публицистики того же времени[4]; она буквально пронизана отчаянием по поводу отечественного музыкального театра. И тогда картина предстанет перед нами во всей своей законченности: в эпоху Баха и Генделя, Глюка и Гайдна, Моцарта и Бетховена, Россини и Шуберта понятие "музыка" отождествляется и исчерпывается культурой трех западноевропейских стран.

То обстоятельство, что творчество этих композиторов олицетворяет первый великий расцвет послеренессансной музыки, что это — классика, на которой воспитывались все последующие поколения музыкантов и образованных меломанов, невольно придает и самой эпохе, породившей их творчество, облик известной нормативности, эталонности. На протяжении более двух с половиной столетий определенная культурно-географическая ограниченность неразрывно связывается с высшими достижениями музыкального творчества, воспринимается как его обязательная, как бы неотъемлемая предпосылка.

И вдруг, начиная с 30-х годов прошлого века, эта устойчивая "классическая" закономерность теряет свой безусловный характер. В профессиональное композиторское творчество проникают веяния, идущие с географической периферии Европы. Первыми в этом процессе оказались произведения Шопена и Листа, обогатившие мировую музыку чертами неведомого в те годы венгерского и польского фольклора. Немногим позднее чешская школа декларирует свою автономию по отношению к австрийской музыке, от

---

[3] Raguenet Affé. Parallele des Italiens et des Francais en u qui regarde la musique et les operar. [S. I.]; 1704; Lecerf de la Vieville. Comparasion de la musique itallienne et de la musique francaise. Bruxelles, 1705.

[4] См., например, статьи Дж. Аддисона в журнале "Spectator", высказывания О. Голдсмита (Works of Oliver Goldsmith. London. 1854. vol. 3, p. 134. См. также: Mac Kinley S. Origin and development of light opera. London, 1927.

которой была дотоле практически неотделима. Блестящий расцвет новой русской музыки, ведущий начало с Глинки, вторгнувшейся в мировое искусство второй половины века, бесконечно расширил художественные и культурно-географические горизонты современной музыки. На пороге XX столетия это "национальное движение" приняло огромный размах, став одной из наиболее характерных черт культуры нашего века. Норвегия в лице Грига, Финляндия, выдвинувшая Сибелиуса, новоиспанская школа, представленная Педрелем, Альбенисом, Гранадосом, де Фалья; Англия, впервые после двухвекового периода застоя переживающая свой расцвет (Воан-Уильямс, Бриттен); венгерская и румынская школы (Барток, Кодай, Энеску) — становление или второе рождение этих школ знаменует одну из важнейших тенденций в музыке нашего времени. Речь идет о расширении географических границ музыкального восприятия и появлении музыкального творчества классического уровня в тех национальных культурах, которые в период первого послеренессансного расцвета находились вдали от "столбовой дороги" музыкального профессионализма.

На этом фоне совершенно по-особому встает проблема взаимоотношения европейских и внеевропейских культур — проблема остроактуальная и предельно сложная.

Отчасти связанная с общим "национальным движением", которое разрушило понятие "музыкальная периферия", она, однако, не совпадает с ним полностью. Ее особая сложность обусловлена тем, что на протяжении многих столетий, предшествовавших нашему времени, европейская и "ориентальная"[5] музыка развивались параллельно и независимо друг от друга, без сколько-нибудь заметных оплодотворяющих взаимовлияний[6].

В европейской музыке последних трех-четырех веков сложилась своя замкнутая художественная система, свой особый законченный строй мысли, который долгое время не поддавался внеш-

---

[5] Ради удобства будем пользоваться условным термином "ориентальный" для характеристики всех музыкальных культур, сформировавшихся вдали и независимо от европейских традиций, хотя бы речь будет идти не только о странах собственно Востока.

[6] Ярким примером подобной изоляции может служить подлинный случай из жизни выдающегося ориенталиста, лингвиста, путешественника по Востоку прошлого века Армина Вамбери. В совершенстве изучив ряд восточных языков, овладев всеми тонкостями Корана, усвоив все внешние повадки жителей Востока, он проник под видом дервиша в Среднюю Азию, где несколько месяцев подряд странствовал вместе с подлинными мусульманами, не вызывая ни у кого малейшего подозрения. Но однажды, проходя через Бухару, странники услышали игру местных музыкантов, и Вамбери мизинцем одной руки стал бессознательно отбивать к ней такт. Это еле уловимое движение мгновенно возбудило недоверие и чуть не стоило ему жизни — настолько непосредственно отразился в нем строй музыкального мышления, чуждый людям Востока. См.: V a m b e r y A. Travels through Central Aria. [S. l.], 1864.

ним контактам. Вместе с тем во второй половине XIX — начале XX века у европейских композиторов наблюдается определенное тяготение к "ориентальной" музыке. В той или иной степени, в том или ином плане оно ощутимо в творчестве многих европейских музыкантов того периода как крупного, так и менее значительного масштаба. В их числе Балакирев и Римский-Корсаков, Бородин и Кюи, Сен-Санс и Дебюсси, Скотт и Холст и многие другие. А уже в 20-х — 30-х годах нашего века ряд крупных самостоятельных художественных явлений, возникших на внеевропейской культурной почве, полностью укладывается в общее русло европейской оперной и симфонической музыки. Творчество Гершвина, Хачатуряна, Вила Лобоса явно говорит о том, что на рубеже двух веков в музыкальной психологии произошли принципиальные сдвиги, и отныне понятие "мировая музыка" перестает отождествляться всецело с искусством Европы. Истоки этого явления следует искать как в более широкой, общекультурной, так и в собственно музыкальной сфере.

Напомним некоторые известные истины для того, чтобы в полной мере ощутить масштаб происшедшего психологического сдвига.

На ранней стадии развития — в эпоху Средневековья, в какой-то мере и Ренессанса — европейская профессиональная музыка вбирала отдельные явления, пришедшие к ней с Востока. Так, грегорианский хорал — основа музыки католического богослужения и, таким образом, всей профессиональной музыки Европы того времени — вобрал в себя черты армянской литургии; введение органа в западную христианскую церковь было заимствованием из Византии; согласно утверждению некоторых исследователей, искусство трубадуров испытало влияние ирано-арабской культуры. Но, по существу, в последнем случае с этого момента европейское композиторское творчество утрачивает точки соприкосновения с "ориентом". Связи с ним ощутимы лишь в манере вокального интонирования, которая на протяжении эпохи Ренессанса все еще оставалась близкой восточной манере пения.

Начиная с зарождения музыкальной драмы (в конце XVI — начале XVII столетий), то есть в период, когда формировалась вся современная (послеренессансная) классика, европейцы полностью утратили восприимчивость к внеевропейскому складу мышления. Приведу в качестве примера следующее характерное явление. На протяжении XVIII века музыкальный театр нередко стремился воплотить образы экзотического Востока. Напомню "Похищение из сераля" Моцарта, образы янычаров в комической опере Гретри "Двое скупых" и в особенности "Галантную Индию" Рамо, действие которой происходит в далеких странах (Индия была собирательным понятием экзотического). Во всех этих произведениях

внеевропейский элемент присутствует только в виде сценического фона. В самой музыке нет следов "ориента" — ни подлинного, ни экзотического: турки, персы, инки изъясняются на музыкальном языке культурных парижан и венцев века Просвещения[7].

Можно вспомнить только одно произведение, принадлежащее европейскому композитору, где сценический образ, связанный с Востоком, в какой-то мере порождает ориентальную специфику и в самой музыке... Я имею в виду образ женщины, очевидно некогда вывезенной с Востока, в опере Монтеверди "Коронация Поппеи". Однако Монтеверди, живший на рубеже двух эпох — "ренессансной" и "оперной", — мыслил не в таком музыкальном русле, которое вело к классицизму XVIII века; и нет ничего случайного в том, что "Коронация Поппеи" после смерти композитора полностью сошла со сцены, возродившись к жизни после почти трехвекового периода забвения лишь в оперном репертуаре нашего времени.

Стремление обогатить европейскую музыку чертами "ориентального" фольклора зарождается только в XIX веке. Национальное самосознание, расцветшее в музыке как следствие национально-освободительных войн и народных массовых движений, повлекло за собой и осознание внеевропейского склада музыкального мышления[8]. Уже в "Обероне" для характеристики гаремных стражей Вебер прибегает к подлинному напеву, записанному путешественником по Востоку. А в 30-е — 40-е годы Фелисьен Давид в "Восточных мелодиях" для фортепиано и в оде-симфонии "Пустыня" начинает направление ориентальной экзотики, к которому относятся и более поздние рапсодии Сен-Санса. Сегодня трудно не заметить, как далеки от подлинного Востока были эти "ориенталии": отдельные черты североафриканской музыки, оторванные от своего контекста, искусственно "вмонтировывались" в ткань чисто европейского произведения. Создавалось впечатление нарочито орнаментально-экзотического "пятна". В произведениях более серьезного академического плана, в которых композиторы-европейцы опирались на внеевропейский фольклор, органического слияния восточного и европейского склада мышления также не возникало. Так, если в "Индейской сюите" Мак-Доуэлла или в симфонии "Из Нового Света" Дворжака салонный ориентальный

---

[7] Об известном подражании "янычарскому оркестру" можно говорить в отношении "Турецкого рондо" Моцарта. Речь идет об утрированной акцентировке первой доли такта в рефрене, как бы воспроизводящей эффект барабана. Однако вся музыка настолько неотделима от европейского музыкального строя XVIII века, что ее экзотические черты по существу не ощутимы.

[8] Не следует исключать и значение столь существенного обстоятельства, как наполеоновский поход в Египет, когда многотысячные массы европейцев соприкоснулись с бытом, искусством, музыкой североафриканских народов.

колорит полностью отсутствует, и было бы неправомерно говорить об этой музыке как об экзотической, то в этих произведениях никак не ощущается и национальная самобытность использованного внеевропейского фольклора. У Дворжака негритянский напев преображается в типичную европейскую тему в духе классического симфонизма; у Мак-Доуэлла также утрачивается самобытный облик ритуального песнопения американских индейцев. Эти композиторы слышали "ориентальный" фольклор европейским слухом, воспринимали его только с точки зрения своей собственной музыкальной психологии и соответственно подвергали радикальной переработке, укладывая в "прокрустово ложе" европейского музыкального строя[9].

Перед нами встает кардинальный вопрос: в какой момент художественная логика внеевропейского фольклора становится доступной европейским музыкантам? Почему специфическая "ориентальная" интонация оказалась для них осмысленной музыкальной темой?

В истории музыкального творчества встречаются примеры поразительной "глухоты" людей одной эпохи к интонациям, которые для других поколений (даже соотечественников) играют роль господствующих и типических. Между слышанием определенных звуковых последований и их восприятием как выразительных интонаций нет прямого тождества. Каждая культурная эпоха, как известно, мыслит своими музыкальными звучаниями, которые отбирает из огромного разнообразия материала, подчас отвергая непосредственно доступные, лежащие на поверхности слои.

Так, на протяжении тысячелетий человечество слышало звуки, образующие контуры мажорного трезвучия. Они заключены в самых первых обертонах колеблющейся струны; они же слышатся в охотничьей фанфаре. Между тем мелодия, построенная на мажорном трезвучии, как осмысленный интонационный комплекс, как самостоятельный музыкальный тематизм, проникает в профессиональное композиторское творчество на очень поздней стадии — по существу только в "оперную эпоху", выражая светское героическое начало. В церковной музыке Средневековья и Ренессанса этот аккордовый комплекс не фигурировал как сколько-нибудь типический. Появляясь в ней, он, как правило, растворялся в массе других, преобладающих попевок и интонаций, организованных принципиально по-иному.

Быть может, еще более разительный пример подобной "глухоты" являет собой отношение людей эпохи Возрождения к одноголосному мелодическому строю. Классическая музыка Ренес-

[9] В русской музыке картина была несколько иной, предвосхитившей тенденции XX века. Подробнее об этом см. ниже.

санса была неотделима от массивного многоголосного хора (или инструментального ансамбля), полностью игнорировавшего выразительные возможности сольного пения. И однако нет никакого сомнения в том, что в быту оно реально звучало и звучало непрерывно. Тем не менее к этому самому непосредственному виду музыкального самовыражения профессионалы эпохи Возрождения были настолько "глухи", что при создании музыкальной драмы они обратились не к современной народной песне, а к античной монодии, которую знали только по литературным источникам. "There are none so deaf as those who won't hear" ("Особенно глух тот, кто не желает слышать" — гласит английская поговорка).

Сошлюсь, наконец, на пример, относящийся к нашему времени. Вплоть до XX столетия европейские меломаны не были восприимчивы к музыке дооперной эпохи, которая рассматривалась только как предыстория собственно классического музыкального творчества. Между тем в наши дни концертный репертуар обогатился произведениями, пришедшими из далекой старины. Интонации и приемы формообразования, которые еще совсем недавно казались безжизненными архаизмами, сегодня для многих наполнились глубоким смыслом.

Последний пример возвращает нас к главной поставленной здесь проблеме, непосредственно соприкасаясь с ней. Оказывается, что раздвижение географических горизонтов, благодаря которому европейский слух оказался восприимчивым к "ориентальной" музыке, сопровождалось столь же быстрым и неожиданным расширением исторического слухового кругозора. Эти два аспекта современного музыкального восприятия тесно связаны между собой.

В самом деле, на рубеже XIX и XX столетий, то есть в годы, когда внеевропейский фольклор начал все более и более настойчиво завладевать вниманием профессиональных композиторов, — именно тогда стали постепенно возвращаться к жизни музыкальные произведения Ренессанса и Средневековья.

Общеизвестно, что в эпоху расцвета послеренессансной классики музыкальное творчество предшествующего многовекового периода оставалось в полном смысле слова terra incognita. И не только для обывателей. В отличие от живописцев, скульпторов, драматургов, поэтов, архитекторов, для которых изучение культуры Средневековья и Возрождения — обязательная стадия на пути к мастерству, музыканты не знакомились с искусством этого далекого периода. Не только Шекспир и Сервантес, но и Данте, Петрарка, Чосер органически вошли в современную культуру. Рафаэль и Донателло, Микеланджело и Леонардо да Винчи, Брейгель и Рубенс, Веласкес и Ван Дейк — по существу все крупнейшие живописцы, скульпторы, поэты прошлого, начиная с Раннего Ренессан-

са, образуют единую преемственную линию с художниками послеренессансной эпохи. Но до нашего века (вернее было бы говорить, до второй его половины) никто, кроме специалистов по истории музыки, не знал их современников-композиторов[10].

Создатели хоровой классики нового времени Бах и Гендель не были знакомы ни с полифонической песней XVI века, ни с мадригалами ars nova. Глюк, совершая свою оперную реформу, не подозревал о том, что многие поставленные им художественные задачи были уже воплощены в жизнь в музыкальных драмах Монтеверди. Шуберт, писавший на тексты Оссиана или подлинных баллад ренессансного времени, не имел представления о музыкальном языке, которым владели современники Шекспира и Чосера, Ронсара и Тассо. В высшей степени знаменательно, что общее увлечение стариной, характерное для "романтического века", в музыке проявилось почти исключительно через литературные, а отнюдь не музыкальные источники. Так, в отрыве от легендарно-исторических сюжетов невозможно представить немецкую романтическую оперу: "Эврианту" Вебера, "Геновеву" Шумана, "Тангейзера", "Лоэнгрина", "Парсифаля" Вагнера. Оперы Мейербера "Гугеноты" и "Пророк" основываются на исторических хрониках. Сходный сюжет избирает и Россини для "Вильгельма Телля". Шопен создавал свои баллады, отталкиваясь от образов старинных польских баллад и т. п.

И при этом в самой музыке мы не находим и следов воздействия подлинного музыкального творчества Средневековья.

Что же было препятствием к этому? Отсутствие реальных образцов или эстетическая "глухота" к представлениям о музыкально-прекрасном, господствовавшим в те далекие эпохи?

Первое предположение отпадает само собой. Как показывает опыт нашего времени, произведения, созданные в эпоху Средневековья и Ренессанса, вовсе не исчезли с лица земли (в противоположность тому, как это произошло с музыкальным творчеством античности). Многие из них лежали в целости и сохранности в музеях и книгохранилищах Европы. Более того, музыкально-историческая наука в той или иной мере всегда обращала свои взоры на далекое прошлое. Образцы старинной музыки включались в труды, созданные не только в XIX, но и в XVIII веке. Однако между интеллектуально-познавательным подходом к этому искусству и его реальным восприятием в жизни общества не было соответствия. Кроме кабинетных ученых, образцы эти никого не интересовали. На протяжении веков они продолжали оставаться мертвыми рукописями, ни разу не воплотившись в живые музыкальные звучания. Так продолжалось до тех пор, пока перемены,

[10] Единственное исключение — Палестрина.

происшедшие в художественной психологии на пороге XX столетия, не позволили увидеть их в новом свете.

(Здесь следует отдать должное В. д'Энди, деятельность которого по организации концертов старинной музыки еще не так давно оценивалась как проявление ретроградных вкусов. На самом деле она говорит о его необыкновенной чуткости к новейшим психологическим веяниям, к новому строю музыкального мышления XX века. Одним из первых он осознал современное звучание "архаичной" музыки. С выступлений его Певческой школы, вернувшей к жизни и грегорианский хорал, и ренессансные полифонические мессы, с его обработок для концертной эстрады опер Монтеверди ведет начало характерный для нашего времени интенсивный процесс возрождения творчества, которое на протяжении трех столетий было полностью исключено из кругозора культурного европейца.)

Если поколение Верди и Вагнера, Брамса и Дворжака из всех музыкантов далеких веков было знакомо лишь с творчеством Палестрины, то для ровесников Дебюсси и Стравинского, Прокофьева и Бартока, Онеггера и Шостаковича, Хачатуряна и Гершвина стали реальными не только Монтеверди и Люлли, но Жанекен и Орландо Лассо, Окегем и Жоскен Депре, композиторы ars nova, Леонин и Перотин. Сегодня мадригалы Позднего Ренессанса включаются в программы большинства квалифицированных исполнительских коллективов: даже школьники на Западе исполняют литургические драмы со средневековой музыкой; пластинки с записями песен трубадуров или произведений ранней полифонии поступают в широкую продажу. Никогда прежде кругозор просвещенного меломана не обладал такой исторической широтой, как в наши дни.

Какие же явления привели к такому значительному, по сравнению с предшествующими веками, раздвижению географических и исторических горизонтов? Какие особенности общественной жизни и музыкального мышления породили в этом потребность?

Вопрос не прост и вряд ли решается однозначно. По всей вероятности, его сколько-нибудь полная разработка потребует многообразных исследований разного типа — узкотеоретических, исторических, общекультурных, этнографических, эстетических. В этом очерке мы даем его постановку лишь в общем приближенном плане, то есть в виде гипотезы и "в первом приближении" (как говорят в точных науках) попытаемся нащупать подступы к его решению.

## 2

Начнем с банальных истин, которые, однако, для выдвинутой здесь проблемы имеют последствия отнюдь не банальные по сво-

ему значению. Речь идет об огромном географическом расширении общекультурного кругозора, характерном для XX века.

Первая предпосылка этого явления — необычайно увеличившееся в эпоху империализма вовлечение стран Азии, Африки, Латинской Америки в мировую экономику. Этот процесс значительно усилился в наши дни вследствие появления множества новых государств, вступивших в тесное взаимодействие с Европой. Все это привело к небывалому дотоле тесному контакту европейцев с культурой и искусством народов, заселяющих эти континенты. Неведомые европейцам на протяжении многих веков, сегодня они входят в поле нашего зрения. Новейшие археологические находки Древнего Египта и Вавилона, изобразительные искусства Древней Мексики, пластические изделия африканских народов южнее Сахары — все эти и некоторые другие виды внеевропейского творчества, как древние, так и современные, широко представлены в наших музеях, а в некоторых случаях вошли и в обиход.

Фантастические возможности авиации, радио и кино сблизили самые отдаленные точки земного шара. Сегодня Москва и Токио, Мехико и Рим, Стокгольм и Иоганнесбург оказываются на более близком друг от друга расстоянии, чем еще в прошлом веке соседние деревни. Баху надо было пропутешествовать целый день, чтобы добраться из Люнебурга в Гамбург, где он мог услышать интересовавшего его органиста. Путешествие Монтеверди из Италии в Венгрию рассматривалось как исключительное событие, о котором композитор помнил до конца жизни (замечу кстати, что народная музыка, которую ему довелось услышать там, оставила определенный след в его творчестве). Даже ровесник Дебюсси, Мак-Доуэлл неделями пересекал Атлантический океан ради того, чтобы из своей "культурной провинции" проникнуть в "столицу мира" — Париж. Что же касается стран Дальнего Востока, то они были вообще недосягаемы для среднего представителя западной культуры. Как известно, Всемирная выставка, состоявшаяся в Париже в конце 80-х годов прошлого века, произвела подлинный переворот в художественном сознании Дебюсси только потому, что раскрыла перед ним богатства музыки внеевропейских народов.

Сегодня можно, не покидая "глухой провинции", благодаря возможностям радио и грамзаписи познать во всех тонкостях музыкальные произведения, никогда реально не звучавшие на родине слушателя.

Киносъемки (и фотографии вообще) сделали доступной для среднего европейца древнюю национальную архитектуру почти любой страны Востока или Латинской Америки. Впрочем, это в полной мере относится и к представлению об облике современных городов. Можно в любой "глуши" составить определенное, более или менее полное представление о разных городах мира, — как в

Европе, так и за ее пределами. Стоит упомянуть и о миллионах туристов и пассажиров, перелетающих за несколько часов с одного континента на другой, из одной половины земного шара в другую, чтобы легко представить себе, до какой степени изменилось сознание среднего человека нашего времени по сравнению с кругозором европейца предыдущих веков.

Капитальным следствием этих нахлынувших в таком изобилии культурных и художественных впечатлений можно считать то, что у европейца поколебалось ощущение незыблемости единого критерия в искусстве. После того как для нас открылась красота иного, внеевропейского художественного творчества, в нашем восприятии утратили свою монополию греко-римские образцы, которые со времен Возрождения безраздельно господствовали в качестве высшего и единственного критерия художественного совершенства. Эта психологическая перемена далеко не всегда является результатом трезвого переосмысления взглядов. Вероятно, в большинстве случаев она происходит бессознательно. На фоне всего многообразия художественных стилей, которое неизбежно вторгается в мир впечатлений культурного европейца XX века, он не может не ощущать правомерность иных принципов классического в искусстве, иного подхода к изображению жизненной правды, чем нормы европейской античности.

Так, если образцы африканского пластического искусства, попавшие в Европу в эпоху Возрождения, не произвели тогда никакого впечатления и затерялись где-то в "лавках древностей" или в частных музеях, то на пороге XX века они вызвали подлинную сенсацию и оказали заметное воздействие на новейшую живопись и скульптуру. В наши дни изделия африканских художников стали предметом коммерции и вошли в быт европейца.

Начиная с XVII века на территории Северной Америки жили сплоченной этнической группой негры, вывезенные из Африки. Создаваемая ими музыка не вызывала ничего, кроме пренебрежения и усмешек со стороны жителей европейского происхождения. Совершенно так же реагировали и на музыкальное искусство Африки те европейцы, которым довелось бывать на "черном континенте". Между тем сегодня многие наиболее характерные черты этого "варварского" искусства благодаря джазу вошли в быт каждого уголка цивилизованного мира, и прежде всего, разумеется, Европы.

А сколько "ориентальных" мотивов без явно выявленной этнографичности проникает в прикладное искусство современного Запада! При этом мы ничего еще не сказали о научных и научно-популярных трудах, посвященных самым разным сторонам внеевропейской культуры, в том числе и музыки. Правда, пути науки и искусства вовсе не обязательно совпадают. Для музыки характерна

скорее обратная закономерность. Выше упоминалось, как параллельными, изолированными друг от друга дорогами шло развитие научного познания средневековой и ренессансной музыки и ее художественное постижение. Совершенно так же отдельные книги о музыке "ориента" не находились ни в какой связи с самой практикой, полностью игнорировавшей это явление на протяжении длительного периода. И все же в наш век книжная литература о внеевропейской музыке пополнилась таким количеством серьезных трудов, написанных на современном научном уровне и интересных многим хотя бы с познавательной стороны, что и это не могло не отразиться на интеллектуальном уровне человека XX века.

Выражаясь фигурально, рухнула "китайская стена", отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. "Европоцентристский" подход к искусству оказался в наши дни несостоятельным и несовременным.

И, однако, при всем том широта географического культурного кругозора, которая является неотъемлемой стороной мироощущения XX века, отнюдь не непосредственно определяет строй музыкального мышления нашего времени. Это лишь предпосылка — очень важная, но все-таки самая общая. Изолированно от собственно музыкальных процессов ею нельзя объяснить перемены, происходящие в нашей "слуховой настройке". Если на пороге XX века европейцы оказались восприимчивыми и к влияниям внеевропейского фольклора и к музыкальному искусству Средневековья и Ренессанса, то произошло это потому, что в рамках самого музыкального языка шел параллельный самостоятельный процесс, разрушавший его прежнюю замкнутость.

Каков же характер этого процесса? Что привело к видоизменениям той законченной художественной системы, которая на протяжении последних двух с половиной — трех столетий отождествлялась с самим понятием "европейской музыки"?

Ответить на этот вопрос можно только после того, как мы уясним себе, что представлял собою музыкальный строй, в русле которого мыслили все выдающиеся композиторы — от Кавалли, Корелли и Скарлатти до классиков конца XIX — начала XX века.

## 3

На первый взгляд может показаться, что в масштабе всей известной нам истории музыки отрезок времени, охватывающий два — два с половиной столетия, представляет величину столь ничтожно малую, что у нас нет права рассматривать его как эталонный и типичный. Действительно, по сравнению с примерно десятью веками, которые приходятся на жизнь всей европейской музыки, этот период может легко затеряться, если подходить к нему с

временными мерками. Но суть дела именно в том, что подобные нормы к нему неприменимы. И не только потому, что XVII—XIX столетия отмечены изумительным расцветом композиторского творчества.

Более существенно другое. Для музыкального искусства эти три века являются чем-то принципиально новым по сравнению со всей предшествующей тысячелетней историей.

Музыкальный стиль, утвердившийся на пороге XVII века и достигший своей кульминации в творчестве классиков следующего столетия, решительно порывает с художественными принципами, которые лежали в основе классической музыки Ренессанса и, заметим попутно, резко отличается и от тех форм выражения, которые стали проявляться в новых музыкальных течениях XX века.

Каждый образованный музыкант знает, что на рубеже XVI и XVII столетий в музыкальной культуре в целом и музыкальном языке в частности произошел перелом, после которого европейские меломаны утратили восприимчивость к выразительным средствам ренессансного искусства.

С инерцией, прошедшей сквозь века, музыкально-историческая наука продолжает и по сей день связывать этот перелом почти исключительно с переходом от полифонии к гомофонно-гармоническому складу. Именно в таком плане трактовали его теоретики-гуманисты, которые стремились к возрождению античной монодии и реально осуществили свою мечту в виде речитативно-оперного стиля. Все бурные новые процессы, происходившие в музыкальном языке их современности, воспринимались ими под углом смены полифонии на монодию. Еще более убедительным представляется подобный подход, если вспомнить, что опера, родившаяся на пороге XVII века и ставшая главным проводником нового музыкального искусства, действительно порвала с полифонией; весь ее дальнейший путь неотделим от гомофонно-гармонического письма, который лежит в основе всего классического музыкального творчества XVII, XVIII, XIX, а в большой мере и XX столетий.

Однако попробуем взглянуть на эту проблему в современной перспективе. И сразу поколеблется господство традиционной точки зрения. Мы заметим, что ренессансные теоретики, верно почувствовавшие наступление новой художественной формации в музыке, осмысливали ее признаки узко, односторонне и потому неправильно. Сегодня невозможно безоговорочно присоединиться к их убеждению, что новый художественный строй характеризуется радикальным разрывом с многоголосием.

Это заведомо не так. Полифония отнюдь не умерла в музыке, развивавшейся после "великого перелома". Хорошо известно, что она расцвела в некоторых видах инструментального искусства XVII

века; что вершина полифонической мысли была достигнута в XVIII столетии в творчестве Генделя и Баха; что сонатно-симфоническое творчество позднего Моцарта и Бетховена немыслимо без черт развитого многоголосия и т. д. Невольно напрашивается вывод, что ренессансные теоретики неверно оценивали процессы, происходившие в композиторском творчестве на рубеже XVI и XVII столетий. Вместе с тем невозможно отрицать, что послеренессансная эпоха действительно утратила точки соприкосновения с музыкальным языком предшествующего многовекового периода.

Проблема сразу прояснится, если мы решимся признать, что эпохальный перелом, происшедший на рубеже XVI и XVII столетий, был связан не столько с отказом от полифонии, сколько с внедрением в музыку ряда новых, фундаментально важных принципов, недоступных ренессансной психологии.

Речь идет о тональном, мелодическом и инструментальном мышлении. Эти три принципа новой музыки образовали единую замкнутую систему, в строгих рамках которой отныне творили все европейцы послеренессансной эпохи.

Первое место в ней занимает новая тонально-гармоническая организация материала.

По сравнению с красочно-сонорной стороной звучания позднего Ренессанса, например, со стилем мадригалов XVI века, музыкальная речь второй половины XVII, XVIII, начала XIX столетия кажется на редкость одноцветной. Более того. Венские классики, творчество которых олицетворяет кульминацию в развитии нового гармонического мышления, уступают во внешнем колористическом отношении и некоторым своим непосредственным предшественникам, например, Баху или Шютцу, связанным с полифонической культурой. В еще большей степени колористическая скупость их языка проступает на фоне гармонической роскоши поздних романтиков. "Цветовая гамма" в гармонии Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена и большинства их современников кажется сегодня предельно сдержанной. Красочные возможности гармонии не только не выявлены у них сколько-нибудь полно, но вообще отодвинуты далеко на задний план[11].

О чем это говорит? О недоразвитости гармонического мышления композиторов, принадлежащих к "классическому периоду" послеренессансной музыки? Или о том, что красочно-сонорная сторона звучания была вытеснена у них каким-то иным, мощным выразительным средством, несовместимым с колористической сонорностью?

---

[11] Мы, разумеется, исключаем отдельные редкие произведения свободного стиля, такие, например, как фантазия Моцарта c-moll (из Сонаты и фантазии). Недаром она и называется фантазией.

Ответ напрашивается сам собой. Сегодня мы можем только удивляться и восхищаться тем, что в рамках письма, столь скромного по своим красочным гармоническим свойствам, обрели жизнь произведения немеркнущего величия. Кажущаяся элементарность стиля классиков XVIII — начала XIX столетия, его прозрачность, одноцветность по-своему утверждают главную художественную находку новой послеренессансной эпохи — формообразующую функцию гармонии. Внутренняя логика мысли, основанная на целеустремленном функциональном движении, легла в основу музыкального языка послеренессансной эпохи, вытеснив все "случайные" красочно-сонорные элементы. В музыке венских классиков эта логика представлена в оголенном, максимально подчеркнутом виде. Именно поэтому язык Бетховена гораздо менее красочен, чем язык Баха, в котором живут сложные терпкие созвучия, рожденные полифоническими наслоениями. По этой же причине Гайдн и Моцарт кажутся гораздо проще, чем их признанный "учитель" Филипп Эмануэль Бах, находившийся до известной степени еще "в плену" старых художественных принципов. Внутренняя логика развития, связанная с тяготением к тональному центру, сохранится, хотя и в несколько преображенном виде, и в музыкальном творчестве XIX века. Она живет и во многих произведениях нашей современности, которые не порвали с тональным строем.

Об огромной жизнеспособности мышления, основанного на функциональном гармоническом движении, можно судить уже по тому, что в его строгих рамках возникли все фундаментально важные принципы формообразования новой музыки, в том числе и обновленные полифонические. Сюита, фуга и старинный концерт, ария da capo и рондо, прелюдия и классический период, увертюра и романс, фортепианная миниатюра и симфоническая поэма — в основе всех этих и многих других форм лежит принцип тонально-гармонического движения. Сонатная форма, являющая собой высшее достижение музыкального стиля новой эпохи, выросла всецело на основе функциональной гармонии, подтверждая ее громадные формообразующие возможности. С законами ладотонального развития преимущественно связаны и все самые характерные внешние признаки европейской музыки — контрастные противопоставления, внутренние конфликты и их разрешения, структурная завершенность и расчлененность отдельных разделов формы. Более того. Весь драматический строй образов, безусловно преобладающий в музыкальном творчестве трехвекового "классического периода", в конечном счете восходит к логике гармонических тяготений. Именно она и придала европейской музыке XVII, XVIII, XIX столетий неповторимую специфику, образуя ясно ощутимую грань между творчеством ренессансной и послеренессансной эпох. В ней

же коренится принципиальное различие между звуковой организацией европейской и внеевропейской музыки.

Гармонической логике подчинились все другие элементы музыкальной выразительности[12]. В творчестве XVIII века, где логика ладотональной организации материала представлена в наиболее чистом, классическом виде, и метроритмический стиль, и структура целого находятся в глубокой внутренней зависимости от законов гармонии. Даже мелодика, которая при непосредственном ощущении воспринимается как господствующее выразительное средство послеренессансной музыки, на самом деле находится в глубоком подчинении организующему началу гармонии.

Мы так привыкли мыслить мелодически, что нам трудно даже допустить иное положение вещей. По существу, вплоть до XX века главным носителем музыкальной образности была мелодика. Само понятие тематизма в музыке неотделимо от нее. Между тем ставшее в наши дни тривиальным выражение "мелодия — душа музыки" — справедливо по отношению к композиторскому творчеству Европы, только если речь идет о послеренессансной эпохе. Многоголосное письмо, безраздельно господствовавшее в профессиональной музыке Европы начиная с XVIII века, не связывалось с господством мелодического начала[13]. Более того, сам принцип готической полифонии несовместим с господством какого-либо одного голоса и с развитой мотивной выразительностью, то есть с чертами, составляющими сущность послеренессансного мелодического стиля. В классической музыке эпохи Возрождения мелодическое начало было подчинено многоплановой полифонической структуре и терялось в общем потоке многоголосного движения. Даже в светских жанрах, где более определенно выявлялась тенденция к напевности верхнего голоса, мелодика оставалась мало развитой и слишком скованной движением других голосов. Только в гомофонно-гармоническую эпоху и главным образом благодаря опере возникла мелодия нового типа, отмеченная широким дыханием, обостренной мотивной выразительностью, внешней чувственной красотой звучания, формальной завершенностью. Однако при всем своем господствующем положении мелодия также оказалась в подчинении законам новой гармонии.

---

[12] Подробно об этом см.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972 (глава I).

[13] Грегорианский хорал — единственная разновидность одноголосной музыки, сохранившейся в эпоху Ренессанса. Однако в католической литургии Средневековья молитвенный текст и музыкальное интонирование хорала являли собой неразрывное целое: музыка хорала не воспринималась как самостоятельное мелодическое построение. В ренессансной же полифонической мессе грегорианский напев, используемый в качестве cantus firmus, вообще терял свой мелодический облик, подвергаясь расчленению, ритмическому "омертвлению" и теряясь в горизонтально организованной многоголосной фактуре целого.

Прежде всего, строгая полутоновая темперация послеренессансной европейской музыки, вне которой невозможно функциональное гармоническое движение, придала мелодике определенно упорядоченный интонационный строй, ассоциирующийся скорее с инструментальным, чем с вокальным интонированием. Кроме того, сама внутренняя структура новой мелодики находилась в прямой и тесной зависимости от гармонической логики. Любой, произвольно выбранный образец всем известного классического периода явно обнаруживает эту зависимость. Метроритмическая организация классической европейской мелодики, моменты кульминаций и спадов, завершений и цезур, симметрии и периодичности и т. д. — по существу, вся логика собственно мелодического развития совпадает с опорными моментами гармонии, усиливает их функциональный смысл. Это и придает мелодиям классиков XVIII — начала XIX века особую интонационную и ритмическую сконцентрированность и обобщенность. Нельзя, наконец, не отметить, до какой степени подчеркнутые элементы вводнотонности придают европейской мелодике тот особый характер, который так ярко выделяет ее на фоне мелодического стиля как ренессансной, так и "ориентальной" культур.

Воспитанные на послеренессансной европейской музыке, мы с трудом допускаем самую возможность иных форм соотношений ритма, мелодии и гармонии, чем в классическом стиле. Между тем не только в "ориентальной" культуре, но и в музыке Средневековья и Ренессанса не было той вертикальной аккордовой структуры во взаимоотношении мелодии, гармонии и ритма, которую мы воспринимаем как единственно возможную и естественную. Такая структура наметилась в начале XIV века в светском и двух- и трехголосном искусстве ars nova. Однако последующее мощное развитие культовой полифонии готической традиции поглотило находки светской школы, оттеснив на задний план этого далекого предвестника классической гармонии.

Что же касается "ориентальной" музыки, то при всем многообразии внеевропейских культур, их непохожести друг на друга, для европейского слуха они связаны одним общим признаком отрицательного характера — отсутствием организующей функциональной гармонии, а следовательно, и вводнотонности и строгого единства метроритмической организации. Не скованная полутоновой темперацией, независимая от логических акцентов гармонии, не обязательно противопоставленная гармоническому фону, "ориентальная" мелодика отличается значительно большей вольностью, "капризностью", чем европейская классическая. По своей структуре она может быть гораздо более свободной и расплывчатой или, наоборот, элементарной. Часто в ритмическом отношении она неизмеримо более сложна, детализирована, орнаментальна. В целом

иные взаимоотношения с ритмом и гармонией, иной тип ладовой организации, чем в европейской тональной музыке, рождают принципиально иной тип мелодики.

Наконец, последний важнейший признак послеренессансной европейской музыки — инструментальное мышление.

Можем ли мы представить себе хотя бы один вид современной профессиональной музыки, который не опирался бы на инструментальное звучание определенного высокоорганизованного типа? В нашем художественном опыте такого явления нет, за исключением хора a cappella, пришедшего к нам из недр старинной церковной музыки. Все созданное, начиная с XVII века, возникло на синтетической вокально-инструментальной основе. Именно так сложилась опера — ведущий профессиональный жанр послеренессансной эпохи. В этом же направлении произошло и обновление старинной хоровой культуры. Оратории и мессы Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Мендельсона и Брамса опираются на симфоническое звучание: элементы стиля a cappella встречаются в них крайне редко и в подчиненном положении. Ни один вид вокального искусства послеренессансной эпохи немыслим вне широко развитого инструментального плана. Более того, появилась самостоятельная, профессионально развитая литература для инструментов, которая стала в полном смысле слова соперничать с оперой. А родившаяся в XVIII веке симфоническая культура в известном смысле даже превзошла своего "соперника": строй мысли нового времени выражен в ней в наиболее обобщенной, организованной, сконцентрированной форме.

Дает ли нам все это основание считать инструментальное мышление неповторимым признаком послеренессансной музыкальной формации? Такой вопрос может резонно возникнуть, тем более что в последнее время обнаружено множество рукописей инструментальной музыки, относящейся к эпохе Возрождения; общеизвестно, кроме того, что орган культивировался в церкви уже в конце первого тысячелетия нашей эры, а в нидерландских мессах часто допускалась замена "живых голосов" инструментальными. И тем не менее ответ на этот вопрос должен быть утвердительным. Ибо суть художественного стиля эпохи Ренессанса выражена полностью средствами одного хора. До середины XVI века органная и вообще инструментальная музыка только повторяла специфику хорового многоголосия или служила подчиненным, дополняющим элементом к вокальному исполнению.

Первые произведения самостоятельной инструментальной литературы появляются лишь в преддверии нового времени и свидетельствуют о разложении классического ренессансного стиля. Не случайно теоретик par exellence этого стиля Дж. Артузи в своем

пресловутом трактате "О несовершенстве современной музыки", вышедшем в свет в самом начале XVII века, горько сетует на "искателей нового, которые денно и нощно пишут для инструментов в поисках новых эффектов...", не понимая, что инструменты "ведут их по ложному пути"[14]. Действительно, магистральный путь развития музыки в эпоху Средневековья и Ренессанса миновал собственно инструментальную культуру. За исключением органа она культивировалась главным образом в музыке быта. Жизненная необходимость в инструментальном звучании возникла лишь с рождением монодии, то есть гомофонно-гармонического письма. Это легко понять, если вспомнить, что с самого момента возникновения гомофонного стиля именно инструментальная партия была носителем гармонического начала.

Из всего многообразия течений и школ, которым характеризуется инструментальная музыка XVII — начала XVIII столетия, в "классический период" откристаллизовался единый целостный стиль, выраженный и через определенный тембровый колорит, и характерную фактуру, и единство темперированного строя, и даже единство принципов формообразования. Все эти черты были рождены новым тонально-гармоническим мышлением и идеально выражали его сущность.

Только два вида инструментального звучания "идеально соответствовали" этой новой системе европейской музыки и стали ее типизировать. Ими являлись симфонический оркестр (и неразрывно связанные с ним квартет и скрипка) и фортепиано (к последнему постепенно свелось все многообразие клавишных инструментов, культивировавшихся до той поры).

В отличие от пестроты звучаний, характерных для XVI — начала XVII столетия ("для любого состава инструментов" — такова постоянно встречающаяся надпись над произведениями для инструментальных ансамблей того времени), симфонический оркестр второй половины XVII века отмечен предельной организованностью строя, тембров, мелодических и гармонических голосов. Все находится в строгом соответствии с гомофонно-гармонической структурой. Сам принцип мышления оркестровыми группами, а не отдельными голосами говорит об упорядоченности и проясненности звучания, которых требует функциональная гармоническая логика. Тембровая структура каждой отдельной группы воспроизводит закономерности распределения гармонических голосов в построенных по терциям аккордах. В частности, "квинтет" струнной группы — точное и полное воплощение принципов нового мелодико-гармонического стиля.

---

[14] Moser H. Dokumente der Musikgeschichte. Wien, 1954. S. 58.

Совершенно в таком же духе способность фортепиано воспроизводить структуру гомофонно-гармонической ткани обеспечила ему ведущее положение в музыке XVII—XIX столетий.

И для симфонической и для фортепианной литературы XVIII — начала XIX столетия господствующей была сонатная форма, всецело основывающаяся (как упоминалось выше) на логике тонально-гармонических тяготений.

Глубокое и неразрывное единство этих трех ведущих принципов послеренессансной музыки — тонального, мелодического и инструментального — определяет музыкальный язык всех композиторов "классического периода", ограничивает рамки мышления всех культурных меломанов XVII, XVIII, XIX столетий. В творчестве Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена это единство выражено в абсолютно законченной форме, которая стала своеобразным эталоном европейского музыкального стиля. Достаточно было видоизменить облик хотя бы одного из элементов этой крепко спаянной системы, даже не затрагивая ее в целом, чтобы возникло ощущение чуждого музыкального строя. Так, например, в "ориенталиях" XIX века экзотический колорит достигался одним только включением в ткань европейской музыки мелодики типа "колоратурной арабески". Подражание тембрам восточных инструментов (зурны, сазандари и других) давало тот же эффект. Обыгрывались увеличенная секунда, чуждая европейскому звукоряду, черты пентатоники, широко распространенные во многих внеевропейских культурах (как, впрочем, и в грегорианском хорале и в ренессансном фольклоре некоторых европейских стран). Однако классический мажоро-минорный тональный строй оставался в неприкосновенности.

Именно с расшатыванием этой монолитной системы связаны те перемены в музыкальном мышлении европейцев, которые постепенно сделали его "открытым" к музыке внеевропейских народов.

## 4

Автентическое соотношение доминантовой неустойчивости и разрешающей ее тонической устойчивости безоговорочно господствовало в музыке от конца XVII до середины XIX столетия не только потому, что оно заключало в себе важнейший момент формообразования. Одновременно, хотя, быть может, и в меньшей мере, чем с логикой функционального гармонического движения, этот прием был связан с определенным кругом образов, характерным для музыки того периода. Драматический строй чувств, который принесла с собой новая послеренессансная му-

зыка[15], также непосредственно отразился в автентическом соотношении гармоний.

"Отвлеченно созерцательное искусство строгого стиля предполагало не только плавность линий, консонантность созвучий, но и более или менее одинаковый уровень общего напряжения, сравнительно ровную эмоционально динамическую кривую..." Но музыка новой формации, "воплощавшая разнообразные душевные движения человеческой личности, естественно связывалась с ярко выраженными сменами напряжения и успокоения..."[16] Таким образом, в функциональной гармонии было воплощено в известной мере и эмоционально-психологическое состояние, типичное для музыки классического стиля. Однако в соответствии с характерным художественным строем классицизма, в котором типичное значительно преобладает над индивидуально-неповторимым, гармонический язык этого периода отличался большой обобщенностью. В музыкальных произведениях второй половины XVII—XVIII столетий гармония в целом сдерживала свои "сугубо конкретные эффекты"[17], тяготея не только к максимальной концентрации логического смысла, в ущерб красочной детализации, но и к обобщенному характеру драматического выражения. И только эстетика "романтического века" привела к усложнению, видоизменению и, наконец, расшатыванию той стройной законченной системы, которая определила собой облик послеренессансной европейской музыки в период ее первого великого расцвета.

Эти перемены были связаны с ведущими новыми образными сферами, открытыми романтическим искусством, и сказались прежде всего в гармонии.

Романтическую музыку принято ассоциировать преимущественно с лирической стихией, и для этого есть немало оснований. Именно господство лирического начала привело к рождению тех новых видов искусства, которыми характерен XIX век. Романс, камерная фортепианная миниатюра, симфоническая поэма ясно провозглашают свою самостоятельность по отношению к эпохе классицизма, когда безоговорочно господствовала циклическая сонатность.

И все же лирическая стихия, глубоко типичная для романтической музыки, не принадлежит к ее неповторимым завоеваниям.

Изумительные по художественной силе лирические страницы встречаются и в творчестве композиторов более ранних эпох — Бетховена, Моцарта, Гайдна, Глюка, Генделя, Баха, Скарлатти, Пёрселла, Монтеверди... Новое в романтической музыке — не

---

[15] Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, гл. 2.
[16] Мазель Л. Проблемы классической гармонии, гл. I. С. 46.
[17] Там же.

столько сама лирика, сколько ее углубленная психологическая разработанность, максимальная индивидуализация лирического образа. Стремление к конкретности проявляется столь же сильно в двух других ведущих, уже всецело новых образных сферах музыкального романтизма, а именно в сказочной фантастике и национальном локальном колорите.

Сказочно-фантастические образы, которыми пронизан путь европейской музыки XIX века, начиная от "Лесного царя" Шуберта, "Сна в летнюю ночь" Мендельсона, "Волшебного стрелка" и "Оберона" Вебера, "Руслана и Людмилы" Глинки и кончая "Кольцом нибелунга" Вагнера, "Сказкой о царе Салтане" Римского-Корсакова, "Ночью на Лысой горе" Мусоргского, потребовали изобразительной конкретизации, неотделимой от красочно-сонорных свойств музыки. Они могли быть выражены только гармоническими и темброво-инструментальными средствами. Как следствие этого, бесконечно возросло значение красочно-чувственного воздействия отдельных созвучий. Достаточно сравнить отдельные терцовые или плагальные (взамен автентических) сопоставления аккордов, встречающихся в начале века, например, у Шуберта или Мендельсона, с колористической роскошью гармоний позднего Вагнера, чтобы ощутить громадный путь, пройденный европейским гармоническим мышлением именно в этом направлении.

Усиление колористической стороны музыки неизбежно повлекло за собой ослабление ее внутреннего организующего начала. Функциональная логика утратила прежнюю обнаженность, концентрацию, остроту тяготений. Подход к тональному центру оказался извилистым, усложненным множеством отклонений от "прямого пути", интересным именно своими далекими красочными "блужданиями".

Стремление к психологизации также несколько расшатало "классическое единство" разных элементов музыкальной речи. Так, трактовка инструментального сопровождения как "психологического подтекста" к мелодии привела к ослаблению их прежнего единства. Появилось два относительно самостоятельных плана — мелодический и гармонический, тесная спаянность которых перестала быть непосредственно очевидной. Хроматизация гармоний, тенденция к максимальному обострению выразительности отдельных, как бы ставших самостоятельными аккордовых голосов породила иной тип свободной полимелодической фактуры (вспомним хотя бы вступление к "Тристану"). Уже эта одна сторона романтического мышления должна была пошатнуть и пошатнула сдерживающую, организующую роль "классической гармонии".

На этом фоне дополнительно усилилась и роль тембрового колористического начала. "Педальные гармонии" на форте-

пиано с их богатейшими, обволакивающими обертонными звучаниями лишили гармонический стиль его прежней "прямолинейной" простоты. Еще бóльшие изменения произошли в области симфонического оркестра. Принцип ансамблевых групп уступил место индивидуализации почти всех оркестровых голосов (а не только скрипичных, как было в оркестре классицизма). Уже у Берлиоза и Вагнера вместо плотных звуковых массивов, собранных как бы в единой тембровой плоскости, появилась сверкающая разными цветовыми нюансами, свободная "тембровая полифония", разрушающая строгий вертикальный склад классически-организованного инструментального письма.

В обогащении и видоизменении классического тонально-гармонического стиля роль первостепенной важности принадлежит локальному колориту, также впервые открытому композиторами "романтического века".

Монополия ладотонального строя, основывающегося на мажоро-миноре, утвердилась лишь в "классический период" европейской музыки. Его окончательная победа была завоевана ценой беспощадного подавления того ладового разнообразия, которым отмечены и разные виды фольклора, и церковная музыка Средневековья и Ренессанса. Так называемые старинные (церковные) лады, а вместе с ними пентатоника и гексатоника и т. п. "ушли в подполье". На протяжении многих поколений они "скрывались" в подпочвенных народных слоях, не проникая в сферу городского искусства. Но в XIX веке обостренный интерес к национальной культуре нашел отражение и в самом музыкальном языке. Он проявился по-разному, начиная с "очищения" мелодики от чужеземного "оперного лака" (процесс, ясно ощутимый уже в песнях Шуберта и последних операх Вебера) и кончая обновлением гармонического строя при помощи тех народных ладов, которых не коснулась "нивелирующая коса европейской культуры" (по удачному выражению Стасова). На фоне классического гармонического языка эти крестьянские лады засверкали своей первозданной нетронутостью, "деревенской свежестью", яркими самобытными интонациями. Вспомним хотя бы главную тему финала ре-минорного квартета Шуберта, построенную в народном переменном ладу, или скерцо "Шотландской симфонии" Мендельсона, в котором обыгрывается народная пентатоника, мазурки и вальсы Шопена с их плагальными оборотами, заимствованными из польского фольклора (характерно, что именно мазурки Шопена встретили суровый прием у консервативно мыслящей западноевропейской критики, возмущенной их "режущими слух" непривычными диссонансами). На память приходит и обогащенная ладовая структура музыки Берлиоза, возникшая под воздействием своеобразной модальности обрядовых напевов французской провинции, и венгерская гамма из

сонаты h-moll Листа, и многое другое, вплоть до произведений Грига, смелый гармонический стиль которого сложился на основе самобытных ладов норвежской музыки.

В русской композиторской культуре подобное ладовое обновление имело, как мы увидим в дальнейшем, фундаментально важные последствия.

Процесс внедрения в профессиональную европейскую музыку чуждых ей ладовых оборотов, несмотря на всю его робость и "верноподданность" классической мажоро-минорной системе, постепенно разрушал ее замкнутость. Психология европейца становилась более "открытой" к внеевропейской музыке или, точнее, — к некоторым ее сторонам. Как всегда происходит в искусстве, восприимчивость к отдельным выразительным приемам музыки "ориента" родилась вместе с интересом к самому кругу художественных образов, выраженных этими приемами. Расширение ладового мышления европейца было следствием общего тяготения "романтического века" к далекому, необычному; оно-то и повлекло за собой томление по сказочному Востоку. "Ориент" в творчестве композиторов-европейцев, безусловно, связывался с типично романтическими поисками чудесного, сверкающего богатством красок мира, который противостоял серым будням повседневности: "The light that never was seen on land or sea" ("Свет невиданный никем на суше иль на море") — как сформулировал стремление к миру прекрасных грез английский поэт-романтик Вордсворт.

Родовая связь "ориентальных" музыкальных тем со сказочно-фантастическим и экзотическим кругом образов надолго определила их трактовку в рамках европейского композиторского творчества. (Особый интерес с этой точки зрения представляет отношение Бетховена к "ориентальному" фольклору. Известно, что Бетховен имел возможность познакомиться с народными песнями, записанными на территории Северной Африки известным музыкантом, педагогом, этнографом, путешественником аббатом Фоглером. Более того, во время прослушивания этих песен он проявил к ним глубокое внимание. И однако в творчестве гениального новатора, который по смелости форм и выражения опередил своих современников, предвосхитив многие новейшие тенденции музыки конца XIX века, нет и следов знакомства с "ориентальным" фольклором, как нет в нем и сколько-нибудь ярко выраженного тяготения к локальному колориту в целом и к образам сказочной фантастики.)

На русской почве "ориентализм" в музыке преломлялся поиному, чем у композиторов Центральной Европы, в известном смысле даже предвосхищая тенденции XX века. Территориальная близость к землям Востока, глубокие связи с культурой и искусством Кавказа (хотя бы через творчество Пушкина и Лермонтова,

деятельность Грибоедова), наконец, пребывание на Кавказе и самих русских музыкантов — Глинки, Алябьева, Балакирева и других — все это исключало поверхностный салонный "ориентализм"[18]. В преобладающем большинстве случаев музыкальные произведения на восточные темы у русских композиторов исходили из реальных жизненных впечатлений. В нашем музыковедении есть немало работ, раскрывающих подлинность истоков произведений русских композиторов на восточные темы. Действительно, той смелости, новизны звучания, которыми потрясали современников "Исламей" Балакирева или "Половецкие пляски" Бородина, западноевропейская "ориентальная" культура не знала. И все-таки даже у русских художников при всей органичности проявления восточных черт в целом, музыкальное преломление "ориентальных" образов было в основном ограничено двумя моментами.

Во-первых, отношением к восточному фольклору как носителю если не "экзотического" в прямом смысле слова, то во всяком случае необычного и чужестранного начала (напомним "Персидский хор" и "Восточные танцы" Глинки из "Руслана", "Исламея" и "Тамару" Балакирева, "Половецкие пляски" и "В Средней Азии" Бородина, "Антара" и "Шехеразаду" Римского-Корсакова и другие). Какой бы целостный музыкальный организм не представляли собой эти произведения, невозможно отрицать, что все они воплощают образы, нарочито отдаленные от обыденного. В них нет ничего от близости к современной жизни, психологической правды, которые так характерны для русской литературы XIX века и которые нашли классическое воплощение и в самой русской музыке за пределами "ориентального" стиля.

"Ориенталии" русских композиторов прекрасны именно своей непохожестью на прозу жизни, озаренностью сказочным светом. Именно в этом и заключалась суть самого художественного задания. Характерно, что у русских "ориенталистов" прошлого столетия нет произведений обобщенно симфонического плана, построенных на внеевропейском материале. Восточный фольклор кучкистов лежит в основе "описательно-рассредоточенного" тематизма, свойственного программно-изобразительной музыке сюитного типа[19].

---

[18] В связи с этим несомненный интерес представляет отклик Даргомыжского на нашумевшую в 40-х годах "Пустыню" Фелисьена Давида, вокруг которой общественное мнение Парижа создало ореол национальной достоверности, подлинности: "Несмотря на то, что Давид ездил на Восток за мелодиями для этой симфонии, я в ней нашел так мало арабского духа и столько французского духа, что ее надо назвать "Les Boulevards de Paris" ("Парижские бульвары"), — писал Даргомыжский в Россию из Франции. См.: Даргомыжский А. Избранные письма. Вып. I. М., 1952. С. 29—30.

[19] Здесь я пользуюсь формулировками В. Бобровского: см. его диссертацию "Сонатная форма в русской программной музыке" (1956), где с полной научной

Второй важнейший ограничительный момент в композиторском творчестве XIX века, связанном с внеевропейским фольклором, — строгая приверженность классической ладотональной системе.

Только сегодня, после того, как мы познакомились, более того — сблизились с музыкой народов Кавказа и Средней Азии в ее подлинно первозданном облике, мы в состоянии судить, насколько узко избирательным был подход к ней со стороны композиторов прошлого. Так, пожалуй, ни у одного из русских классиков XIX столетия не встречаются те удивительные гармонии, напоминающие средневековый органум или полифонию Раннего Ренессанса, которыми буквально пронизаны грузинские народные песни и которые, замечу попутно, привели в восторг Стравинского своей самобытной красотой и близостью к современному художественному мышлению[20]. В наши дни эти гармонии реально звучат не только в грузинских селах, но почти в любом месте, где выступает грузинская эстрада. Однако русские классики XIX века по существу "не услышали" эту сторону грузинского фольклора, слишком резко расходившегося с европейским гармоническим строем. Можно ли считать случайным то, что даже в начале XX века "Кавказские эскизы" Ипполитова-Иванова были гораздо более широко известны в России, чем произведения высокоодаренного Комитаса?

Ипполитов-Иванов естественно "вписывался" в европейские традиции, а звучания музыки Комитаса с ее свободной красочностью были слишком вне русла искусства XIX века. Позволю себе сослаться на путевой очерк Писемского о Баку, на основе которого можно судить о том, до какой степени самые просвещенные и широко мыслящие люди прошлого века были "глухи" к народной музыке, выпадавшей из традиционного европейского склада. С полной серьезностью, уважением, временами с восхищением Писемский пишет о внешнем облике жителей города Баку, о старинной архитектуре Азербайджана, его поэтичном легендарном фольклоре. Но народное музицирование вызывает у него одну только насмешку: "Напрасно я старался в этих оглушительных звуках уловить хоть какое-нибудь сочетание — каждый, кажется, выколачи-

---

обоснованностью показана связь между типом программных образов и особенностями сонатной формы.

[20] Намеки на эти гармонии слышатся и в "Лезгинке" Глинки, и в "Исламее" Балакирева, и в партитурах Бородина. Последний, пожалуй, пошел дальше всех своих современников, в том числе и соотечественников, в постижении музыки "ориента" и ее слияния с западными традициями. И все же благодаря тому, что он, как и другие русские композиторы XIX века, мыслил в рамках "классического единства", художественный эффект от использованных им приемов грузинского и вообще кавказского фольклора иной, чем в подлинной музыке Востока.

вал и выигрывал, что ему вздумалось и захотелось<...> Заиграли они песню... как будто бы несколько поскладнее прежнего, — пишет он дальше. — Но вот один из музыкантов... запел или, скорее, завизжал, как будто кто-нибудь ущипнул его за руку или за ногу и немилосердно жал"[21].

Забегая несколько вперед, напомню, что именно этот фольклор с участием тех же инструментов, которые перечисляет Писемский (кеманча, саз, зурна и другие), послужил в наше время основой всемирно известных произведений Хачатуряна, Кара Караева, Амирова.

Принципиально важный сдвиг, наметившийся во взаимоотношениях европейского и внеевропейского в музыке, был подготовлен двумя великими композиторами, творческий облик которых отнюдь не непосредственно ассоциируется с "ориентальным" началом. Революционно-смелый подход Мусоргского и Дебюсси к системе выразительных средств, определившейся в послеренессансную эпоху как выражение главенства классической ладотональной организации, разрушило вековые барьеры между музыкой Запада и Востока, открыв новые пути в композиторском творчестве XX века.

## 5

Среди различных сторон многогранного новаторства Мусоргского фундаментально важное значение для рассматриваемой проблемы имеет открытый им гармонический стиль, основывающийся на старинной модальности.

"Борис Годунов" вовсе не олицетворял идею ухода в глубь веков, подобно средневеково-легендарным сюжетам "Лоэнгрина" или "Парсифаля". Наоборот, Мусоргский осуществлял в нем сближение с современностью: ему помогли в этом исторические представления и художественные образы, которые успели стать частью повседневной духовной жизни русского народа. События почти трехвековой давности обладали остро актуальным значением для "людей 60-х годов". Эту "древнюю современность" композитор сумел воплотить в звуки благодаря гениальной находке: он услышал современное звучание старинной модальности. Народные лады, которые в русском городском фольклоре были вытеснены веяниями, идущими от профессиональной культуры, в крестьянской среде никогда не утрачивали своей первозданности. Мусоргский показал их художественную состоятельность, воздвигнув

[21] Писемский А. Путевые очерки. // Писемский А. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 9. М., 1959. С. 513—515.

на этой основе целостное и величественное музыкальное произведение в рамках общеевропейского оперного театра. Ни один из его предшественников, культивировавших локальный колорит, не пошел так далеко в смысле обновления профессионального гармонического мышления и, как следствие, радикального видоизменения облика мелодики и традиционных музыкально-структурных принципов.

"Художественные штрихи, связанные между собой таинственной силой"[22], — сказал Дебюсси по поводу музыки "Бориса", поразившей его не только своей гармонической смелостью, но и независимостью от ритмо-мелодической системы, господствовавшей в европейской музыке со времен ее послеренессансного расцвета[23].

