

*Дж.
Уэстрен*



ПЁРСЕЛ

*Дж.
Уэстреп*

Уэ

**ГЕНРИ
ПЁРСЕЛЛ**

Уэ



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение
1980

Перевод с английского А. Кочнева
Редакция перевода Н. Образцовой
Предисловие и комментарии Л. Ковнацкой

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Предполагаемый перевод выполнен по изданию: *Westrup J. A. Purcell*. New York, 1962. Текст несколько сокращен: опущены некоторые малосущественные подробности, изъяты многочисленные ссылки на источники фактического материала (дневники, старинные английские издания и т. п.). В случае необходимости эти и другие сведения (в частности, подробный список вокальных сочинений Пёрселла, включая перечень песен из драматических спектаклей) читатель может найти в оригинальном издании книги, имеющемся в советских библиотеках.

Список сочинений Пёрселла для настоящего издания уточнен и переработан А. Епишиным, им же составлен комментированный именной указатель.

Уэстреп Дж. А.

Генри Пёрселл/Пер. А. Кочнева.— Л.: Музыка, 1980.
240 с., нот., ил.
ИСБН

Книга известного английского музыковеда, критика и дирижера — классическая монография о выдающемся английском композиторе XVII в., авторе первой национальной оперы «Дидона и Эней». Книга содержит ценный биографический и исторический материал, анализ театральных, хоровых и инструментальных произведений Перселла, характеристику его стиля. Предназначается для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

4905000000

У $\frac{90105-695}{026(01)-80}$ 586—80

7811

© Издательство «Музыка», 1980 г., перевод, предисловие, комментарии.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор предлагаемой книги Джек Аллен Уэстреп (1904—1975) — известный педагог, профессор Оксфордского и Бирмингемского университетов, редактор ежемесячного музыкального журнала и главный редактор «Новой оксфордской истории музыки», критик и оперный дирижер. Уэстреп писал статьи и книги о музыке. Среди его трудов особое место принадлежит монографии о Генри Перселле. Впервые вышедшая в свет в 1937 году, она неоднократно переиздавалась. Свою книгу Уэстреп писал, когда за его плечами был значительный практический опыт. В 20-е годы для Оксфордского оперного клуба он редактировал и готовил к изданию оперы старых мастеров («Орфей» и «Коронация Поппен» Монтеверди, «Купидон и Смерть» Локка и др.), а также дирижировал их исполнением, в 30-е годы он выступал как музыкальный критик. Книга Уэстреп появилась на кульминационной волне многостороннего и пристального изучения творчества Перселла.

Гениальный классик английской музыки Генри Перселл оставил огромное художественное наследие. Однако после смерти композитора (1695) в памяти соотечественников сохранилось лишь имя его, произведения же почти не исполнялись. Так прошло примерно полтора столетия.

В 1836 году в Лондоне был организован Перселловский клуб (просуществовал до 1863 года), усилиями членов которого давались концерты духовной и светской музыки композитора. В своей деятельности клуб сталкивался с большими трудностями. Наследие Перселла не было собрано и систематизировано: его песни входили в разные собрания и антологии; антемы, находившиеся в репертуаре соборов, существовали в подчас разрозненных рукописных копиях, некоторые партитуры или части партитур исчезли (так, «Королева фей» была обнаружена лишь в 1901 году, подлинная рукопись «Дионы и Энея» не найдена до сих пор).

Необходимость систематической и координированной работы по восстановлению в полном объеме наследия композитора вызвала к жизни Перселловское общество. Его открытие состоялось в 1876 году. Председателем стал обладавший огромным авторитетом Джордж Гроув, известный прежде всего как организатор и редактор издания английского Музыкального энциклопедического словаря. Комитет общества объединил в своем составе крупнейших профессоров Оксфорда и Кембриджа, ученых-исследователей, композиторов и музыкантов-практиков. Целью своей общество провозгласило собирание и издание произведений Перселла, а также их исполнение. В течение полувека (1878—1928) общество выпустило в свет 26 томов Полного собрания сочинений композитора, в 1957 году появился 27-й том, еще четыре тома (28—32) вышли в 1958 году.

По мере публикации сочинений Перселла стали появляться труды о нем. Первая такая работа принадлежит Уильяму Хэймену Каммингсу. Ее три издания вышли в свет в 1881, 1911 и 1923 годах. Выдающийся деятель английской культуры, органист, хормейстер и дирижер общества «Священная гармония», певец-тенор, участвовавший в исполнении пассионов Баха, ораторий Генделя и Мендельсона, од из антемов Перселла. Каммингс был одним из главных, если не самым главным деятелем общества. И когда в 1887 году Перселловское общество было реорганизовано, Каммингс стал его главным

редактором. Под его редакцией были опубликованы клавир «Дидоны и Энея» и три тома из Полного собрания сочинений.

В 1904 году появилось исследование о музыке Пёрселла к драмам, автором которого был Уильям Баркли Сквайр — почетный секретарь общества. (Его имя связано с изданием ценной коллекции верджинской музыки от елизаветинской до пёрселловской эпохи — двухтомной «Книги Фитцуильяма».) Под редакцией Сквайра в Полном собрании была опубликована одна из од св. Цецилии, трио-соната и кэччи. Параллельно этому исследователь опубликовал статью «Пёрселл-теоретик», а также работы о «Королеве фей» и «Дидоне».

Другой активный член Пёрселловского общества, Годфри Эдвард Пэлью Аркрайт, опубликовал в 1910 году работу о духовной музыке композитора. Эта книга родилась как итог длительного и кропотливого труда над 25 томами произведений староанглийских мастеров (выходили с 1889 по 1902 год) и подготовкой к печати антемов и других духовных сочинений Пёрселла.

В дальнейшем множилось количество исследований, появлявшихся по следам деятельности Пёрселловского общества. Книга Денниса Аранделла, опубликованная в 1927 году, создана организатором и участником сценических постановок «Королевы фей», «Короля Артура», «Дидоны и Энея». Поле изучения расширялось, и творчество Пёрселла начали рассматривать в контексте прямых и опосредованных связей с историей и культурой Англии. Такова вышедшая в 1932 году монография музыкального критика Артура Кейта Холлэнда. На столь благодатной почве и возникла книга Уэстреп. Ей предшествовала статья того же автора «Правда и вымысел о Пёрселле» — публикация, свидетельствующая о кропотливой фактологической работе.

С течением времени и за пределами Англии стали появляться труды о Пёрселле. Вот некоторые из них. Работа Дюпре на французском языке (1927), монография Райнхольда Зитца на немецком (1955). Важным событием стало издание в 1963 году в США масштабного «Аналитического тематического каталога произведений Пёрселла» Франклина Зиммермана (ему же принадлежит и монографическое исследование, изданное в 1967 году). Отныне этот каталог является основой исследования о композиторе, о любом его произведении, любой области творческой деятельности.

Особо важное значение приобрели труды советского ученого В. Д. Конен. Ряд статей о Пёрселле («Британский Орфей», «Пёрселл и английская музыка», «Культура пёрселловского двора»), опубликованных в авторском сборнике «Этюды о зарубежной музыке» (1975), посвящен наиболее актуальным проблемам личности и творчества композитора. Они образуют своего рода подступы к монографии. В них также определилась в общих чертах глубокая и новая концепция личности и творчества Пёрселла, которая легла в основу книги «Пёрселл и опера» (1978). В этой монографии искусство композитора, представленное сквозь призму одной, но богатейшей области его наследия, дано в многосторонних взаимосвязях с европейской музыкальной культурой, с ее опытом. В книге раскрыты пути дальнейшего, последпёрселловского развития не только английской, но европейской школы в целом. Впервые в музыкознании фигура Пёрселла — несмотря на специальный угол преломления научно-исследовательской проблематики — возникла на столь ярком и интенсивно насыщенном историко-теоретическом и социально-культурном фоне.

Естественно, что названные выше новые, появившиеся в последние два десятилетия труды о Пёрселле учитывают все ранее накопленное, в том числе — и, наверное, прежде всего — монографию Уэстреп. Содержащиеся в ней данные и факты творческой биографии композитора уточнились. И все же книга выдержала испытания временем. Она остается одной из наиболее фундаментальных и одновременно увлекательных книг о Пёрселле.

Л. Ковнацкая

Посвящается Дж. К. С. Р.
в знак дружбы и благодарности

... ὁσαύτως ἀμφοτέροι
ἤλιον ἐν λέσχῃ κατεδύσαμεν*.

Меня влечет в нем не мятежный дух,
Значенье, чувство и любви дыханье...
Его душа в согласном струн звучанье —
Вот что манит, что наполняет слух.

Джерард Мэнли Хопкинс.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Я должен поблагодарить его величество короля за разрешение воспроизвести страницу автографа Пёрселла из Королевской музыкальной библиотеки; мистера Б. Кэмпбелла Кука за ценную помощь в изучении родословной семьи Пёрселла; мистера Джералда Купера, секретаря Пёрселловского общества, за обеспечение меня материалами для списка произведений; профессора Эдварда Дж. Дента за прочтение этой книги в корректуре и целый ряд полезных советов; мистера Руперта Эрлбэча, секретаря Королевского музыкального общества; мистера К. Б. Олдмэна из Британского музея; доктора Перси Скоулза, который великодушно предоставил в мое распоряжение всю свою пёрселловскую картотеку; мистера Лоренса Тэннера и сотрудников библиотеки Вестминстерского аббатства.

Присутствие столь многочисленных сносок в книге, предназначенной главным образом для широкого читателя, может вызвать удивление. Я был бы рад обойтись без них, если бы во всех случаях мог сослаться на какую-нибудь исчерпывающую и авторитетную работу по этой теме. Но из-за отсутствия какого-либо полного документированного исследования о Пёрселле или всеобъемлющего труда о музыке эпохи Реставрации в целом у меня не было иного выхода, кроме как сообщить все источники моей информации**. В конце концов, знание источника даже самых известных утверждений приносит удовлетворение, хотя никто, кажется, не чувствует сожаления

* ...Как с тобой
Часто в беседе мы солнца закат провожали.

(Пер. с др.-греч. Л. Блуменау.)

** В настоящем издании большинство ссылок на источники опущено. Читатель, который специально заинтересуется ими, может найти необходимые сведения в оригинальном издании книги.—Ред.

по поводу того, что хорошо известные утверждения иногда имеют весьма шаткие основания. Рассматривая отдельные стороны творчества Пёрселла и черты его эпохи, я пользуюсь различными научными работами, цитируя их как достаточно авторитетные. Мой долг перед покойным мистером Годфри Аркрайтом, покойным Уильямом Баркли Сквайром, профессором Дентом, профессором Николлом и другими будет достаточно очевидным из последующих страниц.

В связи с музыкальными примерами возникла проблема. Значительное количество из них написано в оригинале для голоса и баса-континуо. Передо мной стоял выбор: либо сохранить этот голый скелет, либо воспользоваться расшифровками редакторов Пёрселловского общества. В первом случае, однако, могло возникнуть затруднение для читателя, не посвященного в тайны генерал-баса, а во втором — вся запись заняла бы слишком много места. Поэтому я пошел на компромисс, эскизно наметив на басовой строчке контуры гармонии. Такой способ во всех случаях не претендует на полноту расшифровки и, конечно, не дает законченного целого — это невозможно в пределах единственной нотной строчки, но позволяет получить хотя бы приблизительное представление об основе гармонической структуры. Я делал исключение из этого правила в тех случаях, когда голосу аккомпанируют облигатные инструменты, и в примерах из «Дидоны и Энея», где я использовал издание профессора Дента как иллюстрацию того, что может создать одаренный воображением ученый из сокращенной записи старинной партитуры.

Дж. А. У.

Лондон, декабрь 1936 г.

Замечание к третьему изданию

Это издание несколько отличается от исправленного издания 1943 года. Я сделал одно исправление в тексте и дальнейшие уточнения в списке сочинений с помощью мистера Ричарда Ньютона.

Дж. А. У.

Оксфорд, июль 1946 г.

Глава 1

СЕМЬЯ И ДЕТСТВО

Сведения о жизни Генри Пёрселла необыкновенно скудны. Правда, его современники оставили нам многочисленные свидетельства уважения и восхищения, которыми он пользовался как композитор. Тадуэй, хорошо знавший Пёрселла, писал, что он был признан величайшим гением Англии. После смерти композитор был провозглашен газетой «Фланнг Пост» «одним из самых замечательных мастеров музыкального искусства (Science of Musick) в королевстве, едва ли уступающим кому-либо в Европе». Роджер Норт величал его «божественным Пёрселлом». Но все эти щедрые похвалы, красноречивые сами по себе, ничего не говорят нам о Пёрселле-человеке. Не помогают также мемуары и дневники. Сэмьюэл Пепис, страстный любитель музыки, почти наверняка несколько раз встречался с Пёрселлом, однако его дневниковые записи, к несчастью, обрываются в 1669 году, когда композитору было всего десять лет. Ивлинн, как образованный человек, любил музыку, но он в большей степени интересовался исполнителями, нежели композиторами. В старости он слушал песни «покойного доктора Пёрселла» в доме Пеписа *, однако он ничего не говорит ни о том, что они собой представляли, ни о том, что он думал о них, да и о самом Пёрселле ему нечего сообщить нам.

Недостаточность этих свидетельств заставляет нас основываться почти исключительно на официальных документах. Пёрселл всю жизнь находился на службе у короля и церкви. Его имя часто встречается в государственных бумагах, упоминается в реестрах и отчетах лорда-камергера и в записях Вестминстерского аббатства¹. Сведения, заимствованные из этих источников, позволяют нарисовать достаточно полную и достоверную картину деятельности композитора; к ней можно еще добавить выдержки из платежных книг собора св. Маргариты в Вестминстерском аббатстве, отклики на издание произведений Пёрселла, а также описания многочисленных театральных представлений, для которых он создавал музыку.

* Запись от 30 мая 1698 года. Опубликованный текст Дневника Ивлиина неполон. Возможно, что неопубликованная часть рукописи содержит важные сведения. По поводу предположений о докторском звании Пёрселла см. мою статью «Факты и домыслы о Пёрселле» (*Westrup J. A. Fact and Fiction about Purcell.*— In: *Proceeding of the Musical Association*, 1935/1936, p. 110).

Но о личности, о характере Пёрселла составить ясное представление непросто. Человек, который мог сочинять музыку для грубо неприличных застольных кэтчей² (их тексты благопристойно приглажены в издании Пёрселловского общества), определенно не был анахоретом, однако увлечение застольными песнями само по себе не свидетельствует о распущенности. Портреты иногда дают ключ к характеру, но изображения Пёрселла приводят в недоумение. На картине кисти сэра Годфри Неллера, находящейся в Национальной портретной галерее, перед нами предстает идеализированный образ молодого человека; мы отмечаем большой нос, слегка улыбающиеся губы, глаза, тронутые меланхолией, и чуть заметный намек на двойной подбородок, который виден уже совсем отчетливо на портрете, помещенном на фронтисписе «Сонат на три голоса». Здесь перед нами также улыбчивое, почти веселое выражение губ, заметно выдающийся римский нос. Но как будто ощущаются и черты спокойного довольства — или же это впечатление создается волнистым париком и кружевом воротника? Гравюра воссоздает образ скорее солидного члена клуба, нежели молодого композитора. Даже в знаменитом портрете кисти Клостермана, в котором, по-видимому, очень мало преувеличений и который может считаться наиболее достоверным из трех, характер модели остается по-прежнему неуловимым.

Кроме этих свидетельств прошлого, у нас нет ничего, что давало бы представление о личности композитора. Сохранились анекдоты о его частной жизни — некоторые довольно скабрёзные, однако они позднего происхождения и подлинность их весьма сомнительна*. Беллетризованная биография — жанр, необыкновенно популярный в наши дни, — рискованное предприятие, особенно когда дело касается жизни большого художника. Если история не в состоянии ничего более сообщить о Пёрселле, мы должны довольствоваться простым, неприкрашенным повествованием о должностях, которые он занимал, обязанностях, которые он выполнял, и об удивительной напряженности его творческой деятельности, оборвавшейся в самом расцвете.

Ничего определенного мы не знаем и о его предках. Согласно «Ирландской генеалогии» О'Харта, род Пёрселлов происходит от сэра Хью Порсела (Porsel), прибывшего из Нормандии с Вильгельмом Завоевателем. Представители различных ветвей рода обитали в средние века в нескольких английских графствах; ирландская ветвь возникла в XII веке. Ветвь оксфордширских Пёрселлов, владельцев поместья Ньютон-Пёрселл, просуществовала до XVI столетия. Ее представитель,

* Любопытный читатель может найти некоторые из них в книге Джона Хокинса: *Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music*. New edition, vol. 2. London, 1875.

Роджер Пёрселл, в конце XII столетия положил начало ветви шропширских Пёрселлов. Как ирландские, так и шропширские Пёрселлы процветали в XVII веке. О'Харт далее заявляет, что именно от последней линии «происходит знаменитый музыкант, чья судьба хорошо известна». Однако он не приводит никаких доказательств, а утверждение, что судьба Пёрселла хорошо известна, пожалуй, ставит под сомнение все остальные его сведения.

Герб, воспроизведенный на титульном листе «Сонат на три голоса» Пёрселла, изображает головы трех вепрей. Этот герб принадлежал одновременно шропширским и килкеннийским Пёрселлам, поэтому не подлежит сомнению, что композитор был связан родством с одной из этих ветвей. Однако в XVII веке в Лондоне проживало немало людей под той же фамилией, в чем нетрудно убедиться, пролистав тогдашние метрические книги (позднее они были изданы). Именно поэтому, не располагая пока удовлетворительно составленной генеалогией, мы воздержимся от скоропалительных выводов. Покойный доктор Грэттен Флад, чье усердие в воссоздании биографии английских музыкантов можно сравнить только с его пристрастием к родному острову, объявил Пёрселла ирландцем и утверждал, что ему удалось установить, кто были дед и прадед композитора*. Но никаких документов, подтверждающих его теорию, не было опубликовано, поэтому похоже, что в данном случае патристическое рвение возобладало над трезвой оценкой.