Он сам пошел по этому пути. В его творчестве — совсем ином, в каком-то смысле даже диаметрально противоположном по кругу образов — тем не менее развиты некоторые основополагающие принципы новаторства русского классика. Пример Мусоргского дал Дебюсси понимание того, что так называемая ладовая "архаика" вовсе не обязательно влечет за собой "чужестранные", отдаленные от реальности образы, что освобождение от канонов классической ладотональной системы открывает неизведанные сферы музыкальной выразительности, которые в полном смысле слова могут быть современными.

Художественный стиль, созданный Дебюсси, шел вразрез с господствующими в его время традициями. Вместо конфликтной драматургии, определившей облик двух ведущих жанров новой эпохи — оперы и симфонии, Дебюсси открыл мир утонченного чувственного созерцания, мир грез, лишенный грубо осязаемой реальности и прекрасный своей неуловимой атмосферой, своей образной застылостью. "Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют". Эта строка из Бодлера, связывающаяся с двумя произведениями Дебюсси (романсом "Балкон" и широко известной фортепианной прелюдией), идеально передает образный строй его искусства. Тематические и структурные контрасты и противопоставления, господствовавшие в формообразовании европейской музыки на протяжении трех столетий, уступили место в его творчестве сво-

---

[22] Цит. по: Gross A. Debussy and Bartok // Musical Times. 1968, Feb.

[23] Роль Мусоргского в раскрепощении музыкального мышления от традиций классической гармонии заслуживает, разумеется, не меньшего внимания, чем новаторство Дебюсси. Однако, поскольку к проблеме "ориента" как такового творчество Мусоргского не имеет непосредственного отношения, мы по необходимости ограничиваемся здесь лишь констатацией его "приоритета" и влияния на французского композитора. Что же касается роли Мусоргского как первооткрывателя архаичной модальности и ее актуальнейшего значения для новых форм выражения музыки XX века, то тут есть множество последователей, помимо Дебюсси, которые по-своему претворили этот принцип, — начиная со Стравинского, Респиги, Орфа, Бриттена...

бодным последованиям изысканных красочных аккордовых пятен, пленяющих тончайшей сменой пастельно-нежных нюансов. Чувственная прелесть темброво-гармонических комплексов, фоническая, сонорная сторона аккордового звучания оттеснили в музыке Дебюсси значение логической функции гармонии.

"Слушатель может получить большое наслаждение от этих странных звучаний, при условии, если он отречется от всяких требований четкой конструкции или логически связного развития. Дебюсси — большой мастер колорита, и, быть может, какие-нибудь свои уважительные причины побудили его отказаться от того выразительного средства музыки, которое с древнейших времен и до наших дней считалось для нее жизненно важным"[24]. Так писал музыкальный критик в годы, когда Дебюсси уже успел создать многие из своих выдающихся произведений в законченном новом стиле.

В самом деле, можно сказать, что с точки зрения гармонического стиля XIX век начат и завершен двумя антиподами. На одном его полюсе — Бетховен, в чьем драматичном, монументально-сонатном творчестве воплощены высшие художественные возможности логики гармонических тяготений; на другом — Дебюсси, который довел до апогея колористические тенденции романтиков, "расшатывавшие" функционально-гармоническую структуру музыки. Гармонические приемы, внедренные Дебюсси и неотделимые от эмоционального строя его музыки — целотонная гамма, пентатоника, гексатоника, старинные церковные лады, увеличенные трезвучия, параллельное последовательное движение септаккордов, нонаккордов, трезвучий — все они выражали раскрепощение от деспотизма классической ладотональной системы. Дебюсси первый из западноевропейских композиторов пренебрег ее незыблемыми, как казалось, основами, шагнув в иной мир звучаний. В этом смысле он действительно открыл "музыкальный XX век".

Осуществить это композитору помогли, помимо Мусоргского, еще два художественных явления, неведомых культуре предшествующих столетий, а именно — хоровая музыка Ренессанса и внеевропейский фольклор.

Интерес Дебюсси к старинному искусству образует параллельный план к влияниям "ориентальной" музыки и вполне заслуживает подробного самостоятельного рассмотрения. Однако в связи с основной стоящей перед нами задачей мы по необходимости затронем его бегло и лишь как фон к внеевропейскому.

Даже еще до знакомства с "Борисом" Дебюсси услышал в Италии церковную музыку Палестрины и Орландо Лассо, которая, по его собственному признанию, произвела на него глубочайшее впе-

[24] Цит. по: Lockspeiser E. Debussy. N. Y., 1962. P. 10.

чатление. Духовной музыки другого стиля он отныне не признавал. Характерный для культовой музыки Ренессанса созерцательный облик, богатейшие темброво-колористические эффекты, связанные с обертонными звучаниями хора a cappella, свободная с точки зрения классической системы ладовая структура — все это "резонировало в тон" его собственным художественным поискам. Несколько лет спустя он познакомился с французской полифонической песней XV и XVI столетий, открытой незадолго до того французскими исследователями Шарлем Бордом и Анри Экспером; ее воздействие мгновенно дало о себе знать. Черты старинной музыки ощутимы в творчестве Дебюсси на протяжении всего его пути, начиная от сюиты "Pour le piano" (в особенности откровенно архаичной "Сарабанды", сочиненной еще в конце XIX века) и кончая сонатами для различного свободного состава инструментов, законченными незадолго до смерти композитора. Тени не только Куперена и Рамо, но и Жанекена и Котле витают над творчеством этого ярчайшего новатора XX века. Старинные церковные лады и монодия труверов, мелизматические опевания грегорианского хорала и кварто-квинтовая структура древней полифонии — все это в своеобразном преломлении вторгается в ультрасовременный стиль Дебюсси, часто переплетаясь с явными следами воздействия "ориентального" фольклора. Роль последнего в его творчестве трудно переоценить.

Во взаимоотношениях Дебюсси с внеевропейской музыкой прослеживаются три направления. Можно даже говорить о них, как о трех стадиях.

Самая ранняя и, безусловно, самая важная — знакомство композитора с музыкой Индонезии. Второй стадией можно назвать глубокое увлечение композитора андалусийским фольклором. Наконец, в последнее десятилетие своей жизни Дебюсси заинтересовался афро-американской музыкой. Все эти явления по-разному сказались и на творчестве самого Дебюсси, и на судьбах музыкального творчества в более широком плане.

В 1889 году в Париже была открыта выставка, охватившая культуру всех народов мира. "В то лето вся музыкальная вселенная прошла через Париж"[25], — пишет биограф Дебюсси, подчеркивая значение этого события для молодого композитора. Действительно, Дебюсси проводил на выставке целые дни, с изумлением для себя открывая самобытную красоту неведомых дотоле Европе национальных культур.

Особенно глубокое впечатление (об этом говорил он сам и все его биографы) произвела на Дебюсси музыка Индонезии — островов Явы и Бали.

---

[25] Lockspeiser E. Op. cit. P. 100.

Индонезийский оркестр "гамелан" исполнял музыку, отличавшуюся законченным художественным стилем. Эти яркие и интересные звучания расходились с выразительным строем музыки, на которой был воспитан Дебюсси и многие предшествовавшие поколения. Пентатонический звукоряд, лежащий в основе индонезийской музыки, свободное голосоведение — так называемая гетерофония, связанная с импровизационным началом и не подчиняющаяся канонам европейского профессионального многоголосия, наконец, своеобразная тембровая окраска оркестра — все это было далеко от сложившейся художественной системы европейской музыки. Можно с уверенностью сказать, что, появись оркестр "гамелан" в Европе на полвека раньше, его воздействие на профессиональную европейскую музыку было бы исключено. Но к концу XIX века европейская ладотональная система (как указывалось выше) успела значительно видоизмениться, а Дебюсси с самых юных, по существу, консерваторских лет, вел интенсивные поиски, направленные на обновление гармонического мышления. Ладовый строй индонезийской музыки потому и произвел столь сильное впечатление на Дебюсси, что он совпал с направлением его собственных исканий. Иначе говоря, во внеевропейском фольклоре композитор услышал интонации, отвечавшие его собственной "слуховой настройке", и, как показало будущее, лежавшее в русле гармонического мышления надвигавшегося XX века.

Уже в 1893 году при исполнении нового квартета Дебюсси критика отмечала необычные статичные гармонии, вызывающие в памяти звучания "гамелана". Затем последовали пьесы "Pour le piano", проникнутые сходными реминисценциями, и, наконец, изумительные "Пагоды", "ориентальный" колорит которых отличался от всего дотоле слышанного в сфере "условно восточной" музыки. В этом произведении тема возникает на основе пентатонического звукоряда, вырисовываясь на фоне ориентальнейших гармоний, где, в отличие от европейских аккордов, построенных на терциях, подчеркнуты резко диссонирующие интервалы (секунды и кварты). Дебюсси осуществил здесь принципиальный синтез элементов восточной и европейской музыки. Новаторство его заключается в том, что "ориентальные" черты, органически срастаясь с европейскими, преображают традиционный облик самого европейского письма.

Можно было бы остановиться на ряде других произведений Дебюсси, вызванных к жизни впечатлениями от музыки Индонезии. Исследователи обнаружили около ста девяноста примеров пентатоники в его произведениях, в том числе и в самых поздних — таких, как, например, балет "Ящик с игрушками", где звучит подлинный индусский напев, или ряд знаменитых фортепианных "Прелюдий". Однако дело не в количестве мотивов, основан-

ных на пентатонике, а в принципиально ином подходе к ней. Дебюсси заинтересовался восточными ладами вовсе не в поисках экзотических образов, а потому, что они помогли ему обрести свою собственную манеру выражения. Важно не то, использовал ли он черты восточной пентатоники и гетерофонии в чрезвычайно редких для него пьесах экзотического характера (например, "Пагоды") или в произведениях, совершенно свободных от экзотики. Вообще "Ориентальное" с большой буквы, то есть "ориент" как экзотика, не интересовало Дебюсси. (В частности, он не принимал "Шахеразаду" Римского-Корсакова, так как она была в его глазах слишком далека от подлинного Востока.) Важно, что воздействие восточной музыки способствовало возникновению того изумительного по новизне и красочности языка, который мы называем импрессионистским и вне которого музыка XX века немыслима.

Отход Дебюсси от классической ладотональной системы повлек за собой и принципиально иную мелодическую, ритмическую и тембровую организацию материала. Дело не только в том, что Дебюсси стал тяготеть к мелодике восточного типа, то есть к детализированной арабескной мелодии, с тенденцией к нисходящему движению, прихотливой и свободной по ритмическому рисунку. Более существенно другое. В отличие от музыкальной практики предшествующих трех столетий Дебюсси далеко не всегда трактует мелодику как господствующий элемент музыки. Очень часто она уступает свое ведущее положение гармонии или тембровым эффектам оркестровки и фактуры. В его музыке меняется само понятие тематизма; оно меньше всего отождествляется с мелодической мыслью, со строгой соподчиненностью гармонического, мелодического, ритмического начал. Разумеется, уже у предшественников Дебюсси ясно ощущалась тенденция к освобождению классической мелодии от "оков метроритмического схематизма". "Бесконечная мелодия" Вагнера есть не что иное, как кульминационное выражение этого стремления, общего для всей музыки послебетховенского XIX века. Но даже и у позднего Вагнера, при всей усложненности гармоний, при всей свободе мелодических построений не нарушены вековые устои соотношения мелодического и гармонического начал. А у Дебюсси это соотношение рушится. Рушится и казавшийся незыблемым принцип звуковой организации симфонического оркестра. Возникает как бы стихия чистого колорита, выраженного гармонией и тембровой сферой, где в качестве отдельных бликов сверкают мелодические фрагменты. Из строго организованной "плоскостной" структуры музыки Дебюсси как бы вырывается в свободно открытое пространство.

Именно на подобной основе возник художественный строй "Послеполуденного отдыха фавна", первого произведения Дебюс-

си, провозгласившего в законченной форме его новые художественные принципы. В этой "картине" мир предстает как бы сквозь призму полусна, воспоминаний или грез. "Миг сознания", который дотоле в европейской музыке воплощался в виде интимной фортепианной миниатюры, разросся у Дебюсси до масштаба оркестровой поэмы — медленно развертывающегося, сверкающего изумительными красками полотна, проникнутого настроением языческой неги и бесконечности момента чувственного томления. Без сколько-нибудь заметных прямых заимствований Дебюсси воспроизводит здесь художественный строй восточной (то есть именно индонезийской) музыки — ее образную застылость, облик свободной импровизации, колористическую роскошь...

Несколько лет спустя фортепианной пьесой "Вечер в Гренаде" Дебюсси открыл новую тему не только в своем собственном творчестве, но и в музыке XX века в целом. Именно он оказался родоначальником новой испанской школы, неразрывно связанной с импрессионистским стилем.

Но почему же испанская тема фигурирует в работе, посвященной влиянию *внеевропейских* культур на музыку Дебюсси?

Ответ на этот вопрос заключается в том, что Дебюсси создал "новоиспанскую школу", опираясь не на испанский фольклор вообще, а главным образом на народную музыку Андалусии, то есть того района Испании, который географически почти соприкасается с Северной Африкой, а в культурном отношении еще в период римской античности оценивался как нечто, лежащее за пределами Европы. Что же касается *музыкального* фольклора, то Андалусия безусловно воспринимается как северная граница Африки скорее, чем южная граница Европы. Длительное господство мавританских традиций, глубоко проникших в музыкальный быт Андалусии, сильнейшие наслоения искусства цыган, переселившихся в Испанию еще в середине XV столетия, — все это породило разновидность испанского музыкального фольклора, отмеченную всеми признаками "ориентального". Не вдаваясь подробно в характеристику этой музыки, отметим наиболее типичные черты ее: необузданный эмоциональный облик в целом; своеобразный гармонический строй, вызванный к жизни настройкой народных инструментов, не совпадающей полностью с полутоновой темперацией симфонического оркестра и фортепиано; свободный ритмический стиль, неразрывно связанный с танцем и игрой кастаньет и отличающийся не только постоянной сменой двудольного и трехдольного размеров, но сложным одновременным сочетанием полиритмии с остинатным повторением краткой ритмической фигуры. (Замечу попутно, что именно народная музыка Андалусии, "пересаженная" в XVI и XVII столетиях на американскую почву, послужила впоследствии одним из важнейших источников джаза.)

В эпоху Ренессанса в Испании сложилась профессиональная школа первостепенного значения, но напрасно мы стали бы искать в этой музыке следы влияния андалусийского фольклора. Лишь в музыке для лютни, адресованной массовым любителям и лежащей вне русла профессионального, то есть церковного искусства, встречаются свободные пьесы импровизационного характера под названием фантазии (например, у Луиса Милана или Фуэнльяна). Здесь ясно ощутимы "хаотичные" гармонии, свободная фактура, ничем не напоминающая строгое хоровое многоголосие, господствовавшее в профессиональной школе Испании и во всей западноевропейской музыке в эпоху Возрождения.

После XVII века испанская музыка сходит со "столбовой дороги" мирового искусства. Правда, в XIX столетии испанский фольклор начинает привлекать внимание композиторов других стран, например, Глинку (вспомним его "Арагонскую хоту" и "Ночь в Мадриде"), Листа ("Испанская рапсодия"), Бизе ("Кармен"). Но и у Бизе, и у Листа, и у Глинки этот колорит спокойно вмещается в рамки "классического единства". Мы слышим здесь и ритмы испанских танцев, и отдельные мелодические обороты, близкие испанским песням, но соотношение мелодического, метроритмического, гармонического и инструментально-тембрового начал ничем не нарушает привычно европейский склад мысли. Так, ни Глинка, ни Бизе не приближаются к свободно-красочным гармониям гитарных импровизаций, не воспроизводят их своеобразный ладовый строй, свободно-поэтический, рапсодийный облик. У этих композиторов нет полиритмии, которая присуща испанским народным "песням-танцам"[26]. Дебюсси первый услышал "ориентальное" начало в испанском фольклоре. Такие произведения, как "Вечер в Гренаде", "Прерванная серенада", "Ворота Альгамбры", "Danse profane" и прежде всего сюита "Иберия", преломляют это начало в духе новейшей современности и в рамках утонченного стиля Дебюсси.

Композитор сам ни разу не был в Испании, и это обстоятельство по сей день продолжает удивлять многих, восторгающихся его

---

[26] Характерно следующее сопоставление: Бизе, как известно, широко использует в "Кармен" хабанеру. Этот танец, выросший из европейского контрданса, окончательно сформировался в Латинской Америке. Та же хабанера лежит в основе "блюзов" и чарльстона, появившихся уже в нашем веке. В то время как Бизе подчеркивает европейские основы хабанеры, так что она по существу не противоречит европейскому фону, у Вильяма Хенди и других джазовых композиторов ритмы и мелодические обороты латино-американского танца явно видоизменены в сторону сближения с африканской музыкой.

Совершенно так же в "Воротах Альгамбры" Дебюсси ритм хабанеры окутан такими свободными импрессионистскими гармониями, переплетается со столь необычными для европейской музыки фрагментарными мотивами, что родство этой музыки с произведениями Глинки и Бизе почти не ощутимо.

глубоким проникновением в строй испанской музыки. Но на самом деле ничего поразительного в этом нет, если осознать, что художник большого таланта черпает свои впечатления там, где средний человек ничего бы и не заметил. Ведь на той же выставке 1889 года была широко представлена и музыка Испании. Для композитора подобной художественной чуткости, тонкости слуха, смелой направленности мысли и такого масштаба творческого таланта этого было вполне достаточно.

Мануэль де Фалья посвятил Дебюсси целую статью, где не перестает восхищаться тем, как французский композитор без малейших признаков цитирования создавал произведения, которые, по мнению де Фальи, могли бы родиться только на испанской почве. И действительно, только после Дебюсси, под непосредственным воздействием найденного им художественного стиля и возникла вскоре на парижской почве новоиспанская музыкальная школа XX века (Альбенис[27], Гранадос, отчасти де Фалья).

Еще более поразительным и устремленным в будущее кажется интерес Дебюсси к афро-американской музыке.

В годы, о которых идет речь, то есть в первое десятилетие нашего века, никто еще не знал джаза. Театр "черных менестрелей" ("blackfaced minstresly"), который был призван стать главным проводником эстрадного джаза, оставался на протяжении XIX и начала XX века узкорегиональным, можно сказать, провинциально американским явлением. Его музыка не привлекала профессиональных композиторов не только в Европе, но и в самой Америке. Более того, когда в 1910 году в Нью-Йорке появился первый оркестр типа будущего джаз-банда, то он не произвел на публику никакого впечатления. Дебюсси же между 1908 и 1913 годами создал три фортепианных произведения — "Кукольный кекуок"[28] из "Детского уголка", "Менестрели" из первой тетради прелюдов, "Генерал Левайн — эксцентрик" — из второй, где с гениальной лаконичностью претворил самые характерные признаки джаза. В виде ярких художественных штрихов здесь представлены такие типичные черты негритянской музыки, как блюзовые интонации, синкопированный "качающийся" ритм (получивший позднее наименование "свинг"), так называемые "парикмахерские гармо-

---

[27] Альбенис выступил на мировой арене несколько раньше. Однако его индивидуальный творческий стиль, связанный с современным строем мысли, сформировался на культурной почве Парижа и под непосредственным воздействием Дебюсси.

[28] Принятый у нас перевод названия этой пьесы неточен, так как не отражает авторский замысел. Дебюсси назвал свое произведение "Golliwog's Cakewalk", то есть "Кекуок Голливога". Golliwog — имя одного из типичных персонажей в американской псевдонегритянской комедии "менестрелей". Характерно, что французский композитор дает название своей пьесы на английском языке.

нии", связанные с гармониями банджо (параллельные септаккорды), пентатоническая мелодика и даже типично африканские гармонии, построенные на пустых квинтах и секундах.

В манере джаза — и самого Дебюсси — мелодика в этих эпизодах теряет свой господствующий характер. Но еще более примечательно то, что Дебюсси уловил само настроение тогдашнего джаза — дух скептицизма, замаскированного под веселье, иронию по отношению ко всему высокопарному и утрированно серьезному.

Только Стравинский, почти сорок лет спустя, столь же талантливо и правдиво (хотя далеко не так лаконично) воплотил в своем "Черном концерте" дух и стиль классического негритянского джаза.

Но откуда же черпал Дебюсси свои впечатления от афроамериканской музыки? Ему достаточно было посетить представление американской эстрады, выступавшей в Париже с участием негритянских артистов, чтобы сквозь ее грубо крикливую эксцентрическую оболочку расслышать черты подлинно негритянского фольклора и распознать их художественную ценность. Любопытно, что ровесником Дебюсси и его соучеником по Парижской консерватории был Эдуард Мак-Доуэлл, основоположник профессиональной композиторской школы в Соединенных Штатах. Если судить по творчеству Мак-Доуэлла, то он просто не "услышал" ритмы регтайма и кекуока, к тому времени широко распространенные в бытовой музыке у него на родине. В своих произведениях он тяготел только к вальсовости, опоэтизированной романтиками XIX века. А француз Дебюсси сумел преломить в своем творчестве выразительные черты джаза, связав их с новым музыкальным мышлением XX века.

Подобно тому как Мусоргский открыл художественную актуальность старинных диатонических ладов, сделав их носителем новейших идей современности, так и в творчестве Дебюсси черты "ориентальной" музыки перестали выражать "чужестранное", необычное, фантастическое начало.

Оплодотворяющие влияния великого французского композитора в этой сфере дают о себе знать на протяжении многих последующих лет. К нему восходит синтез восточного и западного, осуществленный в "Соловье" Стравинского — композитора, который, по общему признанию, остается непревзойденным в творческом постижении богатств "ориентальной" музыки и который, заметим попутно, пошел неизмеримо дальше всех своих предшественников и в возрождении архаичного ладового и ритмического строя древнерусской обрядовой музыки. Влияния Дебюсси можно усматривать и в "Мадагаскарских песнях" Равеля, возникших на основе подлинного африканского фольклора. Разумеется, Равель, полубаск по происхождению, мог соприкасаться с "ориентальным" и помимо Дебюсси; испанское начало в его музыке действительно часто

ощутимо. И все же следует помнить о том, что "испанизированные" произведения Равеля (в том числе знаменитое "Болеро", в котором испанские мотивы трактованы безусловно ближе к европейским классическим традициям, чем у Дебюсси) появились уже после того, как под воздействием внеевропейских культур основоположник музыкального импрессионизма открыл новый гармонический строй XX века.

К Дебюсси восходит определенная сторона творчества и другого ярчайшего новатора нашего столетия — Бартока. Не подлежит сомнению глубокое общее влияние Дебюсси на своего младшего современника, который еще до знакомства с французским композитором начал собственные творческие поиски в сходном направлении. Но здесь мы остановимся только на одном моменте, который имеет непосредственное отношение к проблеме "ориентализма".

Существенно важны фольклорные изыскания Бартока, который (совместно с Кодаем), минуя поверхностные слои венгерской и румынской народной музыки, как бы спустился "в глубь истории", к древним основополагающим пластам народно-национальной культуры. Это представляется особенно интересным потому, что венгерский фольклор находился в сфере внимания европейских композиторов на протяжении по крайней мере ста лет, предшествовавших творчеству Бартока. "Венгерское рондо" Гайдна, "Венгерский дивертисмент" Шуберта, "Ракоци-марш" и вся венгерская сцена из "Осуждения Фауста" Берлиоза, "Венгерские рапсодии" Листа, "Венгерские танцы" Брамса и т. д. и т. п. — сколько "унгаризированных" произведений можно встретить в музыкальном творчестве XIX века, в том числе и у менее крупных, менее известных композиторов!

Однако разновидность национальной музыки, которая в представлении профессиональных музыкантов XVIII и XIX столетий исчерпывала собой венгерский фольклор (так называемый вербункош), Бартоку была вовсе неинтересна. Ему, мыслящему на основе гармонического строя XX века, она казалась ограниченной, несовременной, художественно неактуальной. А обнаруженные им и извлеченные на поверхность древние извечные слои национального фольклора послужили основой для разработки его собственного, высокооригинального и ультрасовременного музыкального языка, связанного с значительным расширением границ традиционного тонального мышления, с появлением сложных ладов и резко "диссонирующих", с точки зрения классической гармонии, аккордов.

В связи с этим в творческой биографии Бартока открывается деталь, которую обойти вниманием невозможно. В 1933 году, в разгар увлечения своими фольклорными исследованиями, компо-

зитор в поисках истоков венгерской национальной музыки отправился в Алжир для того, чтобы непосредственно на территории Востока изучить арабскую музыку в ее подлинном звучании. Два десятилетия спустя он вторично посетил "ориент" — Египет и Турцию.

Не берусь установить здесь, в каком именно направлении этот художественный опыт повлиял на творчество Бартока в целом. Но невольно напрашивается мысль, что тот радикально новый подход к ударно-ритмическому звучанию, как к важнейшему выразительному элементу современной музыки, который обращает на себя внимание в его "Музыке для струнных, ударных и челесты" или в "Сонате для двух фортепиано и ударных" мог быть вдохновлен и подсказан арабской музыкой. Самостоятельное ударно-инструментальное шумовое звучание, основанное только на игре ритмов и тембров вне интонационно-мелодической канвы, является в ней древнейшей традицией.

Заметим попутно, что́ Бартока, как и Дебюсси, влекло к старинной музыке. Его фортепианные транскрипции включают обработки произведений, созданных на стыке двух далеких музыкальных эпох — ренессансной и барокко (Фрескобальди и Микеланджело Росси).

О продолжении принципов Дебюсси можно говорить и в связи с гораздо более поздним творчеством Мессиана. Отделенный от своего соотечественника почти полувековым периодом (если принять за "точку отсчета" 90-е годы), Мессиан далек от импрессионистской музыкальной школы в целом. И все же путь к его самобытному искусству, истоки и аналогии которого, казалось бы, невозможно обнаружить в профессиональной и композиторской школе начала века, на самом деле по прямой линии восходит к Дебюсси. Подобно тому, как к раскрепощению музыки от господства классической функциональной гармонии основоположник музыкального импрессионизма пришел при содействии "ориентального" фольклора и музыки Ренессанса и Средневековья, так и Мессиан, по собственному признанию, черпает свои самые новые и оригинальные выразительные средства, с одной стороны, в ритмах и ладах музыки Индии, с другой — в мелодико-структурных и ладовых оборотах грегорианского хорала, олицетворяющего строй дотональной, догармонической и даже дополифонической эпохи.

Со стилем, найденным и разработанным Дебюсси, преемственно связаны и новые самостоятельные композиторские школы, возникшие во второй четверти нашего века на внеевропейской почве (см. ниже). Наконец, Дебюсси, как указывалось, предвосхитил то отношение к джазу, которое образует в высшей степени

интересную страницу в истории европейского композиторского творчества.

## 6

В 20-е годы джаз распространился по всем уголкам земного шара. Этот ярко самобытный новый вид музыкального искусства на протяжении трех столетий формировался где-то в подпочвенных слоях американской культуры как своеобразный сплав африканского, англо-кельтского, андалусийского и креольского фольклора. Особая, вполне самостоятельная ветвь музыкального творчества, джаз в целом противостоит европейским симфоническим и оперным традициям. Однако в 20-х годах джаз оказал вполне определенное воздействие на композиторское творчество Запада.

Вспомним прежде всего произведения, принадлежащие перу крупнейших композиторов тех лет, в которых откровенно использованы приемы джазовой музыки.

Еще в 1916 году Эрик Сати включил номера в джазовом стиле в свой балет "Парад". Затем последовали "Бык на крыше", "Фуга на джазовую тему", "Trois Rag Caprices" и ряд других пьес Мийо, "Негритянская рапсодия" Пуленка[29], "Концертино", "Прелюдия и блюз" Онеггера, сюита "1922" и "Новости дня" Хиндемита. Известные следы джазового стиля несет на себе и "Трехгрошовая опера" Курта Вейля. Два крупнейших композитора того периода — Стравинский и Равель — также отдали дань этому веянию новейшей современности: "Регтайм" для фортепиано и "Сказка о солдате" говорят об интересе к джазу у Стравинского, Соната для скрипки и фортепиано и Концерт для левой руки — у Равеля. Подобные примеры можно было бы умножить, начиная с балета Шостаковича "Болт" и кончая произведениями американцев, творивших на французской почве, — Копленда, Блицстайна и других. Блюзовые интонации эпизодически звучат даже в "Вариациях на тему Паганини" Рахманинова, композитора, кажется, ни в чем ином не соприкасающегося с исканиями "молодых новаторов послевоенного поколения". Но, может быть, ярче всего кредо 20-х годов выражено в опере Кшенека "Джонни наигрывает", где заключительная сцена — негр на вращающемся глобусе — символизировала веру в победу джаза во всем мире.

Почему же джаз стал своеобразным "лозунгом дня" в музыке послевоенной Европы?

---

[29] Рапсодия Пуленка была навеяна африканской поэмой Макоко Кангуру. Однако ее музыкальные формы выражения находятся под сильнейшим влиянием джазового стиля 20-х годов.

Не меньший интерес, чем ярко вспыхнувшее увлечение джазом, представляет и быстрое исчезновение внимания к нему со стороны профессиональных композиторов "высокого плана"[30]. После 20-х годов джаз культивируется совсем в иных сферах. Он либо оседает в искусстве "легкого жанра", либо развивается в среде негритянских музыкантов-импровизаторов, творящих вдали от русла европейских традиций.

Послевоенное поколение пыталось осмыслить свой повышенный интерес к афро-американской музыке. С одной стороны, его представители полагали, что их влечет к джазу его неразрывная связь с эстетикой "мюзик-холла". Настроение насмешки, иронии по отношению к "павшим богам" было характерно для послевикторианской интеллигенции. Этому настроению действительно соответствовал откровенно циничный характер раннего эстрадного джаза. С другой стороны, в увлечении джазом несомненно сказывался и недавний опыт изобразительных искусств, когда открытая впервые пластика африканцев вдохнула новую жизнь в европейскую живопись и скульптуру (в те годы джаз еще ошибочно отождествляли с искусством Африки).

Сегодня мы знаем, что "мюзикхолльная" тема не удержалась в профессиональном композиторском творчестве. Наоборот, разрыв между легкожанровой музыкой и искусством серьезного плана принял в наши дни на Западе болезненно гиперболический характер.

Непосредственно джазовые мотивы также не обновили музыкальный язык композиторского творчества Европы. Они вскоре почти полностью исчезли из арсенала средств в серьезных жанрах. И тем не менее значение "джазофильского периода" очень велико. Ибо вторжение джазовых интонаций в европейское искусство было выражением общей тенденции к слиянию европейского и внеевропейского начал, характерной для музыки XX века в целом, но поднятой здесь на принципиально новую ступень[31].

Уже у Дебюсси "ориентальные" черты утратили свое прежнее назначение как носители экзотического или чужестранного начала. Но Дебюсси был еще глубоко связан с романтической эстетикой. Он в полной мере сохранил романтическую тягу к идеализированному, возвышенному преломлению действительности. Интерес к внутреннему миру человека в его неизменно опоэтизированном восприятии, воспевание мира природы, образы любования прекрасным легли в основу импрессионистской музыкальной школы и

---

[30] Исключение представляет упоминавшийся выше "Черный концерт" Стравинского, появившийся уже в 40-х годах в связи с определенным заданием.

[31] Сегодня мы знаем, что эстрадный джаз содержит и европейские элементы. Однако он привлек внимание не этой стороной, а исключительно афро-американской основой.

нашли в ней свое выражение в виде той внешней чувственной прелести звука, которая является одним из важнейших завоеваний музыкального романтизма. Не случайно в манифесте "новой молодежи" Франции, появившемся в 1918 году и провозгласившем основой современной музыки стремление выразить трезвую действительность, импрессионистское искусство было взято под обстрел на равных началах с музыкой "романтической эпохи".

Композиторы 20-х годов мыслили принципиально антиромантически. В их новых звучаниях ощущалось нарочито жесткое, резкое начало, сокрушающее мягкие, ласкающие тона музыки предшествовавших веков. Художественный стиль джаза был близок основному руслу исканий "послевоенного поколения". Выразить его мироощущение помогал этот внеевропейский вид музыкального творчества, который на протяжении веков складывался как носитель образа тоски и опустошенности, чувственной страсти и всеобъемлющего скептицизма, подавленного чувства протеста и гримасы насмешки...

"Джаз является звуковым отображением эпохи реализма, эпохи грубой простоты, отрицающей романтическую сентиментальность", — писал выдающийся музыкант 20-х годов А. Руссель[32].

Джаз — "это мы и наше время". Так заканчивалась фундаментальная книга о джазе, вышедшая в Париже в период расцвета джазового движения[33]. Впервые внеевропейский вид музыки столь явно и непосредственно стал носителем типичных идей современности.

Джаз оставил глубокий след в музыкальном мышлении XX века. То обстоятельство, что он получил широчайшее распространение во всем мире, далеко за пределами сферы влияния профессиональной композиторской школы, сказалось на огромном расширении музыкального восприятия европейцев.

Во-первых, "блюзовое интонирование" с его колебаниями в рамках интервалов меньше полутоновых вывело слух культурных меломанов за рамки упорядоченной темперации европейского строя.

Во-вторых, господствующая роль ритма и подчиненность ему мелодического начала внесли принципиально новое отношение к структуре музыкальной ткани.

В-третьих, сложнейшая многоплоскостная полиритмическая структура джазовой музыки, ее тончайшее внутреннее "биение" бесконечно обогатило ритмическое мышление европейцев.

---

[32] А. Руссель — композитор и президент французского Союза музыковедов в 20-х годах.

[33] Coluroy A. et Schaeffner A. Le jazz Paris. Paris, 1926.

В-четвертых, свободная "полифония" импровизационного джаза, хаотичное, по сравнению с симфоническим оркестром, расположение голосов, наконец, совсем особый, неведомый дотоле в Европе характер инструментальных и вокальных тембров, истоки которых — в африканской музыке, — все это значительно расширило "слуховой кругозор" европейцев, ввело в мир музыки звучания, принципиально новые по сравнению не только с искусством импрессионизма, но и со всеми предшествующими ему стилями, вплоть до Высокого Ренессанса. Принципиально новые, но отнюдь не несовместимые с европейскими. Ибо хотя в композиторском творчестве европейцев непосредственные джазовые интонации по существу не сохранились, на самой родине джаза его афро-американские черты породили крупное художественное явление. С творчества американского композитора Гершвина открывается новая значительная страница во взаимоотношении европейского и внеевропейского. "Ориентальный" фольклор, не теряя своей национальной специфики, становится основой крупных обобщающих произведений в классических оперно-симфонических традициях.

Гершвин, Хачатурян, Вила Лобос — все это разные художественные индивидуальности, опирающиеся на далекие друг от друга национальные культуры. Но в масштабе многовековой истории мирового музыкального творчества они воспринимаются как единая плеяда, осуществившая во второй четверти XX столетия слияние на равноправных началах европейского и "ориентального". Все эти композиторы, сформировавшиеся на внеевропейской фольклорной основе, одновременно свободно владели и строем европейского музыкального мышления. Они внесли в искусство неповторимый вклад: впервые музыка, относящаяся к профессиональной композиторской школе и созданная на внеевропейской культурной почве, стала явлением не узкорегионального, а мирового значения.

Уже в первой половине 20-х годов Гершвин выступил с "Рапсодией в блюзовых тонах", где в рамках внешне традиционной фортепианной литературы (в частности, музыки Листа и Рахманинова) и в органическом переплетении с гармоническим стилем импрессионистов он воплотил характерные черты афро-американской музыки: ее бьющую через край темпераментность, облик свободной импровизации, характерные "блюзовые интонации", синкопированные ритмы раннего джаза, подчиненность мелодического начала гармонии, ритму, фактуре. Но если в этом произведении, при всей его художественной яркости, еще ощущалась, пожалуй, известная эклектичность материала, то опера "Порги и Бесс" абсолютно закончена в стилистическом отношении.

Гершвин с высокой степенью убедительности внедряет здесь в традиционно европейские формы такие черты африканской и негритянской музыки, как пентатонический строй, движение голосов параллельными квартами или квинтами, глиссандирующие интонации, ошеломляющую по своей сложности и богатству полиритмию, восходящую к танцевальной культуре африканцев, "выкрики" негритянских трудовых песен и религиозных "шаутс" и т. д. и т. п. "Порги и Бесс" — первая музыкальная драма, созданная на американской земле, которая получила мировой резонанс и вошла в оперный репертуар современности.

Произведения Вила Лобоса, в особенности известный "Шорос" и циклы пьес под названием "Бразильская бахиана", в известном смысле соприкасаются с творчеством Гершвина, хотя они полностью свободны от его "легкожанровых" связей. Им свойственна общность с модернистскими исканиями XX века, проявляющаяся как в политональных тенденциях, так и в тяготении к старинному, доромантическому искусству (Бах). Тем более интересно, что это "высоколобое" искусство, получившее признание в Париже, всецело основывается на бразильском фольклоре. В отличие от Гершвина, который пришел к подлинной негритянской музыке через городской джаз, Вила Лобос с первых дней "дышал" атмосферой народной музыки Бразилии, воспринимал ее в самых глубинных районах страны, оторванных от городской цивилизации. Музыка индейцев и бывших африканцев, мелос старинных креольских песен сплавлены в его творчестве в новое, органически целостное искусство, где, в резком отличии от ориенталистов романтической традиции, народные истоки не подчеркнуты и по существу не слышатся как таковые. Подобно Гершвину, Вила Лобос вывел внеевропейскую музыку на мировую арену.

И наконец, Хачатурян, у которого кавказский фольклор впервые становится основой обобщающего, монументального сонатно-симфонического произведения.

У Хачатуряна не было недостатка в предшественниках-"ориенталистах". Продолжая традиции кучкистов, множество русских композиторов XX века обращалось к фольклору народов Востока (Ипполитов-Иванов, Глиэр, Василенко, Раков, Шехтер и др.). Более того, моменты общности с кучкистами ощутимы в музыкальном языке самого Хачатуряна. И все же именно он первый в своем фортепианном концерте сделал фольклор основой сонатно-симфонического тематизма. В фольклоре многовековой давности Хачатурян услышал интонации, отвечающие эмоциональной настройке людей нашего времени и поддающиеся симфоническому обобщению.

Восточные черты фортепианного концерта Хачатуряна достаточно ясно ощутимы, особенно в своеобразном ладовом строе. Ха-

чатурян мыслит на основе обертонного звучания семнадцатиступенной гаммы народного азербайджанского инструмента тар — гаммы, которая практически не была доступна композиторскому слуху XIX века. Отсюда его сложные лады, отсюда многокрасочные, "хрустящие" секунды, пронизывающие ткань всего концерта и придающие ему сверкающий, переливчатый импрессионистский колорит. Влияние древнего вокального искусства армянских ашугов сказывается в самобытном мелодическом стиле (интервал септимы, положенный в основу мелодии; постоянные альтерации; орнаментальный мотив, состоящий из последовательно восходящих секунд с упором и остановкой на последнем звуке; стоячие басы, образующие жесткие сочетания с мелодикой и т. п.). Восточное начало ощутимо и в импровизационно-экстатическом "рапсодийном" облике каденций. Но впервые в произведении, написанном на откровенно ориентальном материале, "сюитный" метод развития, свойственный "характерно-изобразительным" жанрам, уступил место симфонизму обобщенно-драматического склада. Народный восточный материал, сохраняя свою выразительную специфику, поддался закономерностям обобщенно-инструментального тематизма, лег в основу сконцентрированного централизованного развития, типичного для классического симфонизма. Характерно, что даже пианистическое звучание концерта во многом близко европейским традициям, в частности Чайковскому и Рахманинову; в нем мало ощутимо стремление воспроизвести характерные тембры восточных инструментов в традициях музыкального ориентализма XIX века.

Мне представляется, что творчество Гершвина, Вила Лобоса, Хачатуряна, венчающее столетние поиски ориентального в европейской музыке, вообще сняло саму эту проблему — во всяком случае, в тех современных школах, которые не порывают с ладовой организацией материала, с упорядоченной сонорностью. Последователи этой плеяды обнаруживаются сегодня во многих национальных культурах, в том числе даже в странах Африки южнее Сахары, которая, как известно, в музыкальном отношении ранее всегда оставалась оторванной от Европы. Выдающийся ганский музыковед Г. Нкетиа пишет о сильном тяготении к европейским традициям у современной городской молодежи Африки[34]. В Японии успела сложиться развитая и самостоятельная школа, сочетающая национальные традиции с принципами европейского симфонизма. Музыкальная культура Востока поставляет бесчисленные примеры органического слияния "ориентального" и западного. Вспомним хотя бы Кара Караева или А. Бабаджаняна, для стиля

[34] Nketia H. Development of Instrumental African Music in Ghana // Proceeding of the First Conference of the Ghana music Society. 1958, May.

которых характерно глубокое срастание национального восточного с самыми дерзновенными, новейшими тенденциями мирового композиторского творчества. Вопрос об "ориентальном" не встает и по отношению к искусству таких музыкантов, как, например, С. Цинцадзе, О. Тактакишвили, Д. Тер-Татевосян, Г. Канчели, Т. Мансурян, Н. Габуния, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, М. Кажлаев... XX век войдет в историю культуры как период, разрушивший многовековую изоляцию европейского и внеевропейского в музыке и снявший с "повестки дня" проблему ориентализма в рамках профессионального творчества классической традиции.

Однако вне этих рамок проблема внеевропейского не только не исчезает, но, наоборот, приобретает особую остроту.

## 8

Бросим взгляд сначала на композиторские течения, выходящие за рамки классической традиции, выросшие из атональных и додекафонных школ начала века.

Нововенская школа (представленная А. Шёнбергом, А. Бергом, А. Веберном, их последователем Л. Даллапиккола и другими) радикально порвала, как известно, с тонально-гармоническими принципами организации материала. Совпадающее по времени с творчеством Дебюсси, искусство Шёнберга, однако, провозгласило свой особый путь художественных поисков. Если французский композитор обратился к внеевропейским культурам и средневековым ладам, то родоначальник додекафонии черпал новаторство, казалось, только из недр профессиональной музыки самого Запада. Своим непосредственным предшественником нововенская школа считает позднего Малера и, прослеживая истоки разработанной в ней системы еще дальше, в глубь XIX века, указывает на некоторые мелодико-гармонические и фактурные обороты Брамса, Вагнера, Листа и Бетховена, — иначе говоря, на те "разрушительные" по отношению к "классическому единству" тенденции музыки прошлого столетия, о которых шла речь выше. Более того, техника додекафонии откровенно перекликается и с некоторыми принципами старинной полифонии, сложившейся в эпоху Возрождения всецело на европейской почве и не имеющей аналогий и прототипов ни в одной из известных нам "орiентальных" культур. Таким образом, можно утверждать, что нововенская школа — явление всецело западное. Порожденные ею новейшие ответвления "авангарда" также не выходили до недавнего времени за эти рамки.

Между тем некоторые новейшие научные взгляды и — что еще более важно — творческие тенденции самого последнего времени ставят под сомнение "безоговорочность" этой истины. Так, в му-

зыковедческой литературе последних лет встречается мысль об ориентализме мышления Малера. Причем имеется в виду не только строй мысли композитора, проявившийся в "Песне о земле", но склад конкретного музыкального выражения[35]. Этот вопрос нуждается в фундаментальной разработке и пока носит скорее характер гипотезы. Не исключено, однако, что уже в момент своего зарождения атонально-додекафонная школа какой-то стороной была связана с внеевропейским началом.

Однако бесспорно то, что новейший "авангард" сознательно повернул, как к источнику вдохновения, к музыке далеких восточных культур. Не один Мессиан следует по этому пути. В самые последние годы и Булез, и Штокхаузен — общепризнанные лидеры "авангарда" — обнаруживают в ней богатые ресурсы обогащения выразительности своего искусства. Возникшие на основе совсем иной художественной логики, чем творчество Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, "авангардистские" течения извлекают из внеевропейской музыки черты, отвечающие их особым устремлениям: темперацию, выходящую за пределы европейской полутоновой; сложнейшие свободные ритмы, по сравнению с которыми европейская классическая ритмика кажется грубо приблизительной; особые сонорные эффекты, не совпадающие с тембровой упорядоченностью звучания классического оркестра и т. п. Не исключено, что воздействие "ориентального" музыкального мышления на художников Запада столь радикально преобразит европейский склад письма, что наравне с музыкой в духе классической школы войдут в жизнь и иные течения, выходящие из ее русла.

Но особенно остро проблема взаимоотношений европейского и "ориентального" стоит по отношению к национальным видам внеевропейского творчества.

Почти в каждой национальной культуре, развивавшейся вдали от европейских влияний, сложились свои характерные музыкальные виды, во многих случаях недоступные тем, кто воспитан на европейском музыкальном строе.

Прошедшие свой собственный исторический путь, "ориентальные" музыкальные виды существенно отличаются от профессионализма композиторской школы европейской традиции. В них нет следов тех важнейших стадий профессиональной эволюции, вне которых немыслим облик европейской композиторской школы. Это — определенное соотношение мелодики, гармонии и ритма в их неразрывной связи; имитационная полифония; темперированный строй; тональное мажоро-минорное мышление; функциональная гармония; сонатно-симфоническое развитие и другое. Но зато в многообразных видах "ориентальной" музыки есть свои

[35] См.: Cardus N. Gustav Mahler, London. 1965.

сложившиеся художественные условности, свои традиции профессионализма (иногда очень высокого), своя законченная эстетика. Вспомним, например, высокоразвитое многовековое искусство мугама в Азербайджане или творчество армянских ашугов, в том числе Саят-Нова, ценимого как подлинного классика у себя на родине, но остающегося недоступным для европейцев. То обстоятельство, что профессиональная композиторская школа европейской традиции обогатилась "Симфоническим мугамом" Амирова, а также то, что интонации ашугских мелодий широко проникают в произведения современных армянских композиторов, начиная с А. Хачатуряна, никак не затрагивает судьбу самих этих национальных видов. Совершенно также широчайшее использование джазовых и — более широко — афро-американских мотивов в современном эстрадном и симфоническом искусстве (помимо упомянутых выше европейских произведений 20-х годов и "Черного концерта" Стравинского, назовем хотя бы "Афро-американскую симфонию" Уильяма Гранта Стилла или ораторию Майкла Типпета "Сын нашего века") никак не влияет на развитие самих национальных жанров (таких, как негритянский джаз, госпелз, спиричуэл и т. п.). Аналогию с этим можно усматривать и в параллельном сосуществовании сложнейшей, насыщенной своими собственными художественными условностями и символами ритуальной музыки южноафриканских стран и симфонических произведений на народные темы, создаваемых самими же африканскими композиторами (например, А. Ван Виком или Г. Фэйганом) в условиях городской культуры. Проникновение отдельных черт этих национальных видов в профессиональную композиторскую школу пока не пошатнуло (и, возможно, не должно пошатнуть) основы самой национальной традиции[36].

А сколько разновидностей национальной внеевропейской музыки таит в себе наш современный мир? В их числе древнейшие традиции арабской музыки с ее характерным цветисто-мелизматическим и глиссандирующим вокальным строем, сложной полиритмией, своеобразной музыкой для ударных инструментов. Вспомним и музыку Индии, с ее сложившимися высокооригинальными, с точки зрения европейского слуха, ладовыми системами раг или национальные жанры японской музыки, связанные с высокой и старинной культурой национального театра и многое другое.

Должны ли все виды этой культуры обязательно соприкасаться и скрещиваться с западной? Или оплодотворение профессиональной композиторской школы "ориентальными" чертами остается особенностью одной только музыки западной традиции? Станет ли

[36] Подробнее об этом см. статью "Музыкально-творческие виды XX века".

национальная внеевропейская музыка в своем первозданном облике носителем общечеловеческих идей? Пример классического негритянского джаза, выразительные средства которого еще в XIX столетии оставались глубоко зашифрованной системой для людей западного воспитания, а в наши дни получили широчайший резонанс, говорит о том, что региональные "ориентальные" культуры могут миновать путь профессионального композиторского творчества Европы и при этом стать частью художественной жизни современности в мировом масштабе.

В целом, однако, вопрос представляется слишком сложным для того, чтобы высказывать сейчас сколько-нибудь определенные прогнозы. По всей вероятности, решение этой остроактуальной для нашего времени проблемы станет известно лишь тем, кому доведется жить в мире будущего.

## О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

В начале XX века, в бурную и болезненную "эпоху переоценки ценностей" экспрессионистская школа была призвана открыть в музыке новый круг образов. Она отразила душевную растерянность и страх перед грядущим, характерные для тех общественных слоев, которые почувствовали страшное дыхание наступающей империалистической эпохи, но не видели сил, несущих обновление. Из всех многообразных течений западноевропейской музыки XX века именно экспрессионизм стал выразителем par excellence эпохи заката гуманистических идеалов.

Разумеется, идея смятения отразилась не только в экспрессионистских течениях. Даже импрессионизм (который мы рассматриваем, как позднее "боковое ответвление романтизма" конца века, имеющее рубежное значение) отразили в той или иной мере разлад с действительностью и утрату веры в духовные заветы прошлого, столь типичные для психологии нового поколения художников. Это единство мироощущения объединяет самых разных представителей искусства первой четверти XX века, даже столь антагонистичных по своей эстетической направленности, как, например, импрессионистов, с их культом утонченной чувственности, и французскую "Шестерку", с ее жесткой иронией и принципиальной антилиричностью.

Особенность экспрессионистской школы в музыке заключается в том, что свое отношение к проблеме утраченных идеалов она выразила в форме болезненного ощущения невозвратимой потери,

---

***Опубликовано:*** Экспрессионизм. Драматургия, живопись, графика, музыка, киноискусство / Отв. ред. Б. Зингерман. М., 1966. С. 120—129; Этюды-1. С. 199—212; Этюды-2. С. 263—272.

безысходной тоски по уходящей "весне". Экспрессионизм отразил в музыке чувство обреченности, упадок веры, пессимизм, характерные для поколения начала XX столетия, которому суждено было пережить войну, крушение старого мира и длительное наступление фашизма. Сознание того, что старый мир исчерпал и уничтожил себя, предчувствие катастрофы, безотчетный страх перед "темными силами" — вот эмоциональный подтекст всех музыкальных произведений экспрессионистов, независимо от того, в какую литературную программу они "рядились". По существу, только в конце 1930-х годов один из виднейших представителей венской школы сформулировал художественное credo экспрессионистов как "показ неизлечимой болезни современного мира"[1].

Социальная осознанность пришла позднее, чем были заложены основы экспрессионистской эстетики. Но пессимистическое мироощущение уже пронизывало произведения начала века. Истерия и эротика, фантасмагорический бред и неврастеническая обостренность чувств, демонический гротеск или всепоглощающий страх — эти новые эмоциональные оттенки, неведомые музыкальному искусству предшествующих стилей, стали проникать во многие произведения австро-немецкой школы того времени, окрашивая их в зловещие "экспрессионистские тона". Как за сто лет до того, в "Волшебном стрелке" Вебера наивная народная сказка стала носителем идеи всенародного патриотизма, или в "Фантастической симфонии" Берлиоза тема несчастной любви символизировала тему "утраченных иллюзий", а за романтической фантастикой вагнеровского "Зигфрида" скрывалась тема антикапиталистического протеста — так и эротические или фантасмагорические сюжеты ранних экспрессионистских музыкальных произведений символизировали идею социального смятения, утрату гармонии с современным миром.

Из числа значительных произведений экспрессионистской школы первой четверти века только в опере Альбана Берга "Воццек" экспрессионистский эмоциональный подтекст сопутствует реалистическому сюжету. Но эта драма, о которой подробнее будет речь впереди, создавалась в период первой мировой войны и непосредственно в атмосфере ее ужасов. Быть может, поэтому автору удалось придать образно-эмоциональной сфере экспрессионизма конкретные социальные формы. Но на фоне культуры начала века подобная направленность скорее исключение[2]. Болезненный разлад с действительностью принимает в музыке начала века другие, притом достаточно разнообразные оттенки, ассоциируясь с

---

[1] См.: Krenek E. Über Neue Musik. Wien, 1937.

[2] К произведениям раннего экспрессионизма, имеющим явно социальный подтекст, можно отнести и оперу Франца Шрекера "Дальний звон".

гораздо более отвлеченными "замаскированными" образами. Каждый композитор открывал и разрабатывал новую образную сферу по-своему.

Так, например, у Густава Малера экспрессионистская тема звучит уже в "Песне о земле", в Девятой и Десятой симфониях. Здесь музыка воспринимается почти как реквием по отходящему старому миру, по безвозвратно утерянным идеалам. Ни один другой композитор до Малера не воплотил с такой эмоциональной остротой и художественной убедительностью образы безнадежной тоски, пароксизмов отчаяния и зловещего гротеска. Несмотря на явные романтические связи этих произведений (например, "Песни о земле"), в них намечены такие типично экспрессионистские образные черты, как предельно обостренный контраст, резкая смена безнадежно трагедийного и бездумно-инфантильного, как нарочитое "искажение" интонаций, ассоциирующихся с образами "идеальной мечты", как гротескная изломанность, превращающая традиционные образы веселья в гримасу сарказма. В рукописи Десятой симфонии над скерцо, обозначенном "il macabre delirio sonore" (то есть "макабрное", бредовое звучание) Малер сделал следующую надпись: "Der Teufel tanzt es mit mir" ("Я танцую в объятиях дьявола"). У Малера, который был, быть может, наиболее искренним, глубоким и целомудренным художником в музыкальной культуре Западной Европы начала века, постепенно искажается "тема идеалов" прошлого, преображаясь в образы безверия, сарказма и тоски.

Другой венский художник — Рихард Штраус, сформировавшийся в XIX столетии, отразил экспрессионистское мироощущение по-иному. Менее принципиальный и глубокий, более эклектичный, чем Малер, он вначале, казалось, не ощущал разлада с действительностью, не восставал против мелочности, лицемерия буржуазного быта. И все же к самым сильным и безусловно новым относятся страницы его творчества, соприкасающиеся с экспрессионистской образной сферой, но разработанной им по-своему. В операх "Саломея" и "Электра", впервые на протяжении всей известной нам истории музыки, образы одухотворенной любви уступили место оголенно подчеркнутой эротичности, с оттенком истерии. Но и тема "тоски по утерянному" нашла свое отражение в его творчестве. По мнению некоторых исследователей, лучшие, наиболее искренние и художественно-совершенные страницы наследия Штрауса относятся к комической опере "Кавалер роз", — к сцене, где героиня оплакивает свою утраченную молодость, и к заключительному лирическому трио, пронизанному настроением тоски. Эта же тема зазвучит с новой силой у него много лет спустя в конце его творческой жизни в "Метаморфозах" — произведении, которое воспринимается многими как прощание со старым миром,

как признание, что старый мир сам изжил себя. "Сознание утраты" — так формулирует главную творческую тему позднего Штрауса один из современных западных исследователей его искусства[3].

У Шёнберга основой художественного стиля стал концентрат тех образных элементов, которые у Малера или Штрауса либо играли эпизодическую роль в романтическом контексте, либо пронизывали музыкальное произведение, не взрывая при этом изнутри его романтическую оболочку. В монодраме "Ожидание", в цикле поэм "Лунный Пьеро" ощущение катастрофы приобретает господствующее значение, достигая неврастенической обостренности чувств.

Так, например, монодрама "Ожидание" рисует образ женщины, наталкивающейся на труп своего возлюбленного у порога дома соперницы. В показе сменяющихся картин напряженного ожидания, лихорадочных поисков, безумных страданий на поверхности оказывается хаос темных подсознательных инстинктов. Эротические мотивы окрашены в бредовые истерические тона. Зловещее настроение разряжается катастрофой. Боль смертельной утраты перемежается с муками ревности.

Впервые в музыкальном искусстве внутренний мир человека был показан через образы бреда, безумия, слепых блуждающих инстинктов.

В "Лунном Пьеро" традиционный образ народного театра видоизменен до неузнаваемости. Чудовищные фантасмагории, кровавые видения создают атмосферу тяжелого предчувствия.

В отличие от малеровского героя, "герой" "Ожидания" или "Лунного Пьеро" не столько переживает боль осознанной утраты, не столько испытывает презрение к мельчанию человеческих идеалов, сколько находится во власти обуздавших его "зловещих сил". Не разум, а темные инстинкты господствуют в его отношении к жизни. Это квинтэссенция беспомощных ощущений, фантасмагорического страха, обостренной чувственности.

Альбан Берг, быть может, наиболее талантливый представитель экспрессионистской музыкальной школы, наряду с образами неврастенического страха, воспринятого от его учителя Шёнберга, унаследовал также и "осуждающее" рациональное начало, и трагическое восприятие современности, которые характеризуют искусство позднего Малера.

Так во всяком случае воспринимается его опера "Воццек" — беспощадная картина разложения и гибели "маленького человека". "Темное царство", где нет ни единого "луча света", где господствуют моральное уродство, оголенный эротизм, все подавляющий страх — оно тем не менее вызывает у слушателя не только состоя-

[3] Mellers W. Romanticism and the 29th century. New Jersey, 1957.

ние нервной взвинченности, не только чувство презрения к обществу, утратившему нравственное начало, но и щемящую боль за судьбу маленького, приниженного, задавленного своим окружением человека. Сквозь острый злой гротеск в музыке последовательно пробивается и образ глубокого сострадания.

Произведения молодого Эрнста Кшенека, другого прославившегося в 1920-е годы ученика Шёнберга, по выражению одного немецкого исследователя, несут на себе следы "безрадостной ожесточенности и пессимизма, которые, восставая против себя, принимают форму саркастической гримасы"[4].

В эпоху второй мировой войны в музыкальных произведениях усиливается тяготение к изображению страшных сторон жизни. Но в эти годы образы "сил зла" в ряде ведущих произведений начинают ассоциироваться с катастрофической атмосферой наступления фашизма. И эта социальная направленность видоизменяет идейную ориентацию экспрессионизма, сближая некоторые его течения с остроактуальными проблемами современности. Как носитель антифашистских идей музыкальный экспрессионизм расширяет свои эстетические границы и приобретает небывалую художественную убедительность.

Экспрессионизм довольно рано перестал быть узко австронемецким течением. Его влияние ощутимо в творчестве композиторов других национальных школ уже начиная с 1910—1920-х годов. В эпоху же второй мировой войны экспрессионистские черты становятся характерными. Существенно отметить, что их исходным моментом в творчестве французских, английских, венгерских, чешских, американских и других художников далеко не всегда была венская школа. Напротив, свойственный ей полный разрыв с традиционными формами выражения часто препятствовал широкому распространению ее эстетических установок. Жизненной оказалась, однако, образная сфера экспрессионизма в более широком плане. Венская школа, доведшая до крайности экспрессионистские элементы, имевшиеся у Малера, и провозгласившая себя его преемником, тем не менее ни в какой мере не поглотила их, не подавила их художественную актуальность. Быть может, в большей степени, чем Шёнберг, Берг, Кшенек и другие представители венской школы, на композиторов 1930—1940-х годов продолжало оказывать самостоятельное воздействие творчество венских "пред-экспрессионистов", глубоко связанное с симфоническими и оперными традициями прошлого.

Развитие экспрессионистских черт в музыке эпохи второй мировой войны имеет под собой глубокие причины. Ощущение страшных сторон современной действительности, которые принес

[4] Stuckenschmidt H. La musique nouvelle. Paris, 1956. P. 210.

с собой фашизм, — его разрушительное начало, бредовые, истерические, иррациональные элементы в его идеологии — все это и в самом деле могло быть выражено лучше всего системой экспрессионистских "макабрных" образов.

Жуткие, кошмарные, уродливые мотивы стали сейчас носителями идей фашизма и войны, достигая в ряде случаев потрясающей силы в изображении наступающих "темных сил", нарастающих бредовых эмоций.

Назовем прежде всего такие творения "отца музыкального модернизма" Шёнберга, как его кантата "Уцелевший из Варшавы". Вместо эстетской символической поэзии, служившей программой его ранних произведений, Шёнберг теперь опирается на актуальные социальные события современности. Он рисует картину массового расстрела людей фашистами, показанную через призму расстроенного сознания одной из жертв, случайно оставшейся в живых. Лихорадочный, бредовый эмоциональный колорит, свойственный ранним произведениям Шёнберга, достигает здесь большой обобщающей силы.

И "Литургическая симфония" Онеггера, созданная в разгар войны и рисующая зловещую картину гибели и разрушения, и "Огненный замок" Мийо, изображающий шествие на казнь жертв гитлеровских палачей, и Шестая симфония Воан-Уильямса, выражающая идею духовного опустошения, которое несет с собой война, как и множество других произведений, вплоть до сцены ведьм из "Бернауэрина" Орфа, воспринимаемой нами сегодня как жуткая пародия на фашистов, — все они прямые потомки того круга образов, который впервые "нащупали", открыли и утвердили экспрессионисты и "предэкспрессионисты" начала века.

В этой типической образной сфере непосредственно проявляется противоречивость эстетических тенденций экспрессионизма. Они обрисовываются теперь для нас более четко и последовательно, чем это было видно поколению первых десятилетий XX века.

Отрицательные стороны экспрессионизма очевидны. В самом деле, в произведениях этой школы человек впервые показан в столь обедненном и искаженном виде, что художественная преемственность с музыкальным искусством прошлого здесь как будто нарушается. Ведь начиная с эпохи Возрождения образ внутреннего мира человека — драматизм его страстей, мечтаний, переживаний — преломлялся в музыке только через высоко-поэтическое, облагороженное, прекрасное начало. Главным "действующим лицом" классического и романтического искусства была всегда высокая духовная личность — мыслитель, поэт, герой. Экспрессионисты же увидели в человеке существо маленькое, приниженное и беспомощное перед лицом "зловещих сил". Они показали страх, приводящий к распаду человеческой личности.

Одностороннее восприятие мира — также отрицательная черта экспрессионистской эстетики, в огромной степени сужающая выразительные возможности музыки. Если у Малера, от которого венские экспрессионисты ведут свое происхождение, образы тоски, пароксизмов отчаяния или гротеска встречались внутри широкой гаммы разных эмоциональных оттенков, то в произведениях Шёнберга и его школы все подчинено выражению идеи "заката".

В высшей степени показательна в этом отношении опера "Воццек" — одно из самых реалистических произведений венской школы экспрессионистов. Интересно, в частности, сравнить либретто Альбана Берга с драмой Бюхнера, послужившей для него основой. В "Воццеке" Бюхнера социально-обличительная линия гораздо более подчеркнута, чем в либретто оперы. Согласно одному из авторских эскизов, драма должна была заканчиваться революционной сценой суда, в которой обвиняемый Воццек становится обвинителем буржуазного общества. У Берга же нет ни протеста, ни борьбы, ни веры. Есть только равнодушие и безволие, тупость и животные инстинкты, есть страх, боль и смерть.

Даже проблески света, встречающиеся в опере, использованы как средство усиления катастрофической идеи. В цепи безнадежных картин, рисующих разные формы принижения человеческой личности и последовательно приводящих к убийству и самоубийству, проскальзывает один жизнеутверждающий мотив — мотив материнства и детства. Но какую страшную роль он призван сыграть в контексте всех событий! Он придает особенную душераздирающую остроту общему колориту безнадежности. Заключительная сцена оперы (ребенок, весело скачущий на воображаемой лошадке, в то время как неподалеку лежат трупы его матери и отца) обобщает катастрофическую концепцию всего произведения — разложение и гибель общества, в котором только неразвитое инфантильное сознание спасает от ощущения краха.

И в музыкальных произведениях эпохи второй мировой войны, где экспрессионистские образы начали отождествляться с более широкими социальными темами, мотив страха и ужаса все еще сохраняет свое господствующее положение. А образы просветления, встречающиеся, например, у Онеггера или Мийо, воспринимаются скорее как молитва, мольба или слабый проблеск надежды, чем как образ твердой веры или силы, вступающей в единоборство с носителями зла. Ужас перед гигантским наступлением чудовищных, все сокрушающих сил фашизма и войны — "типическая тема" музыкального творчества 1940-х годов.

В чем же жизнеспособные тенденции экспрессионистской образной сферы?

По-видимому, в том, что образ ужаса и беспросветного мрака, характерного для экспрессионистских произведений, является своеобразной формой протеста — отрицания страшных сторон современного мира. Не говорит ли он о неприятии его с позиций гуманизма, разумеется, гуманизма своеобразно понимаемого, ограниченного, лишенного пафоса веры и борьбы, но все же с позиций тех высоких духовных идеалов, которые в большой мере утрачены в эпоху империализма? Не характеризует ли он бесчеловечность и безумие фашизма, оставившего такой глубокий след в культуре современного мира?

Разумеется, экспрессионизм отразил только одну сторону нашей современности. Его ограниченность очевидна. И тем не менее в пределах своей темы — темы далеко не побочной для культуры XX века, он сумел создать образы островыразительные и убедительные, которые стали носителями идеи неприятия страшного начала эпохи империалистических войн и фашизма.

Сегодня нам достаточно услышать "Фантастическую симфонию" Берлиоза, чтобы возродить мироощущение героя "Исповеди сына века" Мюссе. Прослушаем одну Девятую симфонию Бетховена и в нас оживает оптимизм, вера и сила поколения, поднявшегося на революционное преобразование мира. В таком же плане музыка экспрессионистов вводит нас в душевный мир людей, болезненно переживающих "гибель своих богов". Подобно тому как гротескно-уродливые образы "Шабаша ведьм" из "Фантастической симфонии" Берлиоза, его эмоциональная неистовость выражали негативное отношение романтиков к отрицательным сторонам современной им культуры, культуры "банкиров и торгашей", так гиперболизация ужаса у экспрессионистов обобщает идею неприятия социальных "сил зла" нашего времени. С большой эмоциональной силой они изобразили деградацию общества, утратившего понимание великих гуманистических идеалов. Вот почему в музыкальных произведениях, рисующих картины гигантской схватки с силами реакции, образы насилия, опустошения и смерти почти всегда уводят к образно-эмоциональной сфере экспрессионизма.

# МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИЕ ВИДЫ XX ВЕКА

## (К постановке проблемы)

### 1

Несостоятельность европоцентристского подхода к музыке нашей современности по существу общепризнана.

Грандиозное расширение культурно-географического кругозора, характерное для XX века, открыло для нас интереснейшие художественные пласты, сложившиеся вне европейских традиций и развивающиеся по сей день в собственном самостоятельном русле. Их значением пренебречь невозможно. Предсказать пути их будущего развития не просто. Должны ли все виды внеевропейской музыки пройти путь обязательного скрещивания с творчеством оперно-симфонической традиции? Обогащает ли этот процесс "ориентальную"[1] музыку (подобно тому, как это происходит с европейской) или, наоборот, искажает и обедняет ее, лишая неповторимо национальной, вырабатывавшейся веками художественной специфики? В разных аспектах эти вопросы неизменно стояли на повестке дня. Однако в результате дискуссии они не получили не только однозначного решения, но даже и сколько-нибудь определенной научно сформулированной постановки.

Действительно, сама новизна и необычность современной художественной ситуации определяет особый, сугубо нетрадиционный подход к ней. Даже одно только общее обозрение музыкально-творческой жизни наших дней требует отречения от привычных рутинных точек зрения. Не один европоцентризм сковывает сегодня нашу научную мысль. Это лишь одна из многих сторон той инерции XIX века, которая в значительной мере определяет сегодняшний подход к новейшим явлениям искусства.

Между тем сегодня музыкально-творческая картина столь многообразна, сложна, что оценивать ее можно лишь под новым углом зрения, открывающим перспективу, неведомую нашим предшественникам. В современной и уже очень широкой перспективе (не будем забывать, что XX век близится к концу) перед нами ясно вырисовываются различные виды творческой практики, которые не укладываются в давно сложившиеся и казавшиеся незыблемыми представления прошлых столетий. Было бы заблуждением думать, что речь идет только о явлениях, пришедших в мировую

---

***Опубликовано:*** Этюды-2. С. 427—468.

[1] Условно пользуемся термином "ориентальное" (наравне с "внеевропейское") для характеристики явлений, сформировавшихся вдали и независимо от европейской культуры.

культуру из внеевропейских районов. Эти явления образуют очень важный момент общей картины, но отнюдь не исчерпывают ее. Как ни невероятно это может показаться, современный "взгляд сверху" на музыкальную картину мира влечет за собой очень важное переосмысление также самого европейского искусства: он порождает какое-то новое восприятие его давно сложившихся черт. Даже одно только сопоставление европейской музыки с культурами "ориентальной" традиции выявляет ее неповторимые особенности, прежде казавшиеся единственно возможными; теперь, в свете нашего расширившегося кругозора, они утратили свое монопольное положение. Кроме того, в последние годы на культурной почве самого Запада широко развиваются некоторые творческие процессы, трудно совместимые с эстетическими устоями, которые на протяжении тысячелетнего периода определяли лицо европейского искусства. Приходится признать возможность каких-то новых, принципиально иных путей его развития. Наконец, и некоторые традиционные ответвления профессионального композиторского творчества, еще недавно оценивавшиеся как сугубо побочные, стали в наше время претендовать на значительно более важное место.

Представляется, что первым шагом к постижению изменившейся картины музыкального мира, к осознанию тех крупных перемен, которые привнес в музыкальное искусство XX век, должно быть создание новой музыкальной карты, на которой были бы очерчены в основных своих контурах все современные творческие виды, в том числе и такие, автономность которых еще не получила признания в научной литературе. Попытка наметить эти контуры в гипотетически-проблемном плане, как подступ к последующим, более детальным и разработанным исследованиям и образует цель настоящей статьи.

Осознаем прежде всего, что в отличие от ситуации, господствовавшей еще в недавнем прошлом, музыкальное творчество нашего века не делится на две категории — на профессиональную музыку и фольклор. По крайней мере, еще три другие ярко выраженные и самостоятельные сферы занимают видное место в современном музыкальном мире. Во-первых, это те многочисленные разновидности музыкального творчества, условно называемые нами "региональными жанрами", которые сложились почти исключительно на внеевропейской почве и в своем чистом, первозданном облике получили распространение только в рамках замкнутых национальных культур. Во-вторых, городское композиторское творчество массового облегченного типа, известное под весьма неточным понятием легкого жанра. В-третьих, новейший авангард, утративший многие существенные точки соприкосновения с профе

Каждая из сфер современного музыкального творчества — условно назовем их видами — отмечена уникальной художественной системой. Система эта складывалась в прямой и глубокой зависимости от идейного предназначения данного вида искусства, от социальной и национальной среды, где он развивался; каждая отвечает определенному складу и уровню музыкального мышления. Наконец, в каждой вырабатываются свои классические образцы, типизирующие ее собственную художественную логику.

Самостоятельность этих направлений вовсе не предполагает их изолированности друг от друга. Наоборот. В той или иной степени, в той или иной форме путь развития всех этих видов музыкального творчества отмечен взаимовлияниями и взаимопроникновениями. Так, фундаментально важная роль фольклора для профессиональной композиторской школы стала аксиомой. Обратное влияние профессиональной композиторской школы на народное творчество также прослеживается с древнейших времен (вспомним хотя бы огромное воздействие оперной мелодики на народную песню Западной Европы в XVIII веке). Национальные региональные жанры обычно тесно соприкасаются с фольклором. Искусство "легкого жанра" много черпает как из городского фольклора, так и из достижений профессиональной музыки высокого плана. Последняя использует отдельные находки авангарда. Он в свою очередь черпает некоторые свои идеи из "региональных жанров" и т. д.

Тем более интересно, что эти постоянные взаимопроникновения не нарушают неповторимой художественной логики, свойственной каждому музыкально-творческому виду. "Ассимиляция" происходит строго внутри рамок его замкнутой системы, в полной гармонии с его ясно выраженными закономерностями. Черты "чужого", привнесенного извне вида, обогащают и расширяют выразительные возможности каждого уникального в своем роде вида, но не смывают его четко очерченных границ.

Попытка сравнивать художественную ценность разных видов, на наш взгляд, принципиально лишена смысла. Судить о достоинствах того или иного произведения можно только исходя из законов вида, к которому оно принадлежит. Иной подход так же невозможен, как недопустимо ставить вопрос о превосходстве произведений, относящихся к разным видам искусства — романов Толстого и симфоний Бетховена, скульптуры Микеланджело и сонетов Ронсара, как невозможно на основе единых эстетических критериев оценивать физическую красоту представителей нордических и африканских рас. Абсурдно спорить об относительных качествах "Тристана и Изольды" и "Орфея в аду", но вполне уместно сопоставлять каждый из этих опусов с другими современными произведениями для музыкального театра в соответствующем жанре. Нелепо искать превосходство подлинно народной песни "Во поле бере-

зонька стояла" — над ее обработкой в финале Четвертой симфонии Чайковского, концертной транскрипции негритянских спиричуэл в духе романса — над импровизационным народно-хоровым вариантом и т. д. и т. п. Разные музыкально-творческие виды не поддаются сравнению именно потому, что каждый выполняет одному ему присущую художественную функцию.

На анализе существенно важных признаков каждого и будет основываться последующая попытка охарактеризовать и систематизировать ясно определившиеся музыкально-творческие виды нашей современности.

## 2

Прежде всего встает вопрос о виде, известном под названием европейской профессиональной школы. Новая художественная обстановка требует его переименования. Более точно и строго в духе современности ее следовало бы определить как профессиональное композиторское творчество европейской традиции.

До XX столетия вопрос об уникальности европейской профессиональной музыки не стоял на повестке дня. Сегодня же нам ясно, что ни одна другая культура не породила аналогичного искусства. Необычна прежде всего ее универсальность. Мы не знаем другой музыкальной школы, которая подобно европейской обладала бы такой широкой "наднациональной" силой воздействия, ибо, развиваясь исключительно на Западе на протяжении примерно десяти веков, она пустила в наше время глубокие ростки и за пределами Европы.

Между тем, как правило, язык музыки гораздо более регионален, замкнут, "зашифрован", чем язык других искусств. Так, например, европейцы давно знакомы с изобразительным искусством и поэтическим творчеством Ирана, Индии, Китая, Японии и многих других стран Востока и способны постичь заложенные в них художественные образы и идеи. Вместе с тем музыка этих стран в своем чистом первозданном виде не просочилась сквозь плотно замкнутые национальные барьеры. Высокоразвитые цивилизации, вроде китайской или индусской, обогатившие философскую, художественную, гуманитарную в широком смысле слова мысль Европы и всего цивилизованного мира, с точки зрения музыки остаются для Запада terra incognita. Профессиональное композиторское творчество европейской традиции подобного ограничения не знает. Оно живет всюду, где народ приобщился к уровню современной техники, современной научной мысли.

И, однако, способность этого вида найти отклик в психологии, сформировавшейся вдали от Европы, образует лишь одну сторону

вопроса. Другая, не менее существенная, заключается в том, что одновременно он сам широко открыт к воздействию других культур, способен впитывать и перерабатывать художественные явления, выросшие на чужой почве. Профессиональное композиторское творчество XX века включает ряд крупнейших школ, сложившихся на "ориентальной" почве и отражающих внутри традиционно-европейских музыкальных жанров художественные традиции внеевропейских народов. От Кавказа и Средней Азии до Северной Америки, от Японии до Африки, от Ближнего Востока до латиноамериканских стран — всюду (или почти всюду) в наше время возникают местные композиторские школы, развивающиеся в русле оперно-симфонической традиции (или появляются хотя бы отдельные произведения), в которых "ориентальные" музыкальные черты органически сплавлены с европейскими. После того, как в художественную жизнь XX века вошли произведения Гершвина и Вила Лобоса, Хачатуряна и Кара Караева и многих других менее известных композиторов вплоть до южноафриканских (например, Ван Вика или Фэйгана), нет оснований воспринимать современную профессиональную композиторскую школу как западную, а не мировую, универсальную (хотя, как мы увидим в дальнейшем, ее самые характерные особенности складывались в глубокой зависимости от истории и социальной среды Европы).

Процесс вовлечения "ориентального" материала в рамки профессиональной композиторской школы европейской традиции непрерывно усиливается в наши дни, по мере того, как все теснее соприкасаются Восток и Запад в более общем, то есть политическом и экономическом плане. Очень яркий пример "смывания" граней между европейским и традиционно восточным в русле этой школы — музыкальное творчество современных национальных школ.

В тесной связи с проблемой универсальности возникает и другая важнейшая особенность профессионального композиторского творчества европейской традиции.

Его громадная сила воздействия в решающей степени определяется тем, что на протяжении последних, по крайней мере, четырех-пяти столетий в его рамках возникали величайшие художественные ценности, выражающие самые высокие проявления духовного гения человечества. Классические произведения европейской музыки, при всем разнообразии образной сферы, неизменно были носителем самых возвышенных и общезначимых идей и чувств. Именно этим своим бесценным свойством общечеловеческого воздействия, своей возвышенностью и глубиной в отражении явлений мира прокладывает себе повсеместно путь искусство, породившее таких титанов художественной мысли, как Палестрина и Монтеверди, Бах и Гендель, Моцарт и Бетховен, Чайковский и Малер,

Прокофьев и Шостакович... С профессиональной композиторской школой европейской традиции связываются подлинно вершинные явления мировой культуры.

От своего рождения в глубинах Средневековья до периода своего классического расцвета (конец XVI—XIX века) профессиональная музыка Европы прошла последовательный путь, определивший многие ее наиболее характерные признаки. К важнейшим из них мы относим ее высокоразвитый профессионализм особого типа.

Профессионализм этот в свою очередь неотделим от ряда глубоко типичных для европейской культуры обстоятельств.

Это, во-первых, — исключительно индивидуальный характер творчества; во-вторых, — глубокая связь его с могущественным социальным институтом или движением, выражающим общественную идею; в-третьих, — его опора на специфические выразительные средства, прошедшие отбор многих поколений; в-четвертых, проходящая через века преемственность определенных форм художественного мышления.

Начиная от Леонина и Перотина, творивших на рубеже Средневековья и Возрождения, европейская школа не знала анонимного, безликого творчества. Каждый композитор выражал в своих творениях свою собственную индивидуальность. Разумеется, всякое крупное произведение искусства, как и творчество сколько-нибудь значительного художника в целом, всегда является одновременно выражением определенной культурной эпохи, определенных народно-национальных идеалов. Так, Бетховен запечатлел в своем творчестве великое пробуждение народов в эпоху французской революции; Шуберт открыл в музыке богатый интимный мир "маленького человека", наряду с ведущими поэтами лирико-психологической эпохи; Мусоргский воспел вечность и современность русской старины.

Все это трюизмы, на которых и не стоило бы останавливаться, если бы перед нами не стояла необходимость подчеркнуть, что идеи самого широкого общественного значения воплощены в европейской профессиональной музыке только посредством индивидуального творчества, что только отдельные одаренные личности, выражая свое мироощущение при помощи своего высокого мастерства, создавали те художественные ценности, которые образуют понятие музыкальной культуры Запада.

Высокий, сложный, непрерывно совершенствующийся профессионализм европейской музыки сделал реальным появление произведений огромного масштаба, подлинно монументальных форм. Одновременно он обеспечивал высокую содержательность и художественную законченность миниатюры. Подобный уровень профессионализма стал реальным потому, что на протяжении многих

веков его развитие было неотделимо от мощного общественного института, жизненно нуждавшегося в музыке для внедрения своих идей и распространения своего влияния. Вплоть до конца эпохи Ренессанса центром музыкального профессионализма в Европе, главной сферой художественных поисков и экспериментов оставалась церковь, и это обстоятельство оставило глубочайший, можно сказать, неизгладимый след на всем облике профессиональной композиторской школы. Общий высокий эстетический уровень культового ритуала в христианском соборе предъявлял серьезные требования к музыке — главному и непосредственному носителю религиозной идеи. На протяжении веков она непрерывно совершенствовала и развивала свои выразительные приемы, воздействующие на массовую психологию. Именно это обстоятельство и обеспечило то сочетание широкой доступности искусства с углубленной содержательностью и непрерывно усложняющимся профессионализмом, вне которого крупная творческая школа в музыке никогда не могла бы сложиться. Кроме того, сама идея храмового искусства предполагала образы возвышенной отвлеченной мысли, отрешенной от всего низменного. Подобная эстетическая направленность надолго определила лицо европейского композиторского творчества. Даже, когда в послеренессансную эпоху центр музыкального профессионализма переместился из храма в светскую обстановку, в европейской музыке XVII, XVIII и XIX столетий в полной мере сохранялся дух приподнятости над повседневностью, стремление к возвышенному, идеализированному восприятию мира, которые впервые определялись в ней под прямым воздействием атмосферы храма[2].

По сей день даже при всех изменениях, которые внес в композиторское творчество XX век, оно остается искусством серьезного плана, требующего от слушателя интеллектуальной сосредоточен-

---

[2] Любопытно и показательно следующее. Хорошо известно, что в мессах эпохи Возрождения нередко в качестве cantus firmus использовались мелодии народных песен, иногда даже непристойно-фривольного характера. Однако в музыке мессы они радикально преображались, гармонируя с серьезной углубленной направленностью этого культового жанра. Подобная закономерность прослеживается во всем композиторском творчестве Европы даже в более позднюю "оперную эпоху". Так, например, все разновидности комической оперы, возникшие в XVIII столетии, в том числе и те, которые выросли из ярмарочных фарсов, отмечены тем же поэтическим характером музыки, стремлением к прекрасной гармонии, что и жанры высокого плана. Но на культурной почве Северной Америки обнаружились совсем иные, можно сказать, диаметрально противоположные тенденции, проявившиеся особенно ярко в национальном музыкальном театре "менестрелей". Этот театр, возникший в полной обособленности от традиций европейской композиторской школы, широко опирался на негритянский фольклор, но в его рамках трагические одухотворенные песни религиозного содержания превращались в гротескный бурлеск.

ности и способности откликаться на новаторские искания художника.

Огромный арсенал выразительных средств, которым располагает сегодня профессиональная композиторская школа, характерные для нее непрестанные поиски нового тем не менее не противоречат одной незыблемой истине: самые смелые искания все же отталкиваются от определенных основ музыкальной выразительности, которые складывались на протяжении веков, прошли отбор множества поколений и потому отвечают каким-то очень важным особенностям художественной психологии широкого круга слушателей. По всей вероятности, большинство непосвященных любителей музыки воспринимают как нечто вечное, заданное "от Бога", единственно жизненное то своеобразное взаимоотношение мелодии, ритма и гармонии, которое органично для европейской профессиональной музыки. Вряд ли у кого-либо возникнет сомнение также относительно равномерно темперированного строя, на основе которого сложилась вся наша музыкальная классика. Между тем эти особенности (как, например, и многие другие, о которых мы не упоминаем) определялись и складывались долго и последовательно. После того как в нашем веке была достигнута новая ступень в изучении музыки Средневековья, после того как мы познакомились, хотя и поверхностно, с некоторыми видами "ориентального" творчества, перед нами открылась поразительная картина. Оказывается, что принципиально возможны иные формы взаимоотношений элементов музыкальной речи, чем те, которые определяют язык современного композиторского творчества, что вовсе не в самой природе музыки заложена строгая полутоновая темперация, а вполне реален и какой-либо другой, значительно более свободный, "хаотичный" строй.

Сошлемся на ряд примеров.

Так, привычное для нас соотношение мелодии и нижнего, гармонического голоса как чего-то единого, неразрывного целого установилось впервые только в светских жанрах ars nova, то есть в XIV столетии, в то время как в многоголосных мотетах Средневековья каждый голос был подчеркнуто независим от другого. Даже еще в полифонии Ренессанса, с характерным для нее горизонтальным движением равноценных плоскостей, не было такого понятия, как развитая мелодика в верхнем голосе, выделяющаяся над общим звуковым потоком.

В то время как в профессиональном композиторском творчестве Европы последних трех-четырех веков безоговорочно господствует мелодико-интонационный элемент, по сравнению с которым чисто структурное начало играет подчиненную роль, а ритм вне организованной музыкальной интонации вообще немыслим, в ряде "ориентальных" культур подобная закономерность вовсе не

обязательна. Сошлемся хотя бы на традиционную музыку африканских народов южнее Сахары, где безоговорочно господствует многоплановая полиритмия, живущая своей самостоятельной жизнью вне мелодического элемента (или во всяком случае безоговорочно доминирующая над ним). Черты этой художественной системы сохранились в современном негритянском (то есть неэстрадном, импровизационном) джазе, где мелодика оттеснена далеко на задний план, а преобладает ритм, невероятно усложненный по сравнению с европейским, и предельно "необузданная" гармония, свободная от следов классической функциональности.

Так и в музыке арабов распространены самостоятельные жанры для ударных инструментов.

Если для профессионального композиторского творчества европейской традиции музыка вне многоголосия немыслима, то в "ориентальных" культурах монодическая структура музыки — не редкость.

Равномерный двенадцатиступенный строй и в самой европейской музыке установился относительно поздно. Если только в XVIII столетии Бах нашел необходимым отдать дань его огромным выразительным возможностям, то нетрудно себе представить, сколько предшествующих музыкальных эпох прошло под знаком иной темперации. Что же касается "ориентальных" культур, то большинство из них отмечено признаками совсем другой интонационной структуры и огромным разнообразием ее — от пентатоники в самых разных вариантах до ладов, основывающихся на интервалах меньше полутоновых и даже на прямом глиссандировании.

Подобные примеры (которые можно было бы без труда умножить) подтверждают, что законы, на которых основывается выразительность европейского композиторского творчества, не единственно возможные, что, складываясь на протяжении многих веков, переходя из поколения в поколение, они стали типизировать художественную логику именно данного музыкально-творческого вида.

Преемственность веков и поколений проявляется и в некоторых других важнейших принципах художественного мышления, вне которых не существует понятий европейского музыкального профессионализма, а следовательно, композиторского творчества европейской традиции в целом. Вместе с тем ни одной "ориентальной" школе они не свойственны. Речь идет о полифоническом, тонально-гармоническом, оперном и симфоническом мышлении.

Многоголосие, как известно, не является принадлежностью одной только профессиональной европейской музыки. Разные ви-

ды гетерофонии и полимелодии встречаются и во многих внеевропейских видах, от элементарного параллельного движения типа органума до богатейших красочных созвучий. Однако по отношению к профессиональному композиторскому творчеству европейской традиции речь идет только об одном определенном типе многоголосия, а именно — ренессансной полифонии, разработавшей те законы имитации и строгого контрапункта, которые сохранили свою актуальность вплоть до наших дней[3]. Глубокая преемственная связь с многоголосной культурой эпохи Возрождения ощутима не только в собственно полифонических жанрах, но и в отдельных приемах развития гомофонно-гармонической музыки (фугато, фактура, построенная по типу темы и противосложения, принципы голосоведения внутри гармонии и т. п.). Само появление гомофонно-гармонического склада было подготовлено эволюцией ренессансной полифонии, и уже в силу одного этого она являет собой важнейшую веху в преемственности профессионального языка европейской музыки.

Аналогичным признаком следует считать ладотональную систему и неотделимые от нее законы функциональной гармонии. Хотя эта система окончательно утвердилась в европейской музыке лишь к исходу XVII столетия, ее значение для композиторского творчества исключительно велико и неповторимо специфично. В русле классической ладотональной системы мыслили все без исключения выдающиеся композиторы конца XVII, XVIII и XIX столетий. В несколько расширенной и видоизмененной форме она живет и в XX веке. Именно разрыв стональным строем, осуществленный в наш век додекафонной системой, и привел в дальнейшем к разрыву со всем комплексом признаков, отождествляющихся с профессиональной композиторской школой европейской традиции, и к зарождению нового музыкально-творческого вида — "авангарда", о котором речь впереди. Ни в одной из известных нам "ориентальных" культур гармония также не подчиняется тональным функциональным закономерностям. Это прежде всего и вызывает непосредственное ощущение их самобытности на слух европейца.

---

[3] Любопытно заблуждение ренессансных теоретиков, думавших, что переход к гомофонно-гармоническому стилю на рубеже XVI и XVII столетий означал разрыв с полифонией, принадлежавшей навсегда уходящей в прошлое эпохе. Между тем полифония продолжала развиваться и на основе нового — гомофонно-гармонического и тонального — строя музыки, достигнув классических вершин в середине XVIII века в творчестве Баха и Генделя. Ее дальнейшее развитие происходит в рамках сонатно-симфонических жанров классиков и композиторов XIX столетия. В XX веке она, как известно, переживает своеобразное возрождение.

К важнейшим неотъемлемым признакам профессионального композиторского творчества европейской традиции относится оперное и симфоническое мышление. Оно пронизывает все самое значительное, созданное в рамках этого вида за последние три столетия.

В послеренессансный период центр музыкального профессионализма переместился из собора в оперный театр, который на протяжении XVII и XVIII столетий был неразрывно связан с аристократической придворной культурой и стал носителем светского лирического и драматического начала в музыке. В русле этого искусства формировались важнейшие образы и художественные приемы современного композиторского творчества. Подобно церкви в предшествующую эпоху, придворная среда обеспечивала возможность непрерывных творческих исканий и высочайший уровень профессионализма в сочетании с массовой направленностью самой оперы. Она стала господствующим музыкальным жанром не только в период своей зависимости от придворной среды, но и позднее — в "романтический век", когда стал господствовать тип "свободного художника", и даже в наше время.

Наконец, профессиональное композиторское творчество европейской традиции немыслимо вне симфонизма. Мы имеем в виду не только собственно симфонический жанр, который начиная с середины XVIII века в полной мере соперничает с оперным по своему общественному, художественному и профессиональному значению, но и всю инструментальную культуру, возникшую вокруг симфонии и прямо или косвенно связанную с ней (сюда, разумеется, относится камерная инструментальная музыка и фортепианная литература).

Специфика симфонизма проявляется в разных его сторонах. Она предполагает прежде всего особое отвлеченно-обобщенное мышление, тяготеющее к философскому; она неотделима от определенного типа развития, обеспечивающего логическую внутреннюю связь всех частей крупномасштабного художественного организма; она связана, наконец, с формировавшимися веками, высоко совершенными, но немногочисленными инструментами (исчерпывающимися, по существу, инструментами симфонического оркестра и фортепиано), которые идеально соответствуют требованиям выразительности европейской музыки последних трех с половиной столетий и т. п.

Опера и симфония настолько полно охватывают сущность профессионального композиторского творчества, что почти с равным правом его можно было бы охарактеризовать и как творчество оперно-симфонической традиции. Именно в безоговорочном господстве оперно-симфонического мышления со всем комплексом

его общехудожественных, профессиональных, музыкально-выразительных особенностей и предпосылок и воспринимается наиболее непосредственно отличие этого музыкально-творческого вида от всех других, типизирующих наравне с ним культуру нашей современности.

## 3

На другом полюсе музыкальной жизни XX века — фольклор, как древний крестьянский, так и новейшей городской формации.

Своеобразие его художественной логики особенно ясно ощутимо при сопоставлении с признаками профессиональной композиторской школы.

Правда, у этих двух видов есть нечто существенно общее. Выразительные приемы каждого формировались на протяжении веков, приняв определенную, четко сложившуюся форму, которая выражает соответствующие художественные идеи и находит непосредственный отклик в среде, в которой это искусство бытует. Но при подобной бесспорной общности, моменты расхождения — многочисленны и принципиально важны.

Народное искусство, в особенности древней крестьянской формации, всегда носит национальный характер. В его отстоявшихся выразительных приемах и во всяком случае в его классических образцах заключены устойчивые национальные черты, характеризуемые малой изменчивостью на протяжении многих поколений и даже столетий. Разумеется, есть немало примеров популярности народных песен какой-либо одной страны в иных национальных районах, куда они бывают занесены либо эстрадными исполнителями, либо радиовещанием. (Вообще следует с самого начала оговорить, что наша характеристика фольклора исходит из вековых его признаков, которые в XX веке под влиянием радио, грампластинок, магнитофонных записей и огромного количества разъезжающих по всему миру исполнителей народных песен могут претерпеть некоторые существенные изменения.) И все же стабильный национальный характер фольклора пока еще остается безусловным, в противовес профессиональному композиторскому творчеству, тяготеющему к универсальности.

Правда, в "век романтизма", с его локальным колоритом и образованием на этой основе целых национальных школ в музыке, важное значение для композиторов приобрела опора на народные лады и своеобразные мелодические обороты, практически изгнанные из оперно-симфонической музыки в период классицизма и сохранявшиеся только в фольклорной среде. Они-то и стали главным носителем национальной самобытности в профессиональном

творчестве XIX века. Воспитанные в большой мере на инерции музыковедческой мысли прошлого столетия, мы склонны воспринимать как вечную и незыблемую систему музыковедческих взглядов и установок, разработанную мыслителями той эстетической эпохи, и потому несколько фетишизируем значение фольклора для оперно-симфонического творчества в целом. Между тем если охватить беспристрастным взглядом всю широкую историческую панораму профессионального творчества европейской традиции, то нетрудно заметить, что национальное начало, выраженное через народно-песенные интонации, в нем отнюдь не господствует. Так, например, национальные оперы XVII столетия в гораздо большей степени, чем на фольклор, опирались на иные национальные художественные традиции. Полифонические школы эпохи Возрождения во Франции, Англии, Нидерландах, Италии отличались друг от друга по ряду признаков, среди которых влияния народной музыки также занимали сугубо второстепенное место. Таким образом, можно заключить, что национальный характер, выраженный через интонационное начало, не есть ни в какой мере обязательная и вечная закономерность профессионального композиторского творчества европейской традиции, что огромное оплодотворяющее значение фольклора для профессиональной музыки характерно, главным образом, если не исключительно, для эпохи национально-освободительных движений. Между тем в народной музыке национальный характер интонаций conditio sine qua non[4].

Существенный отличительный признак фольклора — а н о н и м н ы й характер творчества. Это — всегда коллективное творение, созданное не только разными лицами, но и разными, как правило многими, поколениями. Появление отдельных песен или инструментальных пьес в фольклорном духе и стиле, связывающихся с творчеством какого-либо одного лица, сразу выносит это произведение за пределы собственно народной музыки.

О т с у т с т в и е п р о ф е с с и о н а л и з м а и у с т н а я т р а д и ц и я — еще один столь же существенный признак фольклора. Народное творчество всегда возникает как непосредственное излияние, оно часто носит импровизационный характер или в той или иной степени приближается к нему. Создатель фольклорного произведения неизменно совмещает в своем лице композитора и исполнителя. Даже отстоявшиеся классические образцы существуют в фольклорном искусстве в разных вариантах, рождающихся при разных исполнениях. Разумеется, в каждой классической разновидности фольклора, а тем более древней формации, есть своя условная, строго выработанная система художественных приемов, не допускающая отклонений, которой должен овладеть народный

[4] Обязательное условие (*лат.*).

исполнитель. Вспомним хотя бы моделирование в тирольском фольклоре, полиритмию ударных звучаний в африканском, тончайшую цветистую орнаментику в вокальном искусстве арабов, сложное многоголосие грузин, широкое мелодическое дыхание в украинских песнях, инструментальную мелизматику в польском фольклоре и т. д. и т. п. Все это говорит о требованиях своеобразного и в своем роде высокого мастерства в музыке строго фольклорного склада. И все же фольклорное искусство не приближается ни по уровню сложности, ни по типу к профессионализму композиторского творчества оперно-симфонической традиции.

Мастерство фольклорного искусства формируется всегда вне каких-либо профессиональных школ, только как элемент народного художественного быта; оно не достигает ни сложной разветвленности языка профессионального композиторского творчества, ни его крупномасштабных (оперно-симфонических) приемов формальной конструкции. Вместе с тем формы музыкального мышления в народной музыке отмечены бесконечным разнообразием, не позволяющим свести их к нескольким господствующим типам. Во-первых, разное национальное начало фольклора проявляется не только в интонационном строе, но и в принципах формообразования, особых для каждой этнической группы. Во-вторых, народная музыка, находящаяся в непрерывном состоянии роста и изменения и тяготеющая к импровизации, заключает не только отстоявшиеся классические образцы, но и множество переходных промежуточных типов.

Как правило, профессионализм композиторской школы нейтрализует неповторимую специфику и прелесть народного творчества. Как только произведение фольклора в виде транскрипции и обработки попадает на концертную эстраду или проникает в симфонию или оперу, оно перевоплощается в принципиально другой художественный организм — во "вторичный продукт", утративший в рамках чуждого ему вида свою первозданную логичность и цельность.

В отличие от профессиональной композиторской школы, развитие фольклора не связано с каким-либо общественным институтом или движением, дух которого он призван выражать и внедрять. Передача посредством устной традиции от одного лица к другому, от старшего поколения к младшему определяет и ограничивает возможности усовершенствования и распространения народной музыки. Если фольклор используется как носитель какой-либо организованной государственной или религиозной идеи и культивируется в данном направлении (что, как мы увидим в дальнейшем, неоднократно бывает), то это нарушает его логическую систему в нашем понимании этого художественного вида.

Как же быть с многочисленными народными песнями, звучащими с эстрады? Как относиться к темам народного происхождения в оперно-симфонических произведениях, примерами которых насыщено современное композиторское творчество? Куда, наконец, отнести многочисленные формы народного музицирования, определенно связанные с культовыми, общинными, государственными обрядами? — резонно спросит читатель.

Подобная художественная практика, по многим причинам связанная с фольклором, а в некоторых случаях и рожденная в среде, близкой фольклорной, тем не менее выходит за его рамки и отождествляется с иными музыкально-творческими видами.

Так, народные песни, исполняемые с эстрады, либо перевоплощаются в творческий вид, который мы называем "легким жанром", либо сближаются с камерным ответвлением оперно-симфонической школы (то есть с вокальной, романсовой лирикой). В собственно композиторском творчестве, в особенности национально-романтического склада, народная тема нередко влечет за собой известные фольклорные ассоциации, но еще более часто его видоизменения настолько фундаментальны, что даже и эти ассоциации не безоговорочно однозначны. Как правило, фольклорный мотив в профессиональной композиторской музыке трансформируется, расчленяется, иногда радикально переосмысляется в соответствии с индивидуальным композиторским замыслом. Напомним хотя бы, как по-разному звучит хабанера в "Кармен" Бизе, в "Воротах Альгамбры" Дебюсси, в пьесе "Хабанера" латиноамериканского композитора Кассадоса; как непохоже трактован немецкий народный танец "Гроссфатер" в "Авроре" Бетховена и в "Карнавале" Шумана; как контрастны по своему облику и духу порожденные народными песнями французской провинции "Фантастическая симфония" Берлиоза и "Арлезианка" Бизе; как различно слышали и претворили один и тот же негритянский фольклор Дворжак и Гершвин и т. д. Становится ясно, что фольклорный мотив в оперно-симфонической музыке неизбежно перерождается, подчиняясь стилю произведения, относящегося к иному музыкально-творческому виду, со своей собственной художественной логикой.

И наконец, народная музыка, связанная с организованным началом. Она также перестает быть фольклором в строгом понимании этого слова и принадлежит к самостоятельному творческому виду, который мы условно обозначаем как "региональные жанры", сформировавшиеся в рамках замкнутых, в основном внеевропейских, культур.

Только в XX столетии (или на его пороге) эти "региональные жанры" — профессионального или полупрофессионального характера — впервые начали привлекать к себе внимание "большого мира". Огромным числом их разновидностей насыщена музыкально-творческая жизнь нашей современности.

Что же объединяет столь разные явления, как, например, негритянские госпелз и песни армянских ашугов, как индийские раги и барабанные храмовые ансамбли в Южной Африке, азербайджанские мугамы и индонезийский оркестр "гамелан", театральные музыкальные жанры Японии и городские блюзы? Бесконечно отдаленные друг от друга в географическом и этническом отношении, совсем разные по формально художественным приемам, бытующие в разной социальной среде, эти разные образцы внеевропейского искусства тем не менее образуют единый музыкально-творческий вид, который подчеркнуто противостоит композиторскому творчеству оперно-симфонической традиции.

Именно на фоне последнего наиболее ясно выделяется родство этих разных "региональных жанров" и "школ".

Разумеется, самый яркий, непосредственно воспринимаемый признак их общности — принадлежность к "ориентальной" культуре. Сформировавшиеся на внеевропейской почве, в социальных и художественных условиях, изолированных от европейских, все они сохранили свой самобытный региональный облик, практически не поддающийся влияниям извне. Широкий интерес современных представителей композиторской школы к этим внеевропейским видам, использование отдельных их черт в симфоническом и оперном творчестве не влечет за собой перерождение самих "региональных жанров". Подобно тому как внедрение фольклорного материала в оперно-симфоническую музыку вовсе не приводит к отмиранию самой народной музыки, так и здесь налицо два параллельных, существующих бок о бок, процесса.

Уточню эту мысль примерами.

Стравинский писал "Черный концерт", в котором использовал приемы негритянского джаза. Это произведение, как и все, выходящее из-под пера выдающегося мастера, вне сомнения, обогатило инструментальное творчество европейской традиции. Вместе с тем нет никаких оснований полагать, что его появление повернуло в иное русло развитие самого джаза, рождающегося в другой среде, чем оперно-симфоническое искусство.

"Симфонический мугам" Амирова привнес в профессиональное композиторское творчество новые для него образы и приемы традиционно-восточного жанра. Для симфонической музыки это — шаг вперед. Но на облик самих мугамов — искусства одновременно

древнейшего и современного — подобное событие не могло повлиять.

Чарлз Айвз претворил во многих своих произведениях особенности сельского пуританского гимна, сохранившегося и в XX веке в глубинных подпочвенных слоях американской культуры. Это придало произведениям Айвза яркую оригинальность, оплодотворило язык современного симфонизма. Но сам пуританский гимн, сложившийся еще в ранний колониальный период американской истории, не претерпел от этого никаких изменений.

Вспомним, наконец, фортепианный концерт Хачатуряна, каденции которого своеобразно преломляют импровизации персидских рапсодов, а в медленной части, в фортепианном тембре и равномерной темперации, оживают красочно-гармонические звучания азербайджанского инструмента тар. Эта музыка, получившая мировой резонанс, открыла для поклонников и приверженцев композиторского творчества европейской традиции мир дотоле неведомых звучаний. Но наивно было бы думать, что ее популярность вытеснила самую практику музицирования в традиционном региональном духе.

Возникающие в другой среде, чем композиторское творчество оперно-симфонической традиции, отвечающие на другие художественные требования, негритянский джаз, азербайджанский мугам, пуританский сельский гимн, персидские "рапсодии" (равно как не упоминающиеся в этом перечислении другие аналогичные им жанры) живут своей самостоятельной жизнью и будут продолжать жить до тех пор, пока потребность в них не будет сохраняться в породившей их среде.

От композиторского творчества и от фольклора эти "региональные жанры" отличаются рядом признаков, среди которых принципиально важное место занимает особое качество профессионализма. Все они профессиональны в определенном смысле и именно это обстоятельство образует важный рубеж между "региональными жанрами", близкими народной музыке, и собственно фольклором.

Кроме того, "региональные жанры" нередко связываются с отдельными индивидуальностями. Как только произведение народного творчества утрачивает свой анонимный характер и воспринимается как создание одного художника, оно перестает быть собственно фольклором и переходит в иную художественную категорию. Так, ашугское искусство в Армении по многим признакам совпадает с фольклором. Но творчество выдающихся ашугов — Саят-Нова, Ширин, Аваси и других, отблеск индивидуальности которых лежит на всех их произведениях, невозможно отождествлять с собственно народной музыкой. Совершенно так же джаз, рождавшийся на площади Конго и в притонах Нового Орлеана, оставался чисто

фольклорным искусством до тех пор, пока отдельные выдающиеся музыканты, творившие в рамках его стиля — Джелли Ролл Мортон, Кинг Оливер, Луи Армстронг и другие, — не привнесли в него яркие художественные находки, ставшие неотделимыми от их личностей. Анонимные блюзы, рождающиеся в сельской среде, были и остаются образцами чистого фольклора. Но городские блюзы Вильяма Хенди, придавшего фольклорному варианту свои индивидуальные штрихи и даже записавшего их на нотном стане в традициях европейской городской музыки быта, — разумеется, уже не фольклор, а профессионализированный в своем роде "региональный жанр". В странах Африки южнее Сахары широчайшее распространение в быту имеет ансамблевое народное музицирование. Но наряду с музыкой анонимного характера, в разных общинах есть свои признанные мастера, отличающиеся виртуозно развитым профессионализмом (к которым, заметим попутно, прикрепляют для обучения одаренную молодежь) и которым община поручает создание определенных произведений "на случай". Музыка подобного плана — уже не фольклор.

Однако не всегда "региональные жанры" связываются с выдающимися индивидуальностями. И это обстоятельство мешает на первый взгляд заметить грань, отделяющую их от фольклора. Между тем подобная грань весьма существенна. Суть дела в том, что в отличие от собственно народной музыки, но подобно композиторскому творчеству европейской традиции, профессионализм "региональных жанров", как правило, вырабатывался и шлифовался веками на основе какого-либо общественного института или организованного движения — государства и религии, придворной жизни и светских общинных ритуалов, театра и эстрады и т. п. Светская музыка арабов при халифатах, достигшая в свое время высочайшего уровня; виртуозно развитый музыкальный стиль, сложившийся в классическом театре Кабуки в Японии; сложный профессионализм индонезийской музыки, возникшей на основе организованного танца и театра масок и теней; африканские барабанные ансамбли, культивирующиеся при храмовых и общинных ритуалах; американские хоровые гимны и спиричуэл, неотделимые от протестантского движения; эстрадный джаз, сложившийся в рамках "менестрельной" сцены — повсеместно и практически без исключения "региональные жанры" вырабатывают свой художественный облик на организованных общественных основах. Фольклору неведома подобная связь с организованным общественным началом, как недоступно ему и профессиональное совершенство "региональных жанров", возвышающееся — и подчас весьма значительно — над профессиональным уровнем непосредственного музицирования, неотделимого от фольклора.

На первый взгляд кажется, что признак профессионализма должен сближать "ориентальные" "региональные жанры" с композиторским творчеством европейской традиции. Первым также бывает свойственна очень высокая степень профессиональной сложности. Так, можно думать, что многие разновидности музыки индусов с их тонко дифференцированными звукорядами, виртуозно-филигранными ритмическими узорами, предельно индивидуализированными в смысле эмоциональной выразительности ладами нисколько не уступают по изощренности и разработанности оперно-симфонической музыки (а возможно, и превосходят ее). Совершенно так же богатейшая гетерофония индонезийского оркестра "гамелан" может, пожалуй, соперничать с фактурой европейского композиторского письма. Негритянский джаз требует виртуозно развитого слуха и высочайшего, почти неправдоподобного мастерства импровизации, которые редко встречаются у музыкантов оперно-симфонической школы.

Но на самом деле, глубокое различие между "региональными жанрами" и композиторским творчеством оперно-симфонической традиции прежде всего коренится в разном характере профессионализма, олицетворяющем две абсолютно разные, самостоятельные, не соприкасающиеся друг с другом художественные системы.

Во-первых, профессионализм "региональных жанров" не совпадает по своим существенным признакам с теми опорными моментами композиторского творчества европейской традиции, о которых шла речь выше (то есть полутоновой равномерной темперацией, имитационной полифонией, функциональной гармонией как основой организации всего звучащего материала, оперным и симфоническим мышлением). Эти признаки несовместимы с музыкальным строем большинства "региональных жанров".

Во-вторых, в резком отличии от тенденции к универсализму, пронизывающей композиторское творчество европейской традиции, в "региональных жанрах", как правило, сосредоточены и акцентированы этнически-самобытные формы художественного мышления. Они олицетворяют идею национальной неповторимости в ее предельно заостренной форме.

Следует ли стремиться к слиянию "ориентальных" и оперно-симфонических форм мышления? Обогащает или обедняет это слияние художественную жизнь современности?

Этот "проклятый вопрос", неизбежно возникающий — в явном или скрытом виде — при обсуждении проблемы взаимоотношения этих видов музыки, представляется нам искусственным. В подобной альтернативе, в сущности, нет необходимости, хотя на первый взгляд кажется, будто налицо действительно неразрешимый конфликт. С одной стороны, приобщаясь к оперно-симфонической

культуре, "ориентальный" материал становится носителем высочайших духовных ценностей, которые неотделимы от творчества европейской композиторской традиции. С другой стороны, подобный синтез, вне всякого сомнения, в значительной мере подчиняет "ориентальные" формы мышления универсально-европейским и тем самым умерщвляет их тонкую художественную специфику.

Как совместить, например, с классической тональной организацией материала и тесно связанной с ней логикой сонатной формы такие особенности, как одноголосная структура, темперация, основанная на менее чем полутоновых интервалах, свободная тончайшая ритмика индусской музыки или скольжение от звука к звуку, тончайшая нюансировка интервалов в арабской, или богатейшие красочные эффекты, возникающие как побочный элемент обертоновых наложений в азербайджанской инструментальной музыке, построенной на семнадцатиступенной основе? Не приходится спорить с тем, что, втискивая эту тонкую выразительность в "прокрустово ложе" западной темперации, европейского полифонического, гармонического, тембрового мышления, оперно-симфоническая музыка безмерно огрубляет ее. Высокая художественная цель достигается ценой подавления других, не менее высоких и прекрасных ценностей, также формировавшихся веками.

Но на самом деле, если оперно-симфоническая и региональная культуры способны сосуществовать (как доказывалось выше), то ни о каком умерщвлении "ориентальных" форм говорить не приходится. Рассмотрим эту ситуацию на основе реальной практики. В "Рапсодии в блюзовых тонах" Гершвина действительно утрачено обаяние подлинно блюзовых интонаций с их колеблющимися, нефиксированными терциями и септимами. Этот эффект претворен здесь упрощенно и приблизительно в рамках возможностей темперированного фортепиано. Но искусство блюзов живет и по сей день — ни "Рапсодия", ни опера Гершвина не могли этому, разумеется, нисколько помешать, — и художественный эффект блюзового интонирования продолжает радовать и волновать всех тех, кому эмоционально доступен этот "региональный" музыкально-творческий вид. Так, в произведениях К. Ямады и Х. Коноэ, положивших начало целой национальной школе оперно-симфонической традиции, — оригинальнейшая ладовая структура и самобытная сонорность японской музыки растворяются в композиторском письме западного происхождения и в звучаниях симфонического оркестра. Вместе с тем по сей день в театре Кабуки певец-сказитель выступает под аккомпанемент традиционного японского инструмента сямисен, с его условно стилизованным инструментальным стилем, бесконечно далеким от симфонического, и посетители театра наслаждаются национальной музыкой, основывающейся на ладах, абсолютно несовместимых с европейской тональ-

ной системой (в частности, пятиступенных, где чередуются полутоновые, целотоновые и двухтоновые интервалы). Вила Лобос создавал свои "Шорос" в духе стилистических исканий первой четверти XX века, отталкиваясь при этом от афро-бразильских источников. Разумеется, богатейший художественный эффект, возникающий от импровизации, почти полностью утрачен в музыке, относящейся к школе европейской традиции. Но в современных "региональных" жанрах Бразилии искусство импровизации живет по сей день. Вспомним, наконец, музыкальную культуру Грузии, где оперно-симфоническое творчество пустило корни еще в середине прошлого столетия. Помешало ли это в какой-либо мере сохранению традиционных полифонических видов, возникших в народной музыке около тысячи лет тому назад? Подобные примеры не единичны и говорят о том, что "ориентальная специфика", до известной степени неизбежно нейтрализованная в произведениях европейской традиции, отнюдь не утеряна в масштабе мирового музыкального творчества в целом.

Национальное своеобразие "региональных видов" определяется не только особенностями темперации, лада, интонационного строя и т. п. Не менее существенную роль играют здесь процессы жанрового формирования, которые в меньшей мере связаны с этнической самобытностью музыкального звучания, чем с социальной структурой среды, породившей именно этот, а не иной "региональный вид". Прекрасным примером, подтверждающим подобную закономерность, может служить музыкальное творчество США; оно по сей день значительно более богато представлено "региональными жанрами", чем творчеством оперно-симфонической традиции. Между тем американская культура в целом, и музыкальная в частности, начинали свой путь с духовных ценностей, накопленных в Европе в период Ренессанса. Но этот общий источник породил совсем разные явления в Старом и Новом Свете. Разумеется, наличие в США огромной прослойки негритянского населения решающим образом определило оригинальность американской музыки — ее сильнейшую "ориентализацию". Однако не менее существенна и роль тех жанров, в русле которых развивались и преломлялись афро-американские элементы; их же возникновение было обусловлено социальной структурой и духовной атмосферой страны. Так, отправной точкой для национальной музыки США был протестантский хорал, который и на европейской почве сыграл роль исключительной важности для развития послеренессансного музыкального творчества. В Европе, где были так сильны традиции музыки Возрождения, где на протяжении XVII и XVIII столетий сложился ряд законченных блестящих оперных и инструментальных школ, эволюция протестантского хорала привела к рождению классического искусства Шютца и Пёрселла, Ген-

деля и Баха... Они творили в крупномасштабных сложных жанрах оратории, оперы, сонаты-сюиты. Но Северная Америка колониального периода сознательно и полностью отвергла всю культуру, порожденную эпохой господства католицизма. В ней не было намека также и на светские придворные сферы, которые могли бы, подобно европейским, культивировать музыкальную драму и симфонию. В результате развитие протестантского хорала в Новом Свете пошло совсем по иному пути, чем в Старом. Все связанные с ним творческие искания вылились в форму своеобразного "регионального жанра" — хорового пуританского гимна. Типичный образец полупрофессионального искусства, он тяготел скорее к музыкальной практике XV—XVI столетий, чем к европейской музыке века Просвещения. В Северной Америке это искусство пустило глубокие корни, и именно в его традициях развивались в дальнейшем многие яркие и интересные явления афроамериканского искусства. Других художественных сфер, в русле которых могла бы развиваться негритянская музыка подобной эстетической направленности, в США не было. И спиричуэл, и религиозный шаутс, и современные госпелз, при всей их самобытности, прямо восходят в своих истоках к пуританскому гимну.

Совершенно так же опера, типизирующая высокие достижения европейской музыки послеренессансного периода, была абсолютно неведома жителям Северной Америки вплоть до второй четверти XIX века. Там привилась лишь облегченная, сильно "депрофессионализированная" балладная опера (то есть театральная пьеса с музыкальными вставками, представляющими собой популярные песни и танцы бытового уровня) и примыкающая к ней эстрада. В результате богатейший негритянский фольклор, тяготеющий к сцене, в США породил свои "региональные жанры", весьма отдаленные от европейской музыкальной драмы. Ими были "менестрели", городские блюзы, джаз-банд Бродвея, музыкальная комедия, свинг — все тесно связанные с комедийной "балладной оперой". Для США эти "региональные жанры" — глубокая и старинная (по масштабам Нового Света) национальная традиция, значение которой не снизилось из-за параллельно шедшего развития композиторского творчества оперно-симфонической традиции.

Можно с уверенностью сказать, что пока в современном мире живет интерес к национальным проявлениям в культуре, до тех пор потребность в "региональных жанрах" сохранится во всей своей силе. Более того. Рискнем высказать мысль, что в определенном смысле именно теперь "региональные жанры" должны вступить в фазу расцвета. Сегодня, как никогда, разные страны мира тесно соприкасаются друг с другом и соответственно сегодня материальные и духовные формы жизни отмечены все нивелирующей стан-

дартизацией. Архитектура, бытовой уклад, внешний облик жителей, наука, искусство (в том числе музыка) высокого профессионального плана, кино — все в такой степени тяготеет к космополитическому единству, что с этой точки зрения Япония и Америка, Австралия и Скандинавия, Средняя Азия и Африка сегодня ближе друг к другу, чем были еще в прошлом веке пограничные страны Европы. Реакция на подобную ситуацию не может не возникнуть, и проявится она, как кажется, в бережном отношении к неповторимо национальным духовным ценностям, которыми богат каждый народ мира.

Сошлемся еще раз на пример из истории США. Как известно, жизнь в этой стране достигла предельной стандартизации, несмотря на то, что заселялась она выходцами из самых разных стран, иногда бесконечно далеких друг от друга географических районов Старого Света. Если судить по языку, бытовому укладу, государственному устройству, то возникает твердое впечатление, что столь непохожие друг на друга жители Великобритании, Ирландии, Африки, Испании, Германии, Италии, Украины, Польши, Скандинавии полностью ассимилировались в Америке, растворив свои национальные особенности в единой культуре, восходящей к периоду английской колонизации. Но на самом деле разные национальные формы мышления все же сохранились в глубинных слоях американской культуры и проявляют они себя — что с точки зрения рассматриваемой проблемы особенно интересно — именно в музыке. Оказывается, что в стандартизированной, якобы единоликой стране до сих пор живет музыкальный фольклор, который сто, двести и даже триста лет тому назад вывозили с собой переселенцы в Америку из разных этнических районов Старого Света. При этом многие американцы, не знающие никакого языка, кроме английского, исполняют народные песни на языке своих европейских предков.

Ценность мировой культуры определяется не только ее свойствами универсализма. Это — одна сторона вопроса, настолько очевидно бесспорная, что она не нуждается в защите. Другая — не менее важная — в том, что одновременно это богатство определяется разнообразием вкладов охваченных ею разных национальных традиций и культур. Подобно тому как композиторское творчество оперно-симфонической традиции, при всей своей общечеловеческой силе воздействия, включает разные национальные школы и ответвления, так мировая духовная жизнь в целом, музыкальная в частности, существенно обеднеет без неповторимо-национального элемента, ярчайшим носителем которого являются "региональные жанры". Если поэзия XX века может быть представлена одновре-

менно творчеством Пастернака и японским танка́, стихотворениями Рильке и четверостишиями Омара Хайяма, то и симфонизм Шостаковича, Хачатуряна, Кара Караева способен уживаться с джазовыми импровизациями или индусскими рагами.

Представляется, как это ни парадоксально, что "региональные жанры" олицетворяют не только традиции многовекового прошлого, но, одновременно, и самые современные, новейшие тенденции музыкальной психологии нашего века[6].

## 5

Есть разновидность музыкального творчества, в сферу воздействия которого современный человек попадает с самого детства, едва начав воспринимать звуковые впечатления. Он слушает — или во всяком случае слышит — эту музыку при домашнем музицировании, на катке, в кино, цирке, на эстрадном концерте, в оперетте, по радио, телевидению... Ее удельный вес в музыкальном творчестве нашего времени в целом бесконечно превышает удельный вес любого другого музыкального вида. Своеобразное ответвление индивидуального композиторского творчества, оно по ряду причин редко привлекает художников, творящих в оперно-симфонической сфере. И даже в нашей культуре, где ситуация несколько особая (в силу одного только уважения, которым пользуется у нас массовая песня), ясная демаркационная линия отделяет композиторов — приверженцев оперно-симфонической школы от музыкантов, творящих в области легкого жанра.

Между тем потребность в музыке такого рода сегодня чрезвычайно велика. Можно сказать, что ее широчайшее распространение типизирует какие-то фундаментально-важные стороны общественной жизни XX века. Ни в одну другую известную нам эпоху проблема легкожанрового направления в музыке не стояла так остро, как в наши дни.

---

[6] Возникает вопрос: навсегда ли "региональные жанры" останутся "недоступными" представителям других национальных культур? Этот сложный вопрос требует самостоятельного рассмотрения; и сложность его отчасти связана с радикально изменившейся в наш век картиной взаимоотношений разных народов, дотоле развивающихся в строго замкнутых рамках. Пример негритянского джаза, который при всей "эксцентричности" своих выразительных средств завоевал приверженцев повсеместно, в том числе и в странах Европы, заставляет полагать, что в принципе "региональные жанры" могут достичь универсальной силы воздействия. Однако необходимо с максимальной осторожностью подходить к негритянскому джазу как к критерию общедоступности "регионального" искусства; нельзя забывать, что его распространение за пределами негритянской среды подготавливалось на протяжении длительного времени популярностью эстрадного джаза, в котором совмещены собственно "региональные" признаки с давно ставшими общедоступными приемами европейской легкожанровой музыки.

Характерно, что ясный водораздел между музыкой серьезного и легкого плана впервые обозначился в послеренессансном творчестве только во второй половине прошлого века. Предпосылки этого явления, прослеживающиеся как в художественной, так и в социальной сфере, не потеряли своей актуальности и в наши дни.

Начнем с того, что музыкальное творчество XIX столетия, начиная с "позднего" Бетховена, стало тяготеть к предельному усложнению выразительных средств. Достаточно сопоставить произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена "раннего" и "среднего" периодов с творчеством Шумана, Берлиоза, Листа, Шопена, Вагнера, чтобы сразу ощутить масштаб изменений, произошедших в данном направлении. Если в эпоху классицизма разрыв между исполнительским уровнем профессионалов и образованных любителей был относительно невелик и просвещенные меломаны оказывались в состоянии самостоятельно знакомиться с произведениями новейшей музыки (эта особенность сохраняла свою силу еще для творчества Шуберта), то ко второй четверти XIX века требования музыкального профессионализма оказались непреодолимым барьером для дилетантов. Уже одна эта сторона профессионального творчества XIX века порождала потребность в музыке облегченного плана. (В частности, четырехручные пьесы Шуберта и "Песни без слов" Мендельсона появились на свет как результат стремления этих композиторов приобщить более широкие круги любителей музыки к романтическому искусству, которое становилось для них все менее и менее доступным.)

Нельзя пренебречь и другой существенной особенностью романтической музыки — известной однобокостью господствовавшего образного строя. Байроновская "мировая скорбь", "флорестановский" взволнованный протест, "исповедь сына века" с ее трагическим одиночеством, рыцарская романтика как символ тоски по безвозвратно ушедшей эпохе благородства, философско-мистические мотивы — в рамках этих и подобных тем проявляло себя в большой мере музыкальное новаторство XIX столетия. Образы наивной жизнерадостности, светлого юмора, веселой сатиры практически исчезли из западноевропейского композиторского творчества "романтического века" ("Севильский цирюльник" Россини — 1816 год — последнее в Западной Европе значительное произведение подобного рода; нетрудно видеть, как и в сюжетном и в чисто музыкальном отношении оно глубоко родственно эстетике века Просвещения и чуждо новаторским исканиям романтизма.) Постепенно комическая сфера оказалась практически вытесненной из профессионального творчества высокого плана. Она стала почти исключительно достоянием той эпигонской оперной школы, которая в решающей степени опиралась на давно вошедшие в жизнь и потому доступные формы выражения (оперы Лортцинга, Николаи,

Обера и других). Нарочито облегченное эмоциональное содержание сочеталось в ней с безусловной консервативностью музыкального языка. Другой сферой, культивировавшей искусство подобного облегченного плана, оказалась бытовая танцевальная музыка. Так наметился путь к самостоятельному легкожанровому творчеству, ярче всего представленному классической опереттой (Штраус, Оффенбах и другие).