Генри Пёрселл, по-видимому, родился летом или осенью 1659 года. Запись о его крещении в метрической книге не обнаружена, и, возможно, ее вообще не было; церковные записи не отличались безукоризненностью в эпоху Республики³. Обычно дата его рождения относится к периоду между июнем и ноябрем этого года, на основании данных мемориальной доски в Вестминстерском аббатстве, которая гласит, что он умер 21 ноября 1695 года «anno aetatis suae 37mo»** и слов «aet. suae 24»*** на титульном листе «Сонат на три голоса», изданных в 1683 году. Возможно, он родился в Вестминстере, так как его отец жил там в период Реставрации. Разумеется, именно в Вестминстере прошло его детство и затем вся жизнь, если не считать непродолжительных поездок вместе со двором. Насколько отличался Лондон, который он знал, от современной гигантской столицы, можно судить по сохранившимся гравюрам и картам города. Достаточно было немного пройти от

См. *Bridge J. Fr. Twelve Good Musicians* London, 1920, p. 139—141; *Flood W. H. G. Irish Ancestry of Garland, Campion and Purcell.— Music and Letters*, 1922, p. 64—65

** «В возрасте 37 лет» (лат.) — Перев.

* «24-летний» (лат.) — Перев.

Вестминстерского аббатства по Тотхилл-стрит, чтобы очутиться в сельской местности, а к северу от Пиккадилли⁴ тянулись луга и пастбища. Вблизи Пэлэс-Ярда⁵ можно было нанять лодку и спуститься вниз по реке — самый быстрый способ, чтобы попасть в Сити⁶, проплывая с северной стороны мимо богатых домов и дворцов, а с южной — мимо обширных пустошей Ламбетских болот. Далее к востоку открывался сам Сити и единственный лондонский мост, связывающий город с Саутворком⁷ на южной стороне. Маленьким живописным провинциальным городком покажется Лондон того времени современному человеку, однако этот городок был уже столицей Англии и резиденцией ее правительства.

Мальчик рос в идеальном окружении. Его отец, Томас Пёрселл*, был профессиональным музыкантом и занимал видное место на королевской службе в период Реставрации⁸ вплоть до своей смерти в 1682 году. О его жизни в эпоху Республики, которая не особенно покровительствовала церковным музыкантам, нам ничего не известно. В дневнике Пепис рассказывает о том, как он встречался с «мистером Локком и мистером Пёрселлом, мастерами музыки», в Вестминстер-Холле⁹ в феврале 1660 года, в то время, когда вопрос о восстановлении монархии еще не был окончательно решен. Они вместе отправились в кофейню, где музыканты исполнили «ряд чудесных итальянских и испанских песен, а также канон для восьми голосов, недавно написанный мистером Локком на слова "Domine salvum fac regem", — восхитительную вещь». Однако какого именно «мистера Пёрселла» — Томаса или его брата Генри — имел в виду Пепис, неясно**.

После восшествия на престол Карла II Томас Пёрселл получил место тенора в заново организованном хоре Королевской капеллы в Уайтхолле¹⁰ и в этом качестве выступал на коронации, одетый, как свидетельствуют документы, в алый плащ, предусмотренный специально для данной церемонии. Праздник коронации был знаменательным днем для добропорядочных англичан и тем более впечатляющим, что прошло много времени с тех пор, как они в последний раз имели возможность созерцать проявления королевского величия. Пепис, которому было семь лет, когда вспыхнула гражданская война, был так взволнован предстоящим праздником, что встал в 4 часа утра и до 11 часов стоял в северном трансепте¹¹ аббатства, дожидаясь

* Письмо Томаса Пёрселла Джону Гостлингу от 8 февраля 1679 года: «Я получил Ваше письмо от 4-го числа с приложением для моего сына Генри. Мой сын сочиняет нечто, чем Вы особенно заинтересуетесь» (цит. по: *Cummings W. H. Purcell*. London, 1881, p. 28). О значении этого письма, а также о спорах по поводу того, кто был отцом Пёрселла, см. Приложение I.

** Родство Томаса и Генри предположительно, документально оно не подтверждено (см. Приложение I).

даясь начала церемонии. В торжестве участвовали музыканты королевского скрипичного оркестра, которые в своих красных костюмах выглядели очень живописно. Но Пепису не повезло — из-за шума музыка была слышна очень плохо. Ивлин, который пишет об «антемах¹² и редкостной музыке с лютнями, виолами, трубами, органами и пеннем», по-видимому, оказался в более выгодном положении.

Генри Пёрселл-старший также был музыкантом. Возможно, он и есть тот самый Генри Персилл (Persill), который исполнял роль Мустафы в экспериментальной опере сэра Уильяма Давенанта «Осада Родоса» ("The Siege of Rhodes") на ее премьере, состоявшейся в Лондоне в 1656 году*. Подобно своему брату Томасу, он получил место музыканта Королевской капеллы, а также исполнителя на лютне и певца. Помимо этих должностей, он был назначен старшим певчим и хормейстером Вестминстерского аббатства, где приступил к своим обязанностям 16 февраля 1661 года. Он скончался 11 августа 1664 года и двумя днями позже был похоронен в восточной части аббатства.

Из всей большой семьи Томаса (шесть мальчиков и две девочки, если не больше), по-видимому, только двое детей — Генри и Дэниел — унаследовали профессию отца. Эдвард, старший сын (родился в 1653 году, как явствует из надписи на его надгробном памятнике), двадцати лет был принят на должность помощника распорядителя и организатора поездок короля (gentleman usher daily waiter assistant), чем, возможно, был обязан влиятельному положению отца. Его обязанности состояли в подготовке поездок короля из Лондона в Виндзор, Ньюмаркет¹³ и другие места. Эдвард занимал этот пост в течение десяти лет, после чего поступил на службу в армию. Будучи лейтенантом в пехотном полку под командованием полковника Трилонн, он отличился в Ирландии и Фландрии¹⁴ и впоследствии был произведен в чин подполковника. О его дальнейшей жизни лучше всего говорит надгробная надпись в маленькой приходской церкви в Уитхэме, расположенной в нескольких милях к северо-западу от Оксфорда¹⁵:

Он оказывал помощь сэру Джорджу Руку при взятии и принцу Хессу при памятной обороне Гибралтара. Он последовал за принцем в Барселону, участвовал во взятии Монт-Жунка (где храбрый принц был убит) и проявлял смелость при осаде и взятии города в 1705 году¹⁶. Он пользовался славой и служил отечеству до печальной кончины его госпожи королевы Анны, когда, состарившийся и уставший от жизненных невзгод, он вышел в отставку и поселился в доме достопочтенного Монтегю, графа Абингдонского. Он скончался 20 июня 1717 года в возрасте 64 лет.

Его тело похоронено под церковным алтарем.

* Список исполнителей приводится в первом издании либретто (1656) Об «Осаде Родоса» см. ниже.

Чарльз Пёрселл стал моряком; он утонул в море неподалеку от берегов Гвинеи. О Мэтью и Джозефе мы мало что знаем, кроме их имен.

Подобно многим музыкантам, состоявшим на королевской службе, Томас Пёрселл не довольствовался одной должностью. По сравнению с дореспубликанскими временами стоимость жизни возросла, и хотя жалование музыкантов капеллы в 1662 году было повышено с 40 до 70 фунтов стерлингов в год, Томас Пёрселл, видимо, считал эту сумму недостаточной для содержания семьи. Со смертью Генри Лоуэза в октябре 1662 года появилась вакансия личного музыканта короля (исполнителя на лютне и виоле и певца); несколькими неделями спустя на эту должность был принят Томас Пёрселл. Лоуэз, знаменитый сочинитель вокальных произведений, «жрец из хора Аполлона», как его называл Мильтон, был одним из немногих членов Королевской капеллы, служивших при Карле I и продолживших свою службу уже в период Реставрации. Его смерть разорвала еще одно звено, связывавшее музыку эпохи Реставрации со старыми традициями.

Способности Генри Пёрселла проявились в раннем возрасте, если считать его самого, а не его дядю (как это обычно принято), автором вокального трио «Владычица прекрасная, тебе я покорюсь» (“Sweet tyranness, I now resign”), напечатанного в «Музыкальном спутнике» (“Musical Companion”) Плэйфорда в 1667 году*. Во всяком случае, отец нашел мальчика достаточно многообещающим, чтобы определить его в хор Королевской капеллы. Согласно распространенному мнению, для которого, впрочем, нет оснований, Генри было тогда только шесть лет. Столь ранний возраст вызывает удивление, и, казалось бы, сопоставление с биографиями современников композитора должно было бы опровергнуть это мнение. Блоу, Уайзу и Хамфри, упомянутым Хоккинсом как «представители первого набора воспитанников капеллы после восстановления монархии», в 1660 году было, соответственно, 11, 12 и 13 лет; и если это не исключительные случаи, то обычай того далекого времени был близок теперешнему. В 1673 году у Генри стал ломаться голос, и это все, что нам определенно известно о Пёрселле-хористе. Все остальное относится уже к области вымысла.

* Тот факт, что это произведение, наряду с другими песнями Пёрселла, было перепечатано в сборнике «Новые арии и диалоги» („New Ayres and Dialogues“, 1678) в виде сольной вокальной пьесы, позволяет предположить, что Генри Пёрселла-старшего считают его автором ошибочно.



В КОРОЛЕВСКОЙ КАПЕЛЛЕ

В Королевской капелле было двенадцать воспитанников. Они находились под наблюдением учителя, который не только обучал их пению, но и обязан был следить за их жильем, питанием, чистотой одежды, а также отвечать за их общеобразовательную подготовку. Поскольку хористы считались слугами его величества, они носили официальные форменные костюмы или ливреи, подробное описание которых дается в отчете лорда-камергера:

Каждому из них: плащ алого сукна, подбитый бархатом, один костюм и куртка того же сукна, украшенные серебряным и шелковым галуном наподобие ливреи лакеев, и впридачу к упомянутому костюму 3 рубашки, 3 жилета, 3 пары туфель, 3 пары чулок, из которых 1 пара из шелка, а 2 из камвольной пряжи, 2 шляпы с лентами, 6 лент, 6 пар манжет, из которых 2 пары кружевных и 4 простых, 3 носовых платка, 3 пары перчаток и 2 с половиной куса ленты для подвязок и шнурков туфель.

А на пасху каждому мальчику к летней ливрее — алая мантия, подбитая атласом, атласный камзол и короткие штаны, сшитые и отделанные по образцу всего остального, а также 3 рубашки, 3 жилетки, 3 пары туфель, 3 пары чулок, из которых 1 пара из шелка, а 2 — из камвольной пряжи, и 2 шляпы, украшенные лентами, и пр.

Их общее образование, видимо, сводилось в основном к правописанию и латинскому языку. Кроме того они обучались игре на лютне, скрипке и органе. О мастерстве, которого они достигали в игре на органе, свидетельствует тот факт, что некоторые из них в совсем еще молодом возрасте заняли должности органистов в кафедральных соборах. По многим приметам ясно, что ученики имели заботливый уход. Даже самые старшие должны были ложиться в постель в 8 часов. Когда мальчики болели сыпным тифом или оспой или, случалось, ломали ногу, специальные средства выделялись на уход за больными, на содержание сиделок и на оплату жалованья врачей. В холодную погоду классы для занятий музыкой всегда отапливались.

Атмосфера певческой школы, при сравнительно скромных размерах последней, несколько напоминает современную подготовительную школу-интернат, в которую дети приезжают со всех концов страны. Дело в том, что Королевская капелла должна была располагать лучшими голосами, и ради этого преподаватели школы постоянно объезжали всю Англию в поисках самых способных детей. Нам неизвестно, что думали местные органисты по поводу «умыкания» их лучших учеников. Однако переманивание хористов было настолько обычным, что в распоряжении о выплате жалованья одному из воспитателей в 1673 году особо подчеркивалось: «Настоящим приказом не предусмотрено вознаграждение за привлечение детей из других соборов, как это иногда бывает».

Первым воспитателем в капелле в эпоху Реставрации был Генри Кук — капитан Кук, как его называли, имея в виду чин, полученный им на службе в королевской армии в период гражданской войны. Историки о нем отзываются не особенно лестно. Действительно, то немногое из его музыки, чем мы располагаем сегодня, не укрепляет веры в его выдающиеся композиторские способности*, однако у нас нет оснований признавать его дилетантом или неспособным к работе. Напротив, все говорит об обратном. Ценность работы хормейстера видна по ее результатам. Достижения Кука были замечательными сами по себе, но еще более замечательными они покажутся нам, если мы попытаемся представить себе те сложности, с которыми он столкнулся. Каждый хормейстер знает, какую опасность представляет собой уход старших учеников, прежде чем младшие будут достаточно подготовлены, чтобы занять их место — он полагается на связующую роль традиции. Кук не мог опереться на традицию: он начинал, так сказать, с нуля. Хор Королевской капеллы был сильно запущен в период Республики, так что Кук вынужден был сам устанавливать традицию, работая с совершенно новым поколением хористов. С течением времени он смог воспользоваться пополнением из восстановленных церковных хоров в различных частях Королевства, но в самом начале своей деятельности ему приходилось полагаться только на счастливый случай и на собственное чутье, помогавшее ему находить способных учеников.

Об этом начальном этапе преодоления трудностей нам известно мало. Мы можем только догадываться о всех разочарованиях и помехах, которые пришлось преодолеть Куку в первые несколько месяцев. Разучивание музыки, написанной специально для церемонии коронации (апрель 1661 года), доставило ему немало хлопот. Некоторый их отголосок обнаруживается в записях лорда-камергера, где говорится о деньгах, выданных Генри Куку для приобретения «факелов и светильников по случаю выступления на коронации его величества». Мэтью Локк в жарком споре с Томасом Сэдмоном между прочим сообщает, что после того как была вновь открыта Королевская капелла, более года партии дискантов исполнялись корнетами, а также мужчинами, певшими фальцетом; по его словам, «все это время ни один мальчик не мог верно петь свою партию». Локк не был осторожным в своих суждениях, и есть все основания подозревать, что он сильно преувеличивает. Трудно поверить, что среди воспитанников капеллы не было никого, кто бы мог прилично петь. Если Блоу, Хамфри и Уайз входили

* См., например, параллельные октавы между мелодией и басом в вокальном трио «Долго думал я, это напрасно» („Long have I thought it was in vain“), напечатанном в сборнике Плэйфорда «Музыкальный спутник» (с. 201), а также параллелизмы в антеме, приведенном Дж. Бриджем в сборнике «Музыкальная старина» („Musical Antiquary“, 2, p. 70)

в первый набор учащихся, то кажется странным, что у них проявлялся недостаток врожденной музыкальности. Пепис не раз посещал капеллу, но в его дневниках нет и намека, указывающего на отсутствие способностей у детей. Правда, по его словам, на церемонии 14 октября 1660 года антем был исполнен плохо, что, кажется, позабавило короля. Но подобные случайности происходят с самыми лучшими хорами. Рассказывая о том, как в субботу 23 февраля 1661 года он заглянул в капеллу послушать занятия хора мальчиков под руководством Кука, Пепис нигде не обмолвился, что пение было несовершенным; напротив, он отметил, что звучала «славная музыка». Тем не менее вполне вероятно, что пение хора мальчиков не всегда отличалось достаточной стройностью, поэтому на первых порах в выступлениях участвовали только взрослые члены хора. Пожалуй, примечательно, что Пепис так описывает службу в июле 1660 года: «Здесь я слушал очень хорошую музыку, кажется, первый раз в жизни я слышал игру на органе и видел певчих, облаченных в стихари»; при этом он ни разу не упоминает о мальчиках.

Использование корнетов в капелле, и для замены, и для усиления вокальных партий, по словам Ивлины, широко практиковалось в хорах. Это можно подтвердить примером Вестминстерского аббатства, где исполнитель-корнетист получал регулярное жалованье с 1661 по 1667 год. Роджер Норт также сообщает: «... на севере страны хорошие или хотя бы умелые певцы встречались редко, и я точно знаю, что в Дарэме, Карлайле и даже в Йорке в то памятное время в капеллах содержали духовую музыку, чтобы восполнить нехватку голосов и усилить звучание хора».

Корнет, деревянный инструмент с металлическим чашевидным мундштуком¹⁷, к настоящему времени вышедший из употребления, считался лучшей заменой высоких голосов. «Что еще может звучать подобно голосу кастрата, как не верный корнет?» — восклицает Норт в своей книге. В другом месте он утверждает, что «работа губ слишком трудна, и звучание редко бывает хорошим». Часто лекарство оказывалось хуже самой болезни. Король, как можно предположить, содержал в своем придворном духовом оркестре лучших музыкантов-корнетистов, которых могли направлять на службу в Королевскую капеллу. Доктор Уильям Чайлд, главный органист капеллы, сам был корнетистом (отнюдь не единственный в ту эпоху пример разносторонности). Ивлин, как истый консерватор, восхищался «древним серьезным и величественным духовым инструментом» и сожалел, что его перестают употреблять в капелле*.

¹⁷ Ивлину, кажется, больше повезло в знакомстве с корнетом, чем Норта; он пишет о корнете как об инструменте, «в игре на котором англичане были

Кук обладал превосходной квалификацией хормейстера: он и сам был первоклассным певцом. Пепис был убежден, что «его манера пения — лучшая в мире». За шесть лет до Реставрации, когда Ивлин впервые услышал этого певца, аккомпанировавшего себе на лютне, последний уже считался лучшим в Англии мастером «итальянской манеры пения» (мы убедимся в дальнейшем, что приведенная характеристика весьма примечательна). В период Республики Кук получил известность как педагог. Еще в 1651 году он упоминается в сборнике «Музыкальный банкет» (“Musical banquet”) Плэйфорда в числе «превосходных и наиболее одаренных вокалистов и виртуозов игры на виоле д’амур». Кук мог бы также заявить о своем участии в создании английской оперы: именно он в 1656 году исполнил роль Сулеймана в опере «Осада Родоса» Уильяма Давенанта и даже сочинил для нее несколько песен. Несомненно, что он был чрезвычайно опытным музыкантом и лучшим кандидатом на должность воспитателя. И поэтому не только своей преданности дому Стюартов он был обязан своим назначением.