И наконец, важнейшей предпосылкой музыки облегченного плана было появление в послереволюционной Европе влиятельной публики из широких буржуазных и мещанских кругов. В отличие от просвещенной аудитории прошлого, группировавшейся вокруг придворно-аристократической среды, новые слушатели не симпатизировали новаторским устремлениям композиторов-романтиков. Тяжеловесные, тяготеющие к философской насыщенности образы новейшей музыки также не находили у них отклика. Противоречие между поисками передовых художников и ограниченными требованиями косной публики сильнейшим образом тормозило художественное новаторство в XIX веке. Ненависть выдающихся композиторов той эпохи к развлекающимся представителям "золотого мешка", в руках которых была судьба серьезного музыкального искусства, стала азбучной истиной. Высказывания Вебера, Берлиоза, Шумана, Листа, Вагнера, наполненные горечью и пафосом протеста против сложившейся ситуации, по сей день продолжают вызывать у нас острое сочувствие.

Однако попробуем взглянуть на эту проблему с несколько иной точки зрения. Можно ли приписывать одной только ограниченности кругозора и недостаточному образованию любовь к искусству, которое не требовало бы большой интеллектуальной сосредоточенности, не вызывало бы напряжения всех чувств, а наоборот, привносило бы непосредственное наслаждение, отдых, непринужденное веселье? Ведь если одни и те же люди в некоторых случаях испытывают потребность посетить храм, а в других провести вечер на танцплощадке, то столь же закономерно и желание чередовать симфонический концерт с опереттой. Это, однако, только одна сторона вопроса. Есть и другая: музыкой того уровня сложности и эмоциональной и идейной насыщенности, к которой принадлежат, например, Третья и Девятая симфонии Бетховена, "Ромео и Джульетта" Берлиоза, "Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси, нельзя наслаждаться в утомленном состоянии. Вагнер, во всеоружии своей проницательной мысли и полемического таланта, беспощадно клеймил низкопробность оперных постановок, господствовавших при его жизни на европейских сценах, усматривая в этой ситуации признаки "гнилого общественного строя". И, однако, гениальные художественные находки, содержащиеся в его музыкальных драмах, в том числе комической опере "Мейстер-

зингеры", в большой мере пропадают для того, кто пришел в оперный зал после целого дня напряженного труда. Их восприятие требует абсолютной свежести ума и остроты всех чувств даже у хорошо подготовленного слушателя.

В современном обществе музыка серьезного, оперно-симфонического направления не может быть повседневным преобладающим "рационом". Она должна неизбежно перемежаться с искусством облегченного типа, которым возможно наслаждаться без полной мобилизации всех духовных сил. Такое искусство уже имеет вековую традицию и четко обозначившуюся художественную систему, выраженную через совокупность ряда признаков.

Важнейшая из них — подчеркнутая доступность музыкального языка, обеспеченная опорой на давно сложившиеся формы выражения. Композитор легкожанровой музыки не мыслит в струе новейших исканий оперно-симфонического творчества. Он избегает крайних новаторских тенденций в этом направлении (его художественные находки лежат в другой сфере). Музыкальный язык легких жанров тяготеет чаще всего к городскому фольклору (венский вальс XIX столетия — яркий пример этой тенденции), либо к успевшим войти в сознание интонациям и формообразующим приемам профессиональной музыки прошлого. Во многих популярных мюзиклах нашего времени (вспомним хотя бы "Мою прекрасную леди"), звучат даже мелодии, уводящие к стилю моцартовской эпохи. Да и само безусловное тяготение легкожанровой музыки к господству простых, напевных, легко запоминающихся мелодий и танцевальных ритмов (в ущерб некоторым другим выразительным средствам) говорит о родстве со старинной доромантической музыкой. И в этих консервативных тенденциях, быть может, кроется если и главная, то одна из главных причин равнодушия к музыке легкого жанра со стороны композиторов оперно-симфонического направления.

На первый взгляд может показаться, что пример джаза противоречит вышеизложенной закономерности, поскольку джаз основывается на новых звучаниях, которые казались предельно необычными в 20-е годы (период, когда он впервые вынырнул из неведомых подпочвенных слоев на большую городскую эстраду). Но на самом деле джаз потому относительно легко вошел в жизнь, что первоначально он преподносился публике в обязательной "обертке" из шаблонной эстрадной музыки. Его оригинальные ритмы и гармонии были втиснуты в рамки привычных эстрадных номеров, глубоко запрятаны за этим хорошо знакомым фасадом. Кроме того, отдельные элементы джаза на протяжении предшествующего четвертьвекового периода внедрялись в психологию через популярные танцы (кекуок, матчиш и другие), получившие широкое распространение не только в американских, но и европейских

салонах. (Нечто подобное встречается и в новейшей поп-музыке, сочетающей дерзновенно-новое с давно отстоявшимися, глубоко вошедшими в сознание приемами легкожанрового искусства.)

В классической легкожанровой музыке, ведущей свое начало от оперетты и эстрады прошлого века, сложился определенный условный стиль, неотделимый от идейной предназначенности этого творческого вида. Речь идет об откровенно игровом характере образного строя, где господствует выдумка, соприкасающаяся с миром реальных чувств, но никогда не переступающая грань между жизненным правдоподобием и игровым началом. Глубокие переживания, подлинные душевные конфликты чужды этому искусству. Главная образная сфера легкожанровой музыки — комедийная, сатирическая, фарсовая.

Обязательные же в ней лирические моменты поданы, как правило, в облегченно-сентиментальных, часто томных тонах и тяготеют к пикантной эротике. Попытка трактовать легкожанровую тему в реалистическом духе разрушает обязательное для нее нарочито игровое начало.

Подобно тому как профессиональное композиторское творчество неотделимо от оперно-симфонической культуры, так легкий жанр неразрывно связан с эстрадной традицией. Эстрадность привносит в него необходимый элемент "позолоченности", лубочной яркости, наивной праздничности, вне которых игровой эффект был бы не окончательным.

Здесь выработались и свои классические жанры — оперетта и ее современная разновидность — мюзикл, танцевальная музыка, популярная эстрадная песня. Все они представлены малыми формами. Даже оперетта и мюзикл, общая драматическая концепция которых не укладывается в понятие миниатюры, в чисто музыкальном отношении являет собой соединение малых форм, чередующихся с театральными сценами. Им чуждо сквозное крупномасштабное развитие, характеризующее оперно-симфоническое мышление.

В господстве игрового, лубочно-эстрадного замысла, малых форм и нарочитой профессиональной облегченности и коренится принципиальное различие между собственно легкожанровым творчеством и так называемой "легкой симфонической музыкой". Некоторые произведения, относящиеся к профессиональному творчеству оперно-симфонической традиции, по тем или иным причинам пользуются популярностью у очень широкого круга слушателей. Обычно многое в выразительных средствах таких произведений сложилось давно и потому легко воспринимается аудиторией, в отличие от музыки, где преобладают новаторские искания, еще не вошедшие в слух и сознание широкой массы слушателей. Кроме того, доступность выразительных приемов может быть обусловлена

в них разными причинами, но только не нарочитым стремлением к профессиональной облегченности и отсутствием новаторских поисков в сфере собственно музыкального языка.

Налет пошлости, банальности, прямой вульгарности, часто встречающейся в произведениях легкого жанра, вовсе не вытекает из самой его природы. Причины этого следует искать скорее в явлениях общественного характера. То обстоятельство, что первоначально легкий жанр утвердился в ответ на художественные запросы "мещан и торгашей", оставило след в виде "дешевой" слащавой салонности. Кроме того, пренебрежение, высказываемое ему композиторами серьезной профессиональной школы, привело к тому, что этот творческий вид оказался в большой мере в руках ремесленников, готовых потакать любым, даже самым низкопробным вкусам, тем более, что именно подобное отношение гарантирует материальный успех, а это абсолютно противопоказано атмосфере подлинного искусства. Некоторые виды легкожанровой музыки, развивающейся на оголенно-коммерческих основах, приняли облик, чудовищный по своей безвкусице. И все же благодаря тому, что потребность в облегченной музыке чрезвычайно велика и исходит от разных кругов, сегодня в этой сфере появляются произведения самого разного типа, в том числе действительно интересные с художественной точки зрения.

Все чаще композиторы оперно-симфонического направления обращаются к произведениям легкого жанра. Быть может, именно Шостаковича, крупнейшего представителя современного философского симфонизма, можно считать создателем этой традиции. Его прославленные песни к кинофильмам "Златые горы", "Встречный" и другие положили начало еще в 30-е годы музыке легкого жанра, отмеченной и хорошим вкусом, и более современными и самобытными интонациями. И на Западе, наряду с пошлейшими шлягерами, мы встречаемся с некоторыми прекрасными образцами искусства шансонье.

Что же касается музыки для кино (или театра), то ее облик находится в прямой зависимости от отношения автора к сценическому образу. Если из сопровождения к кинофильмам родились такие произведения, как кантата "Александр Невский" Прокофьева, "Антарктическая симфония" Воан-Уильямса, сюита "Гамлет" Шостаковича, то ясно, что в некоторых случаях киномузыка принадлежит к композиторскому творчеству оперно-симфонической традиции. Однако в преобладающем большинстве случаев музыка для кино или театра имеет скорее прикладной характер и в отрыве от экрана или сцены не может самостоятельно существовать.

Совершенно особую проблему являет собой поп-музыка, распространившаяся с молниеносной быстротой. Бросающая нарочитый вызов всем нормам прекрасного, утвердившимся в европей-

ской музыке на протяжении многих веков, она стала объектом пристального внимания социологов и не без основания заслужила прозвище "антикультуры". Бесспорно, однако, что поп-музыка не что иное, как своеобразное ответвление легкожанрового искусства, так как несмотря на свою воинственную оппозицию ко всему комплексу выразительных приемов, связывающемуся с европейской музыкой прошлого как в области оперно-симфонического, так и легкожанрового творчества, она тем не менее органически связана с последним. Поп-музыка родилась в популярных легкожанровых ансамблях и формировалась в русле танцевальной музыки. При всей своей необычности она все же широко использует давно вошедшие в быт музыкальные приемы: в ее основе лежит сочетание традиционного джаза (к 60-м годам джаз стал уже традицией) и фольклора. Возможно, что о поп-музыке следует говорить как о самостоятельном виде, выросшем из легкожанровой музыки, но перешагнувшем далеко за ее рамки (подобно тому, как авангард, отпочковавшийся от композиторского творчества оперно-симфонической традиции, рассматривается нами как самостоятельный вид). Ибо смысл и функция поп-музыки — не простое развлечение, не невинный отдых, а целенаправленное стремление разнуздать инстинкты, сдерживаемые интеллектом, выйти за пределы реальности в мир бредовых ощущений.

Сейчас еще рано давать этому явлению окончательную оценку. Тем не менее нельзя не признать, что и здесь рождаются подлинные художественные ценности. Об этом говорит хотя бы такое произведение, как "рок-опера" "Иисус Христос — Суперзвезда", где приемы традиционного мюзикла органически и убедительно сливаются с чертами афро-американских народных жанров (шаутс, госпелз, блюзы) и поп-музыки.

Несомненно одно: в культуре XX века легкожанровое искусство занимает огромное место и заслуживает пристального внимания.

## 6

На одном из ранних симпозиумов, посвященных новейшей музыке XX века, Арнольд Шёнберг сказал, что тональная музыка всегда будет существовать параллельно атональной в произведениях фольклорного и популярного жанров. В несколько иной формулировке эта же мысль, особенно парадоксальная в устах самого создателя додекафонии, прозвучала еще раз, незадолго до его смерти: "Многое еще можно сказать в До мажоре".

В этих разрозненных и, быть может, не слишком хорошо запомнившихся высказываниях отца музыкального модернизма кроется, на наш взгляд, ключ к взаимоотношению современной музыки оперно-симфонической традиции и новейшего авангарда. Ком-

позитор, чьи эстетические теории и художественное творчество произвели переворот в искусстве многовековой эпохи, сам допускал возможность параллельного существования двух типов музыкального мышления — тонального и серийно-додекафонного. Продолжив эту мысль до ее логического завершения, а затем сравнив ее с реальной картиной композиторского творчества в наши дни, мы увидим, что оно в самом деле развивается в двух параллельных руслах — традиционном и авангардном. Причем, пока нет оснований утверждать, что одно направление обязательно вытеснит или поглотит другое (на чем склонны настаивать фанатичные приверженцы каждого из них).

Говорить о новейшем авангарде очень трудно не только из-за крайне ограниченного нашего знакомства с ним. Его художественная логика, по-видимому, в целом недоступна поколению, воспитанному на эстетических основах оперно-симфонического творчества. Если музыкант столь громадного таланта, как Леонард Бернстайн, имеющий к тому же богатейший опыт интерпретации музыкальных произведений самого разного толка, недоумевает по поводу "недолговечных причуд" авангарда и его "надменного отношения к публике", то для профессионалов меньшего масштаба и для широкой публики старшего поколения авангард тем более остается глубоко зашифрованной системой (хотя, как мы писали выше, отдельные его находки могут проникать в композиторское творчество оперно-симфонической традиции, не нарушая при этом художественной логики последнего). Не претендуя ни в какой мере на раскрытие в этих заметках сущности авангарда в целом, мы здесь ставим лишь вопрос о том, что авангард, уходящий своими корнями в профессиональную музыку Запада, тем не менее представляет собой самостоятельный творческий вид, утративший самые важные точки соприкосновения со своим прямым (и не очень отдаленным во времени) источником.

Прежде всего, авангард принципиально порвал с той системой звуковой организации, которая на протяжении тысячелетней эпохи определяла лицо профессиональной музыки Запада. Он вышел и за пределы ладовой системы, и за пределы какого-либо темперированного строя. Авангард оперирует не только музыкальными интонациями, но на равных началах привлекает также любые шумы окружающей среды и звуки, полученные путем экспериментирования с электронным генератором. Таким образом, уже одно это широкое обращение композиторов-авангардистов к сонорному материалу, лежащему за пределами собственно музыкальной интонации, нарушает важнейшие принципы традиционного композиторского творчества — а именно принцип длительного формирования

выразительных средств, прошедших отбор многих поколений, и принцип вековой преемственности музыкального мышления.

Разрыв с художественной системой оперно-симфонической традиции проявляется не менее ярко в том, что в искусстве авангарда интонация вообще перестала быть главным, опорным моментом в создании образа. Специфическое соотношение мелодии, ритма, гармонии, голосоведения прежде всего определяло лицо произведения в европейской музыке прошлого. Даже в ренессансной полифонии, где тематизм в гомофонном духе еще не определился и где художественный образ в большой мере возникал на основе соотношения разных мелодических пластов — даже там интонационный момент был в высшей степени существенным. В музыке авангарда организованный тематизм уступил место сонорности как таковой, где темперированные звуки и устоявшиеся тембры инструментов симфонического оркестра и фортепиано не имеют никакого преимущества перед звучаниями, найденными путем математических вычислений или отобранными из хаотических уличных шумов. Более того. Преимущество имеют последние, так как они допускают неограниченное экспериментирование с новыми сонорными сочетаниями, достигающими бесконечного (в буквальном смысле слова) разнообразия тембровых и динамических оттенков. Кстати, именно эти поиски сонорности, лежащие за пределами звучаний, отобранных веками в европейской культуре, объясняют обостренный интерес композиторов-авангардистов к "ориентальной" музыке — к многообразию и свободе ее интонационного строя.

Тяготение к свободной сонорности — один из двух ведущих принципов авангарда. Второй — это безоговорочное господство в нем структурного элемента.

Разумеется, и в искусстве оперно-симфонической традиции момент формообразования, основанный на законах композиции и структуры, был существенно важным для всех эпох и стилей. На этой элементарной истине можно было бы не останавливаться, если бы не было необходимости показать разную роль структурного принципа в музыке оперно-симфонической традиции и творчестве авангардистов. В первом случае момент расположения материала во времени имел подчиненное значение по сравнению с непосредственной выразительностью самих интонаций. Структура вне тематизма — полнейший абсурд для музыки традиционного европейского стиля. В авангарде же сонорность существует только как строительный материал, посредством которого воплощается архитектоническая идея. Распределение сонорности во времени — ее главный принцип.

Такой представляется структура современного музыкального творчества в масштабе всего мира. Ее новизна и разнообразие порождены особенностями сложно-разветвленной культуры XX века в целом.

## ТРЕТИЙ ПЛАСТ

Недавно высказано было мнение, что профессиональное композиторское творчество типа симфонии или большой оперы по существу является искусством элитарным[1]. Эта мысль поразила меня не столько своей парадоксальностью, сколько созвучностью с главной идеей моей собственной.

Не только в быту, но и в профессиональной среде до сих пор не изжито мнение: музыкальная культура Запада членится на два пласта — фольклор и профессиональное композиторское творчество. Между тем, помимо этих двух общепризнанных пластов, во все известные нам времена — от Средневековья до новейшей современности — музыка Европы и Америки насыщена бесконечным разнообразием других творческих видов, не укладывающихся ни в систему крестьянского народного творчества, ни в закономерности профессиональной школы. Пушкин говорил, что художника нужно судить по законам, им над собой признанным; в еще большей степени это верно, когда речь идет о целых слоях музыкальной культуры.

Я не разделяю целиком точку зрения, будто профессиональное композиторское творчество принадлежит элите. Но характеристика, данная ему С. Губайдулиной, подводит к мысли, что неизбежно должны существовать и другие, противопоставляющие себя "элитарному", художественные пласты. Вопрос этот далеко не прост, и я не намерена вдаваться здесь в подробности. Ограничусь одним важнейшим фактом.

Наряду с профессиональным творчеством (и не говоря о фольклоре) существует огромный целостный пласт музыки Европы, призванный выполнить иную художественную и общественную функцию, чем композиторская классика. Этот огромный пласт олицетворяет "вольное" музыкальное сознание эпохи, ее "музыкальный воздух". Прошедший через тысячелетнюю эпоху, он обрел особую силу в XIX веке, в период становления урбанизма, а в XX столетии достиг мирового значения. Попытаться найти зако-

---

***Опубликовано:*** СМ, 1990, № 4. С 75—83. Статья вошла в кн.: Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

[1] Каданцев Д. "Есть музыка над ними...": беседа с С. Губайдулиной // Огонек, 1989, № 9. С. 10.

номерности этого пласта и проследить его путь от светских антиклерикальных традиций Средневековья до шокирующей старшее поколение рок-музыки — главная цель настоящей статьи.

В XII столетии при соборе Парижской богоматери возникла полифоническая школа, которой было суждено стать родоначальником одного из крупнейших явлений мировой культуры — профессионального композиторского творчества европейской традиции[2]. Неразрывная цепь преемственности, проходящая сквозь века, связывает французских дискантистов с музыкой будущего вплоть до XX века. Более того, профессиональное композиторское творчество Европы, как известно, стало отождествляться с понятием музыкальной культуры в целом.

Несколько его свойств сохранились на протяжении почти тысячелетнего периода вопреки бесконечному разнообразию художественных форм.

Это, во-первых, почти исключительное господство возвышенного начала как эстетической доминанты. Даже тогда, когда магистральная линия профессионального композиторского творчества вышла за пределы церкви, в нем сохранились приподнятость мысли и отрешенность от приземленного, стремление к идеальному, которые присущи музыке богослужения. Речь идет не только о мессе, которая сохранялась на протяжении всех столетий как самостоятельный жанр и оставалась выразителем философского начала в музыке в самом широком плане. И для других профессиональных музыкальных видов, например таких, как симфония или опера, характерна серьезная одухотворенность, восходящая к церковному искусству.

Второй неотъемлемый элемент композиторской классики — непрерывно развивающийся сложнейший профессионализм, все звенья которого тесно и последовательно связаны друг с другом и образуют цельную совершенную систему. На первый взгляд может показаться невероятным, что полифоническое искусство средневековой церкви и современная додекафония — "родственники по прямой". Между тем это именно так, ибо от принципов многоголосия, разработанных дискантистами, берет начало сохранившийся по сей день неповторимый европейский строй музыкального мышления. Только в XX столетии, когда в кругозор европейца вторглась музыка стран Азии и Африки и получили распространение новые массовые жанры (регтайм, блюз, джаз, барды, рок и т. д.), особенно рельефно выступило его глубокое единство (впервые нарушенное лишь новейшим авангардом 50-х годов).

---

[2] До XX столетия эту школу можно было бы назвать европейской. Но в наше время ее ответвления распространились во многих странах по всему миру.

Так, многоголосная французская школа XII столетия непосредственно породила (на итальянской, английской, нидерландской почве) сложнейшую полифонию эпохи Ренессанса. Эта полифония прямым путем пришла к генерал-басу и гомофонно-гармоническому письму, которое вскоре (вскоре в историческом масштабе) приняло вид классической ладотональной системы. В XIX столетии она обогатилась чертами романтической гармонии, от последней стадии развития которой до додекафонии — один шаг.

Непрерывающаяся линия последовательного развития вовсе не оставалась "глухой" к другим явлениям, в частности к фольклору, о влиянии которого на профессиональное композиторское творчество написаны тома. Принимая в себя черты народной музыки или какой-либо другой (о которой речь впереди), западноевропейская профессиональная традиция неизменно перерабатывала их, иногда вплоть до неузнаваемости, и органически включала в свою собственную, единственную в своем роде, логическую систему. Фольклор в рамках такой профессиональной композиторской традиции и с его точки зрения — вторичный продукт[3]. (Это в равной степени относится и к другим видам музыки, которые вели самостоятельную жизнь, не подчиняясь законам композиторской классики.)

Еще один ее характернейший признак — универсальность. Развиваясь в рамках отдельных национальных школ, охватывая все страны, она тем не менее стала олицетворением европейской культуры.

Я начинаю с истин, столь далеко уводящих в глубь истории, потому, что только таким путем можно выявить одну важнейшую особенность европейской музыкальной культуры, очень актуальную в наши дни. Вне этой особенности нельзя постичь ни сущность, ни происхождение новейших массовых музыкальных жанров, образующих столь важный элемент современной цивилизации.

В том же XII веке, когда церковная полифония утвердилась как первая профессиональная композиторская школа в музыке Европы, ярко проявило себя противоположное ей искусство трубадуров. (Не исключено, что оно было отпрыском более ранней, "допрофессиональной", то есть дополифонической стадии музыки Средневековья, испытавшей к тому же влияние арабского монади-

---

[3] Очень выразительно в этом смысле высказывание Вагнера (в книге "Опера и драма") об облике фольклора в профессиональном композиторском творчестве. В эпоху рождения и расцвета национально-романтических школ, когда ведущие композиторы были увлечены фольклором и фольклорные мотивы вторгались в композиторское творчество "послебетховенского века", Вагнер яростно восстал против этой тенденции. Он даже сравнил народную тему в произведении профессионального композиторского плана с целомудренной юной крестьянкой, которую оторвали от народной почвы, перенесли в городскую обстановку и заставили появиться обнаженной перед посетителями публичного дома.

ческого пения.) Неотделимое от светской поэзии лирического содержания, оно воспевало тему земной, но при этом высокоидеализированной любви. Музыкальный стиль трубадуров как бы нарочито противопоставлял себя профессиональной полифонии. Здесь господствовала мелодика монодического типа[4], которая была призвана подчеркнуть интонационную выразительность поэтического слова и ритмическую структуру стиха. Сами трубадуры воспринимали себя не как профессионалов, а только как представителей особого, музыкально-поэтического искусства, жизнь которого протекала параллельно полифонической церковной школе[5]. Хотя отдельные и специфичные стилистические приемы музыки трубадуров проникли позднее в профессиональную школу (ars nova — французская полифоническая песня), они нисколько не видоизменили ее лицо, не свернули ее развитие с главного направления. Само же трубадурское искусство как законченный музыкальный вид (именно музыкальный, а не поэтический) навсегда исчезло уже в эпоху раннего Возрождения.

Подчеркнем еще раз, что профессиональное композиторское творчество Европы уже в давние века успело стать одним из высших проявлений художественного гения человечества и потому заслонило собой в общественном мнении все другие формы музыкальной жизни, за исключением деревенского фольклора.

Поскольку, согласно господствующим взглядам, фольклор образует фундамент всей музыки, мы назовем его "первым пластом". Соответственно, профессиональная композиторская школа воспринимается как "второй пласт". Но художественная практика европейского общества во все времена была насыщена многими "атипическими" видами. То всплывающие на поверхность, то отбрасываемые в "культурное подполье", они вели особую жизнь, иную, чем у фольклора и у профессиональной композиторской музыки.

Особое значение эти виды начали приобретать во второй половине прошлого столетия, то есть в век урбанизации и вторжения в искусство коммерческого начала. Сегодня их удельный вес в художественной жизни и нашей страны и Запада чрезвычайно велик,

---

[4] Только на последней стадии развития, в XIV веке, в музыкальном стиле трубадурской поэзии появилось своеобразное упрощенное многоголосие, близкое народно-бытовому музицированию. Оно также было очень далеко от все усложняющегося профессионального полифонического письма.

[5] Интересно, что в интервью по телевидению А. Шнитке, приводя примеры параллельного существования независимых друг от друга разных музыкально-творческих пластов, также назвал полифоническую школу дискантистов и творчество трубадуров. Остается пожалеть, что эту реальную и важную закономерность так долго игнорировало и, по существу, по сей день продолжает игнорировать историческое музыкознание.

но по сей день музыковедение даже не выработало для них единого, достаточно точного, определяющего названия. Иногда ограничиваются понятием "окружающая нас музыка" (Х. Бесселер). Чаще всего их называют "городским фольклором". Также широко принят на Западе термин "тривиальная музыка" (к которому прибегал и К. Дальхауз). Б. Асафьев рассматривал его расчлененно — то как "музыку быта", то как "музыку городской окраины" или "слободской фольклор". В наши дни прочно вошел в жизнь термин "между-музыка" ("mezza-musica"), введенный Карлосом Вега. Часто эти виды отождествляют и с "легким жанром".

Каждая из названных выше характеристик содержит большой элемент правды. Однако такой подход к "вольным" отклонениям от фольклорной и профессиональной традиций, как к чему-то исторически случайному, "неполноценному", разрозненному, мешает увидеть, что они образуют огромный, в своем роде целостный пласт. Во все известные нам времена он сопровождал профессиональное композиторское творчество, но при этом неизменно отстаивал свою независимость от него, если говорить о положении в обществе и если иметь в виду его художественный облик.

Эту громадную сферу, занявшую столь значительное место в культуре XX столетия, мы называем "третий пласт". К нему мы относим и светские жанры Средневековья, и современный новейший рок.

В эпоху, когда начала мощно развиваться полифония церковного происхождения, в особенно яркой форме ей противостояло искусство жонглеров[6] и менестрелей. Однако "третий пласт" был представлен и многими другими видами и жанрами. Среди них "охотничья" и "застольная" музыка при аристократических дворах, "башенная" музыка, связанная с официальными городскими празднествами, карнавальная музыка разных жанров, интермедии в сценических постановках, песни ярмарочных комедий, в том числе английских "дроллс", где весь текст был положен на музыку народных баллад. Сюда же относятся более поздние сборники народных песен, нотированные и соответственно несущие на себе следы индивидуальности аранжировщика. К самостоятельным направлениям "третьего пласта" в эпоху Возрождения относится в том числе и школа мейстерзингеров, которая утвердилась в цеховой среде и в большой мере опиралась на разработанную систему строго соблюдавшихся канонов.

---

[6] Согласно новейшим исследованиям (Сапонов М. Артистическая профессия Средневековья, рукопись), понятие "жонглер" охватывало разные виды антиклерикальной музыкальной практики. Мы же трактуем его в традиционном утвердившемся смысле (музыкант из социальных низов, сопровождавший артистическое выступление менестреля.

Приведем другие яркие примеры, которые отражают соотношение музыки профессионального композиторского плана и "третьего пласта".

XVI век — кульминация в развитии профессиональной хоровой полифонии. Как в церковной, так и в светской сфере она дала ярчайшие художественные образцы. Первая из них представлена мессами и мотетами Жоскена де Пре, Орландо Лассо, Палестрины, Габриели... Вторая — не менее гениальными мадригалами Монтеверди, Джезуальдо, композиторов английской школы. Духовные жанры трактовали темы "человек и вселенная", "жизнь и смерть" в высоком философском плане. Мадригал же был утонченным психологическим искусством с явственно выраженными субъективными тенденциями, вдохновленными самыми значительными поэтическими произведениями своего времени. Но полифоническим искусством, одним из величайших явлений композиторской классики всех времен, не исчерпывается музыкальная атмосфера позднего Ренессанса. Ибо названным выше вечным памятником творческого духа противостоит искусство, относящееся к "третьему пласту". Фроттолы, виланеллы, канцонетты, лютневые пьесы провозгласили свою собственную эстетику, открывшую в музыке новые, далеко ведущие пути. Общеизвестно, что их влияние на профессиональное композиторское творчество в большой мере подготовило принципы гомофонно-гармонического письма. Но если позволить себе взглянуть "поверх" непосредственно последовавших столетий на отдаленное от тех времен будущее, то легко заметить, что перед нами предки современных нам массовых жанров. Издаваемые громадными тиражами (вспомним, что то был век первоначального расцвета светских музыкальных издательств), они легко проникали в быт, подобно популярной музыке наших дней. Лютневые пьесы в особенно большой степени определяют музыкальное сознание той эпохи. Лютня, как говорится, "висела на стене в каждом доме". На ней играли и простолюдины и аристократы. Репертуар отличался исключительной широтой — от облегченных переложений фрагментов церковной музыки до простейших танцевальных мотивов, в том числе в фольклорной манере. Звучание лютни проникло даже в высокоинтеллектуальные новаторские искания композиторов-гуманистов. (Таков был, например, сборник "Le nuove musiche" Каччини, один из непосредственных предшественников Dramma per musica.)

Однако господствующая струя в лютневой музыке — бытовая. Небезынтересно, что в собрании пьес для лютни XV—XVI веков, изданном в нашем столетии, фигурирует песня "Зеленые рукава" ("Green sleeves"), которую Шекспир вложил в уста героинь комедии "Виндзорские кумушки" как образец "популярной музыки"

того времени. Любопытно, что эта песня фигурирует и в репертуаре бардов нашего века.

Что же касается песенных жанров в стиле народно-бытовой полифонии (напомним, что вся профессиональная музыка дооперной эпохи была многоголосной), то они были нарочитым вызовом высокопарному аристократическому мадригалу. Их литературный текст опирался на "вульгарную поэзию", музыкально-выразительная система отличалась подчеркнутой простотой и близостью к народной музыке.

В чем же коренится отличие этих видов "третьего пласта" (и всего его в целом) от фольклора, к которому они действительно близки?

Различие между "первым" и "третьим" пластами определяется рядом фундаментально важных признаков. И это относится как к "чистому", древнему деревенскому фольклору, так и к его более поздней городской разновидности. Вот самые характерные и общеизвестные, неотъемлемые признаки фольклора:

а) анонимность за пределами узкой, весьма ограниченной среды;

б) ярко выраженный национальный характер, по существу не меняющийся на протяжении веков (эта черта в определенной степени нарушается в "эпоху радио");

в) постоянная изменчивость отдельных деталей, интонаций и манеры исполнения, исключающая возможность нотной фиксации;

г) отсутствие специальной школы, непрерывно развивающей профессиональное мастерство;

д) распространение устным путем;

е) отсутствие разделяющей грани между "артистом" и "публикой" (если народная музыка исполняется не в интимной обстановке, а "на людях", последние сами являются участниками события, а не посторонними слушателями).

"Третий пласт" никогда не подчиняется совокупности этих законов. Правда, отдельные признаки фольклора в нем, как правило, присутствуют, не говоря уже о нередком родстве музыкального языка. И тем не менее "третьему пласту" присущи свои фундаментальные черты, которые не позволяют отождествлять его с народной музыкой.

Решающие отличия жанров (и произведений) "третьего пласта" от фольклора заключаются:

— во-первых, в том, что постоянное появление перед широкими кругами слушателей лишает их анонимности в буквальном смысле слова. В более поздние эпохи, когда нотация стала обязательным элементом музыкального профессионализма, многие ар-

тисты, творившие в рамках "третьего пласта", также стали записывать свои произведения;

— во-вторых, в том, что, несмотря на наличие во многих из них элементов импровизации, эти моменты спонтанности возникают в рамках твердо сложившегося художественного контура;

— в-третьих, в том, что жанры "третьего пласта" отмечены своими особенностями письма, не совпадающими со сложившейся к данному моменту системой профессионального композиторского творчества;

— в-четвертых, в возникновении жанров "третьего пласта" очень часто играет роль материальная заинтересованность исполнителей.

Все это легко прослеживается уже на примере средневековых жонглеров.

Жонглеры были выходцами из низов. На фоне высокого искусства менестрелей их песни, танцы, акробатические номера воспринимаются как фольклор. Но если мы сравним искусство жонглеров с истинным фольклором, то увидим, что:

а) оно возникло не стихийно, а было призвано сопровождать более аристократическое искусство менестрелей, выступавших при княжеских дворах. Таким образом, оно занимало определенное место в социальной системе своего времени. Кроме того, как сказано, оно вознаграждалось материально;

б) практика организованных состязаний жонглеров говорит об их профессиональном (или профессионализированном) характере, хотя, повторяем, их стиль не совпадал в этом смысле с техникой композиции в музыке церковного происхождения;

в) эти "конкурсы" жонглеров неизбежно противоречат самой идее анонимности.

Сравнение "третьего пласта" с профессиональным композиторским творчеством обнаруживает еще более заметное отличие. Пусть в некоторых случаях музыкальный язык жанров "третьего пласта" близок к давно отстоявшимся формам выражения "второго пласта", — он никак не вписывается в логику мышления профессионально-композиторской школы. Его жанры всегда мелкомасштабны. В этом плане особенности упомянутых двух пластов несовместимы. По сей день эта несовместимость завуалирована тем, что универсальный строй профессионального композиторского творчества допускает использование в своих рамках переработанных элементов жанров "третьего пласта" (подобно тому, как это происходит с фольклором). Заметить же различие этих двух пластов мешает прежде всего наше сознание, привыкшее воспринимать музыку сквозь призму либо фольклора, либо профессионального композиторского письма и при этом в рамках европейского склада мышления. (Европоцентристские тенденции нашего вос-

приятия служат препятствием к пониманию сущности некоторых современных нам массовых жанров, происхождение которых, в частности, коренится и во внеевропейской культуре.)

Отсутствие точного представления о разграниченности оперно-симфонического и "третьего" пластов легко проиллюстрировать на примере преобладающего в нашей стране подхода к рок-музыке. Я не намерена ни в какой мере бросать тень на немногочисленные критические статьи наших молодых музыковедов, которые серьезно стремятся понять место и значение рока в культуре наших дней. Тем не менее, при всем уважении к их авторам, сошлюсь на две статьи, выражающие противоположные точки зрения. Каждая, на мой взгляд, уводит в сторону от центральной задачи, так как авторы не учитывают неповторимость рока как типичнейшего представителя "третьего пласта".

В одной из этих статей явно уничижительное отношение к року основывается на том, что он (то есть рок) грубо пренебрегает "вечными" закономерностями симфонического письма[7]. В другой автор "оправдывает" рок тем, что его отдельные выразительные элементы можно проследить в некоторых симфонических произведениях[8]. Характерной чертой каждой из этих теорий мне представляется недооценка специфической логики не только рока, но и профессионального композиторского творчества европейской традиции, которую не в состоянии ни сломать, ни даже просто поколебать втянутые в нее извне влияния.

Очень выразительный, всем знакомый пример может ясно продемонстрировать, насколько чужда логика "третьего пласта" оперно-симфоническому складу мысли: вспомним один из контрдансов, сочиненных Бетховеном для "ежегодного бала художников" в Вене. Эта мелкомасштабная, элементарная по музыкальному языку пьеса лишена развития и всецело подчинена фигуре танца. Перед нами чистый образец жанра "третьего пласта". Когда же Бетховен делает этот контрданс темой симфонического произведения (финал Героической симфонии), то подвергает его сложному развитию, вследствие чего танец утрачивает черты, позволявшие относить его к "третьему пласту". Произошло преобразование классического представителя "третьего пласта" в органический элемент произведения профессиональной композиторской школы. Если можно говорить, что в данном случае бытовой танец обогатил симфоническую литературу, то в дальнейшей судьбе самого контрданса преображение, осуществленное Бетховеном, не оставило следа.

---

[7] Румянцев С. Место в культуре — место в практике // Сов. музыка, 1984, № 10.

[8] Цуккер А. От диалога к синтезу // Сов. музыка, 1986, № 6.

В качестве еще одного подтверждения несовместимости "третьего пласта" и симфонического мышления напомним "опыт", проделанный историей. В 20-х годах нашего века, когда из неведомых (тогда) низов вынырнул на поверхность джаз, ярчайший образец "третьего пласта", композиторы профессиональной школы приветствовали его как жанр, открывающий путь к грядущему обновлению оперно-симфонической классики. Трудно назвать выдающегося композитора 20-х годов, который не использовал бы в своих произведениях джазовые мотивы. Тут и Стравинский, и Сати, и Мийо, и Онеггер, и Кшенек, и Рахманинов, и Шостакович, и другие. Но по сей день попытка объединить джаз и симфоническое творчество не привела к рождению новой жизнеспособной традиции.

Что же касается самого джаза, то он продолжал бурно развиваться, следуя своей собственной природе. Отдельные влияния на него новейшего гармонического стиля европейской профессиональной классики XX века ни в малейшей степени не отклонили его от своего собственного пути. Он сумел достичь художественных высот, оставаясь (как мы увидим в дальнейшем) всецело в рамках "третьего пласта".

Мощный расцвет "третьего пласта" совпадает во времени с эрой "свободного художника". Новая общественная атмосфера послереволюционной Европы привела к отмиранию той системы покровительства искусством со стороны собора и княжеского двора, которая на протяжении веков обеспечивала возможность творческих исканий художникам, архитекторам, музыкантам. Это обстоятельство общеизвестно. Мне хотелось бы, однако, подчеркнуть одну его сторону, которая имеет прямое отношение к рассматриваемой здесь теме. До Великой французской революции музыкант, всегда пребывавший в унизительном положении при княжеском дворе и испытывавший тягостное ограничение своих творческих исканий, тем не менее ощущал себя необходимым элементом данной социальной системы и хотя бы в минимальной степени был материально обеспечен. В новом мире он оказался один на один с собой.

Покровительство частных лиц стало явлением случайным и до поры до времени выпадающим из системы капиталистических взаимоотношений. К тому же оно было ненадежным, так как частный патрон мог в любой момент отказать в своей поддержке. Наконец, новый, "свободный художник" воспринимал материальную помощь отдельных лиц как факт, унижающий его достоинство. Общество предоставило ему право жить свободно, творить без помех и погибать от голода.

И тогда ему пришлось переориентироваться на иные общественные силы. На первый план выдвинулись прежде побочные ти-

пы музыкальных организаций, на которые только и мог опереться музыкант послебетховенской эпохи.

Наиболее стимулирующую роль для новаторских исканий в сфере профессионального композиторского творчества стал играть круг художников-единомышленников, воинственно противопоставлявших себя косному мышлению ретроградов. Именно в таких содружествах (реальных или вымышленных) осуществлялись поиски нового искусства, ведущего в будущее. Вспомним хотя бы "Гармоническое общество" Вебера, знаменитые "шубертиады", вымышленный Шуманом "Davidsbund", выражавший мечту о братстве художников, выступавших против "филистеров-дедушек"; вспомним кучкистов, дягилевский "Мир искусств", французскую "Шестерку". Огромная заслуга и в поддержке новаторства, и в возрождении забытой прекрасной классики прошлого принадлежит самим композиторам, выступавшим в роли дирижеров, организаторов концертов, критиков.

Но все это была бескорыстная деятельность, не имевшая твердо установленной материальной базы. И именно в это время приобрели огромное значение социальные структуры, которые в дореволюционном обществе играли подчиненную роль по сравнению с мощной поддержкой церкви и двора. Издательские фирмы и концертные антрепренеры заняли ведущее место в организации музыкальной жизни послереволюционной Европы. В наши дни к ним присоединились и даже превзошли их по масштабу фирмы, выпускающие граммофонные пластинки и магнитофонные записи. Никогда прежде законы коммерции не влияли столь мощно на музыкальную жизнь общества. Но если судьба профессионального композиторского творчества складывалась в этих обстоятельствах очень трудно, то "третий пласт" вступил в фазу расцвета. (Отсюда-то и ведут прямые пути к новым массовым жанрам в музыке XX века.)

Однако внутри самого "третьего пласта" выявились два четко дифференцированных типа. Один — отнюдь не подчиненный в решающей степени коммерческой эстраде или коммерческим издательствам — представлял культуру города, все более развивавшуюся в век последовательной урбанизации. Музыка этого рода возникала в городских демократических кругах, и характерные для нее формы музыкального выражения, как правило, резко отличались от стиля оперно-симфонической школы. Более того, разные жанры этого типа "третьего пласта", в отличие от профессионального композиторского творчества с присущими ему общими закономерностями, сами отличались друг от друга и музыкальным языком, и образным строем, и сферой бытования. Между ними не было профессионального единства или даже просто родства.

Приведем несколько произвольно выбранных примеров.

Омузыкаленные стихотворения Беранже, распевавшиеся на мелодии одноименного происхождения.

Мелодраматические песни на популярные вирши для "простого люда", тексты которых распространялись в виде дешевых печатных листков.

Салонные фортепианные пьесы и романсы. Сюда же можно отнести упрощенные переложения для фортепиано (часто в виде дуэтов) номеров-фаворитов из опер.

Марши и вальсы, определившие репертуар духовых оркестров, которые выступали в городских парках.

Гимны, возникшие на почве национально-освободительных движений и революционной борьбы пролетариата ("Марсельеза", "Гимн Гарибальди", "Ракоци", "Интернационал", "Варшавянка" и другие).

А наряду с этим — испанское фламенко, негритянские спиричуэл, немецкие лидертафель, песни и танцы "у цыган", к которым стремились привилегированные круги русского общества, "музыка таверны", широко распространенная в Англии и Шотландии, многое другое. Некоторые из этих видов имеют двойное обличье. В одних случаях это фольклор, в других — "третий пласт". Так, песни, распеваемые на улицах Парижа ради собственного удовольствия, — образцы народного творчества. Шансонье — представители "третьего пласта".

Негритянские спиричуэл веками представляли собой чисто народное искусство. Но аранжированные для концертной эстрады и появляющиеся в этом амплуа, они становятся жанром "третьего пласта".

Жанры "третьего пласта" еще не претендовали в те годы на сравнение с оперно-симфонической сферой. Но существенно, что все они (наряду с другими, здесь не названными) разнились и между собой, если говорить об идейно-содержательной сфере и о типе своеобразного профессионализма. В этом отношении здесь господствовала пестрота. Объединены они были только одним, упомянутым в начале статьи, фундаментально важным фактором: именно жанры "третьего пласта" в своей совокупности образовывали то, что можно назвать "музыкальной атмосферой эпохи". Именно их звучания воплощали массовую психологию в музыке. И воспринимались они всегда мгновенно, без каких-либо внутренних препятствий, не требуя предварительной слуховой подготовки, именно потому, что характерный для них музыкальный язык давно вошел в сознание массовой аудитории.

Однако эти перечисленные здесь виды не входят в ту разновидность "третьего пласта", которая была призвана вступить в наш век в виде завершенного культурного феномена. Эта роль выпала на долю *другого* типа "третьего пласта", который профессиона-

лизировался и образовал систему под прямым воздействием музыкального театра, эстрады, коммерческих издательств. Родился "легкий жанр", занявший чрезвычайно видное место в современном мире. Именно в середине прошлого века, и в особенности в последней его четверти, в европейскую культуру вписались законченные устойчивые виды музыкального театра, олицетворявшие "игровой" план: венская и французская оперетта, английские мюзик-холл и comic opera, американские эстрадные шоу, в частности ставшее знаменитым minstrel show. В отличие от жанров городского фольклора, этот легкий жанр, выраженный эстрадно-театральным искусством, был в музыкальном отношении близок, хотя и в облегченной форме, языку профессионального композиторского творчества недавнего прошлого.

Первая, бросающаяся в глаза особенность легкого жанра — преобладание комедийной тематики. В известном смысле, она уводит далеко в глубь истории: к комической подаче народных персонажей в средневековых фаблио, к репертуару жонглеров, к народно-бытовым жанрам позднего Возрождения — канцонеттам, виланеллам, фроттолам; к "комедии масок", к "интермедиям слуг" итальянской большой оперы. Традиция, как мы видим, старинная. Но все же не она определяет всецело эстетику легкого жанра, ибо сентиментальная мелодраматическая направленность также для него характерна. Осознать в полной мере неповторимость эстетики легкого жанра можно, если сравнить его мир с комическими и чувствительными образами в произведениях "высокого" оперно-симфонического плана[9].

Новые массовые жанры нашего века не являются темой этой статьи. Но они настолько неотделимы от феномена "третьего пласта", настолько ярко проявляется в них его сущность, что для полноты картины нельзя хотя бы вкратце не затронуть вопрос о массовой музыкальной культуре нашей современности.

Наряду с сохранением и дальнейшим развитием классических видов легкожанрового театра, эстрады, "популярных песен" — шлягеров, политических песен и гимнов, рождаются и начинают господствовать уже упоминавшиеся выше виды (регтайм, блюз, коммерческий джаз, соул, рок-музыка и другие). Далее, никогда прежде жанры "третьего пласта" не знали столь грандиозного, подлинного глобального масштаба распространения — особенность, связанная с колоссальным ростом коммерческого начала в

[9] Особая тема в этом контексте — сравнение оперы и оперетты (водевиля, мюзик-холла, мюзикла, шоу и т. д.). При всем их родстве каждый жанр несет отпечаток своей эстетики, и если принадлежность оперы ко "второму пласту" не вызывает сомнений, то место оперетты (по крайней мере, большого числа самых "легких" ее форм) в "третьем пласте" до сих пор не обсуждалось. А это тема перспективная и заслуживающая отдельного исследования.

музыке и по существу беспредельными (начиная с изобретения граммофона и радио) возможностями новой техники звуковоспроизведения XX века. И все же, как ни важны эти факторы, не они определяют главное в сущности массовых жанров XX века. Решающим является, на мой взгляд, не коммерческое, не техническое, а художественное начало: впервые в истории эстетический облик "третьего пласта" оказался пронизан внеевропейским строем музыкальной мысли.

Как произошел этот скачок из "Ориента"[10] в художественную жизнь Запада? Каким путем сознание и слуховой кругозор людей, выражавшие себя в стариннейших формах европейского музыкального мышления, пропитались в наше время "ориентальными" элементами? Как ни значительно это явление для искусства Запада в целом, самую эту проблему мы здесь затрагивать не будем. Напомним только, что в оперно-симфоническом творчестве процесс изменения психологии европейца под влиянием Востока развивался постепенно и "на глазах" у всех. Уже Бетховен знакомился с мелодиями, записанными на Востоке, а в послебетховенскую эпоху профессиональное композиторское творчество начинает буквально пестреть элементами, заимствованными из интонаций и ритмов стран Азии и Африки. (Назовем хотя бы произведения русских композиторов, вносивших в свое творчество черты музыки Кавказа, французов, окрашивающих отдельные свои произведения колоритом Северной Африки; принципиальный перелом от ориентальной экзотики к органическому преломлению индонезийской музыки, осуществленный Дебюсси; "авангардистов" нашего времени, черпающих вдохновение в звучаниях музыки Дальнего Востока.) Но к этой последовательно усиливавшейся тенденции "третий пласт" не имел отношения. Внеевропейское начало в новых массовых жанрах кристаллизовалось внутри самого "третьего пласта". И его истоки, как это ни странно на первый взгляд, коренятся в культуре двух стран западной формации, которые на протяжении длительного времени являлись классическими центрами "третьего пласта".

Эти страны — Великобритания и ее бывшая колония в Северной Америке, ставшая впоследствии самостоятельным государством — США. Ни одна из них до конца XIX столетия не внесла вклада в оперное и симфоническое творчество общеевропейского масштаба. И даже фольклор этих регионов скрывался в глубинных слоях общества, пока не был обнаружен в начале XX века.

---

[10] Слово "Ориент" здесь используется условно для характеристики культуры, сформировавшейся вдали и независимо от Европы.

Убежденность в глубокой отсталости английского и американского народов по музыкальной одаренности от жителей континентальной Европы (и даже просто в отсутствии у них музыкальной одаренности) долго господствовала не только в быту, но и в среде специалистов. Не случайно сами англичане назвали рождение национальной симфонической школы и появление первых, после Пёрселла, оперных композиторов в своей стране "английским музыкальным Возрождением". С позиций профессионального композиторского творчества XVIII и почти весь XIX век действительно были для Англии унылой эпохой застоя[11].

Для Америки это верно в еще большей степени: на протяжении почти трех столетий Соединенные Штаты оставались в этом отношении "мертвой зоной". Куда же исчез несомненный богатейший талант народа, который в эпоху Возрождения и в период Реставрации подарил миру такие выдающиеся явления, как, например, ярчайшая культура мадригала, гениальные оперы Пёрселла, первая в мире самостоятельная клавесинная школа? Ясно, что "амузыкальность" английского народа — иллюзия. Сущность дела в том, что в послекромвелевскую эпоху его талант переключился в другую сферу.

Если профессиональное композиторское творчество действительно хирело в этих двух странах, то искусство "третьего пласта" обрело в них небывалую силу. (Все это было предопределено тем, что в обеих странах раньше, чем в регионах континентальной Европы, утвердился капиталистический путь развития.) Музыкальность английского и американского народов проявилась ярчайшим образом в культивировании таких музыкальных видов, которые не только типизируют "третий пласт", но и непосредственно ведут к массовым жанрам XX века.

Именно в Англии впервые сложился классический вид комедийного театра с музыкой, предвосхитивший опереточный жанр, — "балладная опера". В Англии еще в XVII веке появилась первая разновидность сборного публичного театра. Он функционировал на коммерческой основе и культивировал репертуар развлекательного склада. Огромное распространение в быту получили внецерковные духовные песнопения. Мало известным за пределами Великобритании, но очень важным элементом ее культуры были так называемые городские менестрели. Ими были странствующие музыканты без профессионального образования. Они зарабатывали на жизнь тем, что обслуживали самые низы населения — шахтеров, фабричных и заводских рабочих, матросов. Складывалась

[11] Гендель, которого англичане склонны называть своим национальным композитором, сформировался как музыкант всецело в континентальной Европе, с которой он сохранял связи на протяжении всей своей жизни.

"плебейская" культура городского люда. Некоторые песни пролетарских менестрелей достигли такой популярности, что ими заинтересовались коммерческие издательства. Поскольку эта музыка возникла изолированно от профессиональных композиторских кругов, на народной почве, она неизбежно была связана с традиционным фольклором. Но лежавшая на ней печать дешевой легкожанровости существенно видоизменяла облик подлинного фольклора, и это вызывало возмущение его приверженцев. "В дверь народной музыки стучится враг... Это грубые песни улицы... созданные необразованной городской публикой, тяготеющей к мюзик-холлу, к популярным песням таверн и кабаков", — писал выдающийся английский композитор прошлого века[12].

Однако на самом деле эта музыка вовсе не вторгалась в фольклор. Ее "загрязненный" облик был органическим элементом эстетики "третьего пласта" в эпоху господства музыкальной коммерции. И линия от нее вела к шлягерам, к песням мюзик-холла, к эстрадным номерам.

На протяжении по крайней мере двух столетий музыкальное и эстрадное искусство США повторяло культуру метрополии. В Северную Америку перешли все традиции "третьего пласта", хотя и сначала в жалко провинциальной и эпигонской форме; впоследствии постепенно выработался свой национальный стиль. И главной чертой американского "третьего пласта", в решающей степени определившей суть новых массовых жанров нашего времени, был его внеевропейский облик.

История сотворила почти невероятное явление. Из-за работорговли, начавшейся еще в XVI столетии, музыка Африки реально скрестилась с музыкой европейских народов. Еще в те далекие времена, когда страны Запада и страны Азии и Африки были по отношению друг к другу чем-то вроде разных планет, в Новом Свете рождалось искусство, являющееся органическим сплавом культур Европы и Африки. Английские жанры "третьего пласта" преобразились в Северной Америке в афро-американские разновидности. Так, из духовных внецерковных гимнов Англии родились негритянские спиричуэл, позднее — соул. Американская легкожанровая эстрада воспроизводит характер сборных концертов в Англии. Песни английских "пролетарских менестрелей" постепенно переродились и в баллады американского "менестрельного шоу", и в блюз, и даже в репертуар современных бардов. Отсюда же и кекуок, перевоплотившийся в регтайм.

Сказались и латино-африканские скрещивания. Так, духовые оркестры французской традиции в Новом Орлеане нашли прямое

[12] Parry H. Inaugural address of the Folk Song Society // Journal of the Folk Song Society. 1839. P. 2—3.

отражение в негритянских похоронных шествиях, которые прямо подвели к эстрадному джазу 20-х годов. Проникли и афрокубинские, а через них и испанские влияния, вне которых новые популярные жанры начала века не приобрели бы свой, чуждый прежнему "третьему пласту" колорит. Бурное развитие джаза переплеталось с обнаруженным в те же годы древним англо-кельтским фольклором, вывезенным в Новый Свет еще в XVII столетии. Именно это слияние музыкального языка "черных" и старинных форм музыки "белых" послужило позднее основой выразительности рок-музыки.

Традиционные виды англо-американского "третьего пласта" приобрели в Новом Свете весьма оригинальный облик. Привились свободно темперированные интервальные зоны, допускающие присутствие самых малых долей тона наряду с полутоновой структурой (господствующей в течение веков в европейской музыке). Европейский звукоряд растворился в чуждой ему ладовой организации, в частности в своеобразно организованной пентатонике. Параллельное многоголосие типа средневекового органума внесло необычный колорит в классическую функциональную гармонию. Строгие принципы формообразования были оттеснены далеко на задний план импровизационностью. Инструментальные и вокальные тембры преобразились до неузнаваемости. Мелодика утратила свое монопольно господствующее положение, характерное для европейской музыки. Можно было бы продолжать анализ внеевропейского строя, видоизменившего традиционно европейский музыкальный язык. Но не в этом наша цель. Мы стремимся показать, что новые музыкальные жанры XX века, получившие в наши дни подлинно глобальное распространение, представляют собой не фольклор и не ответвление профессионального композиторского творчества, а самостоятельный, высокоразвитый культурный пласт, имеющий в Европе древнейшие традиции. Как и во все века, он не конфликтует с оперно-симфоническим творчеством, а идет своим особым путем, как бы параллельно ему. Разве мода на канкан в Париже не совпала во времени с бурными дебатами французских интеллектуалов вокруг "Пеллеаса и Мелизанды"? Разве расцвет лондонского мюзик-холла не приходится на эпоху "английского музыкального Возрождения"? Разве мешала вагнеровская тетралогия созданию классической оперетты?

Серьезным заблуждением было бы думать, что современный "третий пласт" исчерпывается легкожанровостью. Действительно, в эпоху урбанизма и, в частности, из-за особенностей страны, где сложились новые массовые жанры, эти жанры вошли в большой мир в тесной связи с "индустрией развлечений". Но на самом деле параллельно бездумному искусству и часто замаскированные под

него живут музыкальные виды, воплощающие серьезные проблемы нашей современности и пронизанные глубоким чувством. Сравним, например, ранний коммерческий блюз с его подлинно творческой современной разновидностью или эстрадный джаз 20-х годов с модерн-джазом. Рок, в свою очередь, отмечен разными ответвлениями — от "чистого" классического до чудовищно безвкусных образцов эстрады и до "дикой", почти физиологически воздействующей музыки, приводящей слушателей в состояние транса.

В нашем столетии сформировалась глубоко разработанная система "третьего пласта", по-своему воплощающая духовную атмосферу современности. Я не побоюсь высказать мнение, что Дюк Эллингтон и Луи Армстронг, Боб Дилан и "Битлзы" войдут в историю культуры. У нас достаточно назвать бардов: Булата Окуджаву, Владимира Высоцкого и Александра Галича.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что в наши дни "третий пласт" достиг небывалой прежде значимости. Так, переворот в нравственном сознании человечества в годы, последовавшие за первой мировой войной, уже был выражен джазом. Ощущение приближающейся "гибели мира" в эпоху водородной бомбы — подтекст рок-музыки. При этом моральные проблемы, охватывающие все человечество, выражены в этих жанрах на языке, который понимает весь мир. Не только в музыке, но, более широко, в культуре всех цивилизованных народов "третий пласт" в лице джаза и рока по-своему типизирует общечеловеческую духовную сущность, не уступая в этом смысле "высокому искусству".

# История музыки США

## КОМПОЗИТОРЫ США

Музыкальное творчество США невозможно оценивать, если исходить только из представлений, выработавшихся на основе опыта развития европейской музыки. Здесь требуется осознание американской художественной традиции.

До 80-х годов прошлого века на северо-американской почве не возникло ни одного явления, которое хотя бы отдаленно соответствовало уровню и облику европейских школ XVII, XVIII и XIX столетий.

Высокое мастерство исполнительского искусства, основывающегося на европейской классике, существовало в США начиная с середины прошлого века одновременно с низким профессионализмом тех редких американских композиторов, которые пытались работать в оперно-симфонических рамках. При этом они не встречали среди своих соотечественников ни сочувствия, ни отклика. Первым признанным профессиональным американским композитором был Э. Мак-Доуэлл — ровесник К. Дебюсси, завершивший свой жизненный путь, когда еще творили И. Ф. Стравинский и А. Шёнберг; но сформировался он как музыкант всецело в Старом Свете. Таким образом, почти весь процесс становления американской цивилизации, берущей начало с первого десятилетия XVII века, прошел мимо величайших ценностей, заключенных в музыке постренессансной Европы. Оперно-симфоническая культура, принадлежащая к высшим духовным достижениям европейских народов, упорно не прививалась на североамериканской почве.

Однако в полной независимости от профессиональной музыки европейской традиции, в США сформировалась самобытная национальная культура, олицетворяющая американское начало. На протяжении всех трех веков существования американской цивилизации в ее глубинных "подпочвенных" слоях шли интереснейшие художественные процессы, породившие особую разновидность национальной музыки. Абсолютно неведомые европейцам, они долгое время оставались непризнанными и самими жителями страны.

---

***Опубликовано:*** Музыка XX века. Очерки. Часть 2-я, кн. 5-а / Ред. М. Арановский и Д. Житомирский. М., 1987. С. 240—268.

Характерно, что появление в наш век джаза всколыхнуло общественное мнение не только в Старом Свете. Американцы также ломали голову над тайной происхождения этого полуварварского, полуурбанистического искусства, огромная сила воздействия которого казалась в то время совершенно непостижимой. Нечто сходное произошло в 70-х годах прошлого столетия, когда музыкальная Европа открыла для себя спиричуэл с их ошеломляющим своеобразием. Художественная законченность этих многоголосных негритянских песен говорила о том, что они представляют собой завершающую, классическую стадию длительной эволюции, происходившей где-то вне поля зрения городского мира. Можно даже сказать, что американские музыканты позднее, чем европейцы, признали ценность этих самобытно-национальных творческих видов. Во всяком случае, представители американской композиторской школы, наметившейся на рубеже XIX и XX веков, не замечали их до тех пор, пока они не вызвали интереса в художественных кругах по другую сторону океана. Лишь после того, как А. Дворжак обнаружил в негритянском спиричуэл богатейшие возможности симфонического развития, композиторы США также стали сочинять произведения, основанные на этом материале. Только под влиянием изысканного Парижа 20-х годов впервые обратили на джаз свое внимание и представители американской симфонической школы. Наконец, и Мак-Доуэлл полностью игнорировал регтайм, получивший при его жизни широчайшее распространение у него же на родине; он тяготел только к вальсовости, опоэтизированной европейскими романтиками, в то время как Дебюсси тонко претворил самобытные черты регтайма уже на самой заре "джазовой эпохи".

Минуя композиторские круги США с их постоянным робким "равнением на Европу", эти характерно американские художественные виды (или, по крайней мере, некоторые из них) вырвались на поверхность на рубеже XIX и XX столетий, завладев вниманием широкой публики. По эстетической сути и системе выразительных средств они не соприкасались с музыкой оперно-симфонического плана. Подчас они даже бросали вызов тем нормам прекрасного, которые в сознании культурного европейца утверждались веками. Яростное сопротивление, с которым встретился джаз в первые годы после того, как он "вышел из подполья", красноречиво свидетельствует о том, как мало совместимо было это искусство с традиционными художественными представлениями.

Последующее изучение неведомых раньше подпочвенных культурных пластов в Новом Свете обнаружило и другие сходные музыкально-творческие виды — сходные не столько эстетическим обликом (наоборот, подчас контраст между некоторыми из них разителен), сколько своей общей отчужденностью от профессио-

нальной музыки европейской традиции, своими особенными путями становления, бесконечно далекими от путей развития оперно-симфонической культуры. Вместе с тем их нельзя отождествлять или безоговорочно сближать с фольклором уже хотя бы потому, что им присущ своеобразный ("не европейский") профессионализм. Именно эти музыкально-творческие виды — хоровой гимн Новой Англии, духовные песни южан, негритянские спиричуэл и шаутс, "менестрельные" песни (прямые предшественники современных "бродвейских сонгс"), регтайм, блюзы, новоорлеанский джаз, музыкальная комедия и мюзикл XX века и т. п. — именно они, веками формировавшиеся в зависимости от истории, социальной структуры, этнических особенностей Нового Света, ярче всего типизируют музыкальное мышление американцев. И хотя все они живут самостоятельной жизнью, существуют параллельно с композиторским творчеством США и независимо от него, — то есть ориентируются на собственную сферу бытования и на слушателя с иной художественной психологией, чем посетитель оперного театра и симфонического концерта, — тем не менее их воздействие на национальную оперно-симфоническую школу США также нельзя недооценить. Достаточно того, что творчество двух общепризнанных крупнейших композиторов США, единственных пока американцев, вписавшихся в мировое музыкальное искусство — Айвза и Гершвина, было в решающей степени подготовлено этой национальной традицией. Творчество первого неотделимо от своего художественного фона — хорового гимна Новой Англии; творчество второго невозможно постичь в отрыве от ранней джазовой эстрады и афро-американских жанров в целом.

И родившаяся в 20-х годах нашего века композиторская школа, не отклоняющаяся в основных очертаниях от оперно-симфонического творчества Европы, также несет бесспорные следы этой национальной, внеевропейской культуры. Наконец, характерный плюрализм музыкально-творческой жизни США в наши дни в решающей степени обусловлен своеобразными внеевропейскими путями, в русле которых развивалась специфическая американская музыкальная традиция.

В свою очередь, формирование этой традиции неотделимо от двух явлений, типизирующих уникальность американской культуры. Это, во-первых, неповторимое своеобразие фольклора США, во-вторых, особенность социальной структуры страны, не имеющей параллелей в странах Старого Света.

Пожалуй, ни в одном другом районе мира нет такого разнообразия народной музыки, как в пестром фольклоре США. На протяжении трех веков выходцы из Европы и Африки привозили с собой песни своих стран, которые сохранились на территории Нового Света вплоть до наших дней. В этой многокрасочной картине

безоговорочно господствует англо-кельтский фольклор, культивировавшийся еще первыми переселенцами и существенно обогатившийся в прошлом веке в результате широкой иммиграции из Ирландии. В народно-песенной и народно-танцевальной культуре США огромное место занимает также фольклор народов Западной Африки, появившийся в Америке вместе с началом работорговли в XVII веке. На юго-западе страны, в бывших латинских землях, живет наиболее древний вид американского фольклора европейского происхождения — тот, который еще в XVI столетии привезли с собой самые первые покорители Нового Света, испанские конкистадоры. Здесь же, на территории бывшей французской колонии Луизианы сохранились народные песни и танцы Франции. Наиболее "близкий" к Европе северо-восток — "ворота Америки", через которые проникали и продолжают проникать потоки иммигрантов из разных стран Европы, — насыщен звуками песен чуть ли не всех европейских наций: итальянских, немецких, венгерских, украинских, русских, польских, еврейских, румынских, шведских и т. д. Немецкий фольклор получил широкое распространение и пустил глубокие корни также в сельскохозяйственных районах Среднего Запада. Добавим, наконец, к этому списку и самый древний, подлинно американский вид фольклора в США — фольклор индейцев, некогда звучавший на всей громадной территории страны, а в наши дни сосредоточенный в изолированной этнической группе западных резерваций.

Но не только многонациональная "окраска" составляет художественное богатство американского фольклора. Поражает воображение и тесное соседство в нем географически и этнически отдаленных начал, немыслимое в Старом Свете. Многие первоначально весьма далеко отстоявшие друг от друга виды в Новом Свете оказались в ближайшем соседстве. Соприкасаясь друг с другом, непрерывно взаимодействуя, они породили оригинальнейшие гибриды, невиданные нигде в мире.

Именно на подобной основе возникла главная и самая жизнеспособная разновидность новой народной музыки в США. Два основных потока фольклора Старого Света, по своему географическому происхождению чрезвычайно далекие друг от друга, — фольклорные культуры Британских островов и Западной Африки встретились на территории Америки и оказались способными к скрещиванию. Так родился своеобразный художественный организм, получивший название афро-американской музыки. Отмеченная множеством жанровых разновидностей и интонационных нюансов, она образует самый яркий и национально самобытный элемент в фольклоре северного Нового Света.

На крайнем Юге страны, в районе бывшего господства латинских традиций, происходили еще более сложные процессы скре-

щивания далеких культур. Здесь испанские и французские начала взаимодействовали и между собой, и с африканским и афро-американским фольклором, и с англо-кельтскими элементами, и, косвенно, даже с музыкой индейских племен, оставившей след в фольклоре Латинской Америки. Выразительные средства американских музыкальных видов, своеобразие их художественного строя в целом были в решающей степени подготовлены народной музыкой Нового Света.

И все же одними этими особенностями не объяснить их другие, в высшей степени существенные черты, связанные со своеобразием жанров, не имеющих прямых аналогий в искусстве Европы, с не менее своеобразным профессионализмом, совершенно не соприкасающимся с профессионализмом оперно-симфонической школы, с тяготением к старинным формам мышления, вытесненным из профессиональной музыки XVII, XVIII и XIX столетий. Не в меньшей мере, чем спецификой оригинального фольклора, характерный внеевропейский облик американских музыкально-творческих видов был в решающей степени предопределен социальными особенностями общества в северном Новом Свете.

Вопреки широко бытующему мнению, наличие развитой музыкальной школы в стране вовсе не находится в прямой зависимости от степени так называемой музыкальности ее народа. Если бы это соотношение было безусловным, то невозможно было бы понять, почему, например, Нидерланды или Англия, блиставшие своими полифоническими школами в эпоху Ренессанса, вдруг оказались бесплодными в годы расцвета оперы и симфонии, или почему многие народы, обладающие богатейшим высокохудожественным фольклором, — а это говорит об их бесспорной музыкальной одаренности (украинцы, ирландцы, венгры, румыны и другие) — на протяжении веков не создавали своих профессиональных школ общеевропейского уровня. По отношению к США такая постановка вопроса вообще теряет смысл, ибо эта страна населена представителями разных национальностей, в том числе и таких, огромная музыкальность которых общепризнанна. Те же самые итальянцы, на родине которых возник ренессансный мадригал, творчество Палестрины, выдающееся оперное искусство последних трех столетий; те же немцы, которые дали миру величайших музыкантов постренессансной эпохи во всех областях творчества; бывшие африканцы, которые поразили мир феноменальной одаренностью в сфере джаза, почему-то абсолютно не проявляли свой талант на почве Нового Света в оперно-симфоническом творчестве.

Широко бытует и другая точка зрения, стремящаяся объяснить запоздание профессиональной композиторской школы в США тем, что на протяжении по крайней мере двух с половиной столетий на большей части территории страны вообще не было предпосылок

для городской цивилизации. Нескончаемые захватнические войны с индейским населением; тяжелый процесс освоения диких земель; непрерывная миграция на Запад — все это отнюдь не содействовало формированию развитой городской культуры европейского типа, от которой профессиональное, оперно-симфоническое творчество неотделимо.

Эта бесспорная сама по себе истина ничего не дает, когда ее пытаются применить к рассматриваемой здесь художественной ситуации. Если на громадной западной территории действительно шла элементарная борьба за существование чуть ли не до последней четверти прошлого века, то на северо-востоке страны давно успела сложиться высококультурная среда, даже опережавшая многие европейские страны в деле народного просвещения и нисколько не отстающая от них в промышленности, технике, градостроительстве, книгопечатании и т. п. Существенно, что в годы, когда не было и намека на появление своих композиторских кругов в США, в северо-восточных городах шло строительство органов и других музыкальных инструментов; издавались журналы, посвященные вопросам музыки; видное место занимало салонное музицирование, нотопечатание служило основой материального процветания издательских фирм. Там же родилась высокая исполнительская культура, связанная с хоровой и симфонической музыкой, которая получила всеобщее признание в наши дни. Музыка для духовых оркестров также прочно вошла в художественный быт американцев. Правда, разрыв в этом отношении между Северо-Востоком и Западом до недавнего времени оставался очень большим. Но разве не было большого разрыва в уровнях культуры также между Парижем и провинциальными городами Франции, между Петербургом и окраинами Российской империи? Тем не менее это не помешало возникновению во Франции и в России композиторских школ мирового значения.

Отсутствие в Северной Америке композиторской школы оперно-симфонического плана на протяжении XVII, XVIII и почти всего XIX столетия связано, на наш взгляд, лишь с одной причиной. Дело вовсе не в малочисленности культурных городских центров (это, как мы видели выше, в целом не соответствует истине), а только в том, что Новый Свет был лишен культурных центров одного определенного типа — придворной музыкальной среды, которая с эпохи Возрождения и до Великой французской буржуазной революции неизменно выполняла жизненно важную функцию в развитии светского композиторского творчества Европы. В рамках придворной среды сложился мадригал — вершина и квинтэссенция светских устремлений в музыке эпохи Ренессанса. Здесь же родилась музыкальная драма, и здесь она развивалась на протяжении XVII и XVIII столетий, превратившись в основной центр ком-

позиторских исканий, в главную "творческую лабораторию" постренессансной музыки. Вокруг придворной оперы возникали многотысячные кадры композиторов, вокалистов, оркестрантов, дирижеров, теоретиков, педагогов — всех тех, кто создает культуру музыкального профессионализма. На основе ее новой эстетики и интенсивно разрабатываемого в ней гомофонно-гармонического письма несколько позднее возникло и симфоническое искусство, которое наравне с музыкальной драмой стало типизировать высшие достижения композиторского творчества в эпоху классицизма и романтизма.

Но в северо-американских колониях (позднее штатах), классической стране чисто капиталистического развития, полностью свободной от черт и традиций феодализма, не было никаких предпосылок для придворной культуры. Следовательно, ее художественные атрибуты, среди которых столь видное место занимала музыкальная драма, не имели абсолютно никаких шансов появиться в Новом Свете. Трудно поверить, но это факт, что во второй четверти прошлого века американцы ни разу не слышали полноценной европейской оперы. Первая оперная постановка в США относится к 1825 году.

В Новом Свете не оказалось того одного главного очага музыкальной культуры, который, подобно собору в эпоху Возрождения или опере в XVII и XVIII столетиях, концентрировал бы композиторские искания современности, стимулировал развитие профессионализма, поддерживал высокий уровень музыкальной культуры, который в целом создал бы атмосферу искусства, жизненно важную для появления художественных кадров в стране. Социальная структура общества в Новом Свете не представляла для этого возможностей. Здесь возникали особенные формы музыкально-творческого самовыражения, которые вливались в свои особенные русла, ничем не напоминающие пути развития европейского музыкального творчества. Они тяготели к общественным центрам внеевропейского типа, которые стимулировали их своеобразное профессиональное развитие. В отличие от европейской ситуации все эти центры были рассредоточенными, маломасштабными и — главное — не обладали той материальной мощью, без которой широкое творческое экспериментирование — основа развития подлинного искусства — становится нереальным. Большинство из них было оторвано от городского мира. Так, вне городских центров развивалось "движение певческих школ", породившее хоровой пуританский гимн, духовные песни южан и — как более отдаленный отпрыск — негритянские спиричуэл (и современные госпелс). В подпочвенных слоях развивались также негритянские цирки, ставшие центром формирования городских блюзов; новоорлеанские духовые оркестры, связанные со светским церемониалом, из

которых впоследствии отпочковался джаз-банд и другие. В условиях городской жизни подобным центром была легкожанровая эстрада, из которой возникли и "театр менестрелей" ("Minstrel show"), и его потомок — современный мюзикл. Функции подобного творческого центра в какой-то степени выполняли и нотные издательства, работающие на коммерческих началах и специализировавшиеся на салонной и эстрадной песнях, предшественниках современных шлягеров и т. п. Все музыкально-творческие виды, возникшие в Северной Америке, носили следы идейно-эстетической ориентации породившей их среды. Потому столь велик диапазон представленных в этой культуре эстетических начал — от сосредоточенно-глубоких духовных образов до утрированной фривольности, от возвышенного трагического и лирического настроения до чувственно-эротической стихии.

Профессионализм американских творческих видов значительно отличается от профессионализма европейской композиторской школы. В некоторых видах, преемственно связанных с европейскими традициями (например, в хоровых протестантских гимнах или легкожанровых эстрадных песнях), налицо безусловная "депрофессионализация". Но эта тенденция не исчерпывает всего своеобразия американских жанров такого рода. Это не просто упрощение, но подчас и своеобразный поворот к прошлому, к строю мысли эпохи Возрождения, который в странах континентальной Европы исчез под натиском нового постренессансного мышления, особенно интенсивно разрабатывавшегося в опере. Законченная гармоническая система, основанная на классическом мажоро-миноре и на функциональных тяготениях, развитое мелодическое письмо, основанное на мотивной структуре; высочайшая, развившаяся в опере вокальная культура, усовершенствованная выразительность инструментов симфонического оркестра — все это породило новый постренессансный тип композиторского мышления, который вытеснил в подполье все следы музыки дооперной эпохи. Но в Америке, где оперная культура оставалась неведомой до второй четверти прошлого века, а серьезное инструментальное творчество начало получать распространение лишь в послебетховенскую эпоху, музыкальный климат должен быть иным, чем в странах Европы. В Новом Свете не возникло ни одного своего сколько-нибудь значительного и новаторского явления в рамках того языка, который безраздельно господствовал в европейской постренессансной классике. Следовательно, в "слуховом кругозоре" американцев он не пользовался монополией, не имел преимуществ перед другими интонационными системами. Было много причин для того, чтобы музыкальное мышление американцев резко отклонялось от "эталонного" европейского.

Во-первых, изолированность от достижений современной оперы привела к "странной" архаичности американского слуха. Многие черты ренессансной эстетики продолжали оставаться в Северной Америке выразителями современности тогда, когда в Старом Свете они уже давно стали забытыми реликвиями. Общеизвестно тяготение пуританского и вообще американского гимна внецерковного, духовного плана к старинным, изжившим себя формам многоголосия, к средневековым ладам, к горизонтальной, внеаккордовой гармонии, диатонической мелодике и даже сольмизационной нотации. Все то, что в Европе под натиском "деспотического" тонально-гармонического строя и развитой оперной мелодичности ушло в безвозвратное прошлое, на почве Нового Света жило параллельно с новейшими веяниями.

Во-вторых, широта диапазона американского слуха была в огромной степени предопределена также воздействием афро-американской музыки.

Нам труднее всего отрешиться от восприятия американцев как представителей чисто западной цивилизации. Действительно, в отношении материальной культуры, городского жизненного уклада, общего мировоззрения, языка, науки, техники, литературы — американцы в предельно законченной форме воплощают психологические и культурные черты Запада. Нетрудно заметить, однако, что в отношении музыкального фольклора они в большей мере мыслят "ориентально". "Хаотическая" (с точки зрения классической гармонии) общая структура афро-американской музыки, беспорядочность и вольность входящих в нее выразительных элементов, усложненный ритм и его ведущее начало, фрагментарная мелодика, свободная темперация, отклоняющаяся от строгой полутоновой основы, переход музыкальных интонаций в разговорные, "странные" тембровые краски, резко непохожие по звучанию на тембр голоса оперного вокалиста и инструмента симфонического оркестра, наконец, огромное значение импровизационного начала — все это идет вразрез со строгой упорядоченностью языка европейской постренессансной классики, с абсолютным господством в нем законов тонального мажоро-минорного мышления. И все это начиная с XVII века живет и распространяется на американской почве, значительно видоизменяя по сравнению с европейским "слуховой кругозор" жителей Нового Света. Характерно, что и среди видов народной музыки, вывезенной из самой Европы, преобладают такие, которые меньше всего поддались унифицирующему воздействию мажоро-минорного строя и оперной мелодики, подчинивших себе облик постренессансного среднеевропейского фольклора. Преимущественно англо-кельтские песнопения с их тяготением к пентатонике и синкопированным ритмическим оборотам звучали главным образом на Северо-американском конти-

ненте. А если не упускать из виду и то, что в США, как уже говорилось, сохранились и некоторые разновидности фольклора Западной Африки и что музыка индейских резерваций при всей ее изолированности все же в той или иной степени косвенно проникает и вливается в общую "звуковую среду" страны, то становится ясно, что американцы должны обладать особенной, отличной от европейцев "слуховой настройкой". В связи с широчайшим распространением джаза в XX веке было обнаружено, что американцы обладают иным ритмическим мышлением, чем их сородичи на европейском континенте, — более усложненным, асимметричным и динамичным. Эта истина успела стать в наши дни трюизмом и нигде не подвергается сомнению. Нам же представляется, что в такой же мере "американский строй" музыкального восприятия распространяется и на интонационную сторону. Парадоксальность ситуации в том, что в молодой цивилизации Нового Света сохранились признаки средневекового и ренессансного строя, в то время как в Европе с ее старинными многовековыми традициями эти черты окончательно архаизировались. Но именно эта, странная на первый взгляд ситуация и обеспечила исключительную широту диапазона музыкального восприятия американцев; выработала своеобразное, по сравнению с европейским, понятие музыкально-прекрасного, включающего как классическую тонально-гармоническую систему, так и множество отклонений от нее; сделало американское музыкальное творчество "открытым" для новейших веяний в мировой музыке XX века.

На такой широкой "звуковой" основе и возникло в США творчество ряда американских композиторов, типизирующее, среди многообразных исканий нашей современности, какую-то единую американскую национальную струю. Первое место в этом художественном направлении принадлежит Чарлзу Айвзу.

## АЙВЗ

Композитор Гантер Шуллер назвал жизнь Айвза "американской трагедией". С этим определением трудно не согласиться. Творческий путь Айвза был в самом деле не только необычным, но и глубоко трагичным. Он родился в 1874 году в провинциальном городке Новой Англии (Дэнбери, штат Коннектикут), музыкальное образование получил при Йельском университете (композиция и орган), где безраздельно господствовал прогерманский дух. Уже в студенческие годы он остро ощущал, сколь сильно его "слышание" музыки отличается от принципов, внедряемых его педагогами. Впоследствии в качестве своего единственного педагога он признавал только отца, дирижера провинциального духового оркестра; тот упорно обращал внимание сына на звучащие вокруг них мотивы,

ритмы, гармонии, которые не имели ничего общего с космополитизированным стилем, господствовавшим в салонной и церковной музыке больших северо-восточных городов. Мучительный конфликт с музыкантами европейской выучки проходит через всю жизнь композитора. Непреодолимый разрыв между музыкальной психологией Айвза и его современников имел для композитора серьезнейшие последствия. Во-первых, до глубокой старости (точнее, до семидесяти одного года) ему не довелось услышать ни одного из своих опусов в оркестровом звучании (это, разумеется, отразилось на степени их художественной законченности). Во-вторых, после двадцати лет интенсивного и вдохновенного творчества композитор "стал на горло собственной песне" (В. Маяковский) и в 20-х годах, будучи в расцвете духовных и физических сил, отказался от сочинения. Последующие тридцать шесть лет жизни (умер в 1954 году) Айвз вел сначала напряженную деятельность процветающего бизнесмена, а затем, удалившись от дел и городской суеты, предался размышлениям. До конца 30-х годов его музыка оставалась неизвестной. Подлинное же признание он получил только после смерти, когда в результате крупных перемен, произошедших в XX веке в мировом музыкальном мышлении, язык Айвза перестал восприниматься как зашифрованная система. Рухнули барьеры, отделявшие его мысль от музыкального восприятия современников. То, что служило при жизни Айвза главным препятствием к пониманию и распространению его творчества — его чрезмерная сложность, "хаотическое" смешение в нем разных интонационных систем и жанровых начал, "режущие" слух диссонансы, элементы импровизации, абсолютно алогичное и беспорядочное с точки зрения традиционной гармонии сочетание звуков и т. д. — именно это привлекает в нем профессионалов и подготовленных слушателей наших дней. Американцы же распознали в творчестве Айвза и такие черты, которые связывают его с какой-то важной, быть может магистральной линией национальной культуры и в более широком плане.

И в самом деле, Айвз интересен не только как новатор в сфере чисто музыкальной выразительности. Весь его облик персонифицирует то высокое духовное начало, которое родилось в Новой Англии в первые годы ее существования и при всех превратностях американской истории, при господствующей материальности уклада этой классической страны капитализма сумело сохранить и пронести себя через века. Первые переселенцы, пожертвовавшие всеми материальными благами ради свободы совести; патриоты-революционеры XVIII века, отдавшие жизнь за право строить новое общество, свободное от феодально-аристократических устоев; аболиционисты следующего столетия, активно восставшие против позора рабства; солдаты Северной армии, идущие в бой в гра-

жданскую войну ради идеи равенства людей; добровольцы американцы, сражавшиеся в 30-х годах нашего столетия в рядах испанских республиканцев против государства, основанного на насилии, — все это разные исторические проявления одного духа — пуританского идеализма, который, будучи скрытым множеством наслоений совсем другого рода, все еще продолжает жить на американской земле. Высокая одухотворенность, связывающаяся с этой давней американской традицией, определяет художественные концепции Айвза и роднит его с такими выдающимися его соотечественниками, как Эмерсон, Торо, Уолт Уитмен, Хемингуэй... Все музыкальные находки композитора едва ли имели бы ценность, если бы созданные им произведения не были проникнуты возвышенным строем мысли, характерной философской и этической направленностью.

Можно сказать, что в творчестве Айвза осуществилось своеобразное слияние идейного начала культуры Новой Англии с философскими тенденциями австро-германского симфонизма. И сам Айвз, и исследователи более позднего времени упорно и не без оснований противопоставляли его оригинальный стиль академической германофильской школе, к которой принадлежали его учителя. Безусловно, отличие музыкального языка Айвза от языка немецкого инструментального искусства XIX века имеет столь радикальный характер и ощутимо столь непосредственно, что кажется невозможным связать эти явления между собой. Но если отвлечься от проблемы музыкального языка (она и в восприятии слушателя часто заслоняет собой все другие стороны его творчества), то станет ясно, в какой мере обобщенный "бетховенский" склад немецкого симфонизма подготовил самостоятельные искания молодого американского "бунтаря". Сам факт, что первыми значительными произведениями его были квартеты, трактованные в духе бетховенского философского квартетного письма, и что среди его произведений, часто тяготеющих к изобразительной программности, множество написано в жанре сонаты-симфонии (пять симфоний, сочиненных между 1896 и 1916 годами, два струнных квартета, 1896 и 1913 годы, две фортепианные сонаты, пять скрипичных сонат и другие), — сам этот факт говорит о его близости к немецкой школе. Грандиозность большинства концепций, их философская насыщенность, стремление воплотить тему "человек и мироздание" — все это одновременно связывает Айвза и с духовным строем мыслителей и поэтов Новой Англии, и с бетховенско-брамсовской линией в музыкальном искусстве. Это родство становится особенно убедительным на фоне творчества американских композиторов 20-х годов, в большинстве своем резко переориентировавшихся на идеалы французского модернизма.

Айвз страстно ненавидел салонно-сентиментальное искусство, распространенное в США и являющее собой суррогат подлинной лирики. Эта ненависть была своеобразным трамплином к его собственным возвышенным концепциям, близость которых к традициям австро-германского симфонизма трудно не распознать.

В большом творческом наследии Айвза нет ни единого произведения для музыкального театра; это еще одна черта, связывающая композитора с культурными традициями Новой Англии. "Менестрельная" эстрада с ее принципиальной легковесностью должна была быть ему столь же ненавистной, сколь и салонные романсы. Большая опера при жизни Айвза (как, впрочем, в большей мере и сегодня) оставалась "импортным" искусством для избранных, не имевшим резонанса в американской широкой демократической среде. Немецкая же инструментальная школа естественно гармонировала с темпераментом и строем мысли типичного представителя Новой Англии, каковым и являлся Чарлз Айвз.

Его связь с традициями Новой Англии проявляется и в другом, чисто внешнем, но тем не менее характерном обстоятельстве. Вспоминается первая американская школа в музыке, создавшая в XVIII столетии пуританский хоровой гимн. Все ее представители — Биллингс, Лайон, Холден, Белчер, Морган и другие — занимались сочинением только в свободные от основной работы часы. Они были ремесленниками, учителями, торговцами, юристами, проповедниками, и ни один среди них не мог назвать себя профессионалом-музыкантом. В отличие от этих своих далеких предшественников, Айвз владел техникой сочинения на ее самом высоком современном уровне, но, подобно им, творил только по воскресным дням и в вечернее время после службы. Композитор мирового значения, признанный основоположник композиторской школы США делил свое творческое вдохновение с работой в области страхования.

Связь с атмосферой Новой Англии и более широко — с культурой американского северо-востока проявляется также в названиях его программных произведений, навеянных реальными жизненными событиями или художественными ассоциациями: "Три селения в Новой Англии", "Праздничные дни", "Детский день в лагере", "Центральный парк в темноте", "Танцы регтайм" и другие. Вторая фортепианная соната носит подзаголовок: "Конкорд, Массачусетс, 1940—1860 годы"; каждая часть ее воссоздает облик одного из выдающихся американских мыслителей и писателей, работавших в окрестностях этого города, — Эмерсона, Готорна, Алкотта и Торо. В симфонии "Праздник" каждая часть имеет программный заголовок; здесь образы сменяющихся времен года переплетаются с известными событиями американской истории, отмеченными национальными праздниками. "День рождения Вашингтона"

(зима), "День поминания" (весна), "Четвертое июля" (лето), "День благодарения" (осень).

Даже если бы мы и не были знакомы с обстоятельствами жизни Айвза, его принадлежность к культуре Новой Англии не вызывала бы сомнения благодаря одному его пристрастию к американским гимническим напевам, сохранившим многое от суровой сосредоточенности, простоты и углубленного настроения старинного протестантского хорала (в частности, баховского). Вообще значение хоровой музыки в произведениях Айвза чрезвычайно велико. Даже многие из его сольных песен (всего сто четырнадцать) были первоначально сочинены им для хора. Удивительным образом черты старинной протестантской традиции в музыке Айвза содействуют и гармонируют с ультрановаторскими, далеко опередившими свое время приемами. Мы находим их, например, в известной пародийной песне Айвза "Восшествие на небо генерала Уильяма Бута".

Черты битональности, политональности и полимодальности ясно проявились в произведениях Айвза, созданных еще в начале 900-х годов. Одним из факторов, воздействующих на его гармонический слух, композитор считал практику праздничного музицирования в небольших селениях Новой Англии: главный духовой оркестр в центре сквера исполнял какую-либо тему, которую несколько других оркестров, расположенных в разных, удаленных друг от друга уголках площади (иногда на крышах и верандах домов), одновременно варьировали, исполняя (быть может, отчасти импровизируя) ее в разных тональностях и в манере разных жанров (вальса, марша и т. д.). По воспоминаниям Айвза, именно эффект столкновения тональностей и стилей обладал для него особой притягательностью. Отсюда не только господство политональной структуры в его музыке (Айвз, как правило, даже не выставлял в своих партитурах ключевых знаков), но и прием пространственного сочетания двух или более синхронно звучащих самостоятельных оркестров в манере гораздо более поздних произведений Штокхаузена[1].

В финале Четвертой симфонии Айвз одновременно соединяет до двадцати различных ритмических формул в разных голосах оркестра. Музыка начинается ровными восьмыми при счете 6/8 у солирующего фортепиано, ударных, меди, флейты-пикколо; кларнет, второе фортепиано, треугольник и колокола играют на 5/8, фагот — на 7/8, первое оркестровое фортепиано на 2/4. Вразрез с этими движениями струнные в высоком регистре играют на 12/8, но целыми нотами в такте, а в нижнем альты звучат вообще вне

[1] В его произведениях преобладает линеарно-полифоническая структура, в которой сложнейшая полиритмия играет первостепенную роль, придавая общему звучанию небывалую плотность, густоту, многоплановость.

фиксированного ритма. Быть может, изощренно синкопированные ритмы регтайма, которые композитор иногда использовал в их непосредственном виде, и подготовили его свободное, крайне усложненное ритмическое мышление.

Изломанные хроматизмы в мелодике подчас ассоциируются со звуками двенадцатитоновой серии. Это ощутимо, в частности, в Adagio Второго квартета; подобный же тип мелодики встречается в некоторых разделах сонаты "Конкорд". Как бы на основе атональной серии возникает интонационный строй в оркестровой пьесе "Tone Roads № 3" ("Звуковые пути").

В "Трех пьесах" ("Three Pieces") для двух роялей композитор мыслит четвертитонными звучаниями, осуществляя свой замысел на основе соответственно настроенных в интервальном отношении инструментов. Айвз проявляет усиленный интерес и к самостоятельной сонорности. Он ищет и разрабатывает чисто сонористские красочные эффекты, сочетает различные инструментальные тембры предельно своеобразно и дифференцированно, пренебрегая принципами группировки инструментов в симфоническом оркестре. Эта черта ярко проявляется в его миниатюрах для камерного оркестра, где полностью исчезает ощущение тематизма в его традиционном восприятии.

В фортепианной музыке взамен тонально организованных звуков возникают такие приемы чистой сонористики, как "tone clusters" ("звуковые пятна"), исполняемые ладонями, кулаками и предплечьями рук, обыгрываются "импрессионистские" эффекты, достигаемые прижиманием клавиш доской и т. п.

Даже прием коллажа был использован Айвзом в первом десятилетии нашего века. Во второй части Второго квартета, например, неожиданно слышатся темы из широко известных симфонических произведений: маршевая тема из скерцо Шестой симфонии Чайковского и мелодия хоровой песни "К радости" из финала бетховенской Девятой. Тема Пятой симфонии Бетховена вторгается в третью часть сонаты "Конкорд". Цитаты из хоровых гимнов — постоянный его прием и т. п.

Иногда "алеаторические" вкрапления сочетаются с четко зафиксированной музыкой. Сам Айвз при исполнении своих фортепианных произведений обычно импровизировал, предусматривал элемент импровизации и для любого исполнителя.

В этих новшествах не было ничего ни умозрительного, ни подражательного по отношению к европейским композиторам-модернистам. Сама "звуковая среда" Америки, как указывалось выше, подвела его к этим своеобразным и разрушительным по отношению к постренессансной классике XVII—XIX столетий музыкальным новшествам. Громадное воображение Айвза открывало перед ним бесконечные возможности звуковых комбинаций, не зная,

казалось бы, никаких ограничений. И при всем том эклектичности, алогичности, беспорядочности в музыке Айвза нет, ибо все его новшества, как и сочетания их с предельно простыми средствами, были всегда подчинены ясно продуманной и законченной художественной концепции.

Американская композиторская среда не породила другой личности масштаба Айвза. Однако строй мысли, общий с ним, объединяет многих композиторов США начиная с 20-х годов. Некоторые из них — У. Риггер, К. Раггле, Г. Коуэлл — даже реально группировались вокруг Айвза.

Разные индивидуальности, с разной степенью одаренности, все они, однако, были объединены идеей, которую можно было бы назвать стремлением к независимости от современного им музыкального истеблишмента. Все они мыслили антитрадиционно по отношению к языку европейской классики и даже создали организацию "Новая музыка", целью которой было внедрение в жизнь произведений "радикалов".

Среди "айвзовских сателлитов" наиболее яркой личностью был Генри Коуэлл, отличавшийся огромным пропагандистским пылом и выдающейся энергией. Его вклад в мировое музыкальное творчество отнюдь не общепризнан; зато его роль неутомимого экспериментатора на протяжении всей его жизни привлекла внимание не только в Америке, но и в Европе. И в своих произведениях, и в публицистических выступлениях, и в фортепианных концертах Коуэлл не переставал утверждать свое право на новое художественное ви́дение (или, точнее, "слышание"). Многие его новшества совпадают с находками Айвза, а в некоторых отношениях он идет дальше своего предшественника, в частности, последовательно проповедуя четвертитоновую музыку и такие сонорные эффекты, которые выходят за рамки не просто тонально организованной, но и вообще европейской звуковой системы.

Это не было случайностью. Композитор англо-ирландского происхождения вырос в Сан-Франциско — космополитическом городе, вобравшем культурные явления не только Европы, но и Азии. Здесь Коуэлл с ранних лет приобщился к китайскому театру и воспринял ориентальный строй его музыки. Музыкального образования формально Коуэлл не получил. Он учился у Ч. Сигера, Р. Х. Вудмена, Э. фон Хорнбостеля, но его истинной "школой" были англо-кельтские народные песни, основанные на диатонике, духовные гимны пуританской традиции с их старинной модальностью и жестким "дотональным" многоголосием, тончайшая сонористика, мелизмы и ударные звучания китайской музыки. От самых ранних фортепианных пьес, где трактовка фортепиано не имела ничего общего с культурой европейского пианизма, а опиралась исключительно на ударные и красочно-сонорные возможно-

сти инструмента в духе "звуковых комплексов". Айвза, в музыке Коуэлла своеобразно объединены черты американских англо-кельтских "примитивов" с особенностями ориентальной музыки. На более позднем этапе Коуэлл сознательно включился в сферу влияния внеевропейской музыки и в более широком плане: не только китайской, но и индусской, японской, яванской и других стран Азии.

Примером типичного "американо-азиатского" синтеза Коуэлла может служить его пьеса "A set of five" ("Группа пяти") для скрипки, фортепиано и ударных. Скрипка исполняет простейшую "доморощенную" мелодию в духе англо-кельтских модальных напевов, в то время как фортепиано создает в ней второй план — мелизматические арабески и ударные эффекты. Последние усилены собственно ударной группой — гонгами, тамтамами, фарфоровыми сосудами и другими ориентальными инструментами. По всей вероятности, от Коуэлла ведет начало последовательная "ориентализация", которая в виде законченной философской и художественной системы утвердилась у американских авангардистов 50—60-х годов.

Своеобразными продолжателями Айвза можно считать и двух выдающихся американских композиторов, не занимавшихся специально экспериментированием и не выступавших в роли "бунтарей". Это Роджер Сашенс и Элиот Картер. Оба сформировались на основе европейской культуры, на обоих значительное влияние оказал Шёнберг, для обоих отход от музыкального языка XIX века был естественным путем для самовыражения. С Айвзом их связывает характерный умственный склад и темперамент жителя Новой Англии, проявившиеся в интеллектуальной направленности и сложности письма, в принципиальной отдаленности от развлекательных традиций, типичных для многих национальных видов музыки США. Оба они, подобно Айвзу, сохранили отношение к музыкальному творчеству как одному из самых ярких выразителей внутреннего мира человека, что полностью исчезло из творчества американских авангардистов, принципиально отвергших не только музыкальный язык, но и всю эстетическую систему европейской постренессансной музыки.

## ГЕРШВИН

Джордж Гершвин — первый композитор США, завоевавший мировое признание, и быть может, единственный, чье творчество столь явно и непосредственно отражает национальную музыкальную традицию. Не только при жизни, но и после смерти он не был признан профессиональной композиторской средой у себя на родине. Действительно, это был воспитанник нью-йоркских трущоб, а отнюдь не тех академических учреждений, где формировались кадры

американских музыкантов. До конца жизни Гершвин так и не овладел тем уровнем композиторской техники, который бы соответствовал его громадному творческому таланту. Его художественной школой стали Бродвей и Тин Пэн Алли[2] (то есть легкожанровые музыкальный театр — эстрада и нотные издательства), где на протяжении полутора веков рождались и формировались национальные американские виды — в частности, "минстрел шоу", музыкальная комедия, популярные "сонгс". Гершвин сохранил связь с Бродвеем на протяжении всей жизни, даже и после того, как были созданы его самые выдающиеся произведения — "Рапсодия в блюзовых тонах", Фортепианный концерт, опера "Порги и Бесс". И сколь это, на первый взгляд, ни парадоксально, именно связь Гершвина с легкожанровой традицией, столь характерной для США, и дала ему возможность найти свое оригинальное и притом национально-американское направление в композиторском творчестве.

Гершвин родился в 1899 году в Нью-Йорке. Свой профессиональный путь он начал с нотного магазина, где для рекламы исполнял новинки современной музыки в любом жанре. В восемнадцатилетнем возрасте он впервые выступил как композитор, автор музыки к популярной театральной постановке. Еще не достигнув двадцати пяти лет, он стал одной из популярнейших фигур театрально-развлекательного мира Нью-Йорка, а затем — Лондона и Парижа.

В отличие от своих американских собратьев, Гершвин очищал музыку Бродвея от ходульности, безвкусицы, примитива, пронизывающих американские эстрадно-театральные жанры. Ему принадлежит музыка к полусотне театральных постановок, достигшая особенно высокого художественного уровня в пьесе "О тебе я пою" ("Of thee I sing", 1931), остроумной и тонкой сатире на американскую демократию.

Гершвин обогащал свои "сонгс" приемами классической музыки (ощутимо, в частности, влияние романсов Шуберта и Шумана), стремился к психологической тонкости, к современному гармоническому мышлению. Не случайно уже в 20-е годы некоторые из них, оторванные от эстрады Бродвея и своего театрального контекста, исполнялись в концертных программах "серьезного плана" (например, в концертах известной французской певицы Евы Готье).

И тем не менее, отнюдь не творчество в сфере легкого жанра привело Гершвина к его художественным вершинам. Перелом в творческой жизни композитора произошел тогда, когда из автора популярных песен — сонгс — он превратился в композитора-сим-

[2] Такое прозвище (Переулок Оловянных кастрюль) утвердилось за нотными издательствами США, выпускающими "шлягерную" продукцию.

фониста общенационального значения, то есть с появлением знаменитой "Рапсодии в блюзовых тонах".

Годы, когда Гершвин начинал музыкальную деятельность, совпали с "ранним детством" джаза. До сих пор происхождение и эстетическая сущность этого своеобразного искусства остаются предметом дискуссий. Черты негритянского фольклора причудливо переплетались в нем с американской музыкой легкого жанра; яркая самобытность, острая выразительность сочетались с вульгарностью и разнузданностью, свойственными американской эстраде тех лет. Эти черты отпугивали публику, воспитанную в традициях классической музыки, но многие чуткие музыканты сумели разглядеть за крикливой внешней оболочкой подлинно художественные черты.

В ту пору джаз, представленный блюзом, фортепианным регтаймом, ранним джаз-бандом, еще не переродился в стандартный коммерческий свинг 30—40-х годов; его народно-импровизационное начало было выражено более или менее непосредственно.

Одному из известных музыкантов легкого жанра, Полу Уайтмену, пришла мысль перенести элементы джаза в область симфонической музыки. Он задумал дать концерт из произведений, раскрывающих различные выразительные возможности джаза. Идея "симфонизации джаза" сразу же заинтересовала многих выдающихся музыкантов Нью-Йорка. Для этой программы Гершвину было поручено создать крупное произведение для фортепиано и симфонического оркестра, основанное на джазовых темах. Композитор с увлечением принялся за работу — так родилась "Рапсодия в блюзовых тонах" (1924).

В зрелые годы, после того как уже были написаны его крупнейшие произведения, Гершвин высказал свое отношение к джазу. Отказывая ему в праве называться народным искусством, композитор все же отмечал, что джаз содержит элементы народного искусства; что он в большей мере "в крови американского народа"[3], чем любой другой вид музыкального творчества, в том числе и любая другая разновидность фольклора, и что хотя "произведение, написанное всецело в джазовом стиле, жить не будет"[4], композитор верит, что "джаз может служить основой для серьезных симфонических произведений, обладающих непреходящей ценностью"[5].

---

[3] См.: Ewen D. A. Journey to greatness. N. Y., 1956. P. 20.

[4] Ibidem.

[5] Следует помнить о том, что при жизни Гершвина джаз почти всецело исчерпывался той его ранней разновидностью, которая получила распространение через эстраду Бродвея и представляла собой черты негритянской музыки в рамках легкожанрового стиля. Этот синтез был прямым наследием "менестрельного" искусства.

"Рапсодию в блюзовых тонах" Гершвин написал вовсе не в стиле блюзов. Это оркестровое сочинение, во многом опирающееся на пианизм Листа и Рахманинова. Вместе с тем композитор воплотил в нем самобытные, "неприглаженные" черты раннего джаза, бьющий через край темперамент, свободную импровизационность, яркие "варварские" краски. Гершвин уловил захватывающие, синкопированные ритмы джаза, необычную темперацию блюзов, воспроизводящую вокальную манеру негритянских певцов. Образы и интонации, сложившиеся вдали от академической музыкальной среды и независимо от нее, он выразил средствами европейского симфонизма, соединив их с художественными приемами классической музыки.

Рапсодия Гершвина рыхла по форме, автор ее не в полной мере овладел симфоническим мастерством. И тем не менее она обладает неувядающей красотой. О вдохновенной мысли, обаянии и силе таланта говорит каждый такт партитуры.

После "Рапсодии в блюзовых тонах" Гершвин, уже прославленный композитор, поехал в Париж — "Мекку" модернистского искусства 20-х годов, куда совершили паломничество многие американские писатели и художники "послевоенного поколения". Морис Равель, у которого Гершвин собирался брать уроки композиции, посоветовал ему оставаться самим собой, не превращаясь в эпигона европейской музыки. С. С. Прокофьев сказал, что если он позабудет доллары и светскую жизнь, то из него может выйти настоящий художник. И кумир Бродвея не побоялся сесть на ученическую скамью и углубиться в изучение контрапункта и теории.

В последующие годы Гершвин создал ряд произведений в классических традициях и среди них поэтичный Концерт для фортепиано с оркестром (1925). В самобытной манере он объединил два современных направления в фортепианной музыке: французскую импрессионистскую манеру и фортепианный стиль Рахманинова. Джазовые элементы ощутимы лишь в прихотливой и виртуозной игре ритмов, отчасти в смелых, новых для той эпохи диссонансах. Содержание оркестровой программной пьесы "Американцы в Париже" (1928) типично для американской литературы того периода[6]. Написанные в тот же период Вторая рапсодия (1931), "Кубинская увертюра" (1932), фортепианные прелюдии (1926) говорят об увлечении традициями европейской музыки.

Но самое крупное достижение Гершвина — музыкальная драма "Порги и Бесс" (1935) — отнюдь не связана с художественной атмосферой Европы 20—30-х годов. Наоборот, никогда Гершвин не был так далек от целенаправленных исканий академической ком-

[6] Назовем "Темный смех" Ш. Андерсона, "42-ю параллель" Дж. Дос Пассоса, ряд рассказов Л. Хьюза и множество других произведений.

позиторской школы США, ориентирующейся на испытанные европейские образцы, как в процессе создания своей единственной оперы. Чутьем большого художника он потянулся к таким явлениям американской культуры, в которых действительно заключалась национально-американская традиция в музыке.

На протяжении столетнего периода, предшествовавшего появлению гершвиновской оперы, композиторы США неоднократно пробовали свои силы в музыкальном театре. Правда, почти все американские оперы существовали в виде неопубликованных рукописей. Некоторые из них увидели свет рампы и даже в таком храме классического искусства, как "Metropolitan Opera". Тем не менее вплоть до 30-х годов нашего столетия ни одна опера, созданная американцем, не пережила и одного театрального сезона. Оставляя сейчас в стороне вопрос об общем отставании американского музыкального творчества, ограничимся указанием на то, что все композиторы-американцы до Гершвина подходили к проблеме создания национальной оперы в узкоподражательном плане.

Ни один из предшественников и современников Гершвина, сочинявших для музыкального театра, не отдавал себе отчета в том, что для американской публики опера европейского типа — явление чуждое. Как в Англии, так и в бывшей английской колонии, воспринявшей многие культурные традиции метрополии, музыкальная драма как массовый вид искусства неизменно представляла собой театральную комедию с музыкальными вставками. На протяжении целых трех столетий "dramma per musica" не сумела завоевать симпатии английской и американской демократической среды и меньше всего могла претендовать на роль национального искусства.

К этой истине подвели Гершвина его тонкая художественная интуиция, независимость взглядов и чуткое понимание вкусов демократической Америки. Задолго до того, как композитор приступил к созданию "Порги и Бесс", "Metropolitan Opera" обратилась к нему с предложением написать оперу на национальный сюжет. Огромный успех симфонических произведений Гершвина — "Рапсодии в блюзовых тонах" и Фортепианного концерта — заставил многих приверженцев серьезной классической музыки поверить в то, что создание национальной оперы классического европейского стиля ему вполне по силам.

Предложение "Metropolitan Opera" — недосягаемая мечта каждого американского композитора — было лестным и для Гершвина Он не только не отверг этот проект, но, наоборот, погрузился в его обдумывание. Однако время шло и ни один из замыслов не превращался в нечто более или менее реальное. Когда же Гершвин набрел на драматическую пьесу, которая сильно заинтересовала его как возможная основа будущей оперы, то ему сразу стало ясно, что произведения в традиционном стиле из этого замысла не

получится. И действительно, "Порги и Бесс" обрела жизнь на сцене не в нью-йоркской "Metropolitan Opera", а в малоизвестном маленьком театре в Бостоне. Отныне сценическая судьба этой оперы оставалась связанной с театральными коллективами, которые не были "обременены" многовековыми традициями европейской оперы.

Какие же национальные традиции противопоставил Гершвин стилю европейской оперы?

Разумеется, не в сфере композиторского творчества США следует их искать. Минуя эту "академическую" ветвь, Гершвин повернул к совсем другим явлениям американской художественной жизни: к музыкальному фольклору США и к местной разновидности музыкального театра. Здесь были свои традиции — подчеркнуто национальные, крепкие, почти старинные (насколько такое понятие совместимо с масштабами истории Нового Света). Преломляя их через общеевропейский музыкальный язык начала XX века, через отстоявшиеся конструктивные приемы оперной драматургии, Гершвин создал новую национальную разновидность музыкальной драмы. И как это бывает с каждым подлинно крупным художественным произведением, локальный американский колорит "Порги и Бесс" стал носителем передовых современных идей не в узконациональном, а в широком общечеловеческом плане.

Глубокая связь с национальной традицией проявляется у Гершвина в характере сюжета, в оригинальных музыкально-драматических структурах и особенно непосредственно — в новаторских чертах музыкального языка.

В отличие от отвлеченно романтических сюжетов, тяготевших к традициям немецкой оперы вагнеровского и послевагнеровского стиля, характерных для американских композиторов профессиональной выучки, Гершвин избрал сюжет из жизни негров в захолустной провинции.

Почему же композитор обратился к негритянской теме, утратившей актуальность в музыкальном театре США в XX столетии? Прежде всего потому, что именно с героями данной драмы, с их психологией, переживаниями и чаяниями неразрывно связана гуманистическая идея, которой проникнуты и пьеса Хейварда, и опера Гершвина.

Среди простых людей Америки издавна живет протест против "коммерческого" уклада жизни городов Соединенных Штатов, против его иссушающего душу практицизма, его поверхностной стандартной культуры. Начиная с Марка Твена, Уолта Уитмена, Брет-Гарта, Джека Лондона литература США проникнута мечтой об освобождении человека от удушающих норм американского об-

раза жизни, от его ханжеской морали, давящих общественных условностей.

Из всех разнообразных прослоек американского населения именно негры, живущие вдали от городов, в наименьшей степени поддались омертвляющему воздействию американского городского быта. Они сохранили силу и свежесть чувств, естественность в отношениях друг с другом. Полунищие, полуголодные герои оперы Гершвина живут в рыбачьем поселке отдаленной провинции. Их жизнь, протекающая на улице, всегда насыщена событиями, озарена внутренним огнем, полна красок. У них страстные, сильные, цельные чувства. Одинаково остро они воспринимают и трагические, и комические стороны жизни. Даже их неграмотная речь сверкает богатыми выразительными оттенками. Окружающая их стихия — море и лес — так же противостоит серым каменным глыбам небоскребов Нью-Йорка или Чикаго, как их свободные и гуманные отношения — буржуазной морали больших городов.

Конфликт, вокруг которого развивается действие оперы, — душевная борьба негритянки Бесс между Порги, любящего ее любовью, возвышающей ее в собственных глазах, и влечением к низменным чувственным наслаждениям. В этом конфликте, по существу, олицетворено столкновение двух миров. Не случайно единственный отрицательный персонаж оперы — пришелец из гарлемовских кабаков Нью-Йорка Спортинг Лайф. И подобно тому как его щегольская "лакированная" внешность отличается от деревенской одежды Порги, так и его развращенная мораль резко контрастирует с детским по чистоте и цельности обликом безногого калеки. А когда в конце оперы Порги в поисках покинувшей его Бесс готов отправиться на своей тележке за тысячи километров, то зритель поражен не решением, способным вызвать снисходительную улыбку, а беспредельностью человеческой веры и любви. Именно этот момент сюжета подчеркнул своей музыкой Гершвин.

Напомним, что "негритянский мотив" пронизывает реалистическую американскую литературу — от Г. Бичер-Стоу и М. Твена до Э. Колдуэлла и У. Фолкнера, Л. Хьюза и Р. Райта. Но есть и другая причина, почему национальная "народная опера" (так назвал ее сам композитор) должна была быть связана с образами негритянского народа. Как музыкант, Гершвин ощутил, что национальную самобытность американской музыки следует искать в сфере тех новых афро-американских видов (или жанров), которые возникли в негритянской среде как синтез двух главных потоков музыкального фольклора США — британского и африканского. Начав знакомство с ними через регтаймы и блюзы Бродвея, он кончил тем, что на несколько месяцев переселился в район жительства героев своей будущей драмы и именно здесь открыл необходимые ему интонационные источники.

Оригинальный и островыразительный язык оперы включает отголоски всей этой богатой и разнообразной культуры от одухотворенных "спиричуэл" до "языческих" плясок, от похоронных причитаний до выкриков уличных торговцев, от "менестрельных" кекуоков до лирических блюзов. Они влились в общеевропейский музыкальный язык оперы с той естественностью и убедительностью, которые исключают даже намек на экзотическое восприятие и внешнюю подражательность[7].

Гершвин владеет афро-американским фольклором настолько свободно, что его музыка вовсе лишена каких-либо черт этнографичности. В известном смысле "Порги и Бесс" — произведение менее экзотическое, чем даже "Рапсодия в блюзовых тонах", поскольку черты фольклора здесь органически слились с музыкой европейского склада. В частности, ее переливчатые оркестровые краски, тонкие, хрупкие диссонансы напоминают о французском импрессионизме. Но при этом самые смелые новаторские приемы органично развивают художественный строй афро-американской музыки. Так, потрясающий трагический эффект похоронной сцены достигается посредством свободного преломления стиля "спиричуэл" (восходящее хоровое glissando на фоне нисходящих хроматических аккордов).

Музыка картины бури также поднимает на большую художественную высоту стиль негритянских песен (особая подголосочная полифония, звучание a cappella, ритмическая структура протестантского хорала и т. п.). Именно благодаря музыкальной выразительности этот, казалось бы, второстепенный эпизод становится одной из высших кульминаций оперы и ярчайшей характеристикой духовного мира негритянского народа.

В "Колыбельной песне" Клары скрыты некоторые элементы инструментального сопровождения блюза, придавшие ей облик одновременно и меланхолический, и чувственный.

В игровом, полном юмора "марше" — перед выходом на пикник — слышатся ритмы и интонации регтайма.

Знаменитая песенка Спортинг Лайфа непосредственно связана с образами и интонациями джаза. Его драматургический антипод Порги последовательно характеризуется оборотами негритянских духовных песен.

Своеобразное "детонирование", встречающееся в разговорных сценах, так же как и переход от пения к "певучей речи", воспроизводит вокальный стиль американских негров. Часто звучащие

---

[7] Творческая свобода Гершвина в сфере афро-американского стиля заставляет вспомнить А. Хачатуряна, который первый подобным же образом осуществил сплав "восточного" и "европейского". Как и произведения Хачатуряна, опера "Порги и Бесс" стала явлением не местного и не временного, а мирового значения.

"жесткие" параллельные гармонии тоже связаны со специфической гармонией "спиричуэл", отчасти сохранивших кварто-квинтовую полифонию африканского пения.

Весь ошеломляющий ритмический стиль оперы с его бесконечно разнообразными синкопированием, острой пульсацией, стремительным темпом имеет своим истоком танцы американских негров.

Подобные связи с афро-американским фольклором можно обнаружить и во многих других эпизодах. Бесспорно одно: с небывалой до него степенью художественного совершенства Гершвин не просто использовал, но глубоко опоэтизировал в своей опере общеамериканский музыкальный фольклор и открыл при этом в музыке новые выразительные формы.

С национальными традициями связана и оригинальная драматургия оперы. Она прежде всего привлекает великолепной театральностью, редкой свободой от условностей оперного жанра. Создается впечатление, будто мы слушаем не оперу, сочиненную на либретто, а театральную пьесу, воплощенную в музыкальных звуках. Самый замысел оперы — показ сложных человеческих взаимоотношений на неизменном фоне уличной жизни — содержит нечто весьма характерное для американской реалистической драмы 30-х годов. Он напоминает, в частности, одну из наиболее выдающихся пьес того периода — "Уличную сцену" Элмера Райса, раскрывающую многосторонний душевный мир жителей нью-йоркских трущоб.

В опере сохранены особенности драматического театра: динамика и целеустремленность сюжетного развития, сценичность ситуации и прежде всего огромная роль диалогов в раскрытии образа. Омузыкаленная разговорная речь образует один из самых важных элементов драмы Гершвина. С необычайной тонкостью автор либретто использовал своеобразие негритянской народной речи. А мастерство, с которым композитор перевел разговорные интонации в музыкальный план, вызывает изумление.

Композиция оперы отражает характерную структуру музыкальной комедии (а соответственно и "комедии менестрелей"), в которой чередуются разговорные сцены и замкнутые музыкальные номера.

Разумеется, у Гершвина почти все разговорные эпизоды омузыкалены. (Исключением являются лишь те редкие моменты, когда в соответствии с негритянским музыкально-исполнительским стилем песенные интонации "соскальзывают" в разговорный план.) Но их близость к речевым интонациям и неразрывная связь с действием создают яркое ощущение театра.

В музыкальных "вставках", представляющих собой самостоятельные развернутые арии, песни, хоровые номера и сцены, выра-

жено лирическое оперное начало. Сюжетное развитие в этих моментах приостанавливается, и музыка переключается на характеристику душевного состояния героев.

Тексты этих "интермедий", которые в англо-американском музыкальном театре носят название "lyrics", были созданы не авторами либретто, а известным драматургом Айра Гершвином (братом композитора).

По отношению к драматической канве оперы эти "интермедии" и в самом деле являются вставками. И подобно тому как в "менестрельном" театре оригинальные музыкальные интермедии возвышались над балаганным сюжетным финалом, так и в опере "Порги и Бесс" именно в этих узловых лирических моментах сосредоточено гершвинское начало в музыке. Она отличается обобщенностью, которая возвышает ее над пережитками "менестрельной" комедии в либретто и роднит с подлинно классическими музыкальными произведениями.

С национальной традицией связан и комедийный облик многих эпизодов "Порги и Бесс". Подобно тому как в "Приключениях Гекльбери Финна" протест против жестокости рабства и общего идейного упадка, который оно несет с собою, выражен в столь занимательной форме, что неискушенный читатель может отнести эту книгу к детской литературе, так и в музыкальной драме Гершвина гуманистическая идея часто воплощается во внешне комических положениях.

Джордж Гершвин скончался в Беверли Хилс (Калифорния) в 1937 году, через два года после создания первой и единственной своей оперы, находясь в самом расцвете творческого таланта. Смерть тридцативосьмилетнего композитора была отмечена в стране национальным трауром.

## КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА 20—30-х ГОДОВ

Только в последней четверти прошлого столетия в США появилась первая профессиональная композиторская школа, так называемая "бостонская" (или "школа Новой Англии"). Она концентрировалась вокруг университетских кафедр композиции и была отмечена узкоакадемическим характером, сугубо эпигонским по отношению к немецкой романтической музыке середины века. Ни одно из произведений, созданных ее ведущими представителями (Паркером, Чадвиком, Лефлером, Баком и другими), не вошло в концертную или оперную жизнь Соединенных Штатов. И однако "бостонская школа" сыграла важную роль в развитии американской музыкальной культуры, ибо здесь впервые за все время существования северо-американской цивилизации профессиональное музыкальное творчество США приблизилось к техническому уров-

ню и художественному стилю европейской оперно-симфонической музыки. Именно "бостонская школа" обеспечивала возможность появления будущих композиторских кадров США. Ведь даже Айвз, столь категорично — и не без основания — противопоставляющий себя этой школе, овладел технологией музыкальной композиции под руководством ее виднейших представителей.

В 20-х годах в США впервые оформилась признанная "композиторская школа", не отклоняющаяся в своих основных очертаниях от оперно-симфонического творчества Европы. И хотя по сей день удельный вес ее в общей культуре страны чрезвычайно мал, и хотя по сей день американские композиторы откровенно говорят о неразрешенной и остроболезненной проблеме взаимоотношения между отечественными композиторами и широкой аудиторией, тем не менее начиная с 20-х годов музыкальное творчество стало в США признанным явлением национальной культуры.

Правда, в этом "европеизированном" течении пока не появилось ни одной крупной фигуры масштаба Гершвина и Айвза. Единое национальное начало в его обобщающей классической форме в нем также не проявилось. И тем не менее отдельные признаки национального склада мысли, восходящие к американским художественным видам, здесь ясно ощутимы. Они тем более заметны, что проступают на широко космополитизированном фоне.

Почти все представители американской композиторской школы 20—30-х годов формировались в послевоенном Париже и учились у Н. Буланже. Это — А. Копленд, Р. Харрис, В. Томсон, М. Блицстайн, У. Пистон и другие. Атмосфера этого художественного центра с его яростным нигилизмом по отношению к романтическому искусству XIX века оказала на них непосредственное влияние. Вспомним манифест "Новой молодежи" во Франции, написанный Ж. Кокто, где был брошен вызов туманной заоблачной лирике и провозглашено господство трезвой действительности. Вспомним также, что именно во Франции Э. Сати принципиально отвернулся от "высоких" жанров оперы и симфонии и культивировал в противовес им музыку "грубую", простую, экономную и в духе мюзик-холла и цирка. Эти антилирические веяния нашли глубокий отклик у американцев и сыграли важнейшую роль в "освобождении их от плена" немецкого строя мысли, и в частности от глубокой и открытой эмоциональности, свойственной музыке Германии от Баха до экспрессионистов, от ее тяготения к философским масштабам, к возвышенным образам. Произведения композиторов группы "Шести", Стравинского (имеется в виду французский период), Сати и его последователей служили им эталоном. В русле их музыкального языка и в традициях французской, часто изобразительной программности воплощалась новая американская тема в музыке.

В творчестве Копленда дух американизма проявляет себя в разных отношениях. Характерна для него своеобразная "эклектичность", которая, по всей вероятности, возникла как отражение специфического плюрализма музыкальной жизни США. Небезынтересно, что даже сам Копленд высказал мнение, что в музыкальном творчестве страны со столь многоязычным фольклором и с таким многообразием художественных видов, как США, вряд ли можно ожидать единства, подобного характеризующему национальные школы европейских стран (например, Франции). Его собственное творчество является как бы иллюстрацией к данному тезису. От эстрадного джаза 20-х годов ("Музыка для театра", "Фортепианные вариации") до мексиканского фольклора ("El Salon Mexico"), от ковбойских напевов (балеты "Парень Билли" и "Родео") до мотивов из репертуара деревенских скрипачей и гимнических напевов (балет "Аппалачская весна"), от фрагментов "менестрельных" песен ("Портрет Линкольна") до широких диатонических тем, вызывающих ассоциации с сельской, антиурбанистической культурой США ("Фанфары в честь простого человека"), — множество ассоциаций с характерно американской культурой пронизывают его творчество. Американский склад мысли особенно непосредственно выявлен в пристрастии Копленда к ударным звучаниям, восходящим, по всей вероятности, к джазовой традиции.

И сама эстетическая направленность творчества Копленда в известном смысле порождена атмосферой его страны. Выдающийся английский музыковед У. Меллерс квалифицировал музыку Копленда как законченное выражение урбанизма, то есть сознания, порожденного машинной цивилизацией, в которой лирическое восприятие отступает далеко на задний план.