По установившейся традиции Куку приписывали излишнюю самонадеянность; один современный биограф Пёрселла называет его «невыносимо тщеславным капитаном Куком». Традиция основывается на нелепом замечании старого сплетника Энтони Вуда, а также на случае, описанном Пеписом. Вуд в своих рукописных заметках об английских композиторах (хранящихся теперь в Бодлианской библиотеке¹⁸), подтвердив отзыв Ивлины о Куке-вокалисте, предполагает, что славу последнего затмил Пелэм Хамфри, «после чего, говорят, капитан умер в разочаровании и тоске». Этот глупейший образец застольных сплетен слишком абсурден, чтобы его принимать всерьез. Вполне вероятно, что когда Хамфри «выдвинулся» (по выражению Вуда), Куку приходилось смотреть на чужие успехи. Но смешно думать, будто он был сражен смертельным ударом профессиональной зависти. В действительности он достаточно благоволил к Хамфри, чтобы сделать того своим зятем.

Свидетельство Пеписа также сомнительно. Памятное ему событие произошло 13 февраля 1667 года. Пепис и Кук присутствовали на обеде, устроенном главным хирургом флота доктором Пирсом. Прием проходил не особенно успешно. Пепис признается, что ему совершенно не хотелось ехать туда; в довершение всего обед оказался «жалким и постным, с грязными скатертями и посудой, и все вообще выглядело убого». Беседа велась о пьесах и операх, причем «капитан Кук с дерзкой самонадеянностью заявил, что ему приходилось указывать

столь искусны» Но следует помнить, что он не был таким проницательным и компетентным критиком, как Норт, и из приведенного отрывка ясно, что мнение его необъективно

сэру Уильяму Давенанту, несмотря на его раздражение, какой длины должны быть стихи, чтобы они ложились на музыку, а также находить ошибки в его нотах и командовать им. Что за бесстыдный хвастун,— восклицает Пепис,— пусть даже он умеет хорошо петь и сочинять музыку». Немного дальше Пепис жалуется на «хвастовство Кука, будто он так разбирается в нотах и звуках, что не уступит никому на свете и превзойдет сэра У. Давенанта и любого другого». Скорее всего важный вид Кука раздражал Пеписа, на печень которого к тому же дурно подействовал обед. Однако представляется несколько несправедливым оставлять за человеком репутацию тщеславного пустозвона на основании свидетельства, которое попросту несет на себе печать задетого самолюбия. Кроме того, будучи профессиональным музыкантом, Кук наверняка знал, о чем говорил, в то время как Пепис, хотя его сомнения хватило бы на шестерых, оставался только дилетантом.

Заботы Кука не ограничивались сложной задачей — создать хор из неопытных певцов. Подобно большинству слуг Карла II, он испытывал серьезные трудности при получении денег от казначейства. Несмотря на общее сокращение расходов на содержание двора, необходимость которого назрела в 1663 году, король выразил намерение продолжать выплачивать повышенное жалованье, которое незадолго до того было назначено воспитанникам и музыкантам капеллы. Но, как впоследствии на своем горьком опыте убедились придворные, королевский указ вовсе не гарантировал выплаты вознаграждения. Они бывали довольны, если жалованье и обмундирование выдавалось им хотя бы с опозданием на несколько лет. Кук, по-видимому, испробовал все пути, пытаясь найти деньги, чтобы прокормить и одеть мальчиков. В 1666 году Кук, Томас Пёрселл и другие музыканты капеллы подали от своего имени, а также от имени воспитанников капеллы и бывших хористов петицию королю с просьбой выплатить жалованье, указывая, что причитающиеся им деньги не были отпущены казначейством. Король был заметно удивлен; он уведомил лорда-казначея, что, по его мнению, «здесь затронута его честь», и выразил желание, чтобы впредь ассигнованные казначею деньги выплачивались полностью и аккуратно. Но королевская воля, пусть даже искренняя, была недостаточна, ибо в то время страна испытывала серьезные финансовые затруднения. Два года спустя дела шли настолько плохо, что Кук запретил мальчикам посещать капеллу. Ему пришлось предстать перед лордами казначейства, которые заявили, что скандализованы его действиями. Кук возразил, что одежда мальчиков чересчур обветшала, и они вынуждены сидеть взаперти.

Немного раньше, возможно в 1667 году, усилившийся режим экономии привел к тому, что было предложено одеть воспитанников капеллы в черные плащи и строгие костюмы на манер

королевских стипендиатов в Вестминстере. Представленный план экономии, очевидно, не был принят. Хористам по-прежнему разрешалось сохранять плащи алого сукна с серебряными галунами, так что они могли радоваться, что носят, по крайней мере, положенные им ливрен, пусть даже с изношенным до дыр сукном и галуном, превращенным в лохмотья.

Кук продолжал осаждать представителей власти. В 1670 году он снова просил ассигнований на одежду для детей. На сей раз он подал королю петицию, заявляя, что дети были доведены до такого бедственного состояния, при котором они не могли появляться перед его величеством и даже просто выходить на улицу. Кук спрашивал, может ли его величество распорядиться о ливреях. Расход не был большим, и король обещал, что ливреи впредь будут выдаваться. Личное обращение Кука к лордам казначейства дало положительный результат. По их словам, король желал, чтобы платья продолжали шить, как и прежде. К сожалению, у служащих гардеробной не было денег, и Куку было предложено воспользоваться ссудой из фондов заказов гардеробной. В конце концов было решено, что счета будут оплачены из доходов от винных лицензий.

Обременительные тяготы и заботы компенсировались великолепными силами, которыми располагал Кук. Отдавая должное его педагогической сноровке и добросовестности, следует признать, что такие ученики, как Джон Блоу и Пелэм Хамфри (не говоря о других), обладали исключительными способностями. Еще в свою бытность хористами они уже начали сочинять антемы для Королевской капеллы. Тадуэй, который сам был хористом, сообщает нам, что Карл II поддерживал этих многообещающих композиторов, «потворствуя их юношеским фантазиям», а также, что «по крайней мере раз в месяц они создавали что-либо новое». При этом он идет еще дальше, утверждая, что обмирщение церковной музыки (встретившее с его стороны столь энергичные возражения) началось именно с этих юношеских опытов, созданных, как он уверял, в живой манере, которая только и могла нравиться его величеству. В какой мере справедливо это утверждение, нам предстоит определить ниже. В другом месте Тадуэй приводит особенно интересный пример творчества этих детей — так называемый «Коллективный антем» (“Club Anthem”), сочиненный совместно Хамфри, Блоу и Тёрнером, как считается, по случаю победы герцога Йоркского над голландцами; причем придворные композиторы не могли справиться с сочинением антема в такой короткий срок. Подлинность этой истории вызывает сомнения, поскольку морская победа, о которой упоминает Тадуэй, была одержана при Лоустофте в июне 1665 года¹⁹, то есть именно в то время, когда Хамфри, видимо, находился за границей.

Однако нет оснований сомневаться в возможном авторстве трех юных композиторов.

Надежные свидетельства деятельности, по крайней мере, некоторых воспитанников капеллы содержатся в интересном собрании текстов антемов, исполнявшихся в капелле, а также в соборах и коллегиальных церквях Англии и Ирландии. Это собрание было опубликовано в 1663 году преподобным Джеймсом Клиффордом и в следующем году было переиздано. Как явствует из предисловия составителя, многих прихожан в первые годы Реставрации приводило в недоумение пение антемов, которые молодым поколением, разумеется, воспринимались как нечто совершенно новое. Клиффорд объявляет, что цель его сборника заключается в том, чтобы «люди без каких-либо пропусков и ошибок могли повторять молитвы вместе с хором и выучились вместе вести одну мелодию». «Я укажу на одну эту причину,— пишет он,— поскольку только это будет нашим единственным занятием на небесах, и совершенно непростительно и безрассудно пренебрегать им здесь на земле» — наивно-утешительное обоснование хорового пения. Показательно, что большинство антемов в сборнике принадлежит перу композиторов времен Елизаветы и Якова I, однако представлены также одно или два сочинения композиторов эпохи Реставрации, а во второй части не менее 20 антемов написаны самим Куком (3 из них звучали на коронации Карла II), а 14 — воспитанниками капеллы; 5 из них сочинил Пелэм Хамфри, 3 — Джон Блоу и 6 — Роберт Смит, позже писавший музыку для театра. Мы располагаем беспристрастным свидетельством Пеписа, который слышал пятиголосную композицию на текст 51-го псалма, сочиненную одним из хористов — «преlestным мальчиком». Тогда же Пепису сообщили, что четверо или пятеро других хористов тоже с успехом могут сочинять подобные вещи.

Когда мальчикам подходило время покидать хор, их не бросали на произвол судьбы. После того как голос ломался, их продолжало содержать казначейство, выдавая 30 фунтов годового жалованья и бесплатную одежду, вероятно, до тех пор, пока они не находили работу. Большинство из них, можно предположить, продолжало заниматься музыкой. Во всяком случае, Кук был рассержен, узнав, что Том Эдвардс, поступивший на службу к Пепису, «не располагал временем для пения и игры на лютне». (На этот упрек Пепис был уже готов ответить капитану, видимо, «желавшему, чтобы я пропорол ему мундир», как выразился Пепис.) Затем есть замечательное описание посещения дома Пеписа двумя бывшими хористами, исполнявшими вместе с сыном хозяина вокальное трио (21 августа 1667 года). Их мастерство, как указывает Пепис, было выдающимся, однако звучание ломающихся голосов, которые не могли сохранять чистоту тона, было весьма неприятным.

Мы не располагаем данными о профессиях, которые получали воспитанники капеллы. Многие из них, как известно, оставались на королевской службе и становились хористами капеллы или инструменталистами в придворном оркестре. Однако, очевидно, были и такие, как Том Эдвардс, который предпочел другую работу и для которого образование в капелле послужило всего лишь полезной рекомендацией.

Таково было общество, небольшое в численном отношении, но богатое помыслами и полное энергии, в котором Генри Пёрселл провел три или четыре года своего детства. Если верить традиции, приписывающей ему сочинение «Приветствия королю от детей Королевской капеллы и их воспитателя капитана Кука по случаю дня рождения его величества, года 1670»*, то Пёрселл не терял зря времени, следуя примеру своих способных предшественников — Хамфри и Блоу, и ясно показал, на что он способен как композитор. Несомненно, наставления Кука приносили ему большую пользу. Однако Пёрселлу не суждено было продолжать учение у Кука: в 1672 году тот скончался. Казначейство так и не успело выплатить несколько сотен фунтов причитавшегося ему жалованья. Его преемником стал Пелэм Хамфри, бывший хорист, зять Кука. Покинув хор в 1664 году, Хамфри путешествовал по континенту; его дорожные расходы оплачивались тогда из фондов секретной службы. По возвращении он был принят на королевскую службу в качестве лютниста и члена Королевской капеллы, а в год, когда он сменил Кука на посту воспитателя, он вместе с Томасом Пёрселлом был назначен «композитором для скрипок».

Пребывание Хамфри на континенте сильно на него повлияло. По словам Пеписа, он вернулся из Франции «истинным москеем», полным самомнения, презрения к королевским музыкантам и гордым своим близким знакомством с королем. Другое дело — то, чему он обучился за границей. Принято считать, что Карл II послал его на континент специально для обучения у Люлли, однако мы не располагаем надежными сведениями, подтверждающими, что он хотя бы виделся с этим композитором. Те, кто упорно считает его пребывание во Франции важным событием в процессе усиления французского влияния на английскую музыку, по-видимому, склонны забывать, что Хамфри был послан также и в Италию. Как многообещающему ученику, ему предоставили возможность усвоить все, что только мог предложить континент. Италия же в те годы, как и позднее, была мечтой начинающего музыканта. Влияние при-

* По словам Каммингса (*Cummings W. H. Op cit.*, p. 20), экземпляр этого произведения, переписанный рукой Пелэма Хамфри, принадлежал доктору Рембо. Однако его дальнейшая судьба (если он, конечно, вообще существовал) неизвестна.

обретенного опыта на его музыку мы рассмотрим ниже. Пепис, как можно заметить мимоходом, не был высокого мнения о сочинениях, привезенных в Англию «этим молодым человеком». Но мнение Пеписа не обязательно должно считаться верным ориентиром. Слишком часто авторами, пишущими о XVII веке, он рассматривался как непогрешимый оракул.

Нет ничего удивительного в том, что Хамфри, сам испытавший итальянское влияние, соответствующим образом влиял на своих учеников. Следует вспомнить также, что Кук приобрел репутацию певца «в итальянской манере» (это естественно подразумевает пребывание в Италии или, по крайней мере, занятия с итальянскими маэстро) и поощрял своих учеников в пении итальянских песен в часы, когда они не были заняты в капелле. Пепис слышал Кука и его двух воспитанников, исполнявших итальянскую музыку на домашнем вечере у лорда Сэндунча (21 декабря 1663 года), он утверждал, что это была лучшая музыка, которую ему когда-либо приходилось слушать*. О том, какую важную роль играла в то время итальянская музыка при дворе и вообще в Лондоне, будет сказано ниже.

Хамфри ненадолго пережил своего тестя. Он умер в 1674 году, и его место занял другой бывший хорист — Джон Блоу, который был также органистом Вестминстерского аббатства. В предыдущем году у Генри стал ломаться голос, и он покинул хор, располагая обычным годовым пособием в размере 30 фунтов вместе с бесплатной одеждой, которая выдавалась выпускникам капеллы. Мы не знаем в точности, какие наставления он получал от Блоу, который был старше его приблизительно на десять лет. Несомненно, занятия с Пёрселлом, также как и с другими мальчиками исключительного дарования, принимали форму углубленного изучения определенных областей музыкального искусства. Если только Блоу обладал интуицией, он должен был распознать необычайную одаренность мальчика. Позже он мог сверкать в лучах славы своего ученика; когда друзья Блоу подготавливали эпитафию для его надгробия в Вестминстерском аббатстве, они не преминули упомянуть, что покойный был «воспитателем прославленного мистера Г. Пёрселла».

* Несколько лет спустя (в феврале 1667 года) он был менее удовлетворен исполнением итальянских музыкантов.

УЧЕНИЕ И ПРИЗНАНИЕ

Не могло быть никаких сомнений относительно профессии, которую предстояло избрать Пёрселлу. Семейная традиция, влиятельное положение его отца в кругу придворных музыкантов и его рано сформировавшееся дарование — все это предопределяло музыкальную карьеру. Его первая должность, полученная им в тот же год, когда у него произошла мутация, была довольно скромной. Указ, изданный в 1673 году, гласил:

Принять Генри Пёрселла на службу его величества без жалованья на место хранителя, мастера по ремонту и настройщика регалей, органов, вёрджинелов, флейт, рекордеров²⁰ и всех прочих видов духовых инструментов и помощника Джона Хингстона, с тем чтобы в случае смерти последнего или отставки по любой причине перевести на должность с жалованьем

Необходимо отметить, что должность не оплачивалась. Другими словами, Пёрселл, которому едва исполнилось четырнадцать лет, был определен в ученики к Хингстону, чтобы на практике изучать основы важной отрасли музыкальной профессии.

В XVII столетии не считался сколько-нибудь зазорным или унижительным труд мастера по ремонту и настройке инструментов; теперешнее разделение профессий музыкального мастера и музыканта-исполнителя — проявление более поздней специализации. К примеру, когда в первый год правления Карла II реставрировался орган в Вестминстерском аббатстве, органист Кристофер Гиббонс участвовал в настройке инструмента. Бернард Смит, один из самых известных органичных мастеров, не только построил орган в соборе св. Маргариты в Вестминстере, но и служил там органистом в течение тридцати двух лет — с 1676 года до своей смерти в 1708 году. Джон Хингстон, учеником которого стал Пёрселл, был видным органистом, исполнителем на виоле и композитором, а в период Республики получил признание и как педагог. В то время перед музыкантом открывалось обширное поле деятельности, и разносторонность считалась обычным явлением. Хингстон был смотрителем инструментов не только в Королевской капелле. На его попечении находились инструменты в домашней капелле королевы, в банкетном зале Уайтхолла, во дворце Хэмптон-Корт²¹ и Виндзорском замке. Хотя он не выполнял всю работу сам, но отвечал за ее качество, и все платежи проходили через его руки.

То, что Пёрселл, будучи помощником Хингстона, не получал жалованья, не могло причинить серьезных затруднений его семье. Томас Пёрселл был так хорошо обеспечен, как только мог мечтать слуга короля. В 1674 году, помимо должности

члена капеллы, исполнителя на лютне и виоле, певца, а также «композитора для скрипок» (совместно с Пелэмом Хамфри), он назначается хранителем одежды и личным музыкантом короля, унаследовав последний пост от доктора Джона Уилсона. Вместе взятые, эти должности приносили основательный доход, даже если приходилось несколько лет дожидаться выплаты жалованья. Все указывает на то, что Томас был уважаемым и влиятельным музыкантом. В 1674 году ему поручили оформление договора с Бернардом Смитом на постройку органа в домашней капелле короля в Виндзоре, и в течение нескольких лет на него возлагалась обязанность раздачи жалованья музыкантам, состоявшим на службе при Королевской капелле. Когда все музыканты в 1674 году были созваны в Виндзор, чтобы приветствовать короля, он собственноручно составил список их имен и подписался под ним; этот документ, датированный 15 мая, и сейчас можно видеть в библиотеке Королевского музыкального общества. В 1672 году, когда капитан Кук, глава Музыкальной корпорации — общества по охране профессиональных интересов, подал в отставку по болезни, Томас Пёрселл был назначен на его место. Однако не только собственные достижения давали ему повод для гордости. Два его сына уже состояли на королевской службе: Эдвард, самый старший, только что был назначен помощником распорядителя и организатором поездок короля, а Генри стал помощником Хингстона, с перспективой получить со временем оплачиваемую должность. Вскоре маленький Дэниел последовал примеру своего брата, поступив учиться в Королевскую капеллу*.

О первых шагах Генри в роли настройщика органов нам ничего не известно. Вполне вероятно, что он сопровождал Хингстона во время поездок в загородные резиденции короля и таким образом приобретал практическое знание различных типов инструментов. Очевидно, он быстро делал успехи, поскольку немногим более чем через год после назначения ему уже доверяли настраивать орган Вестминстерского аббатства, выплачивая положенное годовое жалованье (2 фунта стерлингов). Заключение контракта, который возобновлялся в течение трех последующих лет, Пёрселл, по всей вероятности, был обязан Блоу, получившему должность органиста аббатства еще в 1668 году; однако сохранение столь ответственного поста за пятнадцатилетним мальчиком невозможно объяснить только протекцией. Можно предположить, что под руководством Хингстона он приобрел серьезные практические навыки.