В. Томсон, при всей его ясной принадлежности к модернистскому Парижу 20-х годов (он известен прежде всего как автор оперы на сюрреалистский текст Г. Стайн "Четверо святых в трех действиях" и одновременно проявил себя последователем аркейской школы Сати), тем не менее почти с первых шагов выступил как яркий представитель внеевропейского начала в американской культуре. Можно думать, что его пристрастие к принципам, провозглашенным Сати, объясняется в большей мере спецификой художественной жизни в США, где легкожанровое искусство (страда, музыка цирка и городских духовых оркестров, комическая опера, "менестрельные" традиции и т. п.) имеет значительно больший удельный вес, чем в Европе. Уже самые ранние его произведения — "Два сентиментальных танго", "Синтетические вальсы", "Хорал", "Танго и Фуга" — красочно говорят об этих "низменных" связях. Утрированная простота языка по сей день не перестает удивлять его коллег своей почти невероятной элементарностью. И

это, можно сказать, также отражает традиции национального музыкального театра, резко и принципиально отличающегося в этом отношении от европейской континентальной оперы. Не менее характерна близость сочинений Томсона к американским духовным гимнам, сказавшаяся в таких произведениях, как "Симфония на мелодию Гимна" или "Вариации и фуга на напевы воскресной школы" для органа. Томсон — первый крупный американский композитор, писавший музыку к кинофильмам. Однако сочинял он не для Голливуда и не в рамках его условного легкожанрового письма. Его партитуры связаны с произведениями для экрана (преимущественно документальными), созданными по заказу правительства ("Река", "Вторник в ноябре", "Соха в степи" и другие). В них Томсон широко опирался на те национально-американские музыкальные виды и жанры, которые на протяжении века (или многих поколений) рождались и утверждали себя на американской земле. Это — "белые" спиричуэл и популярные церковные и внецерковные гимны; регтаймы и "менестрельные" песни; танцы латиноамериканских районов и мотивы духовых оркестров; уличные напевы и детские песенки. Музыка Томсона не только проста, но нередко и инфантильна по самому замыслу и приближена к мюзик-холльной "эксцентриаде".

Американизм Харриса ощутим прежде всего в образной сфере его произведений. Единственный последовательный симфонист среди своих собратьев, он тяготеет к сюжетам и темам из истории, литературы, жизни своей страны (таковы, например, "Симфония народных песен", симфония "Геттисбергское послание", увертюра "Когда Джонни возвращается домой?", построенная на популярной песне времен гражданской войны, "Баллада железнодорожника" для хора и оркестра, "Симфония для голосов и хора a cappella" на текст Уитмена и другие). Американские черты его музыкального мышления проявляются прежде всего в своеобразии ритма — асимметричном, усложненном скрытой полиритмией, с изменчивым метром, носящего, по удачному выражению американского музыковеда Г. Хитчкова, штамп "made in USA". Столь же национален по своему происхождению и мелодико-гармонический склад Харриса, восходящие к "неотесанным", "грубым" интонациям пуританского гимна и его южной разновидности. Особая жизненная сила его музыки, печать яркой личности, лежащая на всех его произведениях, обеспечивают им значительно больший интерес со стороны публики, чем приходится на долю других американских композиторов-симфонистов. Среди симфоний Харриса выделяется его программная Пятая под названием "Сталинградская", посвященная советскому городу.

М. Блицстайн оставил глубокий след в развитии музыкального театра США. В каком-то смысле его художественные находки пе-

рекликаются со стилем Гершвина, ибо, подобно Гершвину, он ясно понимал, что тип развлекательной пьесы с музыкой (балладная опера, "менестрели", европейская оперетта, комическая опера Гильберта и Салливана, музыкальная комедия Бродвея) прочно вошел в сознание (и тем более подсознание) рядового американца. Ощутив глубокие национальные корни этой традиции , он сумел поднять ее до уровня подлинного искусства.

Если Гершвин, по существу самоучка, пришел к жанрам профессиональной композиторской традиции от развлекательной эстрады, то Блицстайн, прошедший серьезную школу у Шёнберга и Нади Буланже, проделал противоположный путь. Сохраняя самые характерные внешние атрибуты легкожанровой сцены (структура театральной пьесы с музыкальными вставками, опора на бытовые песенные и танцевальные жанры), он тем не менее преобразовал ее в нескольких фундаментально важных направлениях.

Во-первых, музыка в его спектаклях написана на высоком профессиональном уровне; во-вторых, в отличие от обычного легкожанрового искусства, она использует новые современные интонации; в-третьих, при всей внешней легкодоступности она воплощает какую-либо актуальную серьезную общественную идею.

Известно, что образцом для Блицстайна послужила знаменитая "Трехгрошевая опера" К. Вайгля; "замаскированная" под комедию с джазовыми напевами, она на самом деле воплотила мироощущение "потерянного поколения". Весьма важно, что именно европейский спектакль послужил толчком к национальным мюзиклам Блицстайна. Ведь Брехт и Вайль в основу своей пьесы взяли текст "Оперы нищих" Гея, первой в мире "балладной оперы", от которой и идет начало музыкального театра США.

Блицстайн называл свои спектакли "пьесами с музыкой". Почти все из них написаны на революционные или остросоциальные темы: "Приговоренные" (о казни Сакко и Ванцетти), "Колыбель будет качаться", "Отвечаем: нет!", "Я нашел мелодию" и другие. Они отличаются точностью музыкального интонирования в духе речи в драматическом театре; в них сохранены многие черты "менестрелей" и ревю Бродвея. В музыке господствует остроумное слияние джаза с новейшим французским стилем 20-х годов.

В этот же период начал проявлять себя один из ведущих американских композиторов следующего поколения, Сэмюэль Барбер.

Пользовавшийся большим уважением в американской композиторской среде Пистон не создал произведений, отмеченных чертами отечественной культуры. Однако в его творчестве нет и признаков искусства такого масштаба, которое выходило бы за национальные рамки. По всей вероятности, американцы ценят в нем высокое техническое мастерство, замечательную отшлифованность письма. По стилю Пистон примыкает к современному ему не-

оклассицизму. За исключением единственного балета "Невероятный флейтист" Пистон писал в расчете только на концертное исполнение. В этом, быть может, и проявляется связь композитора с отечественной культурой, где серьезный музыкальный театр так и не стал центром серьезных творческих исканий, а симфонические концерты приняли форму массового искусства.

## ЛЕГЕНДА И ПРАВДА О ДЖАЗЕ

В 1920-х годах в Соединенных Штатах была поставлена пьеса из жизни американских негров ("Порги" Дюбоза Хейварда), в которой подлинно народное негритянское искусство, великолепные хоровые песни "спиричуэл", противопоставлялись "развращенному" городскому джазу. Несколько лет спустя композитор Джордж Гершвин создал на основе этой пьесы национальную оперу "Порги и Бесс". Однако трагические образы из жизни негритянского народа получили в опере воплощение в большой мере посредством выразительных приемов джазовой музыки.

В сопоставлении этих фактов вырисовывается глубокая внутренняя противоречивость джаза.

Она обнаружилась уже в самые первые годы его становления. В самом деле, джаз возник как выражение духовной опустошенности "послевоенного поколения" буржуазной Европы и Америки (имеется в виду первая мировая война 1914—1918 гг.). Джазовые мотивы были известны на американской эстраде еще в конце прошлого столетия. Однако тогда они не привлекали особого внимания[1]. Как ироническая гримаса, как гротескная насмешка над утраченными идеалами, как средство откровенно чувственного наслаждения джаз был порождением американской городской культуры послевоенного периода.

Вместе с тем, если мы попытаемся отрицать народные негритянские элементы в знакомом нам эстрадном и танцевальном джазе, то сразу столкнемся с неразрешимыми противоречиями. Почему, например, наряду с эстрадным "коммерческим" джазом все время продолжает существовать "импровизационный джаз", чрезвычайно близкий по стилю народной негритянской музыке? Почему многие выразительные элементы джаза — исключительное ритмическое богатство, интонационное своеобразие, некоторые специфические приемы инструментовки — обладают таким сильным

---

*Опубликовано:* СМ, 1955, № 9. С. 22—31; Этюды-2. С. 273—287.

[1] Даже в 1910 году джаз-оркестр, появившийся в Нью-Йорке, не произвел никакого впечатления. Но уже через пять-шесть лет джаз вытеснил в Америке все другие формы легкой бытовой музыки.

эмоциональным воздействием и проникают во многие выдающиеся музыкальные произведения современности? Как быть, наконец, с искусством американского композитора Гершвина — брызжущим силой, проникнутым поэтичностью и, тем не менее, неразрывно связанным с типичными оборотами музыкальной речи джаза?

Ответить на эти вопросы непросто. К тому же, проблема художественных истоков джаза в чрезвычайной степени усложнена тем обстоятельством, что кристаллизация джаза как формы легкой городской музыки предшествовала "открытию" ряда неизвестных прежде пластов народной культуры Америки. Полные интересных неожиданностей публикации американских музыковедов и фольклористов стали всеобщим достоянием только после того, как легенда о народно-негритянской сущности эстрадного джаза прочно утвердилась.

В силу инерции всю эту проблему много лет продолжали рассматривать с тех же самых, ныне опровергнутых, позиций. Но именно фольклорные исследования последних десятилетий, исследования, относящиеся как к музыке американцев, так и к искусству Африки, позволяют нам сегодня развеять многие легенды о якобы народно-негритянском характере эстрадного джаза и поставить по-новому вопрос о взаимоотношении в нем негритянских и европейских наслоений.

К заблуждениям 20-х годов относится широко внедрившееся в Европе представление, будто джаз является одной из форм первобытного африканского фольклора, способного вдохнуть новую жизнь в "дряхлеющее искусство Европы". Многие западноевропейские композиторы (Ф. Пуленк, Ж. Орик, Д. Мийо, А. Онеггер, П. Хиндемит, Э. Кшенек и др.) усматривали в джазе аналогию с недавно открытым пластическим искусством Африки, оказавшим значительное влияние на новейшую западноевропейскую живопись и скульптуру[2].

В действительности же не только коммерческо-эстрадные виды джаза, но и импровизационная джазовая музыка ни в какой мере не совпадают с музыкой африканцев. Достаточно даже поверхностного ознакомления с некоторыми образцами негритянского фольклора США, сохранившими в наиболее "чистом" виде свой африканский склад, чтобы убедиться, как бесконечно далеки эти одноголосные напевы от типичных интонаций джаза.

В высшей степени знаменательно, что в самой Африке — ни среди "европеизировавшихся" городских жителей, чрезвычайно

[2] Скульптура, вывезенная из недр Африки на рубеже XIX—XX веков, сыграла заметную роль в развитии модернистского искусства. Откровенное заимствование мотивов из африканского пластического искусства проявляется в творчестве раннего Пикассо, Матисса, Дерена, Модильяни и ряда немецких экспрессионистов, в скульптуре Эпштейна и других.

восприимчивых к классической музыке и к хоровому искусству, ни среди населения, продолжавшего жить в гуще лесов и полностью сохранившего национальный уклад, — долгое время не прививался американский джаз. Вплоть до периода второй мировой войны почти все попытки в этом направлении оказывались тщетными.

Таким образом, если джаз и представляет собой один из видов негритянского искусства, то следует признать, что его нельзя рассматривать как разновидность исторически сложившегося и мало эволюционировавшего фольклора. Это особый вид фольклора, успевшего вступить в сложное взаимодействие с какими-то другими художественными формами и переродившегося в принципиально иное явление. В этом длительном процессе скрещиваний и наслоений, завершившемся в первой четверти нашего столетия кристаллизацией современного джаза, большая роль принадлежала национально-американской разновидности музыкального театра, носящей название "театра менестрелей" ("minstrel show").

У Марка Твена в повести "Приключения Гекльберри Финна", в которой с гениальной лаконичностью отражены многие типичные особенности культуры Южных штатов прошлого столетия, есть характерный эпизод, связанный с театром (спектакль, организованный "герцогом" и "королем"). Действительно, вдоль реки Миссисипи — главной артерии, соединяющей самые отдаленные сельские районы Юга, — плыли бродячие артисты, современные потомки средневековых менестрелей. Останавливаясь в селениях и провинциальных городках, они развлекали местную публику. Их этих, вначале случайных, сборных трупп с неопределившимся репертуаром постепенно сложился "театр менестрелей", обладавший своим вполне сформировавшимся условным стилем, своими национальными музыкальными формами. Оставаясь вне поля зрения европейского музыкального мира, он широко привился на всей территории Соединенных Штатов, от канадской до мексиканской границ, как в крупных городах, так и в самой захолустной провинции.

Наиболее характерной особенностью "театра менестрелей" была его маскировка под негритянское искусство. На Севере его принимали за подлинно негритянский театр и даже называли африканской или эфиопской оперой. Артисты-"менестрели", все без исключения белые[3], выступали на сцене обязательно загримированными под чернокожих и исполняли танцы и песни, которые они подбирали, странствуя вдоль негритянских районов Юга. Вплоть до начала XX века "театр менестрелей" продолжал обогащать свой репертуар, используя поездки по далеким районам стра-

[3] Только в 1925 году впервые состоялось совместное выступление белых и черных "менестрелей".

ны. Артисты открывали различные образцы американского фольклора, изменяли их в соответствии с общим стилем представления и затем преподносили с "менестрельной" эстрады.

Именно специфический стиль "театра менестрелей" и определил эстетическую ограниченность его музыкального репертуара, привел к искажению и уродованию негритянского фольклора. "Театр менестрелей" расцвел после гражданской войны 1861—1865 годов, когда в стране угасла последняя вспышка воинствующего пуританства и умерла старая культура периода национально-освободительной борьбы конца XVIII столетия. Последняя треть XIX века в США — эпоха безудержной капиталистической конкуренции и лихорадочных спекуляций — характеризовалась расцветом буржуазной обывательщины. Именно в этот период началась широкая добровольная "экспатриация" американских художников (Уистлер, Иннес в живописи, Мак-Доуэлл в музыке и др.), покинувших родину для поисков в Европе подлинной художественной среды.

"Американская театральная публика... пряталась за стеной ограниченного мещанского самодовольства. Ее вкусы в театре отразились в обильной сентиментальности и в экстравагантном смешении музыки, танца и драмы"[4], — пишет один из историков американской музыки.

Характерно, что в годы, предшествующие гражданской войне, когда к негритянскому вопросу относились с морализующей серьезностью, образ негра в американском искусстве олицетворял сентиментальный, страдающий "дядя Том". Но в эпоху расцвета "менестрельного театра" "дядя Том" был вытеснен из сферы искусства; его место занял всем знакомый комедийный образ Топси (из того же романа Бичер-Стоу). Бесчисленные буффонные "потомки" Топси заполонили американскую эстраду.

Артисты "менестрельных комедий" выступали на сцене загримированными не просто под негров, а под карикатуру на американского негра. Темная неподвижная маска, на которой резко выделялись огромные, нарушающие все пропорции лица светло-розовые губы, белоснежный оскал зубов — этими двумя-тремя гротескными штрихами создавался условный облик "менестрельного негра". Комические телодвижения, утрировавшие завидную мышечную свободу и гибкость, свойственную неграм, определяли характер "менестрельных" танцев. Текст песен произносился не на английском языке, а на окарикатуренном диалекте южных негров. Нетрудно представить себе, какие видоизменения претерпевал и

[4] Sabin P. Early American Composers and Critics // Musical Quarterly, 1938. April.

музыкальный негритянский фольклор, вырванный из родной почвы и перенесенный в чуждую ему среду гротескной эстрады.

По дошедшим до нас образцам "менестрельных" мелодий мы можем с достоверностью установить, что музыка "менестрельных" номеров основывалась вовсе не только на негритянском фольклоре. Здесь имело место явное скрещивание англо-кельтских народных баллад с городскими песенками легкого жанра, а также с некоторыми характернейшими особенностями негритянской музыки. "Менестрельные" песенки, как правило, мало отличаются от мелодий бытовых англо-американских песен или вокальных ансамблей (с параллельным голосоведением). Присущий же им негритянский колорит создавался при помощи следующих приемов:

1) прежде всего, посредством характерного инструментального сопровождения барабана и в особенности банджо. Банджо был народным инструментом американских негров далекого Юга. Применение барабана, также чрезвычайно распространенного в светской негритянской музыке, восходит к традиционным ударным инструментам Африки;

2) через особые гармонические обороты так называемых "парикмахерских гармоний" ("barbershop harmony")[5]. Это параллельное последование септаккордов, возникшее, по-видимому, в связи с аппликатурой банджо, стало очень типичным также и для хоровых многоголосных песен негров ("спиричуэл").

Впоследствии "парикмахерские гармонии" перешли в джаз.

3) кроме этого, негритянский колорит проявлялся в пентатоническом строе некоторых подголосочных мотивов; в умеренном применении синкоп, в частом "дробном" противопоставлении сольных и хоровых элементов. Последний прием, очень распространенный в вокальной музыке американских негров, мог быть перенесен из хоровой практики жителей Африки.

По образцу белых "менестрелей" сложились впоследствии "менестрельные" группы негритянских комедиантов. Как представители народа, обладающего выдающейся музыкально-творческой одаренностью и непостижимой способностью к импровизации, они непрерывно обогащали хореографический и музыкальный репертуар "менестрельного" представления. Но эстетическая ограниченность самого жанра была уже предопределена.

Трагедия негритянского художника началась с того момента, как он был вынужден создавать образы "негров" в соответствии с требованиями и искаженными представлениями белого буржуазно-

---

[5] В парикмахерских южных провинциальных городов негры в ожидании очереди играли на банджо, подобно тому как у нас клиенты читают газеты или журналы. Чрезвычайная популярность этих гармонических последовательностей, характерных для банджо, способствовала появлению термина "парикмахерская гармония".

го обывателя. Как это ни парадоксально, негр-артист впервые выступил на американской сцене в роли белого "менестреля", загримированного под негра. До наших дней негр на американской коммерческой эстраде остается клоуном, шутом, балаганщиком, столь непохожим на одухотворенно-трагический образ негра, который раскрывается в музыке подлинно народных "спиричуэл".

Ни одному из крупнейших негритянских артистов, имена которых блистали на комедийной эстраде Бродвея[6], так и не удалось до недавнего времени, вопреки всем стремлениям, перешагнуть черту, отделяющую комедиантов от артистов серьезной драмы. Ведь даже Поль Робсон, признанный в Европе как один из величайших исполнителей шекспировского Отелло, не мог у себя на родине продолжить свою театрально-артистическую деятельность.

От шутовских традиций "менестрельного" театра и ведет начало непримиримо враждебное отношение широких негритянских кругов к ложнонегритянской музыке коммерческой эстрады.

И все же черты живого народного искусства, присутствующие в "менестрельных" комедиях, неизбежно — хотя бы частично — пробивались через оковы эстрадной эстетики. В частности, многие прекрасные лирические песни американского композитора Стивена Фостера, которые приобрели впоследствии значение общеамериканского фольклора, были написаны им для псевдоамериканских "менестрелей". Но Фостеру, постоянно прислушивавшемуся к пению негров, работавших на верфях, удалось возвыситься во многих своих "африканских песнях" над условно буффонным стилем "менестрельной" музыки и воплотить в них серьезность и целомудренность подлинного народного искусства.

В высшей степени интересно, что Дебюсси в своей фортепианной прелюдии "Minstrels" (название которой у нас без всяких пояснений переводят словом "Менестрели", вызывая тем самым ложные программные ассоциации со средневековыми бродячими музыкантами) преломил именно негритянские элементы "менестрельной" музыки.

Дебюсси как бы отобрал из "менестрельной" музыки негритянские фольклорные элементы, отбросив в сторону присущую ей сентиментально-банальную мелодику легкого жанра.

Превращение "комедии менестрелей" в джазовое ревю Бродвея свершилось в период массового крушения иллюзий, последовавшего за началом первой мировой войны. Представители буржуазно-обывательских кругов, маскирующие под ложным весельем опьянения, внутреннее безверие и тоску, утратили восприимчивость к наивно сентиментальным клоунадам прошлого столетия. Новая

[6] Например, Берту Уильямсу, Сисслу и Блэйку, Флоренс Миллс и многим другим.

публика требовала все более острых, возбуждающих, чувственно-эротических средств. Тогда-то артисты и предприниматели эстрады начали поиски нового музыкально-хореографического репертуара. И в далеких, экзотических краях, в сфере господства негритянских и латиноамериканских культурных влияний — на Антильских островах, в Новом Орлеане, в Калифорнии — они нашли свое "золотое руно" — ранний джаз.

Это был, собственно говоря, еще не джаз, а лишь "материал" джаза — его основной источник и непосредственный предшественник. В латиноамериканских землях (здесь имеются в виду и те районы, которые в прошлом столетии были захвачены США) расцвела негритянская музыка с ее ошеломляющим своеобразием. Она заметно отличалась от серьезных хоровых "спиричуэл", связанных с англо-кельтской культурой. Взаимное скрещивание африканского фольклора с местной креольской музыкой привело к новому виду светского негритянского фольклора. Даже в раннем джазе еще очень ощутима связь со многими особенностями креольского фольклора, например, такими, как исключительное господство песен любовного содержания. В частности, не исключено, что известные негритянские песни "блюзы" являются отображением креольских меланхолических любовных песен "el abandonado".

Своеобразные песни-танцы, так называемые "danza", с полиритмией, развертывающейся на фоне особенной двухдольности[7], широчайшее использование ударных свойств инструментов, характерный стиль танца с раскачиванием всего корпуса, бедер, плеч, продолжающий традиции испано-цыганских танцев, — эти черты креольского фольклора оставили заметный след в раннем джазе.

Негритянские шумовые оркестры (bands) с огромным количеством ударных и глиссандирующих инструментов тоже сложились в районах латиноамериканской культуры — в частности, в Новом Орлеане, славившемся еще в прошлом столетии своей площадью Конго[8], где на протяжении многих поколений негры собирались по праздникам для танцев. Оттуда и был вывезен в северные города первый подлинный негритянский оркестр, получивший название "джаз-банд".

Как только городская эстрада открыла и "усыновила" эту в высшей степени своеобразную музыку далекого Юга, она сразу надела на нее свою условную гримасничающую маску и втиснула ее в рамки "менестрельных" музыкальных шаблонов. Этот момент знаменовал собой рождение эстрадного джаза.

---

[7] Как и в двухдольности джаза, обе доли такта акцентируются, но первая связана с протяжным звучанием, а вторая — с ударным.

[8] Это бытовое название. подлинное — Place de Beauregard.

Много лет спустя, после того, как джаз стал модой и "лозунгом дня" западного мира, были опубликованы интересные подробности, касающиеся формирования собственно джазового стиля. Оказывается, что судорожные движения джазовых танцев, их откровенная эротичность, их варварские выкрики и завывания были заимствованы непосредственно из многочисленных притонов, рассеянных вдоль тихоокеанского побережья США. Негры-музыканты этих притонов постепенно создавали законченный непристойно-чувственный стиль в музыке. Именно они-то и стали "основными кадрами" первых эстрадных джазов. Заметим попутно, что само слово "джаз" тоже зародилось в притонах далекого Юга более чем полвека тому назад.

Таким образом, коммерческий джаз Бродвея образовался из разных напластований. На негритянскую народную музыку наслоились условные музыкально-драматические формы "менестрельной комедии". Кроме того, специфические приемы "пьяной музыки" притонов придали ему его разнузданно-чувственный характер.

Дальнейшее развитие коммерческого эстрадного джаза, происходившее на глазах нашего поколения, общеизвестно. С молниеносной быстротой, через десятки тысяч мюзик-холлов, кафешантанов, танцзалов, посредством миллионов грампластинок, популярных песенок, радио и кино, — коммерческий джаз распространился по городам всего капиталистического мира и, скрещиваясь дополнительно с национальными формами музыки легкого жанра в разных странах, наплодил множество джазовых разновидностей.

Однако двойственность этого жанра, эксплуатирующего народное искусство, привела к тому, что параллельно эстрадному коммерческому джазу и в противовес ему развивалось и другое направление джаза, которое мы назовем условно "импровизационным джазом"[9], так как элемент творческой импровизации играет в нем определяющую роль.

Не являясь подлинно народным искусством, импровизационный джаз, тем не менее, во многом действительно близок народной негритянской музыке. В стремлении уберечь себя от мертвящих шаблонов эстрады, от ее пошлости и эротичности, музыканты импровизационного джаза создали высокооригинальное искусство, обладающее богатыми выразительными возможностями. Именно в импровизационном джазе звучит искреннее поэтическое настроение печальных народных "блюзов", чувствуются огненность, тем-

[9] В 1920-х годах он назывался "hot jazz". После второй мировой войны произошло возрождение старого новоорлеанского, импровизационного стиля, который получил название "классического джаза".

пераментность, непосредственность подлинных негритянских танцев.

Анализ выразительных средств импровизационного джаза не входит в тему нашей статьи. Все же, поскольку эта разновидность джаза до недавнего времени была относительно мало известна у нас, некоторые особенности, отличающие его от коммерческого джаза, требуют освещения.

В противоположность статичной, примитивной и стандартной музыкальной форме эстрадного джаза музыка импровизационного джаза всегда внутренне динамична благодаря напряженности, создаваемой импровизацией. Хотя сам принцип ансамблевой импровизации заимствован из народной музыкальной практики негров, не следует все же думать, что джаз использует только простейшие музыкальные формы.

Импровизационный джаз возникает на основе предварительно созданного музыкального "сценария". Более всего уместна здесь аналогия с импровизационной "комедией масок". Это искусство, требующее большой предварительной практики, развитой фантазии и творческой и исполнительской техники, высокой музыкальной культуры. Так, Дюк Эллингтон, один из наиболее выдающихся музыкантов современного импровизационного джаза, работал над ансамблевой импровизацией ежедневно по несколько часов.

Далее. В отличие от монотонного, механического ритма коммерческого джаза ритм импровизационного джаза поразительно разнообразен. Его сложнейшая многоплановая полиритмия, возникающая на основе джазовой двухдольности (иногда реально звучащей, а часто только подразумеваемой), не имеет прототипов в музыке европейских народностей. Кроме того, поразительная точность акцентов сочетается в джазовом исполнении со своеобразным расхождением на "слабых" долях с биением европейского ритма (тончайший эффект, не поддающийся нотной записи).

Коммерческому джазу чужды не только остро выразительные ритмы импровизационного джаза, но и его сложная, красочная полифония, выросшая из народного подголосочного стиля, и ярко оригинальные приемы интонирования, сохраняющего народно-негритянское "глиссандирование" и свободный, "детонирующий" строй[10].

В целом коммерческий джаз, паразитирующий на импровизационном джазе, безмерно упрощает, стандартизирует и опошляет его творческие находки.

---

[10] Некоторые тоны звукоряда, преимущественно терции и сексты, не являются фиксированными тонами, а колеблются между мажорными и минорными вариантами.

20-е и 30-е годы были периодом "больших надежд" для джазофилов, когда казалось, что импровизационный джаз может развиться в подлинное, высокое искусство. Однако с самого начала у него на пути встали серьезные препятствия. Композитор, работающий на эстраду Бродвея, имеет материальную поддержку, в то время как музыкант импровизационного джаза оказывается не в лучшем положении, чем любой художник США, работающий в сфере серьезного искусства. Он творит и исполняет для узкого круга любителей или для себя. Он лишен прочной материальной основы, которая давала бы ему возможность углубиться в творческие искания.

Серьезно тревожит американских энтузиастов джаза в настоящее время и вопрос, не слишком ли органично сросся импровизационный джаз с эстетикой Бродвея. Рожденный от "менестрельной комедии", он все-таки унаследовал многие ее "родовые" черты.

С момента рождения и до наших дней джаз раздирает его двойственная природа. Народные и эстрадные элементы переплелись в нем в неразрывном сочетании. Потому-то джаз породил как чувственно-эротическую "музыку толстых", так и прекрасные "блюзы" Уильями Хенди или Джорджа Гершвина. Потому-то джазовые мотивы звучат и в кабаках Гарлема, и в репертуаре Поля Робсона. Решение вопроса о том, какие из взаимно противоречивых элементов возьмут верх в этом сложном художественном организме, всецело связано с общей судьбой серьезного искусства в Соединенных Штатах.

## РОЖДЕНИЕ БЛЮЗОВ

Блюзы вошли в мировую культуру одновременно с джазом и, как казалось в те годы, в нерасторжимой связи с ним. Действительно, то неповторимое, что отличало джаз 20-х годов от всех других видов легкожанровой музыки, было заимствовано из блюзов — их характерной образности, оригинальной системы выразительных средств. От "Рапсодии в блюзовых тонах" Гершвина — этого яркого памятника надежд и упований ранней джазовой эпохи, когда господствовала вера в возможность слияния оперно-симфонического стиля с джазовым началом, — до разнообразных композиций Дюка Эллингтона, провозгласившего новые пути в музыке, несовместимые с классической традицией, типичные интонации, приемы формообразования блюзов непрерывно и глубоко воздействовали на многочисленные ответвления бурно развивающегося джазового искусства.

---

***Опубликовано:*** СМ, 1979, № 5. С. 105—113. Статья вышла в кн.: Блюзы и XX век. М., 1980.

На самом деле срастание джаза и блюзов носит односторонний характер. Ибо если джазовый стиль в решающей степени зависит от блюзов (причем не только в первоначальный период, но и в более поздних "школах" 40—50-х годов, например, в течении, известном под названием "боп"), то сами блюзы продолжали и продолжают жить параллельной и самостоятельной жизнью[1]. Этот законченный вид искусства сложился задолго до рождения джаза (в частности, потому он и воспринимается как один из истоков сложного художественного конгломерата, именуемого джазом). Вместе с тем, и сегодня блюзы сохраняют свою идейную и художественную актуальность. Три четверти века спустя после того, как они впервые вышли из негритянского "подполья" в городской мир, блюзы продолжают оставаться одним из самых жизнеспособных видов современной массовой культуры. Под их непосредственным воздействием сложились многие характерные разновидности мирового легкожанрового искусства наших дней, в том числе "рок-музыка" (и "рок-опера"), "соул" и белые блюзы, творчество "битлзов" и некоторые другие ответвления поп-музыки.

И все же, при всей своей самостоятельности блюзы и джаз связаны мощным объединяющим фактором. Пусть джаз неизмеримо сложнее и пестрее по своим истокам; корни его художественной системы уходят в глубь веков, отчасти даже к первоначальному периоду испанской колонизации Нового Света. Происхождение блюзов и менее древнее, и менее "многоязычное". Но при всем своем различии блюзы и джаз, родившиеся в разное время в глубоких подпочвенных слоях американской — или, точнее, афроамериканской культуры, они не случайно вышли "на поверхность" мирового искусства в один и тот же период — в 10—20-е годы нашего столетия. Именно тогда (и только тогда) "западный" слух "созрел" для восприятия таких черт негритянской музыки, которые веками существовали на американской почве, не привлекая к себе внимания белых жителей США, а тем более — Европы, ибо только в эпоху первой мировой войны европейская музыкальная психология оказалась восприимчивой к эстетике исконных сфер афроамериканской культуры. До тех пор она реагировала исключительно на такие жанры негритянской музыки, в которых "европейское начало" было выражено настолько явно, что в каком-то смысле даже подчинило себе африканское. Спиричуэл, широко опирающиеся на протестантские хоралы и гимны, регтайм, восходящие к англо-кельтским балладам, эстрадным танцам и популярным маршам, типизировали афро-американскую музыку в XIX столетии.

[1] О воздействии джазового стиля на блюзы можно говорить лишь по отношению к инструментально-ансамблевому сопровождению в новейших "урбанистических" блюзах. Подробнее о них см. дальше.

Она была неотделима от тех представлений о прекрасном, которые веками господствовали в западной цивилизации. Понятие красоты в спиричуэл и даже регтайме почти не противоречило культивированному вкусу европейца прошлого века.

Но блюзы, как и джаз, возникли на основе совсем другой эстетики, "злостно" нарушившей европейскую традицию. Все в их облике бросало вызов музыке Запада — и оперно-симфоническому творчеству, и хоровому искусству культового происхождения, и легкожанровой эстраде, и фольклору. Элементы музыкального языка, дотоле казавшиеся западным меломанам вечными, единственными и неприкосновенными, подверглись здесь радикальным изменениям, которые привели, как тогда казалось, к полному хаосу. Мелодия, гармония, ритм, которые, начиная с позднего Средневековья (или, во всяком случае, с эпохи ars nova, то есть с XIV столетия) находились в тесно связанных нерушимых взаимоотношениях, образующих целостную художественную систему, в большой мере утратили эту логическую взаимосвязь и ее выразительные ассоциации. Меньше всего приходится удивляться тому, что в 20-х годах значительная часть публики встретила эти новые афроамериканские виды музыки в штыки (впрочем, такое отношение в известной мере сохраняется и сегодня). Гораздо более показательно то, что уже полвека тому назад, в "звуковом хаосе" этих "странных" новых жанров многие представители белых слушателей, особенно среди молодежи, услышали мотивы, родственные их собственному мироощущению. Блюзы, в особенности в их чистом классическом виде, вопреки своей необычной, во многом внеевропейской художественной системе, стали выразителем духовного мира "разочарованного поколения".

Более того. Не только у себя на родине, но и в европейских странах блюзы нашли благодатную почву. В частности, музыкальная среда послевоенного Парижа, законодателя художественных мод в период модернизма, услышала в блюзах и джазе "дыхание современности" еще до того, как они успели войти в американскую повседневность[2]. Дебюсси, Стравинский, Сати, Равель, Пуленк, Кшенек, как и многие другие, менее известные композиторы, сразу поддались обаянию новой музыки XX века, пришедшей из-за океана. И если в рамках европейского композиторского творчества влияние блюзов по существу уже к 30-м годам исчерпало себя, то как самостоятельный музыкальный жанр, независимый от оперно-симфонической культуры и даже противостоящий ей, блю-

[2] Небезынтересно, кстати, что в числе самых ранних музыковедческих работ о джазе — публикации французов. См., например, Panaissie H. Le jazz hot // Revue musicale, Juin, 1924; Milhand D. Jazz// Musikblätter des Anbruch, April, 1925; Bauer M. La musique americaine // Revue musicale, 1931, juillet—Aout.

зы заняли видное и прочное место в многосторонней музыкальной панораме нашей современности.

Путь формирования блюзов в общих очертаниях нам более или менее известен. Новейшие исследования афро-американской музыки (в особенности истоков джаза) пролили свет на многие явления негритянской культуры, которые дотоле оставались скрытыми от всего мира. В том числе — и блюзы. Сегодня их эволюция предстает как целостная картина с ясно обрисованными этапами. Однако материалы, на основе которых она возникает, носят весьма неравноценный характер, отнюдь не всегда безоговорочно достоверный (например, воспоминания старожилов). Документированная история блюзового искусства ведет начало только с первых лет нашего века. Она опирается, помимо личных воспоминаний, на дошедшие до нас афиши и программы "менестрельных" театров, цирковых представлений и разного рода других легкожанровых форм музицирования в городской негритянской среде. Во втором десятилетии появились первые печатные блюзы, — обстоятельство, которое привело к знакомству белого населения Америки с новой разновидностью негритянской музыки, но вместе с тем упростило и даже исказило некоторые ее черты. Только в 20-е годы главным источником нашего знакомства с блюзами наконец становятся они сами в подлинном виде. Речь идет здесь о многочисленных пластинках, выпускавшихся тогда коммерческими фирмами исключительно для цветного населения (в Новом Орлеане, Мемфисе, затем в Канзасе, Чикаго, Детройте, Нью-Йорке и других городах, как на Юге, так и на Западе). Эти записи, сохранившиеся на протяжении многих лет, не только познакомили более позднее поколение с блюзами периода их первоначального расцвета, но и существенно повлияли на их распространение в Америке и Европе и способствовали утверждению их сложившегося стиля. Кроме того, значительную роль в развитии блюзового искусства сыграла мощная миграция черного населения после первой мировой войны в западные и северные города США. В частности, возникновение Гарлема породило широкое и непрекращающееся по сей день паломничество белых американцев в увеселительные учреждения этого крупнейшего негритянского района Нью-Йорка. Так блюзы уже в 20-х годах вышли из замкнутой "черной" среды.

В этом искусстве различаются три стадии, или, точнее, — три "школы"[3]. Самая ранняя, зародившаяся, по всем данным, еще в 70-х годах прошлого века (но ставшая известной позднее, чем вто-

[3] Широкое распространение, кроме того, имеют их коммерческие разновидности, которые подобно всей американской эстрадно-коммерческой музыке, лишь паразитируют и упрощают их наиболее самобытные черты. К сожалению, именно эта разновидность больше всего известна в нашей стране.

рая), носит название "сельских блюзов" ("country blues"). Иногда ее обозначают так же как архаические, или доклассические блюзы. Эту разновидность вернее всего было бы охарактеризовать как фольклор. Ее решающий признак заключается не столько в отсутствии нотированных записей или импровизационности (эти особенности в полной мере сохраняются и в других блюзовых "школах"), сколько в том, что они возникают в сельской среде и не связаны с какими-либо профессиональными институтами. Будучи вполне сложившимися и даже вполне типизированными по кругу образов, поэтическому стилю и музыкальной форме, они все же более свободны в деталях, чем блюзы других, профессионализированных "школ". Иначе говоря, отклонения от канонов здесь встречаются чаще, чем в позднейших образцах.

Вторая "школа" получила широкую известность под именем "классических" или " городских" блюзов ("city blues"). Оба названия глубоко обоснованы. С начала века (деятельность первой профессиональной исполнительницы блюзов Гертруды "Ма" Рэйни зафиксирована уже в афишах 1902 года) блюзы переносятся на городскую эстраду. В плейбейской обстановке негритянского "мира развлечений" культивируется дальнейшее развитие блюзов; выразительность достигает небывалой прежде силы, вырабатываются ее устойчивые классические черты. Высокоэкспрессивный стиль, созданный такими выдающимися исполнителями первой четверти века, как уже упомянутая "Ма" Рэйни, Бэсси Смит (прозванная "королевой блюзов"), Кинг Оливер, Луи Армстронг, Берта "Чиппи" Эилл, Айда Кокс, Лемон Джефферсон, Сиппи Уаллас и ряд других, остался по сей день эталоном блюзового искусства.

Гораздо позднее от "городской" разновидности отпочковалось направление, ставшее известным под названием "урбанистических" или "изысканных" блюзов ("urban blues", "sophisticated blues"). На этой стадии жанр вырвался далеко за рамки своего первоначального негритянского окружения и во всех отношениях стал явлением общеамериканским.

В современных урбанистических блюзах исчезла уравновешенность, характерная для "сельских" и "классических" образцов. Они отмечены чертами паталогической неврастении и подчеркнутой сексуальности, которые вообще встречаются в определенных слоях урбанистической богемы США. Роман Нормана Мэйлера "Белый негр" воплощает, в частности, идею раскованного подсознания современного белого американца, который на протяжении веков оставался в глазах всего мира образцом рациональной сдержанности. Оставим в стороне вопрос о том, насколько бесспорна эта идея и действительно ли психология американца наших дней в большей мере подчинена подсознательным инстинктам. Несомненной остается сама тенденция новейшей, то есть урбанистиче-

ской блюзовой музыки — предельное обострение образов чувственности, безверья и тоски.

Я смеюсь только для того,
чтобы удержаться от слез

*Популярный блюз*

Блюзы в своем классическом виде представляют собой сольные песни, возникшие в негритянской среде крайнего Юга США. Они исполняются всегда в сопровождении инструментальной, главным образом гитарной партии[4]. При всей множественности и разнообразии образцов (отклонения от стандарта связаны не только с индивидуальностью исполнителей, но и с социальными и историческими особенностями отдельных географических районов), они тем не менее объединены рядом неизменных, ясно выраженных художественных признаков.

Во-первых, это строго выдержанный характер поэтического текста, всегда посвященный теме страдания и тяготеющий к образам несчастливой любви. Во-вторых, определенная поэтическая структура, не знающая отклонений[5] и не имеющая прецедентов в афро-американском или европейском творчестве. В-третьих, определенный "набор" музыкально-выразительных элементов, которые в виде законченной системы не присущи ни одному другому из известных нам видов народного или профессионального искусства. В-четвертых, свободная импровизационность, своеобразно сочетающаяся с неизменными канонами музыкально-поэтической структуры. Все вместе порождает глубокое художественное впечатление, быть может, тем более сильное, что оно резко отличается по своему "эмоциональному колориту" от традиционной негритянской музыки трагического плана.

В памяти неизбежно возникают спиричуэл, в которых также безоговорочно господствовало настроение скорби. Но в этих хоровых песнях, сформировавшихся в атмосфере христианства и неотделимых от стиля духовного гимна, страдание сливалось с чувством всенародной веры. Не случайно в наши дни английский композитор Майкл Типпет положит в основу тематизма своей оратории "Сын века" негритянские спиричуэл как яркое музыкальное воплощение современных образов всенародного страдания, веры и протеста. При всей самобытности, характер негритянских спиричуэл совпадает с традиционной для европейского композиторского

[4] Существует и чисто инструментальная разновидность с явственной "имитацией" вокальной и традиционно-гитарной партий.

[5] Напоминаем, что речь идет о классических блюзах. В деревенском варианте иногда встречаются более вольные приемы поэтической речи.

творчества трактовкой трагического начала. От Монтеверди и Баха до Малера и Шостаковича тема "красоты человеческого горя" — в качестве одного из главных образов музыки постренессансной эпохи — неизменно выступает во всей своей поэтической и драматической силе.

Невольно вспоминаются также "менестрельные" песни С. Фостера. Строго говоря, эту музыку нельзя отнести к афро-американскому искусству, так как она была индивидуальным творчеством, созданием белого композитора. Однако сформировались эти баллады на негритянской (или квазинегритянской) основе, и их героем неизменно оставался черный невольник. Спору нет, Фостеру была чужда трагическая страстность спиричуэл. Но внутренний мир негра-раба, при всей условности его изображения, всегда раскрывался композитором в серьезных печальных тонах. Его "менестрельным балладам" свойственно подлинное обаяние и чувство душевной целостности, которые роднят их с поэтической вокальной миниатюрой европейских романтиков.

Но в блюзах образ страдания окрашен особым, необычным колоритом. Мрачная тоска неизменно переплетается в них со своеобразным "юмором висельника" и открытой чувственностью. Глубокий душевный надрыв неотделим от скептической усмешки; чувство одиночества сметено воспоминаниями о наслаждении; плач сливается с "абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться" *(Лэнгстон Хьюз)*[6]. Мир, воплощенный в блюзах, не знает внутренней гармонии, но он никогда не переходит в равнодушие или безволье, ибо безнадежность смягчена здесь даром ее преодоления. Изливаясь в блюзах, певец испытывает катарсис. Само высказывание приносит облегченье.

Громадное разнообразие эмоциональных оттенков блюзов — от "темно-синего" до "светло-голубого"[7], в их тонком переплетении с тонами "абсурдного смеха" и гедонизма — выражено главным образом музыкальным языком. Тем не менее, поэтические тексты блюзов, от которых музыкальное начало неотделимо, так же привлекают к себе острый интерес, как самостоятельное художественное явление. Они свидетельствуют об огромном богатстве воображения, широте взгляда на окружающий мир, новизне подхода к кочующим сюжетам и темам, достигнутой в большой мере благодаря юмористическому подтексту. Кричащий контраст между одухо-

---

[6] Цит. по кн.: Osgood H. So this is jazz! Boston, 1926. P. 16.

[7] Здесь игра слов. На английском языке слово "blue" означает синий или голубой цвет и одновременно это синоним меланхолического настроения. Дюк Эллингтон назвал одно из своих произведений "Mood indigo" ("Настроение indigo", то есть самый темный оттенок синего), подчеркнув тем самым его глубокую мрачность.

творенными, возвышенными спиричуэл и плебейски реалистическим искусством блюзов сразу бросается в глаза при сравнении их литературно-сюжетного слоя. Тексты спиричуэл почти без исключения тяготели к библейской поэзии; их фольклорные балладные черты и бытовой лексикон не противоречили ее возвышенному настроению и богатой символике. Известная отвлеченность исключала конкретную детализацию сюжета и времени, а обороты речи были очищены от "греховных" выражений.

Блюзы же диаметрально противоположны спиричуэл по своему замыслу. Это — вопль одинокого страдальца, затерянного в равнодушном к нему мире. И блюзовые тексты отражают эту эмоциональную ситуацию во всей ее реальной и конкретной неприглядности. Блюзовые "сцены" разыгрываются на фоне хлопковых полей и болот, рабочих лагерей и тюрем, притонов и публичных домов. Болезни, безработица, крах всех иллюзий вплоть до политических — вот неизменное содержание блюзовой поэзии. Ее облик проницательно циничен и пестрит "богохульными" и "рискованными" оборотами. Быть может, из-за одного этого деревенские негритянские круги категорически изгоняют исполнителей блюзов из церковного музицирования. В городах к ним относятся более терпимо.

Над всем этим многообразием, как уже говорилось, царит, в особенности в "городских" блюзах, тема неудовлетворенной любви. Приведем некоторые примеры:

1) О! Река Миссисипи так глубока и широка, а моя девушка живет на другой стороне.

2) Всю ночь я искал свою девушку с револьвером 32-20 в руке.

3) Мой парень из Нового Орлеана бросил меня. И если он не вернется, я на правлюсь к заливу.

4) Когда женщине плохо на душе, она опускает голову и плачет. Но когда муж чине плохо на душе, он впрыгивает в поезд и исчезает.

5) Каждый жалуется, что у него одни неудачи.
Скажи мне, в чем дело?
Все как будто болит...

Сохранился рассказ "Ма" Рэйни о том, как блюзы впервые вошли в концертный репертуар. В 1902 году она совершала турне по селениям вдоль реки Миссури с "менестрельной" труппой и услышала, как местная девушка поет песню о возлюбленном, который покинул ее. Песня поразила артистку своей обостренной выразительностью, и она ввела ее в свою программу. Успех номера оказался колоссальным.

Может возникнуть впечатление, что содержание блюзов полностью совпадает с традиционной образной системой европейской музыки. На самом деле трактовка в них мотива любви глубоко специфична.

До рождения блюзов музыка не знала ни нарочитой насмешки над самой любовью, ни тяготения к открыто сексуальным мотивам, которые столь характерны для этой разновидности афро-американского искусства. Причем все моменты, содержащиеся в подтексте блюзовой поэзии, в самой музыке достигают открытой выразительности.

Раскованность сознания и господство инстинкта — главное в первом впечатлении, создаваемом блюзами. Конечно, уже в "Тристане и Изольде" инстинкту было придано почти всеобъемлющее значение, а "Пеллеас и Мелизанда" идет еще дальше по этому пути. Но сознание запечатленных в них персонажей-символов являет собой квинтэссенцию поэтичности. Оно высоко приподнято над повседневностью и достигает идеализированной красоты, неведомой в мире обычных людей. Эстетика блюзов принципиально иного характера. Их "герой" — скорее "антигерой". Он реален и осязаем, живет без всяких иллюзий среди равного ему окружения, сам полон недостатков, и столько же отдается непосредственному чувству, сколько прячет глубину и горечь своего разочарования за иронической самоуничижительной гримасой.

Какие же условия содействовали тому, что искусство, возникшее из подлинного страдания, приобрело циничный и внешне развлекательный характер? Ответ на этот вопрос лежит за пределами узкохудожественых явлений. Он в решающей степени связан с историческими и социальными особенностями страны, где рождалась и формировалась культура американских негров.

*

При всей приблизительности наших знаний о процессах становления афро-американской музыки все исследователи сходятся на том, что блюзы возникли в 70-х годах прошлого века, то есть вскоре после Гражданской войны в США. Главная аргументация — само их содержание, отражающее (в характерной для музыки опосредованной форме) психологию "свободного негра" послевоенных десятилетий.

Победа северян над рабовладельческой империей Юга и последовавший за ней так называемый "период Реконструкции" ("Reconstruction Period"), когда под защитой диктатуры северян бывшие невольники начали приобщаться к гражданской жизни, — все это вселяло в негритянские массы небывалое чувство подъема и

оптимизма. Перед ними, казалось, открывались громадные, неведомые дотоле социальные перспективы.

Очень скоро, однако, надежды и стремления "освобожденного народа" были сметены мощным натиском организованной реакции. После вывода северных войск полностью восстановилась — под внешне иным фасадом — атмосфера расовой ненависти, которая веками господствовала на юге США. Кроме того, негритянское общество заново и в еще более острой форме познало форму страданий, отчасти преодоленную в последний период рабства, а именно — чувство глубокого одиночества. Сейчас оно оказалось дополнительно отягощенным сознанием постоянных неудач.

Как ни велики были муки черных невольников, у них хотя бы оставалось утешение в виде "чувства коллектива" (за исключением первоначального периода ввоза африканцев, когда в одной рабочей ячейке преднамеренно объединяли представителей разных племен, говорящих на непохожих языках). Они были связаны и общим трудовым процессом, и общим жильем, и общей судьбой — причем судьбой, совершенно не зависящей от их собственной воли. Все это порождало особое чувство единства. После же "Реконструкции" каждый бывший невольник оказался всецело предоставлен сам себе. Абсолютно неимущий и ничему не обученный, не подготовленный к тому, чтобы принимать самостоятельные решения, отторженный от африканской культуры, но не приобщенный ни к какой иной, кроме как к "задворкам" англо-кельтской цивилизации, он начал катастрофически отставать в соревновании с белыми американцами. В этой страшной новой ситуации не было и места товариществу в его прежнем смысле. Глубокое разочарование, мучительное одиночество и полная оторванность от главного русла жизни в своей собственной стране породили в его психологии "комплекс неудачника".

Это новое душевное состояние выразилось в музыке, которая на протяжении всех веков рабства служила для черных невольников их жизненной точкой опоры. Так родились блюзы — искусство негритянских низов, или, как характеризует его выдающийся писатель Ричард Райт, "искусство выброшенных за борт неудачников"[8].

До самого недавнего времени исследователи пытались вывести это новое искусство американских негров из спиричуэл. Мы уже говорили о спорности подобной точки зрения, больше того: сегодня есть все основания утверждать, что блюзы — порождение светского фольклора, имевшего множество разновидностей. И разумеется, их источником служили не детские песни-танцы, не охотничьи напевы, не даже прямые трудовые мотивы — так назы-

[8] Цит. по: Oliver P. Blues fell this morning. London, 1961. P. 3.

ваемые "холлерс" (хотя влияние последних в целом на мелодический стиль блюзов очень значительно). Блюзы, по всей вероятности, восходят к атмосфере той широкой невольнической среды, где негров продавали как скот, где они были оторваны от семьи и церкви, и в которой единственной отдушиной служили любовные мотивы. "По сравнению с неграми, работавшими на плантациях, городской раб кажется почти свободным человеком", — писал выдающийся негритянский деятель прошлого века Фредерик Дуглас[9]. Усталость и боль, отчаяние и безверие, чувство потери личности и "сознание вины за невысказанный протест" *(Райт)*, а наряду с этим ощущение своей физической силы, — такой была духовная обстановка зарождения музыки, из которой после Гражданской войны вылились печальные и противоречивые песни освобожденных рабов.

Сложный и вместе с тем законченный эстетический облик блюзов был предопределен их дальнейшей эволюцией в условиях, в высшей степени характерных именно для США.

При всем богатстве художественных индивидуальностей и целых национальных школ, можно сказать, что в композиторском творчестве европейской традиции XIX век прошел под знаком поэтизации фольклора. Из репертуара уличных оркестров Вены выросли вальсы Шуберта, пронизанные тонким артистизмом. Чайковский преобразил бытовую песню "Сидел Ваня на диване" во вдохновенную элегию для струнного квартета. Под пером Бизе салонная хабанера стала чудом музыкальной лирики. Примеры подобного рода буквально неисчерпаемы, а сама мысль о поэтизации фольклора в XIX веке давно стала тривиальной. Однако, если попытаться применить ее к блюзам, то во всей своей наглядности предстанет пропасть между путями развития музыки в Старом и Новом Свете, ибо по отношению к блюзовому искусству высказанный выше трюизм несостоятелен.

Фольклор, служивший первичным материалом для блюзов, редко обладал тем облагороженным характером, который "вычитывали" в народной песне композиторы Европы. Открытая чувственность была присуща ему уже на самых ранних этапах. На протяжении не одного столетия негритянские песни и танцы, культивируемые на площади Конго, были отмечены откровенной эротикой и поэтому были в конце концов категорически запрещены властями. Новоорлеанские "оргии" — "торжество плоти над интеллектом", как характеризует их исследователь афроамериканской культуры[10], — служили главным источником свет-

[9] Цит. по: Southern E. The Music of Black Americans. N. Y., 1971. P. 143.

[10] См.: Gable C. The dance in Place Congo and Creole Slave Songs // Social Implication of Early Negro Music in the United States. N. Y., 1969.

ского фольклора в широкой невольнической среде далекого Юга США.

Но вспомним историю сарабанды. Вспомним, как этот "абсолютно непристойный" танец, проникший в Центральную Европу из Испании и вызвавший яростное возмущение цивилизованного общества, радикально преобразился в профессиональной композиторской культуре. Носитель высочайших духовных ценностей, европейская музыка "приняла" сарабанду в свой "выразительный арсенал" и подчинила ее своим художественным нормам. Пожалуй, никакой другой пример не свидетельствует более красноречиво о силе и духе европейской творческой традиции, чем постепенная трансформация чувственного языческого ритуала в возвышенную трагедийность сарабанд Генделя и Баха.

Если бы в Северной Америке в период зарождения блюзов были свои живые традиции оперно-симфонической школы, то развитие этого жанра могло бы пойти в сходном направлении. Но в атмосфере Нового Света судьба песен бывших невольников оказалась совсем иной: еще до того как блюзы подхватила и узаконила легкожанровая эстрада, главным "идейным" и реальным центром их распространения стали притоны и публичные дома. Современные исследователи приписывают очень значительную роль в этом процессе так называемому "баррел-хаузу" ("barrel house"). Это было типично американское заведение — дешевый, вульгарный деревенский кабак, широко распространенный в рабочих лагерях (в частности, у дровосеков).

В прямой зависимости от обстановки баррел-хауза сложились и некоторые характерные черты музыкально-выразительной системы блюзового стиля. И хотя его анализ выходит за рамки настоящего очерка, на одном из аспектов следует кратко остановиться.

Важнейшим органическим элементом блюзовой музыки является инструментальное начало. Ее выразительность несет в себе глубочайшие следы "эстетических требований" американского притона. Неотъемлемой принадлежностью баррел-хауза было фортепиано, репертуар которого, разумеется, не имел ничего общего с салонной или, тем более, концертной литературой европейского плана. И стиль исполнения на нем восходил к традициям ударных инструментов. Однако самое важное, с точки зрения интересующей нас темы, было не столько то, что на фортепиано скорее "колотили", чем играли (это обстоятельство более существенно для джаза), сколько то, что инструменты в баррел-хаузе, полуразвалившиеся и расстроенные, всегда безжалостно ф а л ь ш и в и л и. И эта фальшь, как принято думать, и породила характерное "грязное звучание" ("dirty"), вне которого блюзовый стиль немыслим.

Созвучия в любом виде афро-американской музыки вообще значительно отличаются от языка европейской классической гар-

монии. Даже спиричуэл именно этой стороной прежде всего поразили современников. "Кластеры" ("clusters"), широко известные сегодня благодаря джазу и новейшей атональной музыке, давно получили права гражданства в фортепианных импровизациях баррел-хауза. Но нам представляется, что "звуковая грязь", в той или иной мере присущая всем блюзам, имеет не один, а много истоков. В музыке же баррел-хауза она приобретала особую экспрессивность, сливаясь с тембром разбитого фальшивящего инструмента. Рождалось некое ощущение искажения жизни и тоски по изуродованной красоте. Случайно ли и в европейской оперно-симфонической музыке мотив "заката", мотив "маленького человека", задавленного равнодушным миром, также связывается со звуками фальшивящей шарманки ("Плащ" Пуччини), расстроенного фортепиано в кабаке ("Воццек" Берга)?

Эффект, порожденный, казалось бы, технической причиной, укрепился в музыке блюзов как символ душевного упадка и тоски.

Помимо баррел-хауза блюзы развивались либо буквально в "районе красных фонарей", либо в обстановке, близкой к нему. Переехав в город, многие талантливые исполнители, работая днем в качестве обслуживающего персонала в гостиницах, кафе, водителей такси и т. п., продолжали в свободные часы музицировать в барах и притонах. И по сей день биографии большинства блюзовых музыкантов проникнуты удручающей атмосферой "дна", где царят нищета, бесправие и, как следствие — в сущности безнравственность. Характерно, что ведущий американский фольклорист Алан Ломакс искал и обнаруживал великолепные образцы "сельских" блюзов в тюремной среде.

Перевоплощение деревенских, или фольклорных, блюзов в городскую классическую разновидность происходило в дальнейшем в той единственной профессиональной сфере, которая была доступна негритянским артистам и которая вообще на протяжении веков была господствующей в США. Речь идет о легкожанровой эстраде и о несколько более широком явлении аналогичного рода, обобщенно именуемом "миром развлечений" ("entertainment world").

Не только в южных рабовладельческих штатах, но и на севере страны негр имел право показаться на сцене только в амплуа шута, клоуна, комедианта. (Широко известно, что даже Поль Робсон, завоевавший в Англии признание как выдающийся трагедийный актер, еще в первой четверти нашего века не мог проникнуть на серьезную сцену у себя на родине.) Не останавливаясь специально на общеизвестных причинах этого уродливого явления, подчеркнем, что профессионализация блюзов и кристаллизация их стиля неизбежно происходила в рамках развлекательного искусства, в котором черные артисты давно достигли выдающегося мастерства. Характерно: негритянские труппы — "менестрели", крохотные

цирки, карнавалы, странствующие театрики, эстрада кабаре и т. п. — приняли в свой репертуар "деревенские" блюзы. Соревнуясь с танцами "гёрлс", водевильно-фарсовыми представлениями, демонстрацией уродов, выступлениями шарлатанов-лекарей (так называемыми "medicine man") и другими номерами сходного склада, вклинивались блюзовые исполнители и "распевали свои жалобные комментарии к историям безответной любви, преображая прозаическую повседневность в поэзию и музыку[11]. В традициях "менестрелей" под легкомысленной оболочкой, требуемой вкусом посетителей мюзик-холлов и бурлесков, возникали песни, проникнутые глубоким настроением. У выдающихся профессиональных певцов "классического" стиля, таких, как "Ма" Рэйни и Бэсси Смит, трагическая сущность блюзов прорывалась сквозь все наслоения грубой легкожанровости и достигала огромной впечатляющей силы. Показательно, кстати, что в то время, как деревенские блюзы связываются исключительно с исполнителями-мужчинами, городские — в основном создание женщин. Они внесли в этот жанр и особый страдальческий колорит и более мягкие, почти лирические тона, насколько это совместимо с антиромантическим, ироническим духом самого жанра.

В зависимости от того, насколько текст завершен по форме и выразителен, какие приемы интонирования избирает исполнитель для его воплощения, как варьирует ритмический рисунок, каков характер "детонирования" отдельных звуков, какие тембры наиболее точно соответствуют настроению момента и т. д, и т. п. — в глубочайшей зависимости от всего этого и возникает художественный образ блюза, принимая бесконечное разнообразие оттенков. Подлинная трагедия и трагедия замаскированная под иронию; страстная исповедь и гротесковая пародия на нее; острая неврастения и откровенная эротика; отчаянная тоска одиночества и нарочито гордая отстраненность; лирическая теплота и циничная насмешка над ней; возмущение и бессилие — все эмоциональные варианты меланхолии и горького юмора, запечатленные обычно не столько в псевдонаивном "открытом" тексте, сколько в тонком подтексте, воплощаются в жизнь при помощи типичных элементов музыкально-выразительной системы блюзов в русле исполнения-импровизации. Особенно богатой экспрессии достигала Бэсси Смит, с ее глубоким, от природы поставленным, трагическим голосом и феноменальным слухом, виртуозным манипулированием всеми эффектами микроинтонирования, редким чувством слова и бесподобной артикуляцией. Многие тексты ее импровизаций но-

[11] Schuller G. Earky jazz: its roots and Musical development. N. Y., 1968. P. 226—227.

сили автобиографический отпечаток, и быть может, поэтому в ее блюзовых излияниях общечеловеческая печаль окрашивалась глубоко личными, почти интимными тонами.

"Никто с тобой не водится, когда ты в беде" ("Nobody knows you when you are down and out"), "Беспечная любовь" ("Careless Love"), "Блюзы бедняка" ("Poor man's blues"), "Блюзы молодой женщины" ("Young womans blues") — таковы характерные названия импровизаций Бэсси, во многом отражающие собственные переживания этой высокоталантливой и несчастной артистки, трагически окончившей свой путь.

Основы своего искусства и прежде всего — глубокоэмоциональную, "женскую" манеру исполнения она восприняла от "Ма" Рэйни, но превзошла свою предшественницу (и учительницу) и совершенством стихосложения, и широтой образного диапазона, стилистической законченностью музыки[12]. По сей день импровизации Бэсси остаются непревзойденным классическим образцом блюзового искусства.

«Слышать в блюзах только глубокую, дикую и распутную песню, только музыку нищеты, упадка, отчаяния и порока — значит судить о них очень поверхностно. Все это в них есть — и дрожь уличного певца в лохмотьях, зарабатывающего на холодном ветру свои жалкие гроши, и пьяное храпение в баррел-хаузе... Но за этим скрывается нечто гораздо большее — душа потерянного народа, ищущего родину, — пишет выдающийся историк джаза Р. Блеш. — Трагедия здесь такая подлинная, неприкрашенная, беспощадная, что самое простое высказывание достигает выразительной силы реализма... Маленькая блюзовая песня олицетворяет духовный облик целой эпохи»[13].