В документах Вестминстерского аббатства значится, что на второй год службы в аббатстве (1675/76) Пёрселл получил

* Он упоминается среди воспитанников капеллы, которые находились при короле в Виндзоре с 14 августа по 26 сентября 1678 года. Так как в то время ему едва ли было больше пятнадцати лет, можно считать, что он родился не ранее 1663 года

5 фунтов стерлингов за переписку двух томов органичных сочинений. Принято считать, что он был определен штатным переписчиком при аббатстве. Это неверно. Аббатство не содержало постоянного переписчика. Из отчетов казначея мы узнаем, что время от времени, отнюдь не каждый год, производились выплаты отдельным лицам, занимавшимся перепиской и переплетением служебников и собраний антемов. Отнесение Пёрселла к штатным переписчикам было бы не такой серьезной ошибкой, если бы биографы не делали упор на ответственность и большое значение воображаемой должности. Эти авторы особенно подчеркивают беспорядок, царивший в нотных библиотеках соборов в период Республики. Разорение фондов, по их мнению, восполнялось перепиской нот с уцелевших печатных экземпляров. Кроме того, указывается, что переписка антемов великих мастеров елизаветинской эпохи могла оказать благотворное влияние на впечатлительную молодежь.

Эта концепция весьма заманчива, но она не вполне соответствует истине. Помимо всего прочего, похоже, что никому не пришел в голову вопрос: почему через шестнадцать с лишним лет после восстановления монархии все еще нужно было переписывать антемы елизаветинских времен? Необходимость этого по большей части является плодом воображения. В первый год правления Карла II попечители аббатства приобрели у издателя Джона Плэйфорда комплект печатного собрания служб и антемов, опубликованный Джоном Барнардом; еще один комплект брали во временное пользование на четыре-пять воскресных служб. Работа Пёрселла в 1675—1676 годах сводилась всего-навсего к переписке органичных партий — предположительно, антемов композиторов эпохи Реставрации.

Влияние композиторов эпохи Елизаветы и Якова I на стиль Пёрселла не подлежит сомнению, однако не следует связывать его с какими-то воображаемыми занятиями. Еще мальчиком в Королевской капелле он имел богатые возможности знакомиться с их произведениями. Как я уже подчеркивал, большую часть «Божественных служб и антемов» ("Divine Services and anthems") Клиффорда составляют тексты антемов, принадлежащих музыкантам времен Елизаветы и Якова I. Позже Пёрселл сам продемонстрировал свой интерес к творчеству предшественников, переписав в свою нотную тетрадь сочинения Гиббонса, Бёрда, Тэллеса и других старых мастеров. Чтобы получить представление о том, какую музыку переписывали в аббатстве, мы можем рассмотреть перечень антемов и служб, переписанных в Королевской капелле между 1670 и 1676 годами. Из 65 антемов, упомянутых в перечне, только 4 сочинены композиторами, работавшими до Реставрации. Остальные принадлежат перу или таких музыкантов, как Чайлд, переживший гражданскую войну, или более молодых, как Блоу, выросший уже в эпоху Реставрации; перечень включает 11

антемов Уайза, 11 — Такера, 9 — Чайлда, 9 — Блоу и 6 — Хамфри.

Летом 1677 года скончался Мэтью Локк, этот буревестник музыки Реставрации, которого, по словам Роджера Норта, можно сравнить со спартанским царем Клеоменом, награжденным эпитетом “Ultimus heroum”*. Пёрселл явился преемником Локка на посту «композитора для королевских скрипок». Удивительно ранний успех! Юноше всего восемнадцать лет, а он уже получает должность, ранее принадлежавшую одному из самых выдающихся музыкантов того времени, и должность довольно ответственную. Он становится коллегой своего отца, который занимал пост «композитора для скрипок» с 1672 года. (Здесь снова можно подозревать протекцию, и, без сомнения, честолюбивые недоброжелатели жаловались на злоупотребление связями, когда они видели юношу, далеко опередившего их.) Должность досталась именно тому, кто был для нее словно предназначен. Сам Локк, вероятно, был близким другом семьи Пёрселлов. Мы уже видели его в обществе одного из старших членов семьи. Каммингс приводит в своей книге адресованное Генри письмо Локка, которое указывает на их тесную дружбу**. О том же свидетельствует элегия Пёрселла «на смерть distinguished friend, мистера Мэтью Локка», которая два года спустя была опубликована во втором томе «Избранных арий, песен и диалогов» («Chose Ayres, Songs and Dialogues») Плэйфорда²². В ней неизвестный поэт воздавал хвалу человеку, который

гармонией искусной
несчастий наших умеряет боль.

(Потомки вполне могли бы отнести эти слова к великому гению самого Пёрселла.)

Королевский оркестр из двадцати четырех скрипок (включая, разумеется, все разновидности скрипичного семейства), был организован вскоре после восстановления монархии в подражание французскому придворному оркестру “Vingt-quatre violons du Roi”***²³. Мы впервые встречаем упоминание об этом оркестре в связи с коронацией Карла II, состоявшейся 23 апреля 1661 года. В тот день музыканты, одетые в алые livree, принимали участие в исполнении антемов. Вопреки существующему мнению, это было не первое публичное выступление королевских скрипачей. Им уже приходилось играть на церемонии похорон королевы Елизаветы в 1603 году и в 1625 году на похоронах Якова I, а должность «композитора для скрипок» существовала еще в 1621 году. Десятью годами позже был составлен подробный список музыкантов с перечнем

* «Величайший герой» (лат.). — Перев.

* * Cummings W. H. Op. cit., p. 27.

* * * «Двадцать четыре скрипки короля» (франц.). — Перев.

их инструментов, среди которых: дискант, контратенор, тенор, низкий тенор и бас. Однако новый оркестр был определенно богаче по составу и пышнее; своим созданием он, очевидно, был обязан пребыванию Карла во Франции²⁴, где тот имел возможность познакомиться с музыкантами Людовика XIV. Скрипичный оркестр не вытеснил привычные средства музыкального исполнительства — как, например, лютни, виолы, человеческий голос или духовые инструменты, хотя король, несомненно, отдавал предпочтение скрипкам. Обязанности скрипачей ограничивались преимущественно игрой на различных дворцовых церемониях, в королевских резиденциях. По утверждению Энтони Вуда, Карлу II нравилось, когда скрипки играли ему во время еды, «так как они звучали веселее и живее виол». Поначалу скрипачи не принимали участие в службах в Королевской капелле. В августе 1662 года там по-прежнему использовались только виолы и духовые инструменты. Но четыре месяца спустя, пишет Ивлин, были введены «во время каждой паузы между службами выступления ансамбля из двадцати четырех скрипачей, игравших в легком, причудливом французском стиле, более подходящем для таверны или театра, чем для церкви». Ивлин добавляет, что «это было началом перемен».

Любопытная вещь: Пепис сообщает по поводу исполнения инструментальных симфоний 14 сентября того же года только то, что «в этот день впервые виолы и другие инструменты играли симфонии в перерывах между стихами антема», не имея в виду, что такие симфонии вообще исполнялись в первый раз, поскольку он упоминает о них в дневнике неделей раньше. Позднее, на рождество, через четыре дня после события, о котором писал Ивлин, Пепис вновь говорит о «хорошем антеме с виолами» (vials). Если слово «виолы» понимать буквально, можно сделать вывод, что переход к новым обычаям был постепенным.

Новшество, несомненно, шокировало консерваторов. Мы можем почувствовать это из отзыва Ивлиина. В нем нет особых возражений против самих инструментов, достаточно привычных, хотя некоторые поклонники старины, вроде Томаса Мэйса, категорически отвергали их; протест Ивлиина и его единомышленников вызывало использование в церковной службе «чистой» инструментальной музыки, особенно если она была написана во французском, то есть, как им казалось, фривольном духе. Позже мы рассмотрим роль короля в утверждении этого нововведения, а также влияние его покровительства на стиль церковной музыки. Из свидетельства Ивлиина явствует, что первоначально в капелле играл весь оркестр, но позже был введен порядок, по которому должна была выступать только группа из нескольких музыкантов. Сохранился список исполнителей, обязанных играть в капелле в октябре, ноябре и декабре 1671

года; по пять человек из них должны были дежурить каждый месяц «таким образом, чтобы любой из оркестрантов служил каждый третий месяц, или же он будет привлечен к ответственности». Следующей весной состав дежурной группы был увеличен до шести человек. За уклонение от присутствия на службе или репетиции полагалось увольнение, но даже эта угроза не гарантировала хорошей посещаемости. В июле 1672 года король жаловался, что музыканты пренебрегают своими обязанностями в Королевской капелле; поэтому еще раз было подчеркнуто, что музыканты, получившие уведомление от Томаса Пёрселла или Пелэма Хамфри (двух тогдашних композиторов), но не явившиеся на репетицию или службу в капелле, будут отстранены от должности.

В первые годы существования оркестр включал в себя несколько знаменитых исполнителей; среди них выделялся шведский виртуоз Томас Бальтцар, принятый на службу в конце 1661 года с ежегодным жалованьем 110 фунтов стерлингов*. Современники единодушны в оценке его блистательно-го мастерства. Ивлин слышал его игру в 1656 году и был поражен:

Многообразие оттенков звучания, которые он извлекал из нескольких нот и простого басового сопровождения, сочетающееся с замечательной техникой, было удивительно. Совсем молодой человек, но достигший такого совершенства и мастерства, что не существовало произведения, пусть даже самого запутанного и сложного, из тех, что приносили ему наши артисты, которые бы он не сыграл с листа с чарующей нежностью и с собственными вариациями и усовершенствованиями к изумлению наших лучших мастеров. В заключение он исполнил концерт без сопровождения, в то время как остальные музыканты склонили свои инструменты, признавая тем самым его победу. Что касается меня, то я по сей день пребываю в изумлении от великого таланта, ниспосланного богом столь молодому человеку. В то время были такие великолепные мастера, какие не очень-то часто встречаются в Европе, — Пол Уилер, мистер Мелл и другие, которые казались непревзойденными до тех пор, пока не появился этот щедро одаренный мастер.

Энтони Вуд был не меньше поражен, услышав Бальтцара в Оксфорде два года спустя. Особенно его удивило использование высоких позиций²⁵, которые как будто бы не были известны в Англии того времени. Он добавляет, однако, что Дэвис Мелл (также принятый в состав оркестра Карла II) «играл нежнее». Аналогичное суждение исходит от Роджера Норта, который восхищался мастерством Бальтцара и описывал его технику игры двойными нотами, однако был вынужден признать, что «его исполнение в сравнении с нашими современными скрипачами покажется таким же грубым и суровым, как и сама

* Он родился в Любеке, хотя в ряде источников его называют шведом. Палвер считает, что Бальтцар концертировал самостоятельно, а не в составе оркестра (*Pulver J. Biographical Dictionary*, p. 24), но для этого не больше оснований, чем для утверждения, что он был солистом оркестра.

его страна». Бальтцар скончался в 1663 году и был похоронен в Вестминстерском аббатстве.

Дэвис Мелл представляется наиболее значительной фигурой среди английских скрипачей, игравших в первоначальном составе оркестра. Еще в 1625 году он находился в числе королевских скрипачей, участвовавших в похоронах Якова I. Мелл должен был быть значительно старше Бальтцара, поскольку упоминание Ивлина о последнем, как о молодом музыканте, датируется 1656 годом. В период Республики Мелл занимался преподаванием. В 1657 году он был в числе пяти музыкантов, обратившихся в Совет по музыкальным делам с просьбой учредить профессиональную корпорацию, или коллегию музыкантов. Просители (среди которых был Джон Хингстон) были охарактеризованы как «служители музыки его высочества». Мелл действительно играл в небольшом привилегированном оркестре, состоявшем при «дворе» Кромвеля во время Протектората²⁶, поэтому естественно, что он присутствовал на похоронах Кромвеля в 1658 году. В период Реставрации Мелл вновь становится придворным скрипачом и назначается совместно с Джорджем Хадсоном дирижером «Двадцати четырех скрипок». Он скончался в 1662 году.

Среди других членов первоначального состава мы находим Хамфри Мэджа, уже в 1653 году бывшего известным музыкантом и другом Пеписа, Джорджа Хадсона, который, подобно Меллу, служил при Карле I и Кромвеле, а в период Республики занимался преподаванием, и Джона Бэнистера, вскоре ставшего весьма влиятельным лицом. Интересно отметить, что хотя структура ансамбля была подсказана прежде всего французским придворным оркестром, в нем не было ни одного француза. Карл II наверняка содержал на своей службе несколько французских музыкантов, но они не принадлежали к числу «двадцати четырех скрипачей», а в государственных бумагах того времени, как правило, содержится больше указаний на итальянских, чем на французских музыкантов.

В 1662 году были закончены приготовления к созданию специального оркестра «для лучшего исполнения службы», состоявшего из двенадцати скрипачей под управлением Бэнистера, который предварительно был послан во Францию специально для того, чтобы изучить французскую манеру исполнения. Ответственное назначение, по-видимому, вскружило ему голову. «Когда он вернулся домой,— пишет Э. Вуд,— им стали особенно восхищаться, однако после дерзких слов, сказанных его величеству (королю, пожелавшему слушать итальянских скрипачей, он ответил, что предпочел бы англичан), Бэнистер был смещен с должности. История эта, возможно, не более чем одна из обычных сплетен Вуда и не заслуживает доверия. Но говорил ли Бэнистер дерзости королю или нет, он несомненно потерял свою должность, и руководство оркестром скрипачей

было передано французу Луи Грабю, который в ноябре 1666 года стал преемником Никола Ланье на посту «главы королевской музыки». Только спустя месяц после назначения Грабю был издан указ, обязывающий Бэнистера и «двадцать четырех скрипачей» «выполнять приказания Луи Грабю как во время репетиций, так и во время концертов». Бэнистер был приведен в ярость этим покушением на то, что он считал своими законными правами, и даже пытался помешать наложению малой королевской печати на документ, утверждающий назначение Грабю, на том основании, что ему не была выплачена казначейством задолженность в жалованье. К несчастью, он оказался виновным в нарушениях раздачи жалованья своим музыкантам, которые и указали на его мошеннические действия и деспотичный нрав. В результате печать была поставлена, и Бэнистер попал в немилость; несмотря на это, он, во всяком случае, в течение нескольких лет оставался в составе оркестра. О его последующей деятельности вне придворной службы мы услышим несколько позже. Умер он в 1679 году. В 1677 году (год нового назначения Пёрселла) Грабю также попадает в немилость и место главы королевских музыкантов переходит к «кривоногому Николасу Стэггинсу».

Одной из обязанностей Пёрселла как композитора было сочинение арий и танцев для исполнения при дворе. Эфемерность такой музыки и ограниченность круга людей, слышавших ее, объясняют нам, почему она не сохранилась до наших дней. Единственным образцом инструментального творчества Пёрселла, которым мы сегодня располагаем, не считая музыки к спектаклям, симфонических эпизодов антемов и од, а также нескольких отдельных пьес, является сборник фантазий для различного количества голосов, из которых, по крайней мере, некоторые относятся к 1680 году*. Были ли они оркестрованы для виол или для скрипок — а более вероятным считается второе, но они не могли предназначаться для исполнения при дворе. Если существовал определенный род музыки, к которому король питал отвращение, так это были фэнси²⁷, как на собственном горьком опыте убедился заместитель государственного секретаря сэр Джозеф Уильямсон. Любовь Карла II к музыке не простиралась дальше произведений, легких для восприятия, с подчеркнутым, четким ритмом, слушая которые, он мог отбивать такт, что зачастую и делал в Королевской капелле. Подобно современному любителю, говорящему «мне известно, что я люблю», он избегал слушать чужие доводы, предпочитая доверять собственному музыкальному вкусу. Мы можем себе представить, что бы он сказал о фантазиях Пёрселла, относящихся к «чистой» камерной музыке,

* Рукопись четырехголосных фантазий датирована июнем и августом 1680 года (Британский музей. Add. 30, 930).

которая предназначалась для исполнения в интимной домашней обстановке силами нескольких друзей. Вплоть до 1680 года мы не располагаем точными данными о деятельности Пёрселла в роли придворного композитора. Единственными сочинениями светского характера, которые можно с уверенностью отнести к периоду 1677—1679 годов, являются песни, опубликованные в сборниках «Новые арии и диалоги» (“New Ayres and Dialoges”, 1678) и «Избранные арии» (“Choice Ayres”), т. 2, (1679).



Глава 4

АББАТСТВО, ДВОР И СЦЕНА

Значение службы Пёрселла при дворе нельзя недооценивать. Сама по себе она не обеспечивала признания; Пёрселлу еще предстояло утвердить себя как композитора. Но у него теперь появилась постоянная возможность совершенствоваться в своем искусстве, а необходимость сочинять музыку для определенного оркестра сыграла для него ту же роль, которую для Гайдна в более зрелые годы сыграло пребывание в Эйзенштадте²⁸. В конце 1679 года последовало новое назначение, имевшее подобное же влияние на его церковную музыку: он стал преемником Блоу в качестве органиста Вестминстерского аббатства. Одна из множества привлекательных легенд о деятельности Пёрселла повествует о том, что Блоу, пораженный яркостью таланта своего ученика, отказался от должности органиста в его пользу. Сразу следует сказать, что хотя бы малейшие подтверждения этого предания отсутствуют, и вряд ли есть смысл перебирать другие возможные версии.

Нет ничего удивительного в столь раннем назначении Пёрселла. Можно найти немало аналогичных примеров в биографиях его предшественников и современных ему музыкантов. Блоу было около двадцати лет, когда он в конце 1668 года занял место органиста, сменив Алберта Брайена, если только обычно приводимая дата его рождения правильна. Примерно столько же лет было и Майклу Уайзу, когда в том же году он был назначен органистом кафедрального собора в Солсбери²⁹, а Томасу Тадуэю было немногим больше двадцати, когда он в 1670 году стал органистом Королевского колледжа в Кембридже³⁰. К сожалению, записи регента собора за период службы Пёрселла в аббатстве утрачены, и нам неизвестно заявление, сделанное им при вступлении в должность. Но до нас дошел текст присяги, принятой Блоу в 1668 году, а поскольку

такие присяги обыкновенно бывали сходны, есть смысл при-
вести ее здесь:

Я, Джон Блоу, допущенный на место мистера Албертуса Брайна, преж-
него органиста церкви в Вестминстере, даю обет должного повиновения, при-
лежного служения и покорности славным обычаям названной церкви; если
же когда-либо я буду приглашен на любую другую должность, которая ока-
жется помехой для моей службы в названной церкви, я согласен отказаться
от всех прав, званий и интересов, связанных с таковой, в чем я добровольно
подписываюсь, находясь на службе первый испытательный год начиная
с 3 декабря 1668 года.

Джон Блоу.

Подобные клятвы давали и хористы.

Годовой оклад Пёрселла как органиста составлял 10 фунтов
стерлингов (ровно столько, сколько получал рядовой хорист),
к этому добавлялись еще 8 фунтов для платы за арендуемый
дом.

Настраивая орган в продолжение четырех лет — с 1674 по
1678 год — Пёрселл близко познакомился с инструментом, и
вполне вероятно, что Блоу давал ему уроки игры. В то время
орган находился на северной стороне клироса. Он сильно по-
страдал во время гражданской войны: как сообщает современ-
ник, солдаты, расквартированные в аббатстве, «разломали ин-
струмент и растащили органные трубы по трактирам, закла-
дывая их за кружки эля». Когда были устранены повреждения,
неизвестно; во всяком случае инструмент уже действовал осе-
нью 1660 года — по словам Пеписа, эта новинка привлекала
тогда толпы любопытных. Организация музыкальной жизни
в аббатстве была такая же, как в Королевской капелле, с той
лишь разницей, что аббатство имело гораздо меньший штат.
В то время, когда Пёрселл был органистом, там состояло на
службе четверо младших каноников³¹ (хористов духовного
звания), двенадцать певчих, один из которых был хормейсте-
ром, органист и десять мальчиков. Все они находились под на-
чальством декана³² и собрания каноников, которым должны
были оказывать подобающее почтение и уважение.

В памятной записке собрания каноников 1686 года указы-
вается: «Хористам, когда они направляются на хоры для ис-
полнения своих обязанностей, согласно старому обычаю, вы-
ходить на середину хоров и надлежащим образом кланяться
в сторону кресел деканов и пребендариев³³, после того как они
поклонятся алтарю».

В бумагах аббатства нет никаких сведений о частной жизни
музыкантов, служивших там. В столь пестром обществе,
должно быть, встречалось немало любопытных личностей.
Если мы захотим получить о них представление, то нам сможет
помочь неугомонный Томас Браун, который, к слову сказать,
был искренним поклонником пёрселловского таланта. Забавный
фрагмент его «Писем мертвеца к живому» — воображаемый
ответ Блоу на выдуманное же послание Пёрселла с того света.

Приводимый отрывок показывает, как проницательный писатель-сатирик реагировал на пышное однообразие жизни собора:

У меня нет новостей относительно аббатства или собора св Павла³⁴, которыми я мог бы позабавить Вас; оба хора остаются столь же нечестивыми, как и прежде, когда Вы покинули их. Некоторые хористы ежедневно являются в церковь прямо из непотребного дома, другие, шатаясь, вылезают из таверны, чтобы поспеть на дневную молитву, и немного икают на литании³⁵, и так все время. Старина Винная рожа по-прежнему отважно убивает время на своей подушке и рычит, сидя под пурпурным балдахином, — крепкий бас доброго старого времени, который оглушает всех вокруг себя. Красавчик Густой парик сверхъестественно бережет свой голос и очаровывает всех дам своим прекрасным лицом, и все сходят с ума от его пения. Пастор Петрушка по-прежнему ловко изворачивается и очень красиво исполняет свою партию в антеме.

В 1680 году, спустя год после поступления на службу в аббатство, Пёрселл много работает как придворный композитор, сочиняет камерные пьесы и музыку для театра. Летом он записывает в своей тетради фантазии для струнных — удивительное свидетельство виртуозной техники и приверженности к старому стилю, которые были созданы, как свидетельствует датировка, в едином порыве энтузиазма и вдохновения.

В сентябре, выполняя обязанности придворного композитора, он пишет «Приветственную песнь в честь возвращения его величества из Виндзора» (“A Song to welcome home His Majesty from Windsor”), озаглавленную «Приветствие повелителю» (“Welcome, Vicegerent”), в которой ему пришлось расточать свой талант, перекладывая на музыку пресные и отвратительно-лиственные стихи.

В том же году он сочинил инструментальную музыку и песни для трагедии Нэтэниэла Ли «Феодосий, или Сила любви» (“Theodosius, or the Force of Love”), исполненной в Герцогском театре в Дорсет-Гардене. По авторитетному утверждению Джона Даунза, это был первый театральный опыт Пёрселла*. Пьеса, видимо, завоевала популярность. Спустя тридцать один год она все еще была любимицей женской аудитории, а песни и музыка к шествиям из спектакля (не сохранившиеся до нашего времени) часто исполнялись и в конце XVIII столетия.

В то время в Лондоне существовало два главных театра. Первый из них располагался на Кэтрин-стрит, там, где ныне находится театр “Друри-Лейн”³⁶. Существовавший ранее Королевский театр был уничтожен пожаром в 1672 году; новое здание, построенное по проекту Кристофера Рена, было открыто двумя годами позже. В нем работала королевская труппа под

* Даунз был связан с Герцогским театром с 1662 по 1706 годы, первоначально исполняя обязанности суфлера. В хронологии пёрселловской музыки для театра я следую реконструкции Баркли Сквайра (*Squire W. B. Purcell's Dramatic Music.—Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, S. 489—564*).

руководством Томаса Киллигрю. Другая труппа, принадлежащая герцогу Йоркскому, занимала театр в Дорсет-Гардене; в ее деятельности важную роль играл предприимчивый Томас Беттертон. После смерти Киллигрю, в 1682 году, соперничающие труппы объединились, причем продолжали использовать оба театральные здания, отводя большее из них — «Дорсет-Гарден» — под зрелищные мероприятия.

Говоря об участии Пёрселла в делах театра, вряд ли нужно доказывать, что инструментальная музыка занимала важное место в театре эпохи Реставрации. Первоначально оркестр находился над сценой в так называемой «музыкальной комнате». По-видимому, этот порядок некоторое время сохранялся и в театре «Дорсет-Гарден»*. Однако, когда в 1663 году открылся Королевский театр на Бридж-стрит (предшественник построенного в 1674 году), Киллигрю ввел новшество, разместив оркестр впереди сцены и несколько ниже ее — так, как это принято в современном театре. Перестановка вызвала недовольство Пеписа, который нашел, что из-за нее стало невозможно слышать басовые инструменты и даже трудно услышать первые скрипки. Оркестранты — по крайней мере, на церемониальные представления — приглашались из числа «двадцати четырех скрипачей короля», причем двенадцать из них играли в Королевском театре, а другие двенадцать в «Дорсет-Гардене». В особых случаях, в частности при исполнении принадлежащей Шедуэллу оперной версии «Бури» Шекспира в «Дорсет-Гардене» (1674), обе группы музыкантов объединялись. Для оркестрантов заказывались богатые костюмы; одевание было не менее внушительным, чем фрак, носить который обречен современный музыкант. И хотя уже был сделан первый шаг к тому, чтобы «спрятать» оркестр под сценой, руководство не стремилось предвосхитить Вагнера, считавшего, что исполнители должны быть слышны, но не видны.

Пёрселл продолжал сотрудничать с театром в 1681 году, сочинив одну из самых прелестных и выразительных песен — «Я бранный покидаю мир» (“Retir’d from any mortal’s sight”) — для пьесы «Ричард II» в переработке Нэума Тэйта**. Постановка, по политическим соображениям названная «Сицилийский узурпатор» (“The Sicilian Usurper”), была снята цензурой после двух представлений. В декабре Пёрселл сочинил музыку на слова «Вей, вей, Борей» (“Blow, Boreas, blow”) для комедии Томаса Дёрфи «Сэр Барнэби Уигг, или Нет ума, равного женскому» (“Sir Barnaby Whigg, or No Wit like a Woman’s”). Эта работа не принадлежит к его самым вдохновенным произведе-

* Запись в Дневнике Пеписа от 7 ноября 1667 года: «Пришлось сидеть на боковом балконе напротив „музыкальной комнаты“ в Герцогском театре».

** Нет полной уверенности в том, что песня была написана для этой постановки, но в пользу такого предположения говорит ее включение в сборник «Избранных арий» (кн. 4, 1683 г.).

ниям, но она завоевала некоторую популярность, и после смерти композитора была напечатана в сборнике "Orpheus Britannicus" *. Она еще пользовалась любовью у слушателей в молодые годы Чарльза Бёрни, но, как проницательно замечает доктор Бёрни, «она кажется сегодня более архаичной, чем любящая другая из известных песен композитора». Летом того же года Пёрселлу вновь представилась возможность приветствовать своей музыкой прибытие королевской особы. «Скорей, скорей струись, Изис» ("Swifter. Isis, swifter flow") — обращение к реке с просьбой благополучно донести до столицы царственную ношу. Следовательно, эта песня была написана по случаю возвращения Карла из Виндзора в столицу в конце августа **.

Можно предположить, что в 1681 году Пёрселл женился, так как его первый ребенок родился летом следующего года. О его жене мы ничего не знаем, кроме того, что ее звали Фрэнсис ***; поскольку одну из ее дочерей окрестили Мэри Петерс, принято считать, что Петерс была девичья фамилия жены Пёрселла. Не располагая мы также сведениями о семейной жизни молодой пары. Согласно преданию (сохранению которого способствовал усердный Хокинс), Пёрселл был человеком необузданного нрава, притом склонным к ночным похождениям; жена его, возмущенная поведением супруга, отказалась его впустить в дом после полуночи, в результате чего композитор якобы простудился и умер. Сплетни такого рода обычно сочиняются про выдающихся людей; они не имеют ничего общего с подлинной историей. Полные любви слова самой миссис Пёрселл, посвященные ее покойному мужу в предисловии к "Orpheus Britannicus" — посмертному сборнику светских песен композитора, скорее всего, дают гораздо более верную картину их взаимоотношений. По-видимому, после своей женитьбы Пёрселл переехал в дом на Грейт Сент-Эннз-лейн (ныне Сент-Эннз-стрит) в Вестминстере.

В 1682 году продолжалась его деятельность на королевской службе. Весной Пёрселл в числе других музыкантов последовал за королем в Виндзор, а в конце мая ему пришлось тратить свои силы на еще одну из тех напыщенных и льстивых приветственных песен, которые служили обычной платой за покровительство, — «Чем наградить возможно человека» ("What shall be done in behalf of the man"). На сей раз нужно было

* «Британский Орфей» (лат.). — Перев.

** Воан-Уильямс считает, что она была написана по случаю возвращения из Ньюмаркета в октябре (издание Пёрселловского общества, т. 15, с. IV).

*** В метрической книге Малой церкви Всех святых существует запись от 9 июля 1681 года о крещении Генри, сына Генри и Фрэнсис Пёрселл (Purcell). Если отцом мальчика был композитор Пёрселл, а это вполне вероятно, следует дату его бракосочетания отнести к 1680 году, а Джона Баптисту (см. ниже) считать вторым сыном.

прославить возвращение в столицу герцога Йоркского по окончании его трехлетнего пребывания на посту Верховного комиссара Шотландии. Звонили колокола, горели потешные огни, и народ, как обычно, принимал участие в веселых шествиях, хотя большинство людей, вероятно, было бы столь же счастливо, если бы благородный герцог не покидал Шотландии.

14 июля Пёрселл вместо Эдварда Лоува стал одним из трех органистов Королевской капеллы, где отец композитора более двадцати лет успешно служил в хоре и где он сам еще мальчиком впитывал традиции английской церковной музыки. Протокол, датированный 19 декабря 1663 года, так описывает обязанности органистов:

Из трех органистов два должны постоянно присутствовать: один за органом, другой, одетый в стихарь, на хорах, принимая участие в пении псалмов и службе. Во время торжественных служб обязаны присутствовать все трое. Самый опытный органист должен служить и играть на органе во время службы в канун и в день торжественных празднеств, то есть: на рождество, на пасху, на праздник св. Георгия и на троицу. Второй органист должен служить во второй день, третий — в третий день. В другие дни они должны служить в соответствии с заранее составленным на каждый месяц расписанием.

Органисты, таким образом, были хористами с особыми обязанностями. Из списка музыкантов капеллы, приведенного в докладе Сэндфорда о коронации Якова II в 1685 году, явствует, что Пёрселл исполнял партию баса. Правда, некоторое сомнение по этому поводу вносит заметка в «Дженлмэнз джорнэл» за ноябрь 1692 года, где сообщается, что при исполнении в том же году пёрселловской «Оды на день св. Цецилии» вторая строфа — соло альты — «с невероятными фиоритурами была спета самим мистером Пёрселлом». Однако нет ничего необычного или удивительного в том, что человек, у которого был бас, мог петь также партию альты. Перед нами — сходный случай: Томас Блэгрэйв, также член Королевской капеллы, исполнял партию альты в 1674 году в Виндзоре и басовую партию на коронации в 1685 году. Поэтому вполне правдоподобно, что певец мог исполнять две различные партии. Пордэдж, которого Ивлин слышал в 1685 году, обладал «великолепным голосом и мог петь как дискантом, так и басом»³⁷.

Общее число членов Королевской капеллы достигало тридцати двух человек, из которых восемь были хористами духовного звания, трое — органистами, один — воспитателем мальчиков и один — секретарем. Жалованье первоначально составляло 40 фунтов стерлингов в год. Однако хористы вскоре нашли его недостаточным. Стоимость жизни повысилась вдвое, и они вынуждены были просить надбавки, чтобы не зависеть от случайных заработков в других церквях. Они даже зашли настолько далеко, что предлагали, чтобы конфискуемое имущество обращалось в их пользу. Среди прочего они указывали на обременительность обязательного ежедневного присутствия

в капелле и на то, что не принимаются во внимание их дополнительные расходы при поездках двора в Виндзор, Хэмптон-Корт и любые другие места. Ходатайство оказалось успешным, и жалование было повышено в 1662 году до 70 фунтов стерлингов.

Однако, как мы уже видели, это не гарантировало своевременной выплаты денег. В 1666 году капитан Кук, Томас Пёрселл и другие музыканты капеллы подали прошение об уплате долгов ее членам и воспитанникам. Примерно десятью годами позже последовала другая петиция с требованием уплаты долга за работу в Виндзоре в 1674 году. Музыканты открыто заявляли, что нехватка денег ставит их в затруднительное положение. Протокол казначейства, приложенный к петиции, — пример бюрократизма на все времена; как мы узнаем, «вынесено решение: пусть что-то будет сделано».

Устав, определявший поведение членов капеллы, был строгим. Они были обязаны жить в Лондоне или вблизи от него и не имели права поступать на работу в какой-нибудь другой хор*. Они должны были аккуратно и точно приходить в капеллу, «пристойно одетыми в мантии и стихари (но не в плащах и сапогах со шпорами)». Все музыканты обязаны были присутствовать на службе только по воскресеньям, по праздникам и накануне их. По будням действовал порядок, согласно которому одновременно дежурило только несколько человек. Дежурным полагалось присутствовать на заутренях и вечернях, то есть в 10 часов утра и в 4 часа дня, а на воскресных службах в 9 и в 4. Отсутствовавшие по болезни должны были обеспечить себе замену. Опоздание считалось серьезным проступком. Если исполнитель приходил после первого "Gloria Patri", то есть в конце первой группы респонсоров³⁸, ему назначался штраф в шесть пенсов; а если он появлялся после чтения первого отрывка из Библии, он уже считался отсутствующим, и на него налагался штраф в размере одного шиллинга в обычные дни или двух шиллингов по воскресеньям и праздникам. Когда двор переезжал в Виндзор, за ним должна была следовать избранная часть членов капеллы. Но их обязанности не ограничивались участием в богослужении. Когда в мае 1674 года в Герцогском театре давалась шедуэлловская обработка «Бури», в то время как короля не было в столице, хористам, принимавшим участие в спектакле, было разрешено в течение недели жить в Лондоне и возвратиться в Виндзор только на субботу и воскресенье.

* Это правило, по-видимому, выполнялось не так уж строго: например, на коронации Якова II в 1685 году семь музыкантов капеллы, которые одновременно являлись и хористами Вестминстерского аббатства, должны были быть заменены в хоре аббатства другими певцами. Сам Пёрселл одновременно служил органистом и в Вестминстерском аббатстве, и в Королевской капелле.

Пёрселл был близко знаком с некоторыми из своих новых сослуживцев. Среди них был его бывший учитель Джон Блоу — теперь, по решению декана Кентерберийского собора³⁹, доктор музыки, обучавший воспитанников капеллы; Стивен Креспин, регент Вестминстерского аббатства; Джон Эбелл, прославленный фальцетист⁴⁰, недавно возвратившийся из Италии; Уильям Чайлд, старейший органист, по-прежнему полный энергии в свои 76 лет; Томас Блэгрэйв, секретарь аббатства и всесторонне одаренный инструменталист, друг Пеписа, «милый и честный человек»; Эдвард Брэдок, хормейстер аббатства, тесть Блоу; Майкл Уайз, бывший хорист капеллы, органист в Солсбери, отличавшийся буйным нравом; Уильям Тёрнер, также бывший хорист и выдающийся композитор; и наконец, преподобный Джон Гостлинг, «этот изумительный бас», чья виртуозная техника увековечена в фантастически трудных басовых соло (с диапазоном в две октавы и более), которые Пёрселл вводил в свои антемы и оды. В этих музыкантах молодой органист нашел достойных сотрудников.