Особое ответвление блюзов наметилось в начале 10-х годов. Оно связано с первыми печатными образцами жанра, родоначальником которых по праву считается Уильям Хэнди. Последний получил широкую известность как "отец блюзов" ("Father of the blues"): он первый, преодолевая бесконечные трудности (и в конце концов ограбленный белой издательской фирмой), опубликовал песни, которые назвал блюзами, "Блюзы Сент-Луи" ("St. Louis Blues", 1914). Резонанс этих песен, в особенности второй, оказался

---

[12] Не следует, правда, упускать из виду то, что деятельность Рэйни протекала на заре блюзовой эпохи. Именно она очистила этот жанр от влияния дешевых легкожанровых баллад, распространенных в те годы на американской эстраде. Бэсси же выступила на арену, когда путь к классическим образцам был уже проложен. Кроме того, Рэйни, начавшая выступать в четырнадцать лет, осуществила свою первую запись в сорокалетнем возрасте. Период расцвета ее голоса нам неизвестен.

[13] Blesh R. Shining Trumpets. N. Y., 1958. P. 109.

громадным и породил множество других произведений подобного рода. О популярности Хэнди можно судить хотя бы по тому, что Гершвин посвятил ему "Рапсодию в блюзовых тонах".

Однако в своей печатной разновидности блюзам была суждена та же судьба, что и всем другим жанрам афро-американской музыки, перенесенным на нотный стан. Система записи, которая тысячу лет служила композиторскому творчеству Европы, мало соответствует звучаниям, отражающим внеевропейский склад музыкального мышления. Соответственно обработанные и напечатанные, они предстали в обедненном, схематизированном и даже искаженном виде. Не только талантливейшая рапсодия Гершвина, но и опубликованные опусы самого Хэнди далеки от настоящих блюзов. При всей их художественной яркости, слишком много от оригинала утеряно, и прежде всего импровизационное начало. Подобно тому, как "Шехеразада" Римского-Корсакова не является собственно восточной музыкой, а симфонию "Из Нового Света" Дворжака, несмотря на достоверность тематизма, нельзя назвать американской, так и широкоизвестное произведение Гершвина, выдержанное в рамках европейской темперации, европейских тембров, гармонии, принципов тематизма и сложившегося романтического стиля фортепианной музыки, — лишь отчасти и очень избирательно воспроизводит подлинные "блюзовые тона".

Здесь мы выходим за рамки вопросов, связанных с этнической сферой, и соприкасаемся с музыкально-выразительной системой блюзового искусства. Однако это самостоятельная тема, требующая отдельного рассмотрения.

## РЕГТАЙМ И ЕГО ИСТОКИ

"Эпоха регтайма" длилась два десятилетия — с середины 90-х годов прошлого века до первой мировой войны. Тем не менее, с внедрением в жизнь этого жанра в искусстве открылся новый путь, окончательно реализовавшийся в джазовой культуре наших дней.

Не случайно так долго господствовал ложный взгляд на регтайм как на побочный, несамостоятельный вид музыкального творчества, выполняющий лишь функцию предвестника джаза. Глубочайшая зависимость последнего от художественных принципов регтайма не могла не породить подобного заблуждения. В годы, когда джаз приковывал к себе внимание всего мира, регтайм успел уже отступить на задний план. Поскольку связь между ними прозрачно ясна, то в оценках историков и исследователей джаз

*Опубликовано:* СМ, 1982, № 1. С. 91—98. Статья частично вошла в кн.: Третий пласт. М., 1994.

естественно затмил своего предшественника. О регтайме вспомнили лишь после второй мировой войны, а его художественное возрождение состоялось в последнее десятилетие. Сегодня очевидно, что регтайм — самостоятельный вид музыкального творчества, со своей законченной музыкально-выразительной системой и ярко выраженной художественной идеей. Более того. Распространена точка зрения, что регтайм — "главное течение в музыке и культуре Америки на пороге XX века"[1]. Само слово "регтайм" стало сегодня как бы олицетворением той эпохи. Художественное воплощение этого взгляда можно усмотреть в широко известном романе Э. Доктороу "Регтайм", где дан широкий разрез общественной жизни США в первой четверти нашего столетия[2].

В канун первой мировой войны в Англии был опубликован очерк, в котором звучала надежда на рождение подлинно национальной американской музыки. "Мы ждем появления американского композитора, — писал автор. — Но, разумеется, не подобия сегодняшних "паркеров" и "мак-доуэллов"[3], которые заимствуют чужеземные готовые формы и подражают им с большей или меньшей степенью успеха; их музыка совершенно лишена жизненных сил. Мы ждем кого-то, кто еще не известен, кто, быть может, еще не родился, кто будет петь о своей собственной стране, о своем собственном времени, о своих собственных переживаниях"[4].

Этому ожиданию и ответил художественный вид, родившийся в глубоком американском захолустье на пороге XX века и пробивший себе путь на эстрады всего мира.

Одна из поражающих воображение черт регтайма — его мгновенное массовое распространение. В годы, о которых идет речь, мир еще не знал ни радио, ни магнитофона, ни телевидения. Тем не менее, буквально на следующий день после появления какой-либо удачной пьесы в стиле регтайм она уже звучала в другом городе, иногда очень отдаленном. С молниеносной быстротой распространяясь вширь, регтайм охватывал все новые и новые районы огромной страны "от океана до океана", проникал в самые разные сферы, подчинял своему эмоциональному строю души миллионов людей. Негры и белые расисты; обитатели "подвального мира" и население пуритански настроенной Новой Англии; потомки завое-

---

[1] См.: Schafer W. and Riedel G. The Art of Ragtime. Baton Rouge, 1973. P. 2.

[2] На русском языке роман напечатан в журнале "Иностранная литература", 1978, № 9, 10.

[3] Горацио Паркер (1863—1919) — американский композитор, представитель академических кругов, эпигон немецкой романтической школы. Эдвард Мак Доуэлл (1861—1908) — первый и крупнейший представитель американской композиторской школы XIX века, получивший образование и работавший в Европе. Оба были связаны с университетскими кафедрами композиции.

[4] Цит. по кн.: Schafer W. and Riedel G. Op. cit. P. 3.

вателей "дикого Запада" и высоколобые интеллигенты в северо-восточных городах — самые разнообразные представители многошерстного американского общества были им покорены. Этот неизвестно откуда появившийся художественный вид, по-видимому, резонировал в тон каким-то фундаментально важным сторонам духовной жизни целого поколения.

Проводником регтайма стало фортепиано — самый популярный, самый "домашний", самый доступный инструмент Америки той эпохи (мы не говорим здесь о народных инструментах, например, о банджо). Он столь же ярко типизирует социальный и жизненный уклад этой буржуазной (тогда еще в основном мелкобуржуазной) страны, как камерные оркестры — европейскую придворную культуру XVIII века или вокальные многоголосные ансамбли — просвещенную среду ренессансной эпохи. Музыкальная жизнь "одноэтажной Америки" была сосредоточена в салоне, но салоне отнюдь не аристократического типа, а небольшом, уютном, "мещанском", довольствующимся простейшими развлечениями. В домах благополучных горожан орган и фортепиано издавна утвердились как бытовые инструменты, а в рассматриваемый нами период пианино проникло даже в самые скромные жилища, разбросанные по всей территории страны. От светских дам до конторских служителей, от жителей западных ранчо до обитателей тесных городских районов, от владельцев роскошных дворцов в Нью-Йорке до искателей призрачного счастья в Богом забытых местностях Аляски — короче говоря, "от Пятого авеню до Клондайка" (как образно сказано в одном из исследований, посвященных регтайму[5]) американцы всех сословий культивировали фортепиано как повседневный массовый инструмент.

Не следует пренебрегать и авторитетом европейской фортепианной музыки. Великолепные достижения романтического пианизма, ореол славы великих концертирующих артистов проникали в Новый Свет, вызывая у американцев особое преклонение перед "королем инструментов" и желание приобщить его к своему быту. Однако фортепианный стиль регтайма был очень далек от романтической и импрессионистской пианистических школ. Он культивировал другой тип звучания, свою особую виртуозность и основывался на необычных для рояля жестких "стучащих" интонациях и столь же необычных акцентированных ритмах. Из арсенала его выразительных средств были оттеснены педальные колористические эффекты или "брильянтная" пассажная техника, вне которых немыслимы пианистические стили XIX века. От драматического пафоса, психологической рефлексии, живописной картинности романтиков, от созерцательного настроения и тончайшей звукопи-

[5] Blesh R. and Janis H. They all Played Ragtime. N. Y., 1950.

си импрессионистов в регтайме не было и следа. Он нес совсем другие образные ассоциации, неведомые музыкальному искусству предмодернистской поры. Музыка моторно-физиологического склада, пронизанная чувством танца (или марша), она вместе с тем была отмечена нарочитой аэмоциональностью, как бы отстранена от происходящего. Одновременно и танец, и пародия на него; красота свободного движения человеческого тела и искажающая ее утрированная точность почти механического характера; оголенная простота форм и вплетающиеся в нее сложноприхотливые, очень странные на слух, воспитанный XIX веком, ритмические узоры — все это создавало впечатление, будто наивное веселье неотделимо здесь от иронического взгляда со стороны. "Ни следа печали, буйных страстей, экстаза... Перед нами замаскированная под невозмутимость ирония, которая исключает субъективные переживания. Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправимо веселая. В ее механическом облике есть даже нечто элегантное, заставляющее вспомнить негра-денди в кокетливом, сдвинутом набок канотье"[6].

Грандиозный успех регтайма у широкой публики был мгновенно (и выгодно!) использован легкожанровыми издательствами. Образчики этого стиля стали выходить неслыханно огромными тиражами, проникая в повседневную жизнь и влияя на психологию миллионов американцев. Нью-Йорк утратил в те годы свое значение как монополист музыкально-издательской индустрии: она теперь возникала в самых разных районах страны, вплоть до юго-западной периферии.

Но хотя "листки" ("sheet music", как по сей день они называются в Америке) успешно приобщили массовую американскую аудиторию к новинке, сами по себе они не могли бы обеспечить ни фантастическую скорость ее распространения, ни ее верную художественную интерпретацию. Здесь вступил в игру другой могучий посредник между композитором и публикой — "странствующий пианист" ("itinerant pianist"), заслугам которого в развитии регтайма нет цены.

За несколько лет возник легион белых и черных исполнителей, выступавших на эстраде с пьесами в стиле регтайм (само название появилось не сразу, и его происхождение до сих пор не установлено). Их пианистическое мастерство непрерывно совершенствовалось. На протяжении ряда лет проводились пышные публичные конкурсы, стимулирующие развитие виртуозности. Именно эта характерно американская артистическая фигура и внедряла в жизнь новые критерии музыкально прекрасного со скоростью, ограничиваемой только скоростью движения поездов. Жрецы рег-

[6] Mellers W. Music in a New Found Land. Lnd., 1964. P. 278.

тайма очень быстро заполнили все многочисленные виды легкожанровой продукции США, а затем распространили свое влияние и за ее пределы.

Возникли новые посредники между публикой и новорожденным искусством. Среди них очень значительную роль играло механическое фортепиано, так пленившее поколение "на рубеже двух веков" (это отражено в столь разных литературных произведениях, как, например, рассказ О. Генри "Пианино" и роман Маркеса "Сто лет одиночества"). В известном смысле пианоле отдавали предпочтение перед "живым" инструментом, так как она несла в домашний быт новую музыку не в любительском, а в первоклассном исполнении. В ее репертуаре регтайм занимал огромное место, быть может, еще и потому, что его предельная ритмическая точность и жесткость в каком-то смысле гармонировали с механической игрой пианолы. Не случайно исполнительский стиль регтайма часто характеризовали как механический.

Усовершенствованный фонограф также включился в процесс распространения регтайма. К тому времени эти пьесы, сочиняемые композиторами быстро "формировавшейся школы", появлялись пачками.

Как обычно происходит с музыкой, особенно полюбившейся публике, регтайм вышел за рамки своей первоначальной профессиональной сферы и породил ответвления, в которых чистота стиля, свойственная "классическим" образцам, была уже утрачена. Посетители, ждавшие своей очереди в парикмахерских, мальчики-чистильщики сапог бренчали на банджо и гитарах, воспроизводя мотивы и ритмы в стиле регтайм. Духовые оркестры включили его в свой репертуар, придав фортепианному жанру тяжеловесное "медное" звучание. Водевильные труппы приспосабливали его к своим инструментальным составам. Композиторы-песенники создавали вокальные произведения, основанные на ритмах и мелодиях регтайма — так называемые rag songs, и т. д. Разные "вольные" направления, в том числе оркестровые, заклейменные пуристами наших дней как незаконные отпрыски регтайма, тем не менее усиливали воздействие нового строя музыкального мышления на массовую психологию. При жизни Эдисона и Маркони, Амундсена и Кюри, О'Генри и Айвза родилась, наконец, долгожданная "музыка Америки". Ее первой художественной школой и был регтайм.

Но где истоки регтайма? В какой артистической и социальной среде зародилось это искусство, которое кочующие пианисты и печатные листки разнесли по всей Америке?

Регтайм проник в большой мир из "духовного подполья" ("underworld"), образующего характерный элемент культуры, или скорее антикультуры, американского Юго-Востока в 90-е годы прошлого столетия. Из притонов и публичных домов, игорных

клубов и дешевых баров, танцзалов и бурлескных шоу "неслись звенящие, архайчные, беспорядочные звуки синкоп, извлекаемых на фортепиано, которые несколько лет спустя преобразуются в музыку под названием регтайма"[7]. "Классическая" устойчивая разновидность нового жанра возникла на самом рубеже нашего века, когда черный "странствующий пианист" Скотт Джаплин (Scott Joplin) обобщил и систематизировал многообразные хаотические звучания, тяготевшие к регтайму. С его знаменитой пьесы "Кленовый лист" (1899) начинается жизнь художественного жанра, сыгравшего фундаментальную роль во всем дальнейшем развитии "музыки Америки".

Хотя Джаплин вполне осознанно стремился возвысить регтайм над породившей его средой, тем не менее в созданном им стиле своеобразно отразились черты "мира развлечений". При всем целомудренном характере и сдержанности форм выражения, раскованное веселье, насмешка над респектабельностью наложили на пьесы Джаплина определенный отпечаток.

Подобно другим бродячим артистам — героям "ночной жизни" Юго-Востока, Джаплин принес с собой богатое музыкальное наследие. Баллады и пляски белых горцев англо-кельтского происхождения, гимны Гражданской войны, негритянские светские песни и танцы, мелодии банджо, марши для духовых оркестров, салонные танцы викторианской традиции, популярные номера из театральных представлений — по существу все бытующие в ту пору виды американской и афро-американской музыки, вплоть до фольклора вест-индских островов, представлены в ранних регтаймах. Их отзвуки слышатся и в "классических" образцах Джаплина и представителей его школы (Джемс Скотт, Джозеф Лэм и другие). Тем не менее, решающее значение для созданного ими стиля имела не прямая традиция народно-бытового музицирования и не фольклор в его первозданном виде. Мощное воздействие на этот стиль оказала эстетика менестрельного шоу (minstrel show) — национальной разновидности массового музыкального театра США. Развиваясь на протяжении по крайней мере полувекового периода, предшествовавшего рождению "новой музыки", образцы менестрельной эстрады успели пустить глубокие корни в художественном сознании американцев. Ясные преемственные нити тянутся от них к "классическому" регтайму конца века.

Важнейшей чертой художественного стиля менестрелей была своеобразная трактовка фольклора. Этот театр очень широко опирался на народную и народно-бытовую музыку. Тем не менее то, что звучало с менестрельной сцены, представляло собой "вторичный продукт", находящийся в глубоком подчинении эсте-

[7] Blesh R. and Janis H. Op. cit. P. 40.

тике англо-американской легкожанровой эстрады. Музыкальный фольклор успел подвергнуться длительному отбору, отсеву, "усовершенствованию" прежде, чем выработал свое характерное "менестрельное лицо". Его сложившиеся стилистические признаки выражали на языке музыки эстетическую сущность самого театра, типическую образную систему. И именно эти признаки ясно прослеживаются в регтайме, вызывая непосредственные ассоциации с сюжетными мотивами и общей атмосферой менестрельного шоу. За этими ассоциациями в свою очередь возникают очертания более общей, "программной" идеи, скрытой в абстрактно-инструментальном облике нового фортепианного жанра[8].

Среди средств выразительности, определяющих новизну регтайма, первое место занимает метроритмическая сфера.

На фоне позднейшей джазовой музыки и сложнейших приемов композиторского творчества XX века метроритмические особенности регтайма не могут произвести на слушателя особого впечатления. Между тем, поколением "конца века" они воспринимались как признак новой музыкальной эры. Последовательное синкопирование, постоянное нарушение регулярной периодичности опровергали многовековую слуховую инерцию меломана западной культуры. В массовом масштабе и в рамках музыки европейской традиции регтайм первый утвердил — в зародышевой форме — принцип полиритмии, один из важнейших в музыкальном мышлении нашей эпохи.

Свободному ритмическому строю в регтайме противостояли "железные рамки" его внешней структуры. Нарочито наивная, вплоть до элементарности, с подчеркнутой расчлененностью и периодичностью, эта структура была для всех столь же знакомой и привычной, сколь новыми и экстраординарными казались ритмические синкопированные узоры. Принципы формообразования военного марша, салонной кадрили, а если идти дальше в глубь

---

[8] Казалось бы, неуместно сравнивать регтайм с сонатой или симфонией: их эстетическая направленность разительно контрастна. Тем не менее, и то, и другое — "чистая" инструментальная музыка, отпочковавшаяся от сценического образа или слова, с которыми первоначально была связана.

Истоки сонаты-симфонии, разумеется, не исчерпываются музыкой оперного театра. Однако роль оперы в рождении этого инструментального жанра фундаментально важна. Вобрав в себя мотивы-образы оперы, их интонационные характеристики, соната-симфония обрела самостоятельную выразительность обобщенно музыкального характера. В таком же духе регтайм обобщил в инструментальной форме музыкальные образы, предварительно найденные на менестрельной сцене, и зафиксировал эти находки в нотной записи, оставляющей мало места произволу исполнителей. Как и в оперно-симфоническом искусстве, фантазия музыканта здесь может проявиться почти исключительно в исполнительской интерпретации. Не случайно регтайм — единственный вид афро-американской музыки предджазовой эпохи, который не культивирует импровизационность и вообще не тяготеет к ней.

истории, — менуэта (то есть рондообразной трехчастности в ее элементарных вариантах) безоговорочно подчиняли себе весь материал регтайма, связывая его таким путем с музыкой не только моторной и "объективной", но и строго организованной в условном праздничном или сценически-декоративном духе. На всем облике регтайма лежал отпечаток эстрадности, нарочитого игрового элемента.

Тембровая сторона привлекала тяготением к non legato, к своеобразному эффекту ударности, к звучностям, напоминающим банджо. О родстве с репертуаром банджо свидетельствовали и необычные аккорды, эпизодически нарушавшие простейшее гармоническое письмо, господствовавшее в регтайме и в популярной музыке Америки в целом.

Все это пришло в регтайм из менестрельного шоу, главным образом из сцены под названием "кекуок", к которой постепенно свелась художественная и идейная сущность национального музыкального театра США.

Менестрельный театр был театром сугубо "плебейским", близким по духу к балагану, и ориентировался соответственно не на тонкий юмор образованных ценителей, а на хохот "простонародья". "Высоколобая" среда презирала и игнорировала его. Характерно, что первый серьезный исследователь музыки менестрелей Ганс Нэйтн предпослал в качестве эпиграфа к своему фундаментальному труду строки из "Мертвых душ" Гоголя, как бы пытаясь оправдаться перед музыковедческой братией за свой интерес к "низменному" искусству[9]. Ссылка на русского классика действительно помогает американскому автору обнажить суть эстетики менестрелей: персонажи этого театра олицетворяли не высокую духовную личность, а законченного антигероя, насмешку над идеями и устремлениями общества. Гримаса издевки, безверия, иронии постоянно сопровождала сценические образы на менестрельной эстраде.

Тем интересней, что подобный балаган стал носителем художественных идей, созвучных тем, которые созрели в будущем.

На протяжении столетий американское общество живет под знаком "негритянской проблемы". Осознание ее было всегда болезненным и отражалось на самых разных интеллектуальных и нравственных уровнях в своеобразных, подчас глубоко противоречивых формах. В высоких сферах — в литературе, публицистике, драме — "негритянская проблема" нашла достойное, серьезное и разнообразное воплощение: от "Автобиографии" Фредерика Дугла-

[9] Вот этот эпиграф: "Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателю... Но добродетельный человек все-таки не взят в герои... пора, наконец, припрячь и подлеца!"

са, "Хижины дяди Тома" Бичер-Стоу, "Белого раба" Р. Хилдрета, "Автобиографии бывшего цветного" Джона Уэлдона Джонсона — до всем известных в наши дни произведений Лэнгстона Хьюза, Ричарда Райта, Джемса Болдуина, Роберта Эллисона, Юджина О'Нила, Эрскина Колдуэлла и множества других белых и негритянских писателей-американцев. Она проходит как стержень повествования в "Приключениях Гекльберри Фина", а в романах Фолкнера образует жизненно важный подтекст, обнажающий глубочайшую духовную зависимость белых южан от "загадочного мира" черных.

Менестрельная эстрада, конечно, не была способной дать серьезную трактовку этой извечной и трагической для американского народа темы. Тем не менее, культивируемый ею образ негра, или, точнее, "маски" негра, символизировал очень важное общественное явление, а именно — социальную психологию, сложившуюся в эпоху узаконенного рабства и сохранившуюся в большой мере также в десятилетия, последовавшие за Гражданской войной. Эта маска — эмблема балаганного театра — была едва ли не устрашающей в своем почти сюрреалистическом репертуаре гротесковом преувеличении: лицо, замазанное жженой пробкой; огромные белки глаз, сверкающие, как блюдца; белый оскал зубов. Характер изображения сразу давал понять, что менестрельный образ выражает не подлинного негра, а персонажа, специально загримированного под негра. Снимались всякие реалистические ассоциации: о жизненной правде не могло быть и речи. Именно поэтому негритянские артисты, начавшие играть на менестрельной сцене (первоначально это был способ заработать деньги для выкупа из рабства), сами выступали под двойной маской — "белого менестреля, загримированного под негра". Как ни тяжела была такая ситуация, тем не менее, она могла быть истолкована, во всяком случае, двояко. С точки зрения преимущественно эстетической высказывалась мысль, что условный грим менестрельного шоу выполнял как бы функцию ритуальной маски: подобно ей, он отодвигал субъективный момент на задний план и делал актера носителем некоей объективной и в то же время отвлеченно-условной идеи. Действительно, как мы увидим дальше, идея "маски" в большой мере определила художественный стиль менестрельного шоу и достигла в нем глубокого символического обобщения.

Его суть заключалась в следующем. Ухмыляющаяся маска "зачерненного артиста" ("blackface") олицетворяла ту ложную концепцию мира черных, которая господствовала в прошлом веке в среде американских обывателей. Дошедшие до нас обложки изданий популярных менестрельных номеров изображают, почти без исключения, одну и ту же сцену — счастливых негров, танцующих и поющих на фоне безмятежной светлой природы. Персонажи ме-

нестрельных комедий также неизменно радуются своей жизни на плантациях, которые воспринимают как райскую обитель, музицируют и пляшут без конца. Подобное художественное изображение многомиллионного народа, обреченного на великие страдания, было фальшивым и гнусным.

Однако на самом деле вопрос не так прост, как кажется на первый взгляд. Образ инфантильного, неизменно веселящегося и безгранично преданного белому хозяину негра не был всецело искажением жизненной правды. Не только на сцене, но и в повседневном быту часто встречался живой прообраз менестреля — музицирующий и танцующий, дружески расположенный к белым негр-невольник. Эта ситуация отражала очень важный аспект жизни негритянского народа в США — аспект глубоко внедрившейся, виртуозно разработанной лжи, при которой условная "веселая маска", повернутая к "хозяевам", служила непроницаемой завесой, скрывающей подлинное отношение негров к своим вековым врагам. Иначе говоря, угнетателям открывалась только та "правда", которую им хотелось показать. Но то, что они видели, было не действительностью, а разученным "как по нотам", веками отрепетированным представлением.

Эти специфические взаимоотношения черных и белых обрисованы во множестве произведений американской литературы. Так, в "Долгом стоне" Ричарда Райта и "Корнях" Алека Хейли за каждой деталью поведения черных американцев возникают два лица. Одно из них подлинное — сгусток страданий, страха и неимоверной, беспредельной ненависти. Другое, обращенное к белым, — маска, изображающая довольство, веселье, покорность белому и восхищение им. С потрясающей силой в гиперболической форме та же картина запечатлена в упомянутом выше романе Э. Доктороу. Здесь сдержанно-благожелательный облик талантливого черного музыканта под воздействием злобных поступков расистов рушится без следа, обнажая бездны яростной, смертельной вражды. Заметим, кстати, что еще в "Ключе к Хижине дяди Тома" Бичер-Стоу констатировала особую "разученно-фальшивую" веселую манеру поведения негров, когда они общаются с белыми.

Вспомним, как упорно сопротивлялись негры самой идее показа белой аудитории своих духовных песен — спиричуэл. Эта сокровенная для них музыка выражала самую сущность внутреннего мира невольников и должна была храниться в тайне от враждебной им среды. Вместе с тем, негритянские музыканты были готовы исполнять "на публику" любой свой песенно-танцевальный репертуар — тот, что вдохновлял менестрельную эстраду и порождал ассоциации с идиллическими картинами на обложках популярных пьес.

Подлинное лицо и застывшая маска; жизненная трагедия и фарс; глубинно-сокровенное и вынесенный на общее обозрение дивертисмент — эта реальная психологическая раздвоенность определила противоречивую образную систему менестрельного шоу.

Особым символическим смыслом обладал кекуок. Это была сцена-променад, в которой разряженные негры-дэнди под руку со своими столь же модно одетыми дамами воспроизводили в комической форме торжественные воскресные шествия белых леди и джентльменов. Образ "расфранченного цветного" давно вошел в галерею типических образов менестрельных комедий, служа мишенью для бесконечных издевательств. Однако изумительно одаренные от природы негритянские артисты сумели внести в исполнение кекуока скрытый мотив, благодаря которому сценические трафареты, выражающие насмешку над неграми, стали носителями глубоко запрятанной иронии над самими белыми. Воспроизводя внешнюю манеру плантаторов, черные дэнди высмеивали их глупую важность, душевную тупость, самодовольное чувство мнимого превосходства. Осуществляли они это столь тонкими сатирическими приемами, в столь сдержанной, еле уловимой форме, что привычное впечатление как будто не нарушалось. Иронически злая суть образа пряталась за маской наивной и веселой простоты. Так слияние воедино маски и зашифрованной идеи усилило особый тип юмора, характерный для менестрельных комедий в целом, где шутка, сатира, карикатура облечены в невозмутимые, неподвижно серьезные тона (так называемый "dead-pan humour"). Подобно маске, манера преподнесения здесь нарочито аэмоциональна, она как будто не несет в себе ничего личного, субъективного. Кажущаяся отстраненность усиливает беспощадную иронию замысла.

Мотив скрытой насмешки, заключенный в кекуоке, нашел специфическое отражение в звуковой сфере.

Музыка менестрелей в целом развивалась парадоксально консервативным путем. Она была как бы повернута лицом к прошлому, к народной демократической культуре Англии эпохи Ренессанса (елизаветинской балладе, старинным хороводам и танцам англо-кельтов, музыке ярмарочного театра и т. п.). Тем более впечатляют на таком фоне оригинальные, неведомые европейскому искусству черты, которые прямым путем вели к регтайму и раннему джазу.

Как правило, в музыковедческих трудах эта проблема сводится к воздействию негритянского фольклора на традиционную музыку Запада. Действительно, невозможно оспаривать явное родство между некоторыми характернейшими приемами афро-американской музыки и типичными особенностями кекуока. Однако сам этот факт решительно ничего не дает с точки зрения понимания эстетического смысла данной проблемы. Более существенно другое: некоторые элементы негритянского фольклора потому "закре-

пились" в кекуоке, что они содержали черты, способные адекватно выразить на языке музыки ключевую идею этой символической сцены — обрисованную выше психологическую двуплановость.

Музыка менестрелей складывалась в неразрывной связи с театральным планом шоу, где первое место занимал танец. Не литературный текст речевых сцен, не сентиментальная баллада, но прежде всего танец определял индивидуально неповторимое начало менестрельного искусства, приведшее несколько позднее к новой концепции эстрадной хореографии. Его новаторство заключалось в особых движениях ног, кажущихся "независимыми" от корпуса танцующего. Тело оставалось в строго контролируемом, уравновешенном состоянии, руки висели как беспомощные, бесформенные "тряпки". Вся энергия танцора, все его феноменальное мастерство и головокружительные темпы воплощались в движениях ног. Перечислим некоторые из них: точные синхронные акценты, производимые пяткой одной ноги и пальцами другой; своеобразное "стучащее" притоптывание при помощи деревянных подошв; бег на одних пятках; как бы беспорядочное шаркание, создающее впечатление "оторванности" ног от всего тела. Необычайное для традиционного балета соотношение "равнодушного корпуса" и "волнующихся" ног подчеркивало юмористический эффект внешней невозмутимости, неотделимой от образа маски или куклы, и по-своему выявляло двуплановость, пронизывающую менестрельную эстетику. Эффект кекуока, в частности, заключался в конфликте движений рук и ног. Регулярный маршевый шаг "сбивался" буйным размахиванием рук, и восприятие этих диссонирующих ритмических фигур рождало чувство раздвоенного образа.

Наряду с танцором, центральной фигурой менестрельного шоу был импровизатор на банджо, чья игра отражала, в рамках своей специфики, смысл и дух менестрельного "балета". На самом элементарном уровне это проявлялось в преувеличенной (на европейский слух того времени) ударности звучания, в острых ритмических акцентах, соответствующих новому типу "стучащих" танцевальных движений. Но еще более важным было нарушение той системности ритмики, которая составляла одну из основ европейской музыки в постренессансные века. Долгое время подобное явление трактовалось как синкопа. Однако синкопа в европейском композиторском творчестве, как правило, приберегалась для особого эффекта и связывалось с временным, сразу же преодолеваемым сдвигом в системе регулярных акцентов. В импровизациях же банджо речь идет не о частном нарушении, а о последовательно двуплановой структуре, где равномерному чередованию акцентов в одном голосе неизменно противостоит другая ритмическая система со своими собственными центрами ударения; они смещают в сознании слушателя ожидаемые акценты. В непосредственной зави-

симости от "раздвоенного образа" танца рождалась полиритмия музыки.

Тенденция к нарушению ритмической одноплановости породила множество приемов. Все они вели к эффекту непрерывно рождаемой неустойчивости на фоне устойчивости. Устойчивый план — равномерная метроритмическая пульсация — осуществлялся пристукиванием ног самого исполнителя. Убыстренное, остро акцентируемое, оно переводило двудольность в мелкие длительности танцевальной четырехдольности. В мелодии же непрерывно возникали моменты, нарушающие это движение. В ансамблевых импровизациях дополнительное ощущение двуплановости рождалось благодаря акцентированности не только сильных, но и слабых долей такта.

В предельно обобщенной форме противопоставление двух ритмических планов в "мотив кекуока" отразило господствующую черту эстетики менестрельного театра — двуплановость. Игровой дух сцены-маски, изображающей променад негров-дэнди, выражен в кукольно-механической маршевости. Но ее "самодовольная", примитивно-наивная устойчивость наталкивается на "синкопированные" голоса, нарушающие эффект прямолинейности. В игровую кукольную клоунаду проникает гримаса сарказма. Через застывшую гротесковую маску проглядывает живое насмешливое выражение прячущегося за ней лица.

В "Кукольном кекуоке" Дебюсси с удивительной точностью воспроизвел как общий дух менестрельной сцены-променада, так и отдельные ритмические приемы менестрельного банджоиста. И хотя название "Кукольный кекуок" не соответствует подлинному (Дебюсси назвал свою пьесу "Кекуок Голливога" — по одному из типичных прозвищ менестрельного персонажа), тем не менее слово "кукольный" идеально соответствует образу маски, игрушки, неотделимому от художественной системы менестрельного шоу. (Кстати, на обложке первого издания "Детского уголка" Дебюсси воспроизведена менестрельная маска.)

Не требуется ни особенно тонкого художественного чутья, ни углубленного анализа, чтобы заметить поразительную близость в характере тематизма кекуока и регтайма. К тому же объективные данные подтверждают верность подобного восприятия. Во второй половине 90-х годов кекуок отпочковался от сцены и начал самостоятельную жизнь в салоне и на эстраде, сначала как транскрипция для рояля, затем как специально сочиняемая фортепианная пьеса. Долгое время современники не различали кекуок и регтайм, и было принято характеризовать последний как кекуок, перенесенный в сферу фортепианных звучаний.

Регтайм перенял от менестрельного шоу и многие другие черты — блестящую эстрадность, характерный склад юмора, виртуоз-

ность исполнения, принцип расчленения и окаймления. Ясно проглядываются заимствования также из иных музыкальных сфер (не говоря уже о фольклоре) — из марша для духового оркестра, польки, кадрили и сходных бальных танцев, из фортепианной музыки, звучавшей в ночных барах и притонах, и т. п. И все же сущность художественного облика регтайма, новое и индивидуальное в его тематизме заключено в той лаконичной "ритмоинтонации", которая десятилетиями складывалась в менестрельном театра как выражение замаскированной насмешки. Быть может потому регтайм и родился в атмосфере "ночных заведений", что господствующая в них атмосфера "devil-may-care" ("плевать мне на все") отлично гармонировала с воплощенным в кекуоке дерзким духом издевательства над мнимой добропорядочностью "сильных мира сего". Возвысившись над конкретной сценической обстановкой, приняв инструментально-абстрагированный облик, "мотив кекуока", развитый в регтайме, утратил непосредственную связь с Голливогом и Дэнди Джимом (типическими персонажами менестрельных комедий): он стал выражением гораздо более широкой, общей идеи. Подобно тому, как в век Просвещения героико-трагические интонации, связывавшиеся с образами Альцесты и Ифигении, Орфея и Ореста, Самсона и Ксеркса, стали носителями драматического содержания классической симфонии, так гротесковые маски менестрелей превратились в регтайме в обобщенный образ скрытой иронии по поводу павших богов.

В эпоху "развенчания романтизма", когда тема насмешки над устаревшими идеалами викторианства стала одной из господствующих в эстетической мысли Запада, идея, заключенная в регтайме, нашла отзвук в художественной психологии весьма широкой аудитории. Упомянем несколько наиболее выразительных примеров духовной созвучности регтайма характерным явлениям в искусстве XX века.

Регтайм убегает от трагической серьезности и маскируется под равнодушие: "Чувство (в регтайме) обезличено, — пишет проницательный исследователь В. Меллерс, — быть может, именно потому, что отдаться чувству невыносимо тяжело"[10]. Трагическое "оседает" здесь в некотором привкусе горечи, скрывающемся усмешкой безверья, подчеркнутой невозмутимостью, которые гармонически сливаются с комедийным фоном. А теперь вспомним раннего Хемингуэя, открывшего новую литературную манеру нашей эпохи: за нарочито равнодушными, как будто "неподвижными", упрямо антилирическими интонациями прячутся глубоко волнующие жизненно важные события и переживания. Назовем публицистику Маринетти и Кокто, про-

[10] Mellers W. Op. cit. P. 278.

никнутую дразнящим вызовом чувствительности и высокопарности, возвеличиванием мюзик-холла. В музыке появляется ряд ярких опусов, "замаскированных" под легкожанровость и даже основывающихся на ритмоинтонациях кекуока и регтайма: "Кукольный кекуок" Дебюсси, "Парад" Сати, "Бык на крыше" Мийо, "Регтайм" Стравинского, "Регтайм" и "Шимми" Хиндемита и другие. Все эти произведения проникнуты той же принципиальной антилиричностью, которая породила "новую музыку Америки". Даже любовная тематика блюза окрашена ироническими тонами. Характерно, что и в сфере бытового танца начинается безоговорочное господство фокстрота (прямо восходящего к кекуоку) — господство, которое привело в ту эпоху к безнадежному устареванию почти всех популярнейших танцев недавнего "романтического" прошлого.

Во вкусе массового любителя музыки, в рамках простейших форм, на основе неведомых дотоле афро-американских ритмов и тембровых звучаний регтайм предвосхитил мироощущение Запада в десятилетия, ознаменованные "переоценкой ценностей". Так был подготовлен эстрадный джаз, с которого ведет начало особый пласт культуры XX века, во многих отношениях противостоящий многовековым традициям европейского композиторского творчества.

## СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВОСПОМИНАНИЙ

Необычный "всплеск" серьезных публикаций о джазе оживил нашу музыковедческую литературу. В 1987 году вышли в свет "Советский джаз" под редакцией А. и О. Медведевых и "Джаз" У. Сарджента с обширными комментариями В. Озерова. В 1984-м — "Становление джаза" Д. Коллиерса и "Рождение джаза" автора этой статьи. К тому же времени относится и менее известная работа Е. Овчинникова "Джаз как явление музыкального искусства; к истории вопроса". Из-за своего малого объема, ничтожного тиража и скверного типографского оформления эта брошюра могла бы легко затеряться среди своих гораздо более увесистых собратьев по теме. И однако именно она побудила меня взяться за перо и поделиться некоторыми мыслями, возникшими при знакомстве с ней.

Эта статья — не рецензия на брошюру Е. Овчинникова, представляющую несомненный интерес, как первая изданная в нашей стране квалифицированная и насыщенная богатой информацией лекция о джазе для музыкальных вузов. Но она послужила для меня своего рода толчком, потому что в ней отражены взгляды, гос-

---

*Опубликовано:* МЖ, 1988, № 14. С. 28—29.

подствующие сегодня на историю и эстетическую сущность тех далеких времен. Когда джаз впервые вынырнул на поверхность из мрака глубин, у меня возникла потребность внести в нее некоторые стертые временем штрихи, усилить акценты, успевшие поблекнуть на протяжении полувека. Ибо в перспективе нашего времени события, связанные с ранним периодом жизни джаза, вырисовываются несколько по-иному, чем это воспринималось поколением 20-х годов. Поэтому, быть может, мои заметки покажутся небезынтересными для тех, кто размышляет о судьбах джаза в широком историко-культурном плане.

Прежде всего встает вопрос о том, чем отличается сегодняшний джаз от того, что реально происходило в жизни.

Подлинная картина эволюции джаза открывалась как бы археологическим методом, как бы "обратным ходом". Только после того, как джаз прочно вошел в мировую культуру, исследователи начали доискиваться до его истоков и корней. Это был очень сложный, отнюдь не прямолинейный процесс "снятия пластов", со многими историческими, географическими, культурными извилинами, который в конце концов установил длинную цепь преемственности, связывающую урбанистическую культуру современной Америки с языческими ритуалами древней Африки. Сегодняшние историки джаза, естественно, перевернули подобный ход событий "с головы на ноги". Они создают хронологически упорядоченное повествование о последовательных стадиях развития джаза, какими они видятся с высот конца XX века — его истоки в массовой культуре предшествовавшего столетия (менестрели, регтайм, блюз), архаический джаз, новоорлеанский джаз, эстрадный джаз 20-х годов, танцевальный свинг, бибоп, "европеизированный" модерн-джаз, вплоть до его авангардной интеллектуальной разновидности нашего времени.

В этом плавном повествовании мне хочется выделить одно звено, то, которое совпадает с моментом вторжения джаза в западную цивилизацию. Я позволю себе вольность, не принятую в научной литературе, и, отталкиваясь от личных воспоминаний, подчеркну огромное переломное значение этого момента, с которым не может выдержать сравнение даже революционный разрыв джаза в 50-х годах с эстетикой Тин Пэн Элли. Этот второй переломный момент, при всей его важности, имел место только в рамках самого джазового искусства, в то время как первый, относящийся к эпохе первой мировой войны, был событием мировой культуры.

Первые джаз-банды появились на эстраде больших городов США на рубеже 10-х и 20-х годов и мгновенно вызвали ощущение, что рушатся какие-то фундаментальные основы европейской цивилизации. Уже само слово "джаз", как и вытеснившее его вскоре "джаз", ассоциировалось с чем-то "дикарским", не укладываю-

щимся в европейскую лингвистику. На моей памяти начали доискиваться до происхождения и смысла этого термина. Гораздо позже выяснилось, что он действительно бытовал в "культурном подполье" — в самых низах негритянского населения Америки.

Необычная мгновенная реакция на джаз вышла далеко за пределы самого искусства и привела к расколу общественного мнения на два лагеря. Открылась пропасть между многовековыми традициями "старой доброй" европейской музыки и несовместимым с ней, вызывающим духом джаза. Я помню, как широкая респектабельная печать в США возмущалась его морально разлагающим действием, как в "порядочном обществе" о нем говорили только с насмешкой, а школьники и студенты бренчали джазовые мотивы на фортепиано, скрываясь от старших. Вместе с тем, радикально настроенная молодежь, только что пережившая ужасы войны, откровенно упивалась этими неотесанными новыми звучаниями, бросавшими вызов узаконенной сонорности и ритмической плавности европейской музыки. Молодые интеллектуалы ездили по открывающимся одно за другим многочисленным кафе Гарлема, где (как тогда полагали) перед ними открывался чистый негритянский джаз.

Помню эффект, который произвела книга стихотворений Вэйчела Линдси, где впервые была сделана попытка воспроизвести в поэзии джазовые ритмы. В некоторых школах она даже была внесена в рекомендованный список литературы для старших классов.

Не знаю, удастся ли мне передать атмосферу огромного возбуждения, царившего в Нью-Йорке при появлении гершвиновской "Рапсодии в блюзовых тонах". Шумела пресса, бурлила молодежь, даже в стенах такой цитадели консерватизма, каким был тогда Джульярдский институт, в кулуарах слышались разговоры об "эксперименте в современной музыке", как назывался концерт, в программу которого было включено это произведение Джорджа Гершвина. Не только имя композитора, но и имя дирижера Пола Уайтмена, осуществившего "эксперимент", были у всех на устах. Между тем, имя Уайтмена, гремевшее в 20-е годы, и его значительная роль во внедрении джаза в жизнь практически затерялись в анналах. В литературе наших дней оно, как правило, упоминается вскользь и скорее с пренебрежением.

В наши дни знаменитая (и по праву) рапсодия Гершвина не воспринимается как органически принадлежащая джазу. В целом она лежит в русле европейской пианистической традиции и не укладывается в собственно джазовый строй мысли. И однако достаточно было услышать, как опирается композитор на характерные элементы музыкального языка джаза — его необычную ритмику, оригинальный интонационный склад, эффект кажущейся импровизации, — чтобы понять: на наших глазах рождалось значитель-

ное художественное явление, подобных которому не знала многовековая европейская культура.

Вспоминаю также самые ранние публикации, относящиеся к середине 20-х годов и (насколько можно судить) практически забытые теми, кто пишет о джазе. Эти устаревшие издания действительно ценны главным образом как свидетельство невероятного интереса к джазу, к его загадочному происхождению со стороны широчайших кругов и в Америке, и в Европе.

Первая книга под названием "Так вот что такое джаз!" (H. Osgood. "So this in jazz" — Boston, 1926) принадлежала перу американского журналиста, который собрал самые разрозненные и разношерстные, доступные в то время сведения о новом виде массовой культуры, так остро интриговавшем современников. Любопытно, что в книге высказано предположение (со слов администратора странствующей группы артистов эстрады), что музыка типа джаза издавна бытовала на Антильских островах. Предположение это казалось в те годы фантастически неправдоподобным; в наши дни оно не вызывает сомнений.

Одновременно во Франции вышла работа, где была предпринята попытка (в тех узких рамках, которые дозволяли ограниченные знания тех лет) непосредственно связать джаз с Африкой. (Coeroy A. et Schaeffner A. Le jazz. Paris, 1926). Последовало этнографическое исследование немецкого ученого, поставившего вопрос о том, действительно ли джаз является прямым отпрыском африканской музыки, как тогда было принято думать (Hornbostel E. Ethnologisches zn jazz // Melos, 1927. Heft № 12). Автор пришел к ошеломляющему выводу, что в джазе нет ничего от Африки, кроме манеры вокального исполнения.

Выразительным доказательством того, как всполошило мир появление джаза, можно усматривать в опере Кшенека "Джонни наигрывает": в финальной сцене там возникало изображение негра, стоящего на земном шаре. Это был символ грядущего господства джаза в мировой культуре нового века. Но пожалуй, самым броским, самым обобщенным выражением "культурной революции", отождествлявшейся с джазом, остается название, данное ей писателем Фитцджеральдом, — "Эпоха джаза" ("Jazz Age"). Так определил он в одном из своих произведений значение джаза для начинавшего свой разбег XX столетия.

Вся атмосфера 20-х годов требует особенного внимания к этой стадии истории джаза, подчеркивания грани, отделяющей ее от всех предшествующих и последующих. Архаический джаз, обнаруженный десятилетия спустя и относившийся ко второй половине XIX столетия; старинный ново-орлеанский джаз, извлеченный на поверхность только после длительного господства популярного свинга в 30—40-е годы и названный "классическим"; эпизодиче-

ские выступления в начале века ансамблей типа джаз-бандов на эстраде больших городов — все это не оставило никакого следа в художественной жизни своего времени. И если в свете сегодняшних знаний их нельзя воспринимать только как предысторию джаза, не следует также забывать, что они олицетворяли особую, замкнутую культуру, долго не проникавшую в западную цивилизацию. С точки зрения городского жителя первой трети нашего века "их не было".

Возникает другой момент, истоки которого восходят к далекому прошлому.

"... Большинство джазовых музыкантов, ценимых мною, не любят, когда их называют джазовыми музыкантами. Не любят!", — сказал в недавнем интервью (в журнале "Советская музыка") выдающийся композитор и исполнитель джаза Дэйв Брубек.

В чем причина этого?

Казалось бы, джазовый музыкант должен испытывать гордость от сознания, что его деятельность ассоциируется с особым видом музыки, который впервые в истории оказался способным противостоять многовековому композиторскому творчеству европейской традиции (так грубо неточно называемому классикой). Откуда эти нотки "комплекса неполноценности" у представителей искусства, обладающего самостоятельной художественной идеей, оригинальнейшей выразительной системой, сложнейшим профессионализмом особого рода, и к тому же ценимого очень широкой аудиторией во всем мире?

По всей видимости, ответ на этот вопрос уводит ко времени, когда джаз впервые проник в городскую культуру, облаченный в вульгарную форму типично американской легкожанровой эстрады. Его своеобразная индивидуальная сущность неразрывно связывалась с крикливым внешним обликом. Трагедия не только негритянского, но и всего американского народа заключалась в том, что на протяжении более двух столетий его музыкальная талантливость имела возможность проявлять себя только в рамках развлекательной эстрады и в глубоком подчинении законам коммерции. Ранний джаз был неотделим от дансингов, баров, кабаре — так называемой "ночной жизни" в целом, музыка которой отличалась утрированной чувственной раскованностью. Не только косность мышления, но и "распутный" облик эстрадного джаза восстанавливал против него любителей серьезной музыки, тем более что коммерческая сфера, представленная Тин Пэн Элли и Бродвеем, мгновенно "вцепилась" в него и подчиняла себе его развитие. Самые "невинные" круги населения, никогда и не соприкасавшиеся с "ночной жизнью", тем не менее непрерывно подвергались воздействию бурно расцветающего коммерческого джаза. В моей памяти осталась картина мальчишек школьного возраста, танцующих пе-

ред витриной нотного магазина в разнузданно эротической манере, пародируя движения джазистов-негров. Их нанял владелец этого магазина. Среди водевильных сцен, обычно предшествовавших киносеансу, даже когда демонстрировались фильмы для детей, фигурировали "черномазые менестрели", исполнявшие свои традиционные номера в утрированно "оджазированной" манере. Даже в самых строгих консервативных школах, недоброжелательно относящихся к джазу, на ученических танцевальных вечерах оглушала и возбуждала его перкуссивная двудольность, взамен ласкающих слух вальсовых ритмов и интонаций. (Замечу попутно, что в широком обобщенном плане идея прощания с "вальсовой эпохой" выражена в симфоническом "Вальсе" Равеля, где первая, вальсовая тема, с ее нежным томлением и тонкой пикантностью вытесняется грубой какофонией и гротесковостью, олицетворяющими новый, антиромантический, антилирический мир.)

Вплоть до наших дней, параллельно с творческим импровизационным джазом, как известно, продолжает процветать коммерческая разновидность, паразитирующая на его художественных находках. Именно поэтому, можно думать, музыканты, представляющие новейший джаз, ставший одним из ярчайших выразителей в музыке нашей современности, протестуют против того, чтобы их ассоциировали с "индустрией развлечений", в рамках которой джаз явился нам в 20-х годах и на протяжении нескольких десятилетий носил на себе ее клеймо.

Как это ни парадоксально, убеждение многих джазменов, что сам термин "джазовый музыкант" связывается с искусством "второго сорта", усилилось от того, что в конце 10—20-х годов нашего века ряд выдающихся европейских композиторов высокого плана (условно назовем его "оперно-симфонический") проявил обостренный интерес к джазу и его предшественникам (регтайму, блюзу). В их числе были Дебюсси, Сати, Стравинский, Равель, Мийо, Онеггер, Хиндемит, Кшенек, Вайль и много других, менее блистательных имен. Отдельные выразительные элементы музыкального языка джаза проникали в их произведения и придавали им колорит современности. Этот факт и поныне фигурирует в литературе о джазе как одно из доказательств его художественной полноценности. Здесь слышится, однако, нелестный подтекст: "Не так уж плох джаз, если к нему проявляют интерес европейские композиторы высокого плана".

Однако отвлечемся от книг и обратимся к реальному творчеству. Тогда мы увидим, что на самом деле не европейская композиторская школа "облагодетельствовала" джаз, джаз оплодотворил композиторское творчество европейской традиции.

Здесь неуместно углубляться в сложную проблему расцвета и упадка интереса к джазу со стороны европейских композиторов.

Это движение было хотя и ярким, но, как показала последующая история, лишь кратким и замкнутым эпизодом для западноевропейской музыки, не давшим продолжателей ("Черный концерт" Стравинского, относящийся к 40-м годам, был создан по специальному заказу выдающегося джазового музыканта Вуди Германа и не имеет отношения к упомянутой европейской школе). Затронем все же два момента, которые, по всей вероятности, способны объяснить такую тягу к джазу.

Во-первых, оригинальность его музыкального языка отвечала общему для тех лет стремлению обогатить выразительную систему тональной музыки, господствовавшей в Европе на протяжении предшествовавших трех столетий. Именно в эти годы в композиторском творчестве проявилась мощная тенденция к политональности. Тогда же была разработана додекафонная система, а из глубоких недр извлечены скрытые фольклорные пласты с их самобытной модальной организацией, легшие в основу ряда новых школ (например, древний русский фольклор у Стравинского, старинный венгерский у Бартока, испанский у Равеля и Де Фальи, английский у Воана-Уильямса, бразильский у Вила Лобоса). Оригинальнейшая выразительная система джаза с ее сложной полиритмией (воспринимавшейся тогда как особый вид синкопирования), ее интонационный склад, свободный от европейской полутоновой темперации — все это резонировало в тон исканиям композиторов в период первой мировой войны, их стремлению к "интенсификации всех средств выразительности" (Кшенек).

Во-вторых, антиромантическая эстетика джаза, направленная против "сентиментализма, струящегося лунным светом" (Маринетти), его "шутовской", веселый облик были сродни искусству мюзик-холла, возвеличенному поколением, которое утратило веру в "истрепанные идеалы" прошлого.

Таким образом, только в "книжной истории" этот эпизод, это первое увлечение джазом в Европе выглядят как имевшие положительное значение для самого джаза. Джаз же, оплодотворив европейское композиторское творчество, сам не испытал на себе в те годы его воздействия (как это произошло впоследствии).

Такое воздействие было тогда маловероятно, уже хотя бы потому, что в Америке 20-х годов музыка новейших композиторских школ практически не звучала. В моей памяти очень ярко запечатлелись программы симфонических концертов в Нью-Йорке тех лет. Эти программы охватывали множество произведений, но все они, за редчайшими исключениями, были ограничены коротким (согласно теперешнему расширенному кругозору) отрезком времени — от Баха до композиторов конца прошлого века и их адептов. Рихард Штраус, Рахманинов, Сибелиус (но не Скрябин, не Малер, ни даже ранний Стравинский) были, кажется, последними в этом

ряду. Музыка французской "Шестерки", Хиндемита, Шостаковича оставалась для американской публики terra incognita. Правда, как дань чрезвычайно модному в те годы увлечению урбанизмом в искусстве, публике нередко преподносили "Пасифик 231" Онеггера. Помню исключительное, взволновавшее всех событие в конце 20-х годов — эпизодический приезд Равеля в "американскую провинцию", каковой в те годы казалась европейцам (и действительно была) музыкально-творческая жизнь в США.

Из Дебюсси слушатели концертов знали "Послеполуденный отдых Фавна", широко вошел в жизнь "Кукольный кекуок" из "Детского уголка", которые смелые педагоги давали разучивать своим ученикам, плененным его сходством с регтаймом.

Поскольку "эпоха рождения" джаза не знала ни радио, ни звукового кино, ни телевидения, в подсознание широкой публики, в том числе негритянских музыкантов, не проникали "интонации" европейского композиторского творчества тех лет. И поэтому, повторяем, джаз ничем не был ему обязан, когда формировался как самостоятельный художественный вид.

Каково же в наши дни реальное положение джаза? Является ли он представителем узкой касты или принадлежит к музыкальному миру в широком общем плане? Ответить на этот вопрос можно только если ясно понять, точно и четко сформулировать особенности выразительной системы джаза, которая резко отграничивает его не только от европейского композиторского творчества, но и от фольклора всех стран мира.

Мало констатировать факт, что джаз является законченным и самостоятельным художественным видом, который оказался способным противостоять мощной композиторской школе европейской традиции. Необходимо осознать и то, что он первый в мировой культуре осуществил органическое слияние внеевропейского и европейского строя художественного мышления, что его выразительная система основывается на особых, неповторимых и не существовавших в Европе началах, что он являет собой органичное соединение разных национальных культур, представляющих бесконечно отдаленные друг от друга географические районы (например, Британские острова и Африку, Кубу и Украину); что отдельные элементы музыкальной речи находятся в нем в совершенно иных соотношениях, чем в европейской музыке, и носят иной характер. Прежде всего это — ритмика, являющаяся фундаментом джаза, неведомая в профессиональном творчестве и фольклоре Европы и отличающаяся предельной сложностью. Далее — принцип согласования голосов, не совпадающий с европейской полифонией или тональной гармонией. Затем тембровый колорит, далекий от европейского bel canto и звучания симфонического оркестра и исходящий из особых представлений о непосредственной

сонорной красоте. Здесь и мелодика, не опирающаяся на полутоновую организацию, и временно́е мышление "ориентального" склада и т. п.

Хотя на поздней стадии развития джаз и начинает испытывать влияние гармонического письма "оперно-симфонической школы", он тем не менее сохраняет в неприкосновенности собственную художественную логику.

Наконец (что самое главное) — суть этой логики. В отличие от профессиональной музыки Европы, фундамент которой — нотация, в джазе определяющим началом является сольная и коллективная импровизация и игра на слух, что требует высочайшей виртуозности, уровень которой в целом достигается музыкантами "европейской выучки".

Предвидя вопрос, почему джаз остается самостоятельной замкнутой системой, хотя и испытывает воздействие новейшего гармонического строя "оперно-симфонического" творчества, уточню сказанное выше. Подобно тому, как широкое использование фольклорных тем в симфониях и операх не нарушает давно сформировавшийся облик этих жанров, или увеличенные секунды и мелизматика, характерные для "ориенталистов" прошлого века, ни в какой мере не делают их произведения подлинно восточными, а черты музыкального языка джаза у Мийо, Стравинского, Онеггера и даже Гершвина не превращают их музыку в джаз, так и неповторимая художественная система джаза ни в коей мере не подвергается разрушению от воздействия отдельных элементов других музыкальных культур.

Когда мы ясно представим себе все это, станет очевидно, что джаз, противостоящий композиторскому творчеству европейской традиции, на самом деле не бросает ему вызов, а параллельно ведет независимую и полноценную жизнь. Каждый из этих двух видов музыки по-своему олицетворяет художественную современность. Характерно, что попытки осуществить слияние этих двух самостоятельных культур (так называемое "третье течение") не привели пока к убедительным результатам.

Те, кто не воспринимает и не любит джаз, такое "приравнивание" могут истолковать как принижение композиторской школы европейской традиции. Спору нет, во многих отношениях она неизмеримо выше и совершеннее джаза. Ее внешние формы и музыкально-выразительные приемы отчеканивались и отшлифовывались веками. Ее образная сфера бесконечно разнообразна и охватывает, по существу, все стороны жизни и сознания людей: она давно стала одним из высших проявлений духовного гения человечества. Между тем джаз еще находится в младенческом возрасте. Вся его жизнь, как мы видим, может уложиться в воспоминания одного человека. И все же их сопоставление представляется мне

оправданным. Как и "оперно-симфоническая" школа, джаз, несмотря на свой юный возраст, достиг подлинно универсального воздействия. Родившийся в далеком, на протяжении веков богом забытом захолустье в Новом Свете, он сегодня подчинил себе миллионы людей во всем мире. Как и профессиональное творчество европейской традиции, он создал свою неповторимую законченную художественную систему и подобно европейской классике олицетворяет мироощущение людей нашей эпохи. И в этом смысле они сопоставимы.

## ОБ ИСТОКАХ РОК-МУЗЫКИ

Вспомним героя известной повести Сэлинджера "Над пропастью во ржи". Подросток, истерзанный болезненным неприятием окружающего мира, равнодушный до цинизма к духовным ценностям прошлого, таит, однако, в душе нежность к тем, кого еще не коснулась "времени порча". Само название книги "A Catcher in the Rya" (дословно: "Ловец во ржи") — символизирует внутренний мир Холдена Колфилда: он мечтает уберечь от возможной гибели детей, играющих над пропастью во ржи. Образ Холдена стал на Западе олицетворением духовного строя целого поколения.

Какую же музыку любит этот американский подросток?

Симфоническая и оперная культура ему недоступна. Новейший джаз в кафе интеллектуальной богемы кажется ему снобистским. Его отталкивает слащавая сентиментальность американской легкожанровой эстрады. И только черная певица предыдущего поколения, исполняющая музыку в стиле раннего диксиленда, вызывает у Холдена восторг и умиление.

В середине 50-х годов вышла в свет и другая получившая широкое признание книга писателя-американца — "На дороге" Джека Керуака. Здесь молодой автор скитается по стране, стремясь обрести подлинное, острое ощущение жизни. Разочаровавшись в культуре белой Америки, он тянется к свободной от ее норм и условностей негритянской музыкальной среде, которая оказывается способной одарить его сильными переживаниями.

Для многих из тех, кто рос и формировался в десятилетия после второй мировой войны, традиционные виды искусства в значительной мере утратили силу воздействия. Требовалось нечто иное — "особое", "свое", дерзко опрокидывающее эстетические представления прошлого.

---

***Опубликовано:*** СМ, 1986, № 7. С. 101—109. Статья вошла в кн.: Третий пласт... М., 1994.

И они нашли это в рок-музыке. Свободная (насколько это возможно) от традиционной образности, антагонистичная требованиям профессионализма, она, казалось, бросила вызов культуре прошлого. Однако дух ее — не столько осознанный социальный протест, сколько инстинктивное психологическое бунтарство. "Не мы восстаем против отцов, просто отцы не хотят нас понять", — сказал в одном из своих редких интервью Боб Дилан, уникальный по поэтическому таланту бард 60-х годов[1].

Немалая смелость требуется, чтобы выступить сегодня с оценкой этого пласта современной культуры, который уже по крайней мере четверть века занимает умы социологов, психологов, писателей, педагогов — не в меньшей, а пожалуй, даже в большей мере, чем музыкантов. Так много здесь парадоксального, противоречивого, одновременно отталкивающего и привлекательного, пошлого и истинно выразительного, "штампованного" и нового. Самое же загадочное — ее потрясающая массовость. Почему этот вид музыки, откристаллизовавшийся в послевоенный период поначалу как выражение социальной психологии определенных слоев западной молодежи, не только не угасает, но продолжает набирать силу? Нет как будто ни одного уголка современного цивилизованного мира, где не возникали бы один за другим молодежные ансамбли, импровизирующие в духе рок-музыки — как для эстрады, так и "для души". В нашей стране их число измеряется не десятками, не сотнями, а тысячами; в масштабе мира — миллионами.

Даже прикоснуться к этой проблеме пугающе трудно. К тому же, для "классического" профессионала она таит дополнительную опасность — ложного слышания самой музыки. Когда авторитетный музыкальный критик газеты "New York Times" издал книгу о "Beatles" она была встречена насмешками в обоих лагерях. Представителям академических кругов казалась абсурдной сама попытка серьезно отнестись к такой "дикой", "уличной" музыке. "Beatles" же восприняли как нелепость стремление анализировать их творчество в терминах и, соответственно, понятиях традиционного композиторского письма.