31 июля 1682 года скончался Томас Пёрселл. Мы уже перечисляли должности, которые он занимал, но денежное вознаграждение, полученное им, было куда менее впечатляющим. Через пять лет после его смерти вдова музыканта все еще не могла получить долг (более 220 фунтов). Несмотря на большое трудолюбие, Томас Пёрселл вряд ли мог кончить свои дни в богатстве. По завещанию, составленному 4 июня 1681 года, он оставлял своей жене дом в Пэлл-Мэлл⁴¹ со всей обстановкой и имуществом, а также невыплаченное казначейством жалованье, из которого 5 фунтов завещалось каждому из его детей. 2 августа он был похоронен под сводами Вестминстерского аббатства.

Неделю спустя в том же доме произошло куда более радостное событие: состоялось крещение первого сына Г. Пёрселла, нареченного Джоном Баптистой. Имя, данное ребенку при крещении, несомненно имело итальянское происхождение и, как предполагают, оно явилось косвенным свидетельством симпатии и уважения отца к некоторым иностранным музыкантам — Люлли, Драги или Витали⁴². Но гораздо более убедительная версия, связанная с именем Дж. Б. Петерса, присутствовавшего в качестве свидетеля при составлении завещания Пёрселла в 1695 году. Вероятно, это был Джон Баптист Петерс, столь гордившийся своим именем, что он окрестил им двоих собственных детей. Если принять резонное предположение, что девичья фамилия жены Пёрселла была Петерс, то можно допустить, что Петерс был её братом, и в честь его она назвала своего сына. Пожалуй, примечательно и то, что Джон Баптист Петерс двум представителям своего многочисленного потомства дал имена Фрэнсис и Генри. Если бы Джон Баптиста Пёрселл остался жив, он мог бы дать миру точные сведения о своем

имени. Но, подобно многим детям того антисанитарного века, он не перенес всех опасностей младенческого возраста и умер, когда ему едва исполнилось два месяца. Мальчик был похоронен, как и его дед, под сводами Вестминстерского аббатства.

В течение этого тревожного времени Пёрселл работал над еще одной приветственной одой, исполненной четыре дня спустя после похорон его маленького сына. Король Карл, совершив в сопровождении герцога ежегодный визит в Ньюмаркет, 21 октября возвращается в Лондон. И снова неизвестный поэт льстиво свидетельствует свое почтение монарху. Нам неизвестно, что думал сам Карл об этом крайнем низкопоклонстве, или же — что гораздо важнее — как относился Пёрселл к подобной пошлости. Возможно, как «чистому» музыканту, ему было безразлично качество текстов, на которые приходилось писать. Ему было все равно, кому принадлежали стихи — великому Драйдену или какому-нибудь жалкому литературному поденщику. Подобно Шуберту, он обладал способностью преобразовать и облагораживать посредственные тексты. В продолжение того же года композитор сочинил несколько антемов. Окончив работы, он написал на форзаце рукописи благочестивый призыв: «Боже, благослови Генри Пёрселла»*. Вероятно, некоторые из этих антемов, подобно церковной службе си-бемоль, копия которой сделана органистом Блоу в 1683 году, были написаны специально для Вестминстерского аббатства.



Глава 5

«КОРОЛЕВСКАЯ МУЗЫКА»

В июне 1683 года Пёрселл на собственные средства впервые решился опубликовать свой труд — «Сонаты на три голоса» для двух скрипок и баса с органом или клавесином, которые, насколько мы знаем, наметили новое направление. Двенадцать сонат выходили отдельными выпусками, которые распределялись по подписке. Подписная цена равнялась 10 шиллингам, после выхода издания цена возрастала до 15 шиллингов. Газетное объявление приглашало подписчиков в дом композитора на Сент-Эннз-лейн, где они могли получить свои экземпляры; широкой публике ноты продавала фирма «Плэйфорд и Карр». Молодой композитор явно стремился к тому, чтобы его первая работа была издана с надлежащей пышностью. На титульном

* Начало рукописи датировано 13 сентября 1681 года, а ее окончание 10 сентября 1682 года.

листе он торжественно представлен как «придворный композитор его святейшего величества и органист Королевской капеллы», а партия первой скрипки украшена гравированным портретом автора, подпись под которым гласит: “Vera effigies Henrici Purcell aetat. suae 24”*. Сонаты посвящены королю, чья милость, по словам композитора, позволила ему сложить свои сочинения у «священных ног» монарха. Предисловие, обращенное к «благодарному» читателю, заслуживает того, чтобы оно было приведено здесь полностью:

Вместо искусно составленных торжественных речей о красоте и волшебных чарах музыки (несмотря на все ученые панегирики, какие можно выразить словами, она лучше восславит себя сама, исполненная искусной рукой и ангельским голосом) я в предуведомление скажу лишь несколько слов, касающихся предлагаемой книги и ее автора. Что до ее автора, то он искренне стремился к подражанию прославленным итальянским мастерам, главным образом стремясь ввести в обычай серьезность и торжественность музыки такого рода, добиться признания ее соотечественниками, которым уже пора бы почувствовать отвращение к легкомыслию и балладным напевам наших соседей. Автор сознает, что предпринятая им попытка может показаться дерзкой и рискованной, — есть писатели и художники, наделенные более выдающимися способностями, много более искусственные для такого предприятия, чем он сам, которых со временем, как он скромно надеется, побудят к работе его слабые попытки, вдохновив на более успешные начинания. Автор не стыдится плохого знания итальянского языка, что не может считаться его собственной виной, но принадлежит к недостаткам полученного им образования; однако он может с уверенностью поручиться, что не погрешил против величия и изящества итальянских мелодий, которые он представляет английским музыкантам. Автор не испытывал недостатка во внимании и усердии как при сочинении, так и при исправлении всего труда; последний должен был выйти в свет гораздо раньше, но теперь автор счел подобающим напечатать генерал-бас в полном виде, что совершенно противоположно его первоначальному намерению. Остается объяснить английскому исполнителю, что он встретится с терминами, возможно, ему неизвестными, прежде всего следующими: *Adagio* и *Grave*, которые означают не что иное, как медленное движение; *Presto* *Largo*, *Poco* *Largo* и собственно *Largo* — умеренный темп; *Allegro* и *Vivace* — очень оживленный, быстрый темп; *Piano* — тихо. Автору больше нечего добавить, кроме пожелания, чтобы его книга попала только в руки человека, обладающего чуткой музыкальной душой, и он льстит себя надеждой, что в этом случае труд его не покажется досадным и ненужным.

Хотя королю, вероятно, польстило посвящение сонат, в тот момент он не мог уделить музыке достаточно времени. В конце июня он был занят расследованием заговора «Рай Хауз», целью которого было свержение монархии, убийство короля и провозглашение республики или возведение на престол марионетки — герцога Монмаутского. Вся страна была глубоко потрясена этим событием, и отовсюду в Уайтхолл поступали депеши с поздравлениями по случаю спасения Карла. Когда несколько месяцев спустя Пёрселлу пришлось сочинять новую приветственную оду королю, не было ничего удивительного в том, что ее текст содержал определенные намеки на неудавшийся

* «Подлинное изображение Генри Пёрселла в возрасте двадцати четырех лет» (лат.). — *Перев.*

государственный переворот. В конце июля принц Георг Датский прибыл в Лондон с намерением жениться на принцессе Анне, дочери герцога Йоркского от первого брака, которая покровительствовала Пёрселлу. Словно для того, чтобы показать жестокость королевской власти, в разгар свадебных торжеств, на второй день после прибытия принца, в Тайбёрне⁴³ были казнены некоторые участники заговора, а на следующий день от руки палача пал благородный лорд Расселл.

Неделю спустя, 28 июля, в Уайтхолле состоялось королевское бракосочетание. Пёрселл посвятил этому событию оду «Из мрачных стран и ужасов войны» ("From hardy climes and dangerous foils of war"), намекая тем самым на родину принца и его недавнее участие в войне. (О нем говорили как о доблестном, хотя и несколько мрачном человеке; незадолго до того он спас своего брата — датского короля в битве со шведами.) От происхождения супруга поэт переходит к ожидаемым последствиям этого союза, предсказывая:

От брака твоего родятся короли,
Владыки грозные прославленной земли.

Несбывшееся пророчество! Из многочисленного потомства Анны не выжил ни один ребенок, который мог бы держать в руках скипетр; когда она умерла, измученная заботами и болезнями, британский трон занял немецкий принц.

Сразу после свадьбы Карл, не особенно сожалея о суете государственного правления, отправился в Виндзор и оттуда в Уинчестер⁴⁴. 9 сентября состоялся торжественный молебен по случаю избавления короля от опасности. Когда в конце месяца он вернулся в Лондон, его встретили приветственной одой, в которой содержались отклики на текущие политические события*. Автор текста «Прочь, дерзкий мятежник» ("Fly, bold rebellion") — пятой приветственной песни Пёрселла — дополнил обычные комплименты выражением радости (несомненно, искренней) по поводу того, что «предатель рукой правосудья повержен»; причем композитор на заключительном слове весьма уместно использовал раскатистое нижнее *re* солиста-баса.

В ноябре Пёрселл написал свою первую оду, посвященную дню св. Цецилии⁴⁵, — «К усладе сердца снизойди» ("Welcome to all pleasures that delight"), использовав стихи Кристофера Фишбёрна. Ода была опубликована в следующем году с пос-

* Король возвратился 25 сентября. Дата создания оды точно неизвестна. Воан-Уильямс (издание Пёрселловского общества, т. 15, с. VI) говорит о трех возможных датах: конец июня, конец сентября и конец октября. Первая из них неприемлема, так как заговорщики не были казнены до июля. Аранделл указывает на неправдоподобность третьей даты (октябрь), поскольку двор был в трауре по королю Португалии, брату, королевы (Arundell D. Henry Purcell. Oxford — London. 1927, p. 97). Не могу, однако, согласиться с ним в том, что 9 сентября — более вероятная дата празднования, чем 23 сентября; 9 сентября король все еще был в Уинчестере.

вящением членам Музыкального общества, которые были устроителями торжества. Из титульного листа явствует, что день св. Цецилии «ежегодно отмечается народными празднествами», однако ничего не известно о том, как именно праздновался он в предшествующие годы. Ода, написанная Блоу в следующем году, озаглавлена «Второе музыкальное представление» (“A second musical entertainment”); это наводит на мысль, что Пёрселл первым сочинил развернутое произведение к данному случаю. Начиная с 1684 года праздник проходил в Стейшнерз-Холле (Stationers Hall). Именно для него Драйден в 1687 году написал оду «Из гармонии, божественной гармонии», (“From harmony, from heavenly harmony”), которую первоначально положил на музыку Драги (введя одно-два нижних *до* специально для Джона Гостлинга), а впоследствии — Гендель. Описывая торжество 1691 года, газета «Джентлмэнз Джорнэл» характеризовала его как «одно из самых элегантных в мире; там нет формальностей; нет толчеи, как это бывает в других случаях, и обстановка всегда самая великолепная. Пока общество находится за столом, поочередно играют гобой и трубы». К 1683 году относится музыкальное воплощение латинского гимна св. Цецилии — “Laudate Ceciliam” («Славься, Цецилия»), также предназначенное для празднования 22 ноября, однако место ее первого исполнения нельзя точно установить. Другая ода ко дню св. Цецилии — «Раздайся, глас» (“Raise, raise the voice”) — также датируется 1683 годом на основании двух более поздних рукописей, однако достоверность этих сведений вызывает сомнение.

В декабре Джон Хингстон скончался, и Пёрселл стал его преемником на посту хранителя духовых инструментов. В его обязанности входило наблюдение не только за регалами, вёрджинелами и органами, но и за флейтами и флейтами-рекордерами, его жалованье равнялось 60 фунтам стерлингов в год с добавлением оплаты дополнительных расходов. Должность не была синекурой: Хингстон был постоянно занят ремонтом, установкой, перестановкой и настройкой королевских органов в Уайтхолле, соборе святого Якова, Хэмптон-Корте и Виндзоре. Подробный отчет о его занятиях, сохранившийся в бумагах лорда-камергера, говорит о чрезвычайно оживленной деятельности. Новое назначение должно было сблизить Пёрселла с Бернардом Смитом, которому он оказал помощь в необычном состязании, состоявшемся в следующем году. Осенью 1682 года Смит был приглашен строить орган в церкви Темпла⁴⁶. Позже подобный заказ получил другой выдающийся строитель органов — Ренатус Хэррис. В феврале 1683 года было решено, что оба мастера воздвигнут свои органы в одном из залов юридических корпораций, а в мае специально учрежденная комиссия должна была определить лучший из двух инструментов для последующей установки в церкви.

Как стало ясно из последующих событий, эту затею породило соперничество между старшинами двух юридических корпораций — Иннер-Темпл и Миддл-Темпл. В конце мая 1684 года Хэррис подал старшинам первой из названных корпораций прошение, в котором объявил, что его орган полностью готов и ему необходимо разрешение на установку инструмента в церкви. Ожидаемое разрешение было дано. Публичные соревнования, очевидно, начались несколько позже. По свидетельству Тадуэя, Смит подрядил Блоу и Пёрселла, чтобы они продемонстрировали превосходство его инструмента, в то время как Хэррис прибегнул к помощи Драги, также выдающегося органиста; «таким образом они продолжали соревноваться около года»*. В июне 1685 года старшины Миддл-Темпла решили, что «утомительное состязание» слишком затянулось. Предпочтение было отдано органу Смита «за нежность и полноту звука (помимо замечательных клавиатур, четвертных нот и прочих редких качеств)... и поскольку он лучше разукрашен и прочнее сделан». Инструмент Хэрриса они признали «гораздо более бедным и слабым». Но нельзя было надеяться, что соперничающие старшины сойдутся во мнениях. Другая сторона ответила встречным требованием назначить комиссию из беспристрастных судей, причем, как было многозначительно подчеркнуто, «лучших знатоков музыки», признанных обеими корпорациями.

Спор продолжался, и старейшины Иннер-Темпла продолжали добиваться учреждения беспристрастной комиссии в феврале 1686 года. Тадуэй указывает, что окончательное решение было вынесено сэром Джорджем Джеффрисом, завоевавшим свой авторитет суждениями по гораздо менее трудным для понимания проблемам правосудия. Как бы то ни было, достоверно известно, что покупка смитовского органа не была совершена вплоть до июня 1688 года. Так и закончилось это памятное состязание. Рассказывают, что сторонники обоих мастеров прибегали к насилию. По сведениям Бёрни, которые он получил от «старого Розенгрейва» — вероятно, Томаса — в ночь перед последним испытанием язычков инструмента друзья Хэрриса распоролы воздушные меха смитовского органа, после чего стороны «перешли к открытым и совершенно недопустимым враждебным действиям». Роджер Норт намекает на подобного рода разногласия и взаимное недоброжелательство. «Четвертные ноты», упомянутые выше, были связаны с введением двух добавочных звуков в каждой октаве; в органе имелись отдельные полуклавиши для звуков *соль-диез* и *ля-бемоль*, *ре-диез* и

* Рассказ Тадуэя содержится в его письме к сыну, которое известно по выдержкам, приведенным Хокинсом. Фактически Тадуэй утверждает, что Хэррис нанял Люлли, что явно невозможно. Хокинс высказывает предположение, что на самом деле это был Драги, чье имя также было Баптист (Баттиста).

ли-бемоль — необыкновенная роскошь для Англии⁴⁷. Эти устройства сохранялись вплоть до 1879 года, когда орган был переделан. Многие части конструкции Смита были включены в новый инструмент, и до сего дня успешно используются в нем.

В сентябре 1684 года Пёрселл сочинил еще одну приветственную песню «От чистых радостных утех» ("From those serene and garturous joys"), посвященную возвращению Карла из Уинчестера. Это было его последнее произведение, созданное на службе у беспутного монарха. Король скончался в феврале. В начале месяца он еще пировал во дворце, окруженный придворными и наложницами, «через шесть дней, — как выразился Ивлин, — все обратилось в прах». Коронация герцога Норкского, принявшего имя Якова II, состоялась уже в апреле. Пёрселл либо в качестве органиста аббатства, либо в качестве хранителя королевских органов был обязан подготовить для этой церемонии небольшой дополнительный орган в церкви аббатства. Инструмент был помещен в южной стороне алтаря, рядом с «Королевским хором вокальной музыки», располагавшимся на галерее. Инструменталисты находились в подобной же галерее на противоположной стороне алтаря, а хористы Вестминстера размещались вблизи большого органа с северной части хоров. Королевские музыканты были наряжены в одежды из алого сукна, а хористы были облачены в мантии, которые надевались поверх стихарей.

Церемония началась с внесения регалий в Вестминстер-Холл, где два хора вместе с деканом и пребендариями должны были выразить королю свое почтение. Затем они заняли свои места в торжественной процессии, направившейся в аббатство. Во главе процессии шли певчие Вестминстера по четыре в ряд (самые молодые — впереди), за ними шел главный ризничий его величества и главный привратник дворца, за которыми следовали воспитанники капеллы, и среди них маленький Джереми Кларк. За ними шествовали шестнадцать хористов Вестминстера; семеро из них, служившие также в Королевской капелле, были замещены «другими особами, искусными в музыке». Далее следовали раздувальщики органных мехов, служака ризницы и три музыканта, играющие на духовых инструментах — волынках (sackbuts) и дубль-куртале (double courtal), предшественнике современного контрафагота. За ними шли тридцать два музыканта Королевской капеллы; сперва восемь фальцетистов, затем восемь теноров, и наконец, шестнадцать басов, среди них «Генри Пёрселл, органист Вестминстера».

Барабаны отбивали ритм марша, звучали трубы, и хор грянул антем доктора Чайлда «О боже, даруй королю долгие лета!» ("O Lord, grant the King the long life"), причем сам его автор, человек почтенного возраста, участвовал в процессии. Только одно недоразумение слегка нарушило гармонию праздника: органист Майкл Уайз находился тогда в немилости,

и поэтому он был заменен другим музыкантом. Иногда полагают, что раз Пёрселл вместе с музыкантами Королевской капеллы принимал участие в процессии, то он не мог играть на органе в аббатстве. Однако для такого предположения нет оснований. Пёрселл был органистом Вестминстера, и его прямой обязанностью было играть на коронационной службе. Его участие в торжественном шествии само по себе не позволяет судить о том, что происходило в аббатстве.

По прибытии короля и королевы хор Вестминстера исполнил первый антем, «Я счастлив был, когда мне говорили» (“I was glad when they said unto me”), сочиненный Пёрселлом за год или два до праздника. В официальном отчете композитор именуется «музыкантом Королевской капеллы» и «органистом собора св. Маргариты в Вестминстере». (В последней формулировке явно кроется ошибка, ибо из бумаг ризницы собора св. Маргариты видно, что с 1676 года и до самой своей смерти в 1708 году постоянным органистом церкви был Бернард Смит.) На службе по случаю коронации прозвучали девять антемов, среди них «Те Деум» Уильяма Чайлда и один из шедевров Пёрселла — «Мне сердце диктует» (“My heart is inditing”), «исполненный силами всех вокалистов и инструменталистов» после коронации королевы, — достойное завершение величественной церемонии. Поскольку два хора и инструменталисты были отделены друг от друга довольно большим пространством, сохранение ансамбля должно было представлять значительные трудности. На гравюре того времени изображен дирижер, прилагающий немалые усилия к тому, чтобы объединить разрозненные силы музыкантов.

Позже, в том же году, Пёрселл в качестве клавесиниста вошел в число личных музыкантов нового короля. Его первым сочинением на новой службе, помимо коронационного антема, стала приветственная песня «Зачем, зачем безмолвны музы?» (“Why, why are all the muses mute?”), которая представляет особый интерес из-за содержащихся в ней намеков на неудавшийся мятеж. По-видимому, именно эту песню слышал Ивлин в день рождения короля, через восемь дней после возвращения двора из Виндзора, когда сам монарх удостоил его чести обсудить прослушанную музыку. Яков II льстиво выведен в песне под именем Цезаря, причем в ней наглядно изображена его устрашающая месть «ненавистному мятежнику»:

Злодею грозному не ждать пощады —
Низвергнется он в бездну ада.

В этот момент преподобный Джон Гостлинг должен был взять еще одно нижнее *ре*. В первом стихе поэт восклицал:

Проснись, ты слышишь: раздается пенье?
То Цезарь нам дарует вдохновение,

но не похоже, что Цезарь вдохновил Пёрселла на сочинение этого приветствия, длинного и довольно утомительного. Сам

композитор был достаточно высокого мнения о своем рондо-менуэте, чтобы шесть лет спустя включить его в музыку к пьесе «Разрубленный гордиев узел» ("The Gordian knot untied"), внося одно-два небольших изменения, характерных для стиля зрелого художника.

Музыку для двух драматических произведений датируют 1685 годом. Музыкальное сопровождение к трагедии Чарльза Давенанта «Цирцея» (первоначально положенной на музыку Бэнистером) несомненно пёрселловское по стилю, хотя авторство Пёрселла не доказано. Лишь только одна «Безумная песнь» ("Mad song") из пьесы Нэтэниэла Ли «Софонисба, или поражение Ганнибала» ("Sophonisba, or Hannibal's overthrow") впоследствии была включена в сборник «Orpheus Britannicus». Предполагается, что она исполнялась при возобновлении постановки в 1685 году. Однако нет уверенности в том, что Пёрселл написал к этому спектаклю и инструментальную музыку, указания на которую содержатся в тексте. Несколько песен было опубликовано в трех томах «Музыкального театра» ("Theatre of Music") в том же году, среди них вокальный дуэт на текст стихотворения Дёрфи «Кузнечик и муха» ("A grasshopper and a fly") — злой сатиры на герцога Монмаутского, содержащей прямые указания на его происхождение.

Следующий год был довольно беден событиями, если не считать смерти сына Пёрселла — Томаса, который едва ли прожил больше недели, поскольку запись о его крещении отсутствует. В августе он был похоронен в аббатстве*. В октябре Пёрселл сочинил вторую приветственную песню королю — «Вы, музы гармоничные» ("Ye tuneful muses").

В июне 1687 года родился третий сын композитора; его окрестили Генри — в честь отца. Он прожил чуть больше двух месяцев и был похоронен в аббатстве рядом со своими братьями. В том же году выявились первые трудности, возникшие при новом правительстве. Пёрселл обнаружил, что ему не выплатили жалованье за его службу хранителем королевских органов и, что еще более вызывало опасения, не было отдано никаких распоряжений, о сохранении за ним этой должности в дальнейшем. Он был вынужден доказывать, что его работа является абсолютно необходимой, добиваясь выплаты задолженного жалованья и одновременно прося распорядиться о будущем. 10 июня казначейство передало его ходатайство Эдварду Гриффину, среди бумаг которого оно, несомненно, пылилось в течение нескольких месяцев, прежде чем на него был дан ответ. Шесть месяцев спустя, в декабре, печальный документ был передан на рассмотрение епископа Дарэмского, декана Королевской капеллы, который должен был определить,

* В метрической книге не упоминается имя отца ребенка, но есть основания полагать, что это был сын Генри Пёрселла.

насколько законны требования Пёрселла. Еще через два месяца отсрочки епископ дал ответ, подтверждающий справедливость притязаний композитора; после чего, промешкав еще немного, чиновники в марте 1688 года, наконец, решились выплатить хранителю королевских органов причитающуюся ему сумму. Счет, представленный Пёрселлом казначейству, интересен как документ, проливающий свет на положение композитора при Якове II:

	ф. с.	ш.	п.*
Ремонт органа, в настоящее время законченный, состоявший в прочистке, настройке и приведении его в порядок стоит 40 ф. с.; ежегодный уход за инструментом будет стоить самое меньшее 20 ф. с.	20	0	0
За использование клавесина, переноску его, настройку, за каждые 3 репетиции и исполнение песен королю — 4 ф. с. за каждую песню, за 4 различные песни по меньшей мере.	16	0	0
Поскольку жалованье хранителя при покойном короле равнялось 60 ф. с. в год, за все хлопоты и заботы, с которыми он неизбежно столкнется, ему причитается	20	0	0
всего	56	0	0

По этой причине я покорно молю назначить мне ежегодное жалованье в 56 ф. с., начиная с рождества 1687 года.

И поскольку, как было указано выше, стоимость ремонта органа равна	40	0	0
и уже представленный мною счет за период до нового года 1686 (т. е. 1687. — <i>Дж. У.</i>) составляет сумму в	20	10	0
работа же, выполненная с тех пор, оценивается в	20	10	0
всего	81	0	

я покорно молю отдать распоряжение о выплате мне жалованья в указанной сумме 81 фунт стерлингов.

Ген. Перселл

Финансовые затруднения Пёрселла побудили к деятельности менее высокопоставленного, но совершенно незаменимого слугу короля — раздувальщика органых мехов в капелле, жалованье которого, равное 10 фунтам в год, зависело от Пёрселла. Джордж Уатт оказался более проворным в выдвижении своих требований и более удачливым в получении быстрого ответа. Его петиция, в которой он делал упор на длительность своей службы, начавшейся еще во времена Реставрации Карла II, была передана декану капеллы 7 февраля 1687 года, и в течение трех недель гофмаршальская контора получила инструкции назначить просителю ежегодное жалованье, поскольку «деятельность просителя была признана деканом Королевской капеллы необходимой и достойной всяческих поощрений».

* Фунтов стерлингов — шиллингов — пенсов. — *Ред.*

Причины столь небрежного отношения к органу Королевской капеллы ясны. У Якова II, католика по вероисповеданию, была своя капелла в Уайтхолле, открытая в конце 1686 года. Она имела свой независимый штат, состоящий из органиста, его помощника, семи или восьми хористов, певчих, инструменталистов и таких второстепенных служителей, как капеллан, воспитатель и эконо́м для мальчиков, раздувальщик органных мехов (который получал в два раза больше, чем бедный Джордж Уатт), настройщик клавиринов и специальный человек для ухода за инструментами. Для создания капеллы, достойной короля, не жалели никаких средств. Одни только певчие и инструменталисты стоили 1500 фунтов стерлингов в год, а когда король переезжал в Виндзор, его сопровождала собственная королевская капелла. В числе певчих и «григорианцев»⁴⁸ находилось несколько иностранцев, в частности Бартоломео Альбричи, служивший при предшествовавшем короле и одно время дававший уроки музыки юной Мэри Ивлин. Среди певцов-англичан были Джон Эбелл, прославленный фальцетист, любимец двора, и мистер Пордэддж, певец, также широко известный в лондонском обществе. Именно в «папистской капелле», как ее называл Ивлин, ему удалось услышать пение знаменитого кастрата Сифаче, и тогда же его поразило полное отсутствие благочестивого настроения, подобающего богослужению.

Присутствие короля на службах католической капеллы, а также большие расходы, связанные с ее содержанием, должны были неблагоприятно сказаться на делах Королевской капеллы. Примечательно, что полный штат последней, составлявший в 1685 году тридцать два музыканта, которые принимали участие в коронации Якова II, к 1689 году был сокращен до двадцати трех человек. Правда, доктору Николасу Стэггинсу, «главе королевской музыки», было указано, что независимо от религиозных взглядов короля скрипачи должны выполнять свои обязанности в Королевской капелле, когда ее посещала принцесса Анна, принадлежавшая к англиканской церкви. По-видимому, если не считать пренебрежения к органу, богослужения проходили как и прежде. Во всяком случае, Пёрселл не прекращал писать церковную музыку. В рукописной книге, сохраненной семьей Гостлинга, семь антемов относятся к 1687—1688 годам.

В октябре 1687 года Пёрселл сочинил последнюю приветственную оду Якову II. Ода «Звучи, труба» ("Sound the trumpet") была исполнена 14 октября в день рождения короля. «Юпитер — Цезарь неба, Цезарь — Юпитер земли», — восклицал поэт в порыве верноподданических чувств, совсем не подзревая, что не пройдет и года, как «Юпитер земли» будет жить в изгнании по другую сторону Ла-Манша. О недолговечная людская память! После смерти Пёрселла на музыку оды

были написаны другие слова, чтобы приветствовать Вильгельма III, возвратившегося из Фландрии. Вероятно, современники не без оснований почувствовали, что столь превосходная музыка должна быть спасена от забвения. Сам композитор, несомненно, высоко ценил свое произведение, поскольку четыре года спустя он включил замечательную чакону из этой оды в постановку «Короля Артура» ("King Arthur"). К 1687 году относится также элегия на смерть Джона Плэйфорда, основателя издательской фирмы, с которой Пёрселл имел постоянные личные контакты. Текст элегии был написан Нэумом Тэйтом.

В начале следующего года Пёрселлу представилась последняя возможность посвятить свое искусство царствующему дому. Еще в октябре 1687 года ходили слухи, будто королева ожидает ребенка, тогда еще преждевременные. Лишь в январе 1688 года эти слухи получили официальное подтверждение, после чего было отдано особое распоряжение отслужить благодарственные молебны во всех церквах Лондона и его ближайших пригородов; через две недели службы должны были пройти во всей стране. Именно для этого благодарственного молебна Пёрселл сочинил антем «Благословенны убоившиеся бога» ("Blessed are they that fear the Lord"). Однако еще до конца года облеченный монаршей властью отец неожиданно бежал в Грейвзэнд⁴⁹, а оттуда во Францию, в то время как вместо него воцарился Вильгельм III Оранский⁵⁰. В конце мая того же года в семье Пёрселла родился четвертый ребенок — девочка, названная в честь матери Фрэнсис и оказавшаяся счастливейе своих братьев, поскольку ей удалось выжить. 10 фунтов стерлингов, полученные Пёрселлом за подготовку служебников в Вестминстерском аббатстве, оказались полезным дополнением к семейному бюджету.

Тогда же, весной, Пёрселл возобновил свою деятельность в театре, сочинив песни к пьесе Дёрфи «Предпочтение дурака, или Три герцога Данстэйблских» ("A Fool's Preferment, or the three Dukes of Dunstable"), которая являлась обработкой пьесы Флетчера «Благородный джентльмен» ("Noble gentleman"). Постановка была плохо принята, и лондонская публика столь резко выражала свое неодобрение, что пьесу вскоре пришлось снять с репертуара. Из восьми песен, которые, по-видимому, исполнялись Уильямом Маунтфортом, одна, под названием «По звездам буду путь держать» ("I'll sail upon the dog-star"), сохраняет свою популярность у честолюбивых теноров и по сей день. В том же году Пёрселл опубликовал несколько музыкальных пьес в первом томе сборника Плэйфорда «Harmonia Sacra^{*}, или божественные гимны и диалоги», в который были включены сочинения «лучших мастеров прошлого и настоящего», а литературные тексты в нем принадлежали перу

^{*} «Священная гармония» (лат.). — *Перев*

«ученых и благочестивых авторов». Сборник открывается знаменитым вечерним гимном «Как солнце затмевает свет его» («Now that the sun hath veil'd his light»), в него вошло также замечательное произведение на слова Герберта «Больными и голодными глазами» («With sick and famished eyes»). В дополнение к своим собственным сочинениям Пёрселл отредактировал песни некоторых уже умерших композиторов. Из предисловия издателя мы узнаем, что «бережное отношение к репутации этих великих людей заставило его быть осторожным в выборе, чтобы не было напечатано ни одно произведение, которое из-за небрежности переписчиков могло бы бросить тень на доброе имя автора». Любопытная деталь выясняется из объявления, помещенного в конце тома: оказывается, «Сонаты на три голоса», изданные еще в 1683 году, в то время все еще продавались.



Глава 6

ЗРЕЛОСТЬ И СЛАВА

У нас нет возможности узнать, каковы были политические взгляды Пёрселла и как он реагировал на смену династии. Вполне возможно, что он воспринял ее так же спокойно, как служащий встречает приход нового начальника. Жизненное благополучие композитора целиком зависело от королевского покровительства, а в этом отношении принц Оранский проявил себя не меньше, чем его предшественник.

В обязанностях Пёрселла не произошло никаких изменений. Второй раз за четыре года он по долгу службы присутствовал на коронации, и снова ему пришлось подготавливать специальный орган, предназначавшийся для аккомпанемента королевскому хору во время церемонии. Можно предположить, что у Пёрселла в это время были финансовые затруднения, так как причитавшиеся ему деньги не выплачивались более года после коронации (она состоялась 11 апреля 1689 года).

Эта церемония для Пёрселла была омрачена недоразумением с властями аббатства. Обычно разрешалось впускать посетителей на хоры, где помещался орган,—оттуда было удобно наблюдать за церемонией. Декан и собрание каноников совершенно справедливо постановили, что деньги, вырученные за места на хорах, должны поступить в распоряжение казначей аббатства. По несчастной оплошности, которую можно объяснить лишь многообразием его обязанностей, Пёрселл забыл передать полученные от посетителей деньги. Собрание каноников

не замедлило призвать его к ответу. Через неделю после коронации была вынесена резолюция, которая в самой недвусмысленной форме требовала возврата денег:

Приказано мистеру Пёрселлу, органисту, подчиненному декану и каноникам Вестминстера, передать в руки Джона Недэма, казначея коллегии собора, все деньги, полученные им за места на хорах во время коронации короля Вильгельма и королевы Марии; деньги должны быть отданы не позднее следующей субботы, 20 дня сего апреля. В противном случае занимаемое им место будет объявлено свободным. Кроме того, приказано, чтобы его жалованье, задолженное с прошлого благовещенья, было задержано до нового распоряжения.

Резкое предостережение, очевидно, призвало Пёрселла к выполнению этого требования. Он сохранил свой пост и свое жалованье. И Джон Недэм смог подтвердить на двойном листе бумаги, сохранившемся до сих пор, что получил от Пёрселла всю сумму, причем «проценты и другие издержки были возмещены»*.

Одним из самых первых сочинений Пёрселла на службе у новых повелителей, вероятно, является ода, написанная ко дню рождения королевы (30 апреля) и озаглавленная «И вот тот славный день пришел» (“Now does the glorious day appear”). Слова Томаса Шедуэлла вполне подтверждают репутацию сеятеля скуки, которую создала этому злополучному поэту едкая сатира Драйдена «Мак Флекноу» (“Mac Flecknoe”). Музыка Пёрселла, напротив, отличается пышным великолепием, уже отмеченным чертами стиля, который мы привыкли называть генделевским. В июле назначение Пёрселла на должность личного музыканта короля было официально одобрено. Две недели спустя, 5 августа, в школе некоего мистера Мэйдуэлла состоялось исполнение оды «Небесная музыка» (“Celestial music”), написанной на слова одного из учеников школы. Мэйдуэлл — по-видимому, тот самый Луис Мэйдуэлл, чьи хвалебные латинские гексаметры послужили основой для сборника песен, опубликованного Пьетро Реджо в 1680 году. В следующем месяце у миссис Пёрселл родился сын Эдвард, который впоследствии пошел по стопам своего отца и сделался органистом, хотя не столь знаменитым. К тому же году, вероятно, относится и более значительное произведение Пёрселла, также предназначавшееся для исполнения в школе, — камерная опера «Дидона и Эней» (“Dido and Aeneas”), поставленная силами воспитанниц школы Джозайаса Приста в Челси **⁵¹.

* Этот документ, который представляет собой отчет о деньгах, полученных от регента и органиста на коронации, был обнаружен Бриджем и опубликован им — что характерно, без каких-либо справок (*Bridge F. Op. cit.*, p. 132). Я следую предположению Бриджа, что деньги были получены за места на хорах, хотя в документе об этом ничего не говорится.

** Дату создания оперы установил У. Б. Сквайр (*Squire W. B. Purcell's Dramatic Music*, p. 504—514).

Прист, собственно, был хореографом. Двадцатью годами раньше был выдан ордер на его арест в связи с тем, что он занимался музыкой как профессионал, не имея лицензии. Однако столкновение с законом не отразилось на его карьере. Его пансион для благородных девиц первоначально помещался в Лестер-Филдс, а затем осенью 1680 года он переехал в Челси. Эпизод «Дидоны и Энея», написанный Дёрфи и исполненный леди Дороти Бёрк, впоследствии первой женой Александра Пендарвза, рисует необыкновенно романтическую картину жизни в этой школе-пансионе:

Невинностью цвета, спокойные душой,
Пренебрегаем мы людскою суетой. . .

У лондонских влюбчивых щеголей не оставалось никаких шансов на успех:

Пусть хлыщ пустой гуляет по притонам,
Пусть в театре он сидит надменный или томный;
Актрисам о любви пускай твердит он страстно,
Пусть хвалит, пусть свистит, клянется — все напрасно.
Все чары сломлены, бессильные отныне,
Их праведной души разрушила твердыня.
Запомни навсегда: обычай здесь таков —
Обитатели врата не впустят дураков!