Но и отмахиваться от этой проблемы недопустимо. Мы должны услышать рок-музыку "непредвзятым слухом", пробиваясь сквозь все наслоения пристрастий.

Название "контр-культуры", которое закрепилось за рок-музыкой уже в ранний, собственно американский период ее развития, имеет под собой, как мы видели, реальную почву. Отрицание стабильных этических и эстетических норм, что в наиболее крайней, эксцентрической и нигилистической форме выразилось в движении хиппи, есть и в рок-музыке: она по-своему, развязно и

[1] См.: Gregor C. Mc. Bob Dilan: a Retrospective. N.-Y., 1972.

крикливо, противопоставила себя всему, что давно утвердилось в профессиональной культуре, — и оперно-симфоническому творчеству, и джазу, с которым она генетически связана, и даже, как это ни невероятно на первый взгляд, традиционной легкожанровой эстраде, от которой, однако, по сей день находится в явной зависимости. Мы сосредоточимся на моментах, поясняющих — в пределах метода музыкально-исторической науки — происхождение и художественную сущность этого наиболее распространенного вида современной массовой культуры. Наша задача — выяснить:

а) как отвлеченное общее понятие "контр-культуры" материализуется в конкретных звуках музыки;

б) к каким истокам восходит стиль рока, неприемлемый для слухового кругозора и художественной психологии представителей довоенных поколений;

в) какими своими чертами рок резонирует в тон некоторым чертам современного мирового художественного процесса;

г) что характерно для двух крупнейших явлений в этой сфере, ее "классики" — искусства Боба Дилана и "Beatles".

Быть может, главная отличительная черта рока — его принципиальная антипрофессиональная направленность. И судить его по законам профессионального композиторского творчества — занятие бесплодное. Между тем, исходя именно из подобных критериев, сегодня обсуждают (и осуждают!) рок-музыку — ее вокальный стиль, резкость тембров, оглушающую динамику и т. п. На самом деле только в одной сфере традиционного композиторского творчества прослеживаются связи с рок-музыкой — в легкожанровой эстраде.

И в США, и в Англии — в тех странах, где сформировались первые законченные образцы рока — легкожанровая эстрада безоговорочно господствовала на протяжении двух столетий. В свою очередь такая эстрада неотделима от коммерческой основы, которая подчинила себе по существу все оказавшиеся жизнеспособными проявления творческого таланта в музыке этих двух стран[2]. В Америке именно в рамках музыкального бизнеса утвердились все устойчивые виды национальной музыки — и театр менестрелей, и регтайм, и городской блюз, и джаз. За всеми ними маячат зловещие тени Тин Пэн Элли[3] (или его прототипа), Бродвея, Голливуда и т. п. Рок-музыка тоже оказалась бессильной перед лицом этой мощной, почти всегда развращающей и неизменно сковывающей силы. Однако ее первоначальные элементы восходят к иной среде

[2] О фундаментально важной роли коммерции в формировании эстетического облика легкого жанра в США см.: Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства. М., 1985.

[3] Тин Пэн Элли — прозвище, утвердившееся за американскими издательствами шлягеров.

и к иным художественным традициям. Именно они обеспечили неповторимость и ярко современный дух жизнеспособных образцов рок-музыки.

Важная ее особенность, кажущаяся парадоксальной, — способность этого на первый взгляд только легкожанрового искусства так глубоко волновать слушателя.

Традиционно развлекательная эстрада всегда уводит аудиторию в условный мир выдумки и игры, который лишь внешне и слегка походит на реальность. Это — облегченный, декоративный вариант жизненной правды, таковы художественный смысл и специфика жанра.

Но рок-музыка в своей сути отнюдь не игра. Она тревожит, будоражит, возбуждает до такой степени, что подчас слушатели и исполнители теряют контроль над собой. Можно было бы, как это часто делается, всецело объяснять подобное явление открытым нажимом на низменные инстинкты либо взвинченным — с помощью наркотиков — состоянием артистов и слушателей. Действительно, в годы, когда идеология и жизненная практика хиппи сильно влияли на западную молодежь, "наркотический элемент" вторгся в рок-музыку. И именно он открыл дорогу многим уродливым ее разновидностям, принявшим в наше время угрожающе массовый характер. Однако подобно тому, как понятие "джаз" включает в себя множество явлений — от банальностей до одухотворенных, подлинно художественных произведений, так и в рок-музыке есть образцы интересные и новаторские, с одной стороны, пошлые и утрированно сексуальные — с другой.

Разумеется, эротичность всегда была "в крови" американской эстрады. Она отчетлива не только, например, в творчестве Элвиса Пресли, который глубоко повлиял на музыку Дилана и "Beatles", но и у гораздо более раннего Руди Валле, создавшего стиль crooning, который покорил публику в конце 20-х и в 30-х годах. И если в традиционной легкожанровой эстраде США эротичность обычно скрадывалась слащавостью, а соответствующие мотивы запрятывались в подтекст, то рок-музыка в этом плане абсолютно раскована. Характерно, что типичный подросток своего поколения, сэлинджеровский Холден восхищен глубокой чувственностью черной исполнительницы раннего джаза; вместе с тем он презирает пошлую подделку под этот стиль у белых эстрадных "звезд".

И все же сущность рок-музыки не в сексуальности, равно как не ею определяется значение многих выдающихся произведений современной литературы на Западе, где эта тема вплетается в серьезнейшую проблематику иного рода (можно в качестве примеров сослаться хотя бы на романы Н. Мэйлера в США, Эн. Бёрджеса в Англии). Это — "печать времени", освободившегося от викторианской психологии, неизбежная обратная реакция на протестантское

ханжество, господствовавшее в Англии и США на протяжении веков. Но, повторю, не этим объясняется тяга молодежи к рок-музыке — в конце концов, достаточную "порцию" вольностей она могла бы получить в любой другой сфере западного коммерческого искусства. К тому же тема секса в классической рок-музыке не центральная. У "Beatles" есть прекрасные образцы именно любовной лирики — недаром такую прочную популярность завоевал альбом "Love Songs", открывающийся шедевром П. Маккартни, песней "Yesterday". В широчайшем диапазоне жизненных явлений, затронутых в поэзии Боба Дилана, тема любви вовсе не занимает господствующее место. Бурная реакция молодежной аудитории 60-х годов на искусство Дилана и "Beatles" объяснялась главным образом, как мне кажется, магическим воздействием неведомых дотоле европейской музыке ритмов и интонаций.

Подобно тому, как коммерческий джаз 20—30-х годов, неотделимый от дансингов и баров, не помешал возникновению и иного джазового искусства, искусства высокого профессионализма, так и рок-музыка оказалась способной дать жизнь интересным художественным явлениям, отражающим душевный строй многих представителей современной молодежи. Можно напомнить о знаменитой рок-опере Э. Уэббера и Т. Райса "Иисус Христос — суперзвезда", созданной на свободно трактованный евангельский сюжет. Серьезнейшая по замыслу "Месса" Л. Бернстайна включает эпизоды в стиле рока наравне с другими видами музыки XX века, а также с древнейшими литургическими песнопениями и образцами ренессансной полифонии. Сегодня в некоторых опусах "авангардистского рока" господствует образность сугубо созерцательного плана. Разумеется, скрещивание рока с эстрадой, с коммерческими шоу, его широкое проникновение на телевидение и в кино мешает дифференцировать "классический" и дешевый, вульгарный варианты: последний звучит чаще и соответственно отождествляется с явлением в целом.

Рок-музыка вовсе не опирается на сложившийся и потому легко воспринимаемый музыкальный язык — характерная особенность традиционной легкожанровой эстрады. Наоборот, она неустанно *ищет новое*. Это объясняется, во-первых, ее импровизационной природой, стимулирующей движение мысли в сторону неизведанного. Во-вторых, основные истоки рок-музыки восходят не к выразительным приемам, что у всех "на слуху", а к особым явлениям, которые на протяжении веков прятались в подпочвенных слоях культуры и только в нашем столетии вырвались на поверхность. "Рассекречивание" подобных явлений — быть может, самый существенный вклад американцев в музыкальную психологию современности. При всей своей противоречивости и необычности, рок-музыка волнует в большой мере потому, что вобрала в

себя "эмоциональный концентрат" тех выразительных средств, которые веками вырабатывались в народном искусстве.

Прежде всего, рок-музыка открыла новую страницу во взаимоотношениях "музыки белых" и "музыки черных". Речь здесь идет о неведомом ранее влиянии внеевропейского начала на музыку Запада — о процессе, начавшемся параллельно и одновременно в джазе и в профессиональном композиторском творчестве Европы, от Дебюсси и Мессиана до новейших авангардистских школ.

Джаз — ранний, яркий и весьма убедительный для самой широкой публики пример слияния европейского и внеевропейского. В рок-музыке это явление обрело принципиально новое качество, ибо она создавалась и продолжает создаваться в основном *белыми* сочинителями, которые, однако, опираются на *негритянский* строй мысли. Композиторы и исполнители европейского происхождения сумели не только отстоять специфику и сущность "негритянского языка" перед лицом европейских форм музыкального выражения, но и внести в эту сферу нечто новое.

К тому времени, когда зарождалась рок-музыка, джаз ушел далеко вперед по сравнению с уровнем, достигнутым им в 20—30-е годы. Он утратил облик массового искусства, приблизился к вкусам интеллектуальной элиты и по содержанию не имел почти ничего общего со своим ранним элементарно-танцевальным прототипом. Новая система джазовых выразительных средств основывалась на виртуозном профессионализме — как композиторском, так и исполнительском. Все это было слишком сложно для неподготовленной белой молодежи. Но поскольку к середине века джаз являлся самым распространенным видом бытового музицирования в США, создатели рока естественно и неизбежно должны были отталкиваться от него. Из всех разновидностей джаза молодежи оказался особенно близок жанр под названием rythm-and-blues. Именно отсюда рок-музыканты извлекли основополагающие приемы и, в первую очередь, пронзительно акцентированный ритм. Неотделимый от оглушающих перкуссивных звучаний big beat вызывает у слушателя мощную, хотя и элементарную физиологическую реакцию. Тяжелые, утрированные и регулярные удары — по сей день неотъемлемый компонент выразительности всей рок-музыки, в то время как в современном джазе ритм достиг большой утонченности, разнообразия, подчас изысканной усложненности и менее всего является средством примитивного "телесного" воздействия. Ни на секунду не останавливающееся биение рока опьяняет и завораживает. В своих далеких истока big beat восходит к ритуальным барабанным звучаниям Африки, которые, вызывая состояние транса, призваны подчинить сознание иррациональным силам. В трансформированном виде это африканское наследие живет в разных видах музицирования черных американцев.

Всем знакомое "дергание" тела при исполнении рока — не что иное, как знак проникновения завораживающего ритма в каждую клетку организма музыканта. И если у ординарного исполнителя оно имеет очень упрощенный характер, то у высокоталантливых (в особенности, черных) музыкантов налицо тонко преображенные, замаскированные двигательные приемы, которые, действуя на подсознание аудитории, вовлекают ее в особую эмоциональную сферу. Сегодня, когда по существу каждый человек имеет возможность увидеть подлинные танцы американских негров и представителей черной Африки — возможность, исключенную для европейской публики предшествовавших веков и поколений, — вряд ли можно сомневаться в африканских истоках физических действий, обязательно сопровождающих исполнение рок-музыки на эстраде.

Не в меньшей мере рок-музыка связана с духом блюза. Трагические песни, чаще всего о любви, затрагивающие глубины человеческих переживаний, блюзы, тем не менее, всегда окрашены духом иронии, разочарования, и это оказалось очень близким настроениям западной молодежи в середине века. Однако не только общий дух блюза, но и его конкретные музыкальные приемы повлияли на облик рока.

Пожалуй, наибольшее воздействие на него оказала блюзовая манера пения. Принципиально непоставленный голос, грубое и хриплое его звучание, странные приемы звукоизвлечения, иногда похожие на крик, кваканье, писк, восходят отнюдь не к европейскому культивированному bel canto, а непосредственно к Африке. Отсюда же идет восприятие пения как свободной музыкально-интонированной речи, в корне противоположной закругленной мелодичности строго темперированного вокального письма "оперной эпохи". Важная функция гитарной партии в блюзе также унаследована рок-музыкой. Можно полагать, что именно эта традиция подготовила передачу инструментам львиной доли выразительности. И когда вокалист интонирует отдельные слоги, лишенные смысла, он тоже имитирует инструментальное звучание.

В джазе господствующим принципом формообразования является импровизационность, причем высокого профессионального характера. Но создатели рока — не профессионалы, их творчество стихийно, потому, в отличие от джаза, импровизационность рока значительно проще. Часто она служит лишь первоначальным импульсом к созданию произведения. В дальнейшем, в образцах, которые поднимаются над инстинктивным музицированием, импровизационные находки полностью или отчасти нотируются.

Европейские корни рок-музыки представлены, главным образом, англо-кельтским фольклором, который на протяжении почти четырех столетий оставался главным видом народной музыки в США.

Открытие сложившейся в эпоху Шекспира английской баллады в Богом забытых гористых местностях американского Юга — одна из самых драматических страниц в фольклорных изысканиях нашего века. И именно этот тип фольклора олицетворял и продолжает олицетворять американское национальное начало. Особенно богатым источником был Юг, гораздо позже Севера вступивший на капиталистический путь развития и потому сохранивший черты "вечного", деревенского уклада жизни. Однако в любом районе страны англо-кельтский пласт воспринимался как "свой" — при том, что именно в музыке США живы по сей день признаки многонационального происхождения жителей этой страны, практически исчезнувшие из других областей культуры. Подобно английскому языку, этот фольклор объединяет многомиллионное население страны. В большинстве районов он господствует безраздельно, в других — параллельно иным фольклорным видам (например, испанскому на Юго-Западе, немецкому на Среднем Западе, итальянскому, еврейскому, украинскому на Северо-Востоке и т. д.). В городах Севера он подвергался "модернизации"; в сельских же местностях Юга долго сохранял архаический вид, который и имеет прямое отношение к художественной системе рок-музыки.

Первым ее предвестником с "европейской стороны" были эстрадные песни hillbilly ("парень с гор"), появившиеся в начале нашего века. Сначала это были народные образцы, сохранившиеся в отдельных горных районах Юга. С подлинным прообразом hillbilly мы сегодня хорошо знакомы благодаря американской литературе XX века, в особенности романам Фолкнера. Но в то время, как у Фолкнера представители "деревенщины" обрисованы удручающе темными красками, в эстрадных песнях этот образ трактован в комедийном и сентиментальном планах.

В тесном родстве с hillbilly находится country — подлинное народное искусство Юга. Прятавшееся на протяжении веков в глубинах сельской жизни, оно с появлением радиовещания почти сразу "попалось в лапы" коммерции и подверглось соответствующему искажению. Песни ковбоев, сложившиеся на западных ранчо и образовавшие ответвление country-western[4], стали кладезем для легкожанровых издательств в духе Тин Пэн Элли. Широкую популярность получила их разновидность — bluegrass, которая представляет собой подлинную англо-кельтскую песню, интонированную в манере блюза, то есть в манере, где определенные интерва-

[4] В США эти два чрезвычайно близкие друг другу вида, как правило, фигурируют под единым названием country, в то время как в Англии принято наименование country-and-western.

лы — как правило, терции и септимы — звучат с известным отклонением от "чистой" темперации.

В годы, непосредственно предшествующие рождению рок-музыки, у американцев впервые вспыхнул сильный интерес к народной музыке своей страны. Он дал жизнь мощному движению молодежи, значительному самому по себе, но представляющему для нас особый интерес ввиду его влияния на молодую рок-музыку. Репертуар песенного движения носил, как правило, ярко выраженный социальный характер, включал много "песен протеста". Наиболее выдающимся представителем этой одновременно и древней и новейшей культуры был подлинный пролетарий, талантливейший Вуди Гатри, наследником которого, в частности, стал Боб Дилан.

Что же внесла англо-кельтская народная музыка в стиль рока?

Прежде всего яркую мелодичность, которую не могли окончательно изуродовать даже густые наслоения стиля Тин Пэн Элли, модальность древних крестьянских ладов, "носовую" манеру пения, вытесненную оперой, старинные инструменты, восходящие даже к Средневековью. В совокупности это образует особый тип звучания, резко отличный от "оперного", определявшего с XVII столетия облик профессионального композиторского творчества Европы. Разрыв с заурядно-облегченной напевностью коммерческой эстрады соответствовал нигилистическим устремлениям создателей рок-музыки. Дело, разумеется, не в какой-либо продуманной и сформулированной теории, а в инстинктивном ощущении того, что старинное, и к тому же не музейное, искусство противостоит художественной психологии предшествующих поколений. Таким образом, рок-музыка тяготеет не только к сближению с внеевропейской культурой, но и к художественным приемам Средневековья и Ренессанса. Своеобразный отпрыск джаза, рок в своем "классическом" варианте отчасти родствен и народному музицированию, которое, кстати, никто не осуждает за оригинальные музыкальные приемы "варварского" характера. (Разве мало "варварского" для консервативно воспитанного слуха в старинном крестьянском фольклоре, лежащем в основе "Весны священной"?) В искусстве, отталкивающемся от африканских традиций, от манеры пения черных американцев, от архаичного европейского фольклора, немыслимы мягкое благозвучие и пленительная кантиленность. И быть может, самый яркий, непосредственно ощутимый симптом глубокой пропасти, отделяющей рок-музыку от предшественников, — обращение к электроинструментам в совокупности с предельной динамикой звучания. Именно эта особенность позволяет мгновенно распознать рок как явление "контр-культуры".

Сто лет назад в печати появилось карикатурное изображение взлетающего до потолка руководителя оркестра, где на месте скри-

пачей сидят мяукающие кошки, в секции духовых ревут ослы, за контрабасами — медведи. Под рисунком подпись: "Лист дирижирует Вагнером".

До нас дошла критическая статья одного из крупнейших музыкантов-новаторов своего времени К. М. Вебера. Остроумно и безжалостно он обрушивается на некое произведение, содержащее "неслыханные" приемы выразительности, в частности предельно резкое сопоставление крайних динамических оттенков и регистров, мелодически незавершенный тематизм. Этим произведением было вступительное Adagio из Четвертой симфонии Бетховена.

В свое время "Траурный марш" Госсека потряс аудиторию барабанными tremoli, кричащими контрастами fortissimo и pianissimo, самых высоких и самых низких регистров, непривычной мощью звучания духовых, в числе которых были и совсем новые разновидности. Аудитория XVIII века, воспитанная на изящном камерном звучании музыки аристократических академий, была оглушена массовыми жанрами французской революции.

Не должны ли мы сегодня с осторожностью подходить к оценке ужасающей громкости рока? (Кстати, ныне она многих уже не так пугает, как лет двадцать назад[5].)

В темброво-динамическом мышлении молодежи последних десятилетий произошли изменения, которые нельзя исчерпывающе объяснить такими внешними причинами, как ревущий звуковой фон современного города или размеры концертных аудиторий. Вопрос более сложен. К его решению нас приближает, на мой взгляд, соображение английского музыковеда У. Меллерса: с истоками своего искусства создатели рока знакомились не столько в живом звучании, сколько при посредстве фонографа, механического фортепиано, радио, микрофона, транзистора, телевизора и т. д. В результате "неестественные" электротембры стали органичной частью их художественной психологии[6]. С другой стороны, образная сфера рока — какой-то новый мир, чуждый тому, который воспевало профессиональное композиторское творчество на протяжении многих столетий. В мире рока нет успокаивающих иллюзий, нет сентиментальности. Лирика в нем преображенная, в каком-то смысле искаженная, тронутая ядом безверья. Идеализация року чужда. Иррациональное начало нередко выражено посредством бредовых, сюрреалистических образов, еще чаще — посредством нажима на физиологические инстинкты. Рафинированность заведомо исключена. Шумные, грубые звучания электроинструмен-

---

[5] Замечу, что, слушая впервые один из концертов рок-музыки, я сначала боялась, что не выдержу даже начальных номеров — настолько была оглушена. Но по истечении двух часов я сожалела о том, что концерт закончился...

[6] Mellers W. Twilight of the Goda. N.-Y., 1974.

тов сразу создают барьер между тем, что мы склонны считать "собственно музыкой", и звуковым феноменом, ее отрицающим. Характерно, что первое выступление Боба Дилана с электрогитарой мгновенно вызвало недовольство аудитории: электроинструмент был воспринят как измена фольклорному стилю.

Вернемся на миг к сэленджеровскому герою. Развязная манера его повествования, насыщенная оборотами подросткового и уличного жаргона, скрывает чуткую восприимчивость к чистым и одухотворенным явлениям жизни. Так и за многими образцами рок-музыки, за ее крикливостью и неотесанностью подчас скрывается неприятие фальшивой, лицемерной общественной морали. В лучших произведениях рока слышится тоска по человечности. Очень яркое выражение тому дает творчество Боба Дилана, который грубым, хриплым, "блюзовым" голосом, в интонации нарочито внешне равнодушной, доносит до слушателя тревоги, горести и радости "маленьких людей" своего мира и своего поколения.

Юноша из провинциального, скучнейшего (по определению самого Дилана) городка в штате Монтана, откуда он еще в детские годы неоднократно пытался убежать, пока, наконец, в семнадцать лет не покинул его навсегда, юноша, выросший в типичной мелкобуржуазной семье с ее ограниченными взглядами и устремлениями, не получивший музыкального образования и порвавший с университетом уже в первый год обучения, так как академический дух был глубоко чужд его внутренней настроенности, Дилан почти сразу нашел себя как исполнитель песен в фольклорном стиле. Его выступления встречали восторженный отклик в молодежной среде. Скоро они были замечены и дельцами индустрии развлечений и, буквально как в голливудском кинофильме, неимущий паренек из западного захолустья стремительно вознесся на пьедестал эстрадной звезды первой величины.

Самая поразительная черта творчества этого юного барда — высокое качество поэзии при теснейшей связи ее с музыкой. Подобно блюзам, песни Дилана можно назвать "спетой речью", настолько нераздельны в них эти элементы, настолько точно музыкальные кульминации отражают текстовые, а неожиданные повороты в повествовании и тончайшие эмоциональные акценты влекут за собой столь же неожиданные музыкальные приемы и гибкую изменчивость интонирования. Правда, тенденция к подобному типу музицирования — музыкально интонированному слову вообще характерна для второй половины XX века. В нашей стране, в частности, она еще в 50-е годы была представлена творчеством Б. Окуджавы, а позже — популярнейшими песнями В. Высоцкого и сочинениями бесконечного множества их единомышленников, последователей и подражателей. Аналогии можно найти в бытовой и эстрадной культуре других стран.

Характерно, что у Дилана высокому качеству поэтического слова соответствует отнюдь не "нейтральный" музыкальный фон, не "подсобный элемент" речевого интонирования, сводимый к хорошо знакомым оборотам бытовой музыки. Разумеется, певец не свободен от влияния американской манеры: следы представителей "новейшей популярной музыки" (Элвиса Пресли, Чака Берри, Фэтса Домино и других) ощутимы в его искусстве. И все же Дилан бесконечно возвышается над ними: во-первых, благодаря поэзии, затрагивающей серьезные вопросы современной жизни, отвечающей духовным исканиям поколения, а во-вторых, благодаря музыке — яркой, оригинальной, обобщающей многогранные истоки, о которых шла речь выше.

В гораздо большей степени, чем упомянутым выше музыкантам, Дилан обязан Вуди Гатри. Здесь мы имеем дело с поразительным явлением Америки 30-х годов XX века — периода жесточайшего экономического кризиса. Впервые за всю историю Штатов так мощно возрос интерес к культуре "низов", так ярко проявили себя социальные течения в американской литературе и музыке. "Гроздья гнева" Стейнбека по сей день воспринимаются в США как символ демократических умонастроений той эпохи. Именно этой атмосферой было порождено творчество Гатри, который в песнях на собственные тексты, написанные от лица типичного американского бродячего пролетария "хобо", колесящего по стране в товарных поездах и на попутных грузовиках, обнаружил истинное лицо своей родины.

Дух эпохи "Гроздей гнева" сохранялся и в первые послевоенные десятилетия, когда созревало искусство Дилана. Подобно Гатри, Дилан воспевал мир, который обходила дотоле "высокая культура". Вместе с тем, он не "певец деревни" и не "хобо". Его мироощущение пронизано урбанизмом, и его поэтические средства идут от характерных оборотов городской речи. Дилан повествует о "маленьких людях", напуганных мощью современного капиталистического города. Однако здесь слышится уже не открытое, убежденное в своей правоте, несколько прямолинейное выражение протеста ранних дилановских "песен борьбы", ориентированных на фольклорный стиль.

"Дилан смотрит на окружающий мир (и в этом причина привлекательности его искусства для молодежи) как на мир, подчиненной громадной машине и бессердечным людям, которые сами являются частями машины, — пишет исследователь его творчества. — Он видит жизненные сцены глазами сюрреалиста и создает свое искусство, собирая цельную мозаику из отдельных образов. Он поет о разделенности и пустоте общества взрослых; он насмехается над замкнутостью ограниченной академической среды, над религи-

ей в предписанных формах, над военной машиной, над законодателями"[7].

Нам представляется, однако, что сила его творческого метода — не столько в сюрреалистической образности, сколько в своеобразных эффектах, возникающих из остро выразительного сочетания смеха и серьезности, цинизма и веры, равнодушия и взволнованности.

"It's all right, ma, I'm only bleeding" — "Все в порядке, ма, я просто истекаю кровью", — говорит он в одной из самых своих известных песен, где ужас смерти передан ироническими интонациями, а безысходность ситуации — обращением к матери как к символу надежды и любви.

В песне "Бог на нашей стороне" Дилан с ожесточенным юмором разоблачает имперскую военную историю США; в песне "Мой дорогой хозяин" высмеивается сама возможность гармонического единства "маленького человека" и его хозяина. В балладу "Мой отец был пожарным" вторгается остро фарсовый эффект: он вызван не только неожиданным комическим поворотом сюжета (оказывается, что перечисление профессий родственников призвано всего лишь подвести к констатации того печального факта, что сам герой всегда без денег), но и внезапным переходом от спокойной манеры повествования в духе старинной английской народной поэзии к современному бытовому лексикону горожанина-американца.

Поэзия Дилана подвергалась серьезным исследованиям литературоведов, которые находят в ней черты, родственные классическим образцам английского творчества (Донна, Беньяна, Блейка и других)[8]. Здесь есть много общего с новейшей поэзией, однако, основа основ — древняя английская литература, которая создала и накопила свои ценности в эпоху устного, дописьменного творчества. Наиболее ощутимо у Дилана влияние англо-кельтской баллады: структура ее стиха, типичные речевые обороты придают многим дилановским текстам характерный колорит, тем более пленительный, что прошлое сплетено здесь с современными урбанистическими образами, с уличным жаргоном наших дней.

Музыкальные истоки песен Дилана уводят к самым разным типам бытовой и народной музыки США. Это, как уже говорилось, блюзы в их многочисленных разновидностях, начиная от "разговорных", произносимых на фоне остинатного гитарного сопровождения, негритянские shouts и hollers; старомодные вальсы в стиле hillbilly, элементы популярных "менестрельных шоу" прошлого века; протестанские гимны национальной традиции; эстрад-

[7] Gregor C. Mc. Op. cit. P. 198.
[8] См., например: Gray M. Song and Dance Man. London, 1972.

ные напевы, восходящие к раннему джазу. Соответственно варьируется и сопровождение — от электрогитары до ансамбля, включавшего гармонику, барабан, деревенскую скрипку...

Возрождаются у него и такие фольклорные виды Северной Америки, как песни моряков (shanties), успевшие исчезнуть на Британских островах, но живущие в среде северных янки (еще один пример, говорящий о крайней консервативности фольклора Нового Света), песни ковбоев, которые по сей день символизируют для американского народа его мечту, идеал и т. д. Весь этот многообразный материал переплавляется неповторимой индивидуальностью автора в самобытный стиль.

В те же 60-е годы и за пределами Америки появилась рок-группа, которая сыграла не меньшую роль, нежели творчество Дилана, в художественной жизни современности.

Четыре парня из Ливерпуля, выходцы из самой обыденной малообразованной среды, стали собираться по вечерам после работы, чтобы музицировать, главным образом, на танцплощадках. Разумеется, они не знали и не любили "высокой" музыки; антипатию, однако, вызывал у них и традиционный легкий жанр. Столь же осознанно, сколь и интуитивно они стали искать музыкальный стиль, который резонировал бы настроениям их сверстников. И действительно, после известного периода исканий и неудач их искусство покорило массовую молодежную аудиторию во всем мире.

Каждый из четырех участников ансамбля, назвавшего себя "Beatles", был высоко талантлив. Но талантлива и вся найденная ими манера коллективного творчества: постепенно каждый из участников стал господствовать в той сфере, где ярче всего могла проявиться его одаренность. Так, главным сочинителем текстов стал Джон Леннон, главным композитором, но и поэтом — Пол Маккартни, Джордж Харрисон играл на электрогитаре, Ринго Стар — на ударных. Поэтические тексты "Beatles" не столь утонченны, как у Дилана, ирония не так акцентирована, музыка в большей степени "европейская", "традиционная". В известном смысле их творчество воспринимается как "поэтизация обыденного". Сила ансамбля в том, что, возникнув в низах английской жизни, он воспел ее с помощью музыкальных приемов, коренившихся в самых демократических видах английской музыки, тех, которыми пренебрегали культурные верха.

"Ливерпуль, — говорил Леннон, — портовый город, самый большой портовый город в Англии, находящийся между Манчестером и Лондоном. Это означает, что он менее провинциален, нежели местности в середине страны (English Midland), нечто вроде американского Среднего Запада... И все равно жители Лондона смотрели на нас высокомерно, как на низшие существа...

Вокруг нас было много выходцев из Ирландии, негров, китайцев, людей других национальностей... как в Сан-Франциско... Только в Ливерпуле не такие масштабы. Город беднел и беднел, становился все более грубым. Однако ливерпульцы обладали чувством юмора — именно потому, что они испытали столько боли... Они очень остроумны, и это у них от Ирландии. Сюда приезжали голодные ирландцы, когда у них кончался картофель, сюда же привозили негров из Африки... Сюда же из Америки прибывали матросы с пластинками блюза. Это действительно космополитический город.

За исключением Лондона, нигде не было столько поклонников country-and-western, как в Ливерпуле. Я слышал country-and-western раньше, чем rok'n roll. И здесь, как и в Ирландии, относятся к этой музыке очень серьезно.

До появления рок-н-ролла у нас уже существовали клубы, в которых исполнялась народная музыка, блюзы и country-and-western"[9].

Леннон говорит об американских истоках больше, чем о собственно английских. Между тем, сегодня очевидно, какой огромный вклад в творчество "Beatles" внесли именно национально британские разновидности субкультуры[10]. Разумеется, речь идет прежде всего о фольклоре Британских островов, в особенности ирландском, который в гораздо большей степени, чем английский, сохранил "крестьянскую" самобытность. Но особо характерный штрих привносят в созданный новый стиль те городские музыкальные виды, которые на протяжении ряда поколений служили главной художественной пищей демократическим слоям горожан. В нашей музыковедческой литературе их обычно обозначают термином "городской фольклор". Это — репертуар мюзик-холла, который заменял представителям среднего класса "элитарный" музыкальный театр. Это музыка духовых оркестров, в свое время очень распространенных в городских парках. Самодеятельные хоровые кружки выработали свой тип музицирования, опирающийся на древнейшую национальную традицию. Гимны, которые распевали на уличных перекрестках члены Армии Спасения и собиравшаяся вокруг толпа; пьесы, исполнявшиеся оркестрами многочисленных рабочих клубов; музыка цирка и кабаре — все эти демократические виды легли в основу музыкального стиля "Beatles", не столько в непосредственной форме, сколько в органическом переплетении с

[9] Цит. по кн.: Mellers W. Op. cit. P. 30—31.

[10] Под термином "субкультура" я подразумеваю самостоятельный пласт музыкальной культуры, бытующий в городской демократической среде и не связанный с традиционным профессиональным творчеством.

чертами современной музыки других стран. На фоне беспощадно пульсирующего big beat возникают интонации, восходящие к "плебейским" американским жанрам (блюз, музыка barrel-house[11], country, местный вариант баллады и т. д.), а также к индусским, вестиндским и другим разновидностям внеевропейской музыки. Тот факт, что творчество этой группы — главным образом ансамблевое, опирающееся на древнейшую традицию английского хорового пения, в большей мере обусловил ее антиаристократический облик, атмосфера же портового города придала ей космополитический характер — в самом широком географическом диапазоне.

Главная тема поэтических текстов "Beatles" — тема любви. Но она раскрывается в столь тесном переплетении со своим сценическим фоном, что вне этого фона просто не воспринимается. Диапазон "сюжетов", охваченных "Beatles", необыкновенно широк. Юмор, гротеск, иногда бредовые образы сливаются с глубоким пониманием разных сторон жизни "маленького человека". Ливерпульские юнцы сумели рассказать не только о разных оттенках любовных настроений, но и о тоске старой девы, постоянной гостьи на чужих свадьбах, и об одиночестве отставного военного, ощутившего свою старомодность в глазах молодого поколения, и о душевной подавленности бедного молодого человека, неожиданно узнавшего, что его возлюбленная богата... На ранней стадии артистической жизни "Beatles" развивающаяся коммерция еще не успела затемнить правду народных истоков...

С Дилана и "Beatles" берет начало беспрецедентный в европейской культуре музыкальный вид, породивший впоследствии множество подвидов, иногда далеких от первоисточника. Повторю теперь то, с чего начала: приблизиться к пониманию художественного организма рок-музыки и лежащих в ее основе социальных законов — задача сложная, и разрешение ее возможно только при условии беспристрастного подхода к самому явлению и выработки методологии музыкального анализа, выходящего за рамки традиционного академического.

---

[11] Barrel house — питейные заведения, в основном для черного населения на Юге США, где возникали блюзы и некоторые другие предвестники джаза.

# СПИСОК РАБОТ В. Д. КОНЕН

В список вошли все книги, статьи и рецензии В. Д. Конен, кроме ранних работ на английском языке, опубликованных в 30-е годы в газете "Moscow News" и журнале "Musical Courier" (N. Y.). Расположение библиографических описаний хронологическое. Названия ряда книжных и периодических изданий даны в виде аббревиатур, которые раскрыты на с. 5.

Звездочкой возле порядкового номера отмечены статьи, двумя звездочками — фрагменты из книг В. Д. Конен, представленные в настоящем сборнике.

Список составлен В. П. Варунцем.

1. По страницам зарубеж. муз. прессы // СМ, 1937, № 9. С. 73—76.
2. По страницам зарубеж. муз. прессы // СМ, 1937, № 12. С. 129—131.
3. Конгресс Народной муз. федерации во Франции // СМ, 1938, № 2. С. 103—104.
4. Ф-п. концерт А. Хачатуряна // Сов. иск-во, 1938, 16 авг. С. 4.
5. Предпосылки классич. симфонии. М., 1940. [Канд. диссертация.]
6. О "совершеннолетии" америк. музыки // СМ, 1941, № 3. С. 103—5.
7. Очерки по истории муз. культ. США. М., 1947. [Докт. диссертация.]
8. Бах И. С. // БСЭ. 2-е изд. Т. 4. М., 1950. С. 323—326. [Энциклоп. статья, выдержавшая три изд. (№ 66 и 75).]
9. Упадок англ. бурж. музыки // СМ, 1952, № 7. С. 116—117.
10. Против шаблона и скуки // СМ, 1953, № 1. С. 28—30. [Об эстрадной музыке.]
11. Книга о Бетховене // СМ, 1953, № 5. С. 104—106. [Рец. на кн.: *Альшванг А.* Бетховен. М., 1952.]
12*. О Рихарде Вагнере // СМ, 1953, № 10. С. 15—22. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Заметки о Рихарде Вагнере".]
13. Шуберт в письмах // СМ, 1953, № 11. С. 18—22.
14. Шуберт. М., 1953. [Монография, выдержавшая два изд. (№ 37).]
15. Анализ ф-п. сонат Бетховена // СМ, 1954, № 3. С. 139—144. [Рец. на кн.: *Кремлев Ю.* Ф-п. сонаты Бетховена. М., 1953.]
16. Клавир. Пьесы Генри Пёрселла // СМ, 1955, № 4. С. 148—149. [Рец. на изд.: *Г. Пёрселл.* Избр. клавир. Пьесы. М., 1954.]
17*. Легенда и правда о джазе // СМ, 1955, № 9. С. 22—31.
18. Пёрселл и англ. музыка // СМ, 1955, № 10. С. 80—87.
19. Legende und Wahrheit über den Jazz // Musik und Gesellschaft. 1955. H. 12. S. 15 — 20. [Пер. на нем. яз. ранее опубл. статьи (№ 17).]
20. Ф. Мендельсон. Шотландская симфония. М., 1955 (серия "В помощь слушателям концертов").
21. Ф. Шуберт. Неоконченная симфония. М., 1955 (серия "В помощь слушателям концертов").
22. "Порги и Бесс" [Дж. Гершвина]. Спект. амер. труппы "Эвримен-опера" // СМ, 1956, № 3. С. 118—122.
23*. Театр и инстр. музыка Моцарта // СМ, 1956, № 7. С. 55—56.
24*. Вокально-драматич. "поэмы" Шумана // СМ, 1956, № 8. С. 68—72.
25. Современность как история // СМ, 1957, № 5. С. 68—75. [О ф-п. концерте А. Хачатуряна.]
26. Ральф Воан-Уильямс // СМ, 1957, № 9. С. 137—141.

27*. Берлиоз-критик // СМ, 1957, № 10. С. 137—140. [Рец. на кн.: *Берлиоз Г.* Избр. статьи. М., 1956.]
28. Шуберт. Таллин, 1957 (на эст. языке). [Пер. на эст. язык 1-го изд. монографии (№ 14).]
29. Америк. книга о Рахманинове // СМ, 1958, № 5. С. 142—144. [Рец. на кн.: *Bertensson S. and Leyda J.* Rachmaninoff. A lifetime in music. N. Y., 1956. В ЭЗМ-1 (№ 64) опубл. под назв. "К биографии Рахманинова".]
30. Эдвард Мак-Доуэлл // СМ, 1958, № 9. С. 81—86. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Основоположник америк. композиторской школы — Эдвард Мак-Доуэлл".]
31. История зарубеж. музыки. Вып. 3. Германия. Австрия, Италия, Франция с 1789 г. до середины XIX века. М., 1958. [Учебник для муз. вузов, выдержавший семь изданий (№ 47, 71, 90, 107, 115 и 131).]
32. Ральф Воан-Уильямс. Очерк жизни и тв-ва. М., 1958.
33. Джордж Гершвин и его опера ["Порги и Бесс"] // СМ, 1959, № 3. С. 166—173.
34*. О главном у Генделя // СМ, 1959, № 4. С. 80—87.
35. "Британский Орфей" // СМ, 1959, № 11. С. 77—86. [О тв-ве Г. Пёрселла.]
36. Предисловие к изд.: *К. М. Вебер.* Ув-ры к оп. "Вольный стрелок", "Эвриант" и "Оберон". М., 1959. С. 3—8.
37**. Шуберт. 2-е изд., доп. М., 1959. [См. № 14. Вступ. глава, опубл. в ЭЗМ-2 (№ 88) под назв. "Шуберт и его время".]
38. Читая книгу о Мясковском // См, 1960, № 8. С. 185—189. [Рец. на кн.: *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, восп. Т. 1—2. М., 1959.]
39. Книга о Берлиозе // СМ, 1961, № 5. С. 186—188. [Рец. на кн.: *Хохловкина А.* Гектор Берлиоз. М., 1960.]
40. Пути америк. музыки. Очерки по истории муз. культ. США. М., 1961. [Исслед., выдержавшее три изд. (№ 48 и 97).]
41. Шуберт. Бухарест, 1961 (на рум. яз.). [Пер. на рум. язык 2-го изд. монографии (№ 37).]
42. Совр. музыка бурж. Запада. М., 1961.
43*. История, освещенная современностью // СМ, 1962, № 11. С. 68—74. [О проблемах муз.-историч. науки.]
44*. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // От эпохи Возрождения к XX веку. Проблемы зарубеж. иск-ва / Ред. М. Либман, Т. Ливанова и др. М., 1963. С. 80—89.
45*. Музыка будущего // СМ, 1964, № 7. С. 71—81. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Взгляд на оперы Бриттена".]
46. Традиции и современность. На спект. англ. оперы // Известия, 1964, 25 окт. С. 6. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Взгляд на оперы Бриттена".]
47. История зарубеж. музыки... 2-е изд., доп. М., 1965. [См. № 31.]
48. Пути америк. музыки... 2-е изд., доп. М., 1965. [См. № 40.]
49. Вклад в шуманиану // СМ, 1966, № 6. С. 137—140. [Рец. на кн.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. М., 1964.]
50*. О прошлом и настоящем // СМ, 1966, № 10. С. 38—46. [О фестивале музыки Баха и Генделя в ГДР.]
51. Ассоциативное и специфическое // СМ, 1966, № 12. С. 10—19. [Вступ. глава к исслед. "Театр и симфония" (№ 61).]
52*. О муз. экспрессионизме // Экспрессионизм: драматургия, живопись, графика, музыка, киноискусство / Отв. ред. Б. Зингерман. — М., 1966. С. 13—26. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Этюд о муз. экспрессионизме".]
53. Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблемы стилей в зап.-европ. иск-ве XV—XVII вв. / Отв. ред. Б. Виппер и

Т. Ливанова. М., 1966. С. 134—160. [Доп. вариант ранее опубл. статьи (№ 44).]

54. Радиолекция: В мире музыки Бетховена // РТ. Программы. 1967, № 3. С. 6.

55*. Клаудио Монтеверди // СМ, 1967, № 5. С. 89—96. [В ЭЗМ-1 и ЭЗМ-2 (№ 64 и 88) опубл. под назв. "Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди".]

56*. В защиту историч. науки // СМ, 1967, № 6. С. 18—23.

57. Путь от Люлли к классич. симфонии // От Люлли до наших дней / Сост. В. Конен. М., [1967]. С. 11—32. [Фрагм. из исслед. "Театр и симфония" (№ 61).]

58*. [История и современность] // СМ, 1968, № 3. С. 17—19. [Выступление на дискуссии, посв. обсуждению статьи В. Д. Конен "В защиту историч. науки" (№ 56) и опубл. в рубрике "История и современность" (см. далее: Литература о В. Д. Конен, № 3).]

59*. Последняя опера Монтеверди ["Коронование Поппеи"] // СМ, 1968, № 10. С. 68—80. [Фрагм. из монографии "Монтеверди" (№ 69).]

60. Пути америк. музыки... София, 1968 (на болг. языке). [Пер. на болг. язык 2-го изд. исслед. (№ 48).]

61. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классич. симфонии. М., 1968. [Исслед., выдержавшее два изд. (№ 84).]

62 "Порги и Бесс" [Дж. Гершвина] и традиции "менестрелей" // ЭЗМ-1. С. 242—265.

63*. Ренессансная музыка как открытие XX века // ЭЗМ-1. С. 275—286.

64. Этюды о зарубеж. музыке. М., 1968. [Собрание ранее опубл. статей В. Д. Конен, выдержавшее два изд. (см. № 88): № 12, 17, 18, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 33—35, 43—46, 49, 50, 52, 55, 62 и 63. Материалы сгруппированы в хронологии муз. эпох, и некоторые из них даны с новыми названиями.]

65. О чем может рассказать музыка // МЖ, 1969, № 2. С. 22—23.

66. Бах И. С. // БСЭ. 3-е изд. Т. 3. М., 1970. С. 51—52. [Переиздание статьи (№ 8).]

67. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // СМ, 1971, № 10. С. 50—69. [Статья, выдержавшая два изд. (№ 77).]

68*. К проблеме "Бетховен и его последователи" // Бетховен. Сб. статей. Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Фишман. М., 1971. С. 17—35. [В ЭЗМ-2 (см. № 88) опубл. под назв. "Бетховен и романтики".]

69**. Клаудио Монтеверди. М., 1971. [Монография.]

70. Об "Орфее" Монтеверди // Иск-во Запада / Ред. М. Либман и др. М., 1971. С. 153—164.

71. История зарубеж. музыки... 3-е изд., доп. М., 1972. [См. № 31 и 47. Доб. новая глава о муз. культ. Польши.]

72. Слово благодарности // М. И. Иванов-Борецкий. Статьи и исслед. Восп. о нем. М., 1972. С. 208—210.

73. [Предисловие к изд.: Негритянские песни спиричуэл для голоса с ф-п.]. М., 1972. С. 3—4.

74. Яворский и наша современность // Б. Яворский. Статьи. Восп. Переписка. Т. 1. М., 1972. С. 68—77.

75*. Бах И. С. // МЭ. Т. 1. М., 1973. Стб. 353—358. [Перераб. и доп. изд. статьи (№ 8 и 66).]

76. Гендель Г. Ф. // МЭ. Т. 1. М., 1973. Стб. 951—957.

77*. Значение внеевропейских культур для музыки XX века (к постановке проблемы в историч. плане) // Муз. современник. Вып 1. М., 1973. С. 32—81. [Переиздание статьи (№ 67) с доб. подзаголовка.]

78. Тв-ский путь Монтеверди // Классич. иск-во Запада / Отв. ред. Н. Гершензон-Чегодаева. М., 1973. С. 173—210.

79. Неповторимая личность // МЖ, 1974, № 23. С. 18—20. [Восп. о пианистке М. В. Юдиной.]

80. Англ. инстр. музыка XVII века // О музыке. Проблемы анализа / Сост. В. Бобровский и Г. Головинский. М., 1974. С. 107—118.
81. История зарубеж. музыки... Тбилиси, 1974 (на груз. языке). [Пер. на груз. язык 3-го изд. учебника.]
82. [Вступ. статья к кн.: *Барсова И.* Симфонии Густава Малера.] М., 1975. С. 5—6.
83. История зарубеж. музыки... София, 1975 (на болг. языке). [Пер. 3-го изд. учебника, выдержавшего на болг. яз. два изд. (№ 113).]
84. Театр и симфония... 2-е изд. М., 1975. [См. № 61.]
85. Джаз и культура Нового Света // ЭЗМ-2. С. 342—367.
86. Культура пёрселловского Лондона // ЭЗМ-2. С. 85—110.
87*. Музыкально-творческие виды XX века // ЭЗМ-2. С. 427—468.
88. Этюды о зарубеж. музыке. 2-е изд., доп. М., 1975. [Переиздание ранее опубл. собрания статей (№ 68, 77, 85—87).]
89. Дебюсси и внеевропейские муз. культуры // Импрессионисты. Их современники, их соратники / Ред. А. Чегодаев. М., 1976. С. 296—308.
90. История зарубеж. музыки... 4-е изд. М., 1976. [См. № 31, 47 и 71.]
91. К истории "Дидоны и Энея" // СМ, 1977, № 1. С. 125—132. [Фрагм. из монографии "Пёрселл и опера" (№ 98).]
92*. Задача первостепенной важности // СМ, 1977, № 5. С. 36—43. [О проблемах муз.-историч. науки.]
93. Зарубеж. литература о Пёрселле // Совр. искусствознание Запада. О классич. иск-ве XVII—XVIII вв. / Ред. А. Чегодаев. М., 1977. С. 218—226.
94. "Король Артур" Пёрселла // Античность. Средние века. Новое время: Проблемы иск-ва / Ред. М. Либман и др. М., 1977. С. 123—135. [Фрагм. из монографии "Пёрселл и опера" (№ 98).]
95. Die Bedeutung der aussereuropäischen Kulturen für die Musik des XX Jahrhunderts (zur Problemstellung auf historischer Ebene) // Probleme und Konzeptionen... Leipzig, 1977. S. 9—47/ [Пер. на нем. яз. ранее опубл. статьи (№ 77).]
96. [О М. В. Юдиной]// М. В. Юдина. Статьи, восп., материалы / Сост. А. Кузнецов. М., 1978. С. 69—77.
97. Пути америк. музыки... 3-е изд., перераб. М., 1977. [См. № 40 и 48.]
98. Пёрселл и опера. М., 1978. [Монография.]
99. Предпосылки блюза // МЖ, 1979, № 22. С. 22—23. [Фрагм. из исслед. "Блюзы и XX век" (№ 103).]
100*. Рождение блюзов // СМ, 1979, № 5. С. 105—113. [Фрагм. из исслед. "Блюзы и XX век" (№ 103).
101*. Ars Nova // История иск-в стран Зап. Европы от Возрождения до начала XX века. Иск-во раннего Возрождения. Италия. Нидерланды. Германия / Отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1980. С. 67—73.
102*. Франко-фламандская школа // Там же. С. 182—194.
103. Блюзы и XX век. М., 1980. [Исследование.]
104*. Окончательная кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма // Зап.-европ. худ. культ. XVIII в. / Отв. ред. В. Прокофьев. М., 1980. С. 19—33.
105. Штрих к портрету. 1980. [Рукопись неопубл. восп. о дирижере К. И. Элиасберге.]
106. Удивительно цельная личность // СМ, 1981, № 5. С. 95—97. [Восп. о пианисте Э. И. Гроссмане.]
107. История зарубеж. музыки... 5-е изд. М., 1981. [См. № 31, 47, 71 и 90.]
108. К истории афро-америк. музыки // История и современность / Ред-сост. А. Климовицкий, Л. Ковнацкая и др. Л., 1981. С. 185—196.
109. Три эпизода // Восп. о И. Е. Тамме / Отв. ред. Е. Фейнберг. М., 1981. С. 151—152. [Восп. о физике И. Е. Тамме, выдержавшие три изд. (№ 118 и 143).]

110*. Регтайм и его истоки // СМ, 1982, № 1. С. 91—98. [Фрагм. из исслед. "Рождение джаза" (№ 116).]
111. Виртуоз-мыслитель // СМ, 1983, № 8. С. 69—73. [Восп. о пианистке М. И. Гринберг, выдержавшие два изд. (№ 122).]
112*. Генрих Шютц // Мастера классич. иск-ва Запада / Ред.-сост. В. Прокофьев. М., 1983. С. 103—132.
113. История зарубеж. музыки... София, 1983 (на болг. языке). [2-е изд. пер. на болг. язык учебника (№ 83).]
114*. Свежее восприятие знакомой музыки // СМ, 1984, № 4. С. 81—84. [Об учебниках по истории музыки.]
115. История зарубеж. музыки... 6-е изд. М., 1984. [См. № 31, 47, 71, 90 и 107.]
116. Рождение джаза. М., 1984. [Исслед., выдержавшее два изд. (№ 135.)]
117*. Об истоках рок-музыки // СМ, 1986, № 7. С. 101—109. [Фрагм. из исслед. "Третий пласт" (№ 139).]
118. Три эпизода // Восп. о И. Е. Тамме. 2-е изд. М., 1986. С. 164—166. [См. № 109.]
119. О Гейлигенштадтской тетради Бетховена. Памяти Н. Л. Фишмана // МЖ, 1987, № 8. С. 20—21. [Восп. о музыковеде Н. Л. Фишмане.]
120. О необыкновенном "обыкновенном" человеке // СМ, 1987, № 7. С. 127. [Восп. о редакторе муз. радио Г. К. Зарембо.]
121*. Композиторы США // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 5-а / Ред. М. Арановский и Д. Житомирский. М., 1987. С. 240—268.
122. Личность и иск-во // Мария Гринберг. Статьи, восп., материалы / Сост. А. Ингер. М. 1987. С. 7—17. [Повторное изд. с новым заголовком восп. о пианистке М. И. Гринберг (№ 111).]
123. Личность ученого // А. Л. Минц. Избр. труды. Статьи. Выступления. Восп. / Отв. ред. Ю. Кобзарев. М., 1987. С. 230—237. [Восп. о физике А. Л. Минце.]
124. [Предисловие] // Б. Яворский. Избр. труды. Т. 2. Ч. 1. / Общ. ред. Д. Шостаковича. М., 1987. С. 5—7.
125*. Судьба "Неоконченной" [Шуберта] // МЖ, 1988, С. 19.
126*. "Теории" и свобода тв-ва // МЖ, 1988, № 5. С. 2 обл.—1. [О совр. состоянии муз. критики.]
127*. Сквозь призму воспоминаний // МЖ, 1988, № 14. С. 28—29. [О джазе.]
128. Таким я его помню // СМ, 1989, № 4. С. 141—142. [Восп. о музыковеде В. А. Цуккермане.]
129. Разговор на жгучую тему // МЖ, 1989, № 11. С. 6—7. [О совр. молодежной культуре.]
130*. Муз. культура XIX века // История зарубеж. музыки... 7-е изд. [№ 131]
131**. История зарубеж. музыки ... 7-е изд., доп. и перераб. М., 1989. [См. № 31, 47, 71, 90, 107 и 115. Доб. новая вступ. глава "Муз. культура XIX века" (№ 130).]
132. Эпиграф великой симфонии // МЖ, 1990, № 3. С. 19—20. [О Пятой симфонии Бетховена.]
133*. Третий пласт // СМ, 1990, № 4. С. 75—83. [Фрагм. из исслед. "Третий пласт" (№ 139).]
134. Предпосылки композиторского тв-ва XX века // (Вступ. статья к кн.: *Куницкая Р.* Франц. композиторы XX века). М., 1990. С. 3—11.
135. Рождение джаза. 2-е изд. М., 1990. [См. № 116.]
136*. Первая англ. опера ["Дидона и Эней" Пёрселла] // МЖ, 1991, № 15—16. С. 19—21.
137. И мне нравится рок // Культура, 1991, 21 сент. С. 10 / Беседу вела Л. Долгачева. [Интервью с В. Д. Конен.]
138. Портреты эпохи // МЖ, 1992, № 3. С. 16—18. [Восп. о музыковедах С. Э. Павчинском, Г. А. Балтер и Р. Н. Берберове.]
139. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994. [Исследование.]

140. Сто лет муз. впечатлений // МА, 1995, № 3. С. 159—165; МА, 1996, № 2. С. 178—192 / Записал М. Сапонов, лит. обработка Е. Польдяевой, прим. Е. Фейнберга. [Расшифровка магнитофонных записей восп. В. Д. Конен.]
141*. Музыка Франции XVII века // История иск-в стран Зап. Европы от Возрождения до начала XX века. Иск-во XVII века / Отв. ред. Е. Ротенберг. М., 1995. С. 164—172.
142*. Музыка Англии XVII века // Там же. С. 211—226.
143. Три эпизода // Восп. о И. Е. Тамме. 3-е изд. М., 1995. С. 204—205. [См. № 109 и 118.]

## ЛИТЕРАТУРА О В. Д. КОНЕН


1. *Житомирский Д.* Зарубеж. музыка. XIX века // СМ, 1958, № 11. С. 143—146. [Рец. на кн.: "История зарубеж. музыки...", 1-е изд. (№ 31 Списка работ).]
2. *Siegmund-Schültze W.* Konen: Wege der amerikanischen Musik // Beiträge zur Musikwissenschagt. 1968. H. 1/2. S. 99—100. [Рец. на кн.: "Пути америк. музыки ...", 2-е изд. (№ 48 Списка работ).]
3. [Дискуссия по поводу статьи В. Д. Конен "В защиту сторич. науки" (см. № 56 Списка работ)] // СМ, 1968, № 3. С. 2—23. [В дискуссии приняли участие В. Д. Конен (№ 58 Списка работ), Б. Ярустовский, Л. Мазель, М. Друскин, ю. Келдыш, Е. Черная, И. Нестьев и Е. Грошева.]
4. *Варунц В.* На лекциях В. Д. Конен [в Моск. консерватории] // Сов. музыкант, 1968, 20 ноября. С. 2.
5. *Мазель Л.* История и современность. О новых работах В. Д. Конен // СМ, 1969, № 8. С. 16—22. [Рец. на кн.: "Театр и симфония", 1-е изд. и "Этюды о зарубеж. музыке", 1-е изд. (№ 61 и 64 Списка работ).]
6. *Павчинский С.* Читая книгу о Монтеверди // СМ, 1973, № 12. С. 112—116. [Рец. на кн.: "Клаудио Монтеверди" (№ 69 Списка р абот).]
7. *Иванов П.* "Слово в защиту историч. науки..." // СМ, 1978, № 7. С. 115—119. [Рец. на кн.: "Этюды о зарубеж. музыке", 2=е изд. (№ 88 Списка работ).]
8. Муз. календарь [к 70-летию со дня рожд. В. Д. Конен] // МЖ, 1979, № 13. С. 29.
9. *Друскин М.* [к 70-летию со дня рожд. В. Д. Конен] // МЖ, 1979, № 22. С. 22.
10. *Рыцарев С.* [к 75-летию со дня рожд. В. Д. Конен] // Ежегодник памятных муз. дат и событий [на 1984 г.] // М., 1983. С. 106—108.
11. *Сапонов М.* Рождение метода // СМ, 1985, № 9. С. 86—90. [Рец. на кн.: "Рождение джаза", 1-е изд. (№ 116 Списка работ).]
12. *Холопов Ю.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // СМ, 1988, № 9. С. 73—79; СМ, 1988, № 10. С. 87—93.
13. *Друскин М.* О научной корректности // СМ, 1989, № 1. С. 59. [Отклик на статью Ю. Холопова.]
14. Мазель Л. По поводу полемических статей Ю. Н. Холопова // СМ, 1989, № 2. С. 52—55.
15. Ручьевская Е. Письмо в редакцию [по поводу статьи Ю. Холопова] // СМ, 1989, № 2. С. 55—56.
16. Муз. календарь [к 80-летию со дня рожд. В. Д. Конен] // МЖ, 1989, № 13. С. 32.
17. Мазель Л. Памяти В. Д. Конен // МА, 1992, № 2. С. 215. [Некролог.]
18. Шерихова Г. [Вступ. заметка к посмертной публ. восп. В. Д. Конен "Портреты эпохи" (№ 138 Списка работ)] // МЖ, 1992, № 3. С. 16.
19. Сапонов М. [Предисловие к подборке научных статей, посв. памяти В. Д. Конен] // МА, 1995, № 3. С. 164—165.
20. Келдыш Ю. Из воспоминаний [о В. Д. Конен] // МА, 1995, № 3. С. 156—158.
21. Бедерова Ю. Музыкознание сквозь шум глушилок // Газета "Сегодня". 1995, 14 янв. С. 5. [Рец. на кн.: "Третий пласт" (№ 139 Списка работ).]
22. Бутов М. В. Д. Конен: "Третий пласт" // Новый мир, 1995, № 8. С. 243—245 (рубрика "Коротко о книгах").

## СОДЕРЖАНИЕ

*От редколлегии* ..... 3

В ЗАЩИТУ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ

История, освещенная современностью ..... 6
В защиту исторической науки ..... 17
История и современность ..... 27
Задача первостепенной важности ..... 30
Свежее восприятие знакомой музыки ..... 40
"Теории" и свобода творчества ..... 47

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ ЕВРОПЫ

Ars nova ..... 56
Франко-фламандская школа ..... 65
К вопросу о стиле в музыке Ренессанса ..... 82
Ренессансная музыка как открытие XX века ..... 92
Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди ..... 113
Последняя опера Монтеверди ..... 116
Генрих Шютц ..... 130
Музыка Англии XVII века ..... 157
Первая английская опера ..... 178
Музыка Франции XVII века ..... 194
И. С. Бах ..... 206
О главном у Генделя ..... 213
О прошлом и настоящем ..... 222
Кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма ..... 234
Глюк и музыка будущего ..... 252
Театр и инструментальная музыка Моцарта ..... 265
Бетховен ..... 274
Эпиграф великой симфонии ..... 288
К проблеме "Бетховен и романтики" ..... 295
Музыкальная культура XIX века ..... 314
Шуберт и его время ..... 378
Шуберт ..... 384
Судьба "Неоконченной" ..... 387
Мендельсон ..... 392
Вебер ..... 395
Шуман ..... 398
Вокально-драматические "поэмы" Шумана ..... 404
Берлиоз ..... 410
Берлиоз-критик ..... 413
Шопен ..... 417
Заметки о Рихарде Вагнере ..... 425
Значение внеевропейских культур для музыки XX века (К постановке проблемы в историческом плане) ..... 434
О музыкальном экспрессионизме ..... 481

Музыкально-творческие виды XX века ..... 489
Третий пласт ..... 520
ИСТОРИЯ МУЗЫКИ США
Композиторы США ..... 539
Легенда и правда о джазе ..... 569
Рождение блюзов ..... 578
Регтайм и его истоки ..... 593
Сквозь призму воспоминаний ..... 607
Об истоках рок-музыки ..... 616
*Список работ В. Д. Конен* ..... 632
*Литература о В. Д. Конен* ..... 638

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 05.01.1997 г.

**Валентина Джозефовна Конен**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ**

Редактор В. Панкратова.
Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор О. Путилина.
Корректор Г. Федяева.

ИБ № 4392

Подписано в печать 23.10.97 г. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 40,0. Усл. п. л. 40,0. Уч. изд. л. 43,9. Тираж 1000 экз. Изд. № 15420. Зак. № 2820

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с оригинал-макета
в Московской типографии «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