Чтобы оценить все лицемерие этой скромной дани смиренной девственности, достаточно вспомнить откровенную непристойность пьесы Дёрфи «Любовь за деньги, или Пансион» ("Love for Money, or the Boarding School" 1690) — знаменательно, что действие ее происходит именно в Челси. Жаль, что эпизод ограничивается общими местами и не сообщает нам конкретно, кто принимал участие в спектакле; например, кто исполнял партию Энея, или кто были тенора и басы в хоре. На этот счет делались догадки, но предположения не подкрепляются фактами.

Опера «Дидона и Эней» положила начало сотрудничеству Пёрселла и Приста. Впоследствии Прист поставил танцы для трех самых прославленных произведений композитора, написанных для профессиональной сцены, — «Диоклетиана», «Короля Артура» и «Королевы фей». В 1689 году впервые были опубликованы клавесинные произведения Пёрселла — ряд пьес, вошедших во вторую часть сборника Плэйфорда «Служанка музыки» ("Musick's Hand-Maid"), редактором которого был Пёрселл. Название одной из этих пьес — «Прощание Сефочи» ("Sefauchi's Farewell") — вызывает в памяти отъезд из Англии Сифаче, знаменитого певца-кастрата, чьи услуги оказались более не нужными при короле-протестанте. Другая пьеса, скромно названная «Новый ирландский напев» ("A new Irish tune"), является переложением «Лиллибурлеро» ("Lilliburlero"), необычайно распространенной песни, сатирически-жаргонные куплеты которой, принадлежащие перу Томаса Уортона,

разнеслись вдоль и поперек всей Англии и позволили ему — так, во всяком случае, он сам хвастался — «высвистать короля Якова за три королевства».

Два произведения Дёрфи были положены Пёрселлом на музыку весной следующего года: «Йоркширская праздничная песня», исполненная в Лондоне 27 марта, и «Приди, о муза» (“Arise my Muse”) — ода ко дню рождения королевы Марии. Первое из них было написано для ежегодной встречи йоркширских дворян в Лондоне. Проведение этого ежегодного праздника в 1690 году первоначально намечалось на 14 февраля, но затем оно было отложено по причине парламентских выборов. Окончательно установленная дата была объявлена в «Лондонской газете» от 20—24 марта: «Ежегодный Йоркширский праздник состоится 27 текущего месяца в Мёрчент-Тэйлорз-холле⁵² на Треднидл-стрит, с великолепными представлениями, включая все виды вокальной и инструментальной музыки». Дёрфи отзывается о сочинении Пёрселла как об одном из лучших, когда-либо написанных композитором, и добавляет, что его исполнение стоило 100 фунтов стерлингов. Указание стоимости, по-видимому, правильно, однако само суждение о музыке представляется чересчур пристрастным. Эта музыка стала невероятно популярной, однако она далека от подлинных шедевров Пёрселла; похоже, большую часть ее композитор писал, руководствуясь успокоительной мыслью, что аудитория, успевшая прежде хорошо пообедать, не будет чересчур требовательна. Как и следовало ожидать, текст полон восхвалений города Йорка⁵³, история которого вкратце излагается от римских завоевателей и до вступления на престол Вильгельма III, причем ода заканчивается бурными изъявлениями местного и национального патриотизма.

Текст оды ко дню рождения королевы следует образцу прошлогоднего неумелого опуса Шэдуэлла, хотя он и более красноречив. Шэдуэлл возвеличивал Марию, поставив ее выше Елизаветы; Дёрфи пошел еще дальше, назвав ее Глорианой⁵⁴. Целый раздел оды посвящен предстоящему походу Вильгельма в Ирландию для защиты протестантской веры и укрепления собственного положения в борьбе с изгнанником Яковом⁵⁵. Это событие пробудило наступательный порыв, всегда сопутствующий военной лихорадке:

Врагов страны повергнуть в прах,
Смотри, поднялся наш монарх,
Герой, рожденный побеждать
Любой страны любую рать.
И дикаря из тьмы пещеры
Он наградит законом веры.

Далее следует патетическое изображение англиканской церкви, персонифицированной в образе Евсебии; она ужасается опасностям, которым подвергается герой ради нее и в тревоге вос-

кликает, что провидение не должно позволить королю продолжить поход.*

Но Славы голос, он зовет:
«Великий государь, вперед!
Не остановится поход,
Который к доблести ведет;
Бесстрашный государь, вперед!»

И действительно, несколько недель спустя после того, как в Уайтхолле отзвучали последние аккорды восторженной оды Пёрселла, Вильгельм пересек Ирландское море, чтобы разгромить врага при Бойне.

Среди произведений, посвященных королеве, можно упомянуть оду для солиста и двухголосного хора на слова Дёрфи «На зóломом сияющем престоле» (“High on a throne of glittering ore”), текст которой, опубликованный в том же году, содержит немало лестных сравнений, унаследованных от авторов елизаветинских времен.

1690 год отмечает начало нового периода активной деятельности в театре. В тот год Пёрселл сочинил музыку к пяти драматическим спектаклям — это «Диоклетиан», обработка «Пророчицы» (“The Prophetess”) Бомонта и Флетчера, выполненная Томасом Беттертоном⁵⁶; «Амфитрион, или Два Сосия» (“Amphitrión, or the two Sosias”), комедия Драйдена; «Страдающая Невинность, или Персидская принцесса» (“Distressed Innocence, or the Princess of Persia”), трагедия Элкэны Сеттла; «Сэр Энтони Лав, или Гуляющая леди» (“Sir Antony Love, or the Rambling Lady”), комедия Томаса Саузерна; и наконец, «Парижская резня» (“The Massacre of Paris”), трагедия Нэтэниэла Ли. Музыка к «Диоклетиану» стала первой крупной работой Пёрселла на профессиональной сцене. Постановка принесла ему славу. В письме, предвещающем публикацию «Амфитриона», Драйден писал:

Все, чего не хватало моей работе [«Амфитриону»], было с лихвой восполнено великолепным сочинением мистера Пёрселла, в лице которого мы, наконец, обрели английского композитора, равного лучшим мастерам за границей. Во всяком случае, таково мое мнение о нем, сложившееся после удачного представления последней оперы [«Диоклетиана»] и после моего личного знакомства с ним, которое состоялось во время его работы над музыкой к трем песням из «Амфитриона».

Премьера «Диоклетиана», великолепно поставленного на сцене «Дорсет-Гардена» с хореографией Приста, проходила под знаком ирландской кампании. Специально написанный Драйденом пролог содержал сатирические выпады в адрес этого похода. Он заканчивался обращением к дамам, которых призывали посещать театр, пока отсутствуют их «доблестные рыцари». Пролог был прочитан на премьере, однако политические аллюзии и слишком явные намеки на «женское регентство»⁵⁷ послужили поводом для его запрета. Поскольку издание текста пьесы рекламировалось в «Лондонской газете» от 12—16 июня

1690 года, совершенно ясно, что представление состоялось незадолго до прибытия Вильгельма в Ирландию. Поэтому аудитория вряд ли была поражена воинственным духом пьесы, и триумфальные песни и хоры, украшенные призывными фанфарами, наверняка были восприняты как предвкушение близкой победы.

Музыка имела такой успех, что Пёрселл, последовав примеру Грабю, опубликовавшего свою оперу «Альбион и Альбаний» ("Albion and Albanus"), также решился напечатать всю партитуру, что было смелым предприятием. Подписка была объявлена в июле, но работа была закончена только к началу марта следующего года. Композитор извинялся за задержку, частично объясняяшущуюся затруднениями, с которыми столкнулся один из двух его издателей, и заверял покупателей, что он тщательно выправил корректуру. В посвящении герцогу Сомерсетскому он включил краткие критические замечания, обращенные к современной ему музыке:

Музыка и Поэзия всегда признавались сестрами, которые шествуют рука об руку, поддерживая друг друга. Подобно тому как Поэзия является гармонией слов, точно так же Музыка является гармонией звуков; и как Поэзия возвышается над Прозой и Риторикой, так Музыка есть апофеоз Поэзии. Обе они прекрасны и порознь; но поистине нет ничего прекраснее их союза, ибо тогда не остается желать ни одного из качеств, составляющих их совершенства: соединившись вместе, они выступают как Разум и Красота, воплощенные в одном лице. В нашей стране Поэзия и Живопись уже пришли к совершенству; Музыка пока еще не достигла своей зрелости; как подающее надежды дитя, она лишь предвещает, чем она может стать в Англии, когда ее мастера обретут больше уверенности в себе. Теперь она учится у итальянцев, величайших художников, и перенимает кое-что из французских мелодий, чтобы обрести необходимую легкость и изящество. Находясь вдалеке от солнечных стран, мы развились гораздо позже, чем наши соседи, и должны радоваться, что постепенно стряхиваем с себя наше варварство. Наш век, по-видимому, готов к совершенствованию и к тому, чтобы отличать дикую беспорядочную фантазию от трезвой и четкой композиции.

После этого он переходит к заверениям в своем почтении, просит прощения за свое честолюбие, причем упоминает о своей весьма значительной работе как о «пустячке», подчеркивая значение поддержки, которую ему оказывал благосклонный покровитель.

Эти комплименты, весьма типичные для того времени, не представляют интереса для современного читателя, однако критическое высказывание, которое мы только что привели, необычайно важно. Позже мы рассмотрим его подлинное значение. Пока же ограничимся замечанием, что оптимистическое предсказание Пёрселла относительно будущего английской музыки не вполне оправдалось. Итальянское влияние, которое он приветствовал, действительно становилось все заметнее, и английская музыка приобщалась к европейской утонченности; но композиторы, бывшие виднейшими представителями нового стиля, оказались карликами по сравнению с гигантской фигурой Ген-

деля. Это любопытный пример того, как создания самобытного гения могут опровергнуть, казалось бы, обоснованные предположения. Из песен к «Диоклетиану» особенно одна — «Что сделать мне, чтоб выразить любовь» (“What shall I do to show how much I love her”) — сразу завоевала и затем на долгие годы сохранила необычайную популярность. Когда почти сорок лет спустя Джон Гэй ставил свою «Оперу нищих»⁵⁸, он использовал эту мелодию в песне «Цветам прекрасным девушки подобны» (“Virgins are like the fair flowers in its lustre”); таким образом, песня и сегодня знакома сотням людей, знающих «Диоклетиана» лишь по названию.

Как мы уже видели, Драйден был поражен достижениями Пёрселла. До этого он был невысокого мнения об английских музыкантах. Пятью годами раньше, после постановки его оперы «Альбион и Альбаний», ставшей первой и единственной попыткой создания английской оперы по французскому образцу, Драйден в предисловии к опере публично дал высокую оценку ее композитору — Луи Грабю, который «столь верно выразил мои (Драйдена.— Дж. У.) чувства во всех местах, где я стремился вызвать волнение, что словно прочитывал мои мысли, сочетая в себе поэта и композитора»; далее он добавляет: «Если кто-либо из наших соотечественников когда-нибудь превзойдет его, я буду счастлив на благо старой Англии признать свою ошибку». Теперь же он нашел композитора, которого мог высоко оценить, и выразил свое одобрение, пригласив написать музыку для «Амфитриона». Наша собственная оценка творчества Пёрселла, вероятно, никак не должна зависеть от мнения Драйдена: в конце концов, Драйден был поэтом, а не музыкантом. Но, по крайней мере, благодаря его покровительству Пёрселл стал известен высшему обществу, а это, видимо, положило начало щедрому потоку музыки для театра, который вышел из-под усердного пера композитора в течение следующих пяти лет. Мы располагаем свидетельством Драйдена о «многочисленном хоре прекрасных дам», которые присутствовали на исполнении «Амфитриона» и сердечно одобрили музыку, особенно очаровательный пасторальный диалог между Тирсисом и Ирис во втором акте.

Вскоре после того, как в марте 1691 года полная партитура «Диоклетиана» вышла из печати, Пёрселл начал работать над своей третьей поздравительной одой ко дню рождения королевы Марии. Она называлась «Здравствуй, здравствуй, утро славы» (“Welcome, welcome glorious morn”) и была исполнена 30 апреля. Политическая обстановка в стране по-прежнему была напряженной. Вильгельм в то время был вовлечен в борьбу с Людовиком XIV за Бельгию и Голландию⁵⁹. После падения Монса 8 апреля он поспешил в Англию, но наутро после празднования дня рождения, в пять часов, он опять отбыл в Нидерланды. Королева Мария снова была оставлена править

страной в одиночестве. Автор упомянутой оды так обрисовывает ситуацию:

И слава короля на подвиг призовет:
Он чудо сотворит, сквозь ужасы пройдет.
Войскам его успех и выигрыш в сраженьи
Подарит бог войны своим благословеньем,
Пока на родине спокойною рукой
Власть королева держит над страной.

Несчастливая Мария! Она, должно быть, иронически улыбаясь, читая строки о «спокойной руке». Ее собственная оценка своего положения звучала совсем иначе. «Я рассталась с ним,— писала она,— с таким чувством беспокойства и тревоги, какое только возможно в этих обстоятельствах и о котором никто не имеет права судить, если он не испытал нечто подобное». Два года спустя в письмо к жене курфюрста Софии она признается, что «женщина — это всего лишь самое бесполезное и беспомощное существо во все времена, особенно во времена войны и бедствий».

Оставшуюся часть года Пёрселл занимался сочинением музыки для театра. Возникшая дружба его с Драйденом привела к сотрудничеству в работе над героической патриотической «оперой» — по терминологии того времени это обозначало пьесу, в которой музыке отводилась весьма значительная роль. «Король Артур, или Британский герой» ("King Arthur, or the British Worthy") был поставлен на сцене «Дорсет-Гардена»; по всей вероятности, в мае, то есть во время пребывания Вильгельма на континенте. Спектакль имел блистательный успех и еще более упрочил репутацию Пёрселла в столице. Текст пьесы не был новым. «Этот пустячок», как с подобострастной скромностью, свойственной его веку, называл свое произведение Драйден, он написал за семь лет до того, намереваясь сделать его продолжением «Альбиона и Альбания». Обе пьесы предназначались для исполнения в честь Карла II. Однако король скончался, когда еще только шли репетиции «Альбиона и Альбания». Естественно, последовала отсрочка. Пьеса была поставлена в первый год правления Якова II, но ожидаемый успех был расстроен восстанием герцога Монмаутского. Представление «Короля Артура» было также отложено, и когда, наконец, появилась возможность для постановки, времена переменились. Легко понять, что произведение, задуманное как выражение верноподданических чувств Карлу II, не вполне подходило для Вильгельма и его супруги, в особенности если мы вспомним политические и религиозные взгляды Драйдена⁶⁰. Соответственно, автор подверг всю пьесу коренной переработке, так что она, как свидетельствует сам Драйден в предисловии, стала совершенно иной вещью. Он добавляет: «Здесь нет никаких улучшений, не предусмотренных мной, кроме музыки, которая с некоторых пор достигла в Англии большего совершенства, чем когда бы то ни было прежде, особенно пройдя через артисти-

ческие руки мистера Пёрселла, который сочинил ее настолько талантливо, что ему нечего опасаться, кроме темной и невежественной публики». Из следующего далее замечания Драйдена создается впечатление, что Пёрселл далеко не всегда относился некритически к тому, что проходило через его «артистические руки». Поэт с некоторой грустью признается, что сочинение стихов для музыки требует приемов, совершенно отличных от техники чистой поэзии. «Во многих местах,— указывает он,— я вынужден был укорачивать стихи и делать их более шероховатыми для читателя, с тем, чтобы они стали более благозвучными для слушателя». Но он льстит себя надеждой, что «внимательная аудитория с легкостью отличит песни, в которых поэт уступал его [Пёрселла] требованиям, от тех, в которых он следовал законам поэзии, законам звучания и ритма слов». В этой скромной апологии не было никакой необходимости. Лирика «Короля Артура» не содержит ничего, что могло бы повредить поэтической славе Драйдена. Рассматривая произведения с литературной точки зрения, профессор Николл справедливо замечал, что «если бы все оперы имели такие прекрасные либретто, как эти две [«Альбион и Альбаний» и «Король Артур»], мы едва ли имели бы повод для недовольства»*.

Как и в случае с «Диоклетианом», постановка была созвучна историческому моменту. Вильгельм в то время находился во Фландрии, где возглавлял армию Великого союза, ведущего военные действия против французского короля; и хотя большинство англичан мало интересовалось победами или поражениями Великого союза, тема, затронутая в опере, наверняка могла собрать обширную аудиторию. Артур, легендарный герой Британии, изображен в ней доблестно сражающимся против чужеземцев-саксов⁶¹. В кульминационный момент пьесы исчезает всякое представление о времени и месте действия. На небесах появляется орден Подвязки, Честь исполняет патристическую песню «Святой Георгий, покровитель нашего острова» («Saint George, the patron of our isle»), что, вероятно, поразило слушателей не меньше, чем несколько лет назад спектакль «Кавалькада» («Cavalcade»), пробудивший эмоции у сдержанной английской публики⁶². Королева, как мы узнаем из предисловия Драйдена, ознакомилась с пьесой еще в рукописи и «дала ей свое королевское одобрение». Любопытно было бы узнать, что думала кроткая Мария о бурной сцене, в которой Осмонд пытается соблазнить Эммелину и которая заканчивается угрозой, самоуверенно произнесенной им в ответ на попытку сопротивления:

Когда тебя признанья не пленили,
Придется мне прибегнуть к силе.

* Nicoll A. A History of Restoration Drama. 1660—1700. 2nd ed. Cambridge, 1928, p. 150.

Три других драматических спектакля, для которых Пёрселл сочинял музыку в 1691 году, менее значительны. О пьесе «Разрубленный гордиев узел» мы не знаем ничего, неизвестен даже ее автор. Ее текст никогда не был опубликован; сохранилась только музыка Пёрселла и неясные намеки в газете «Джентл-мэнз джорнэл» за январь 1692 года, указывающие на то, что пьеса была комедией. В качестве интересной детали можно указать на использование популярной мелодии «Лиллибур-лери» в басовом голосе жиги; но какова связь между этой мелодией и сюжетом пьесы, остается загадкой.

36

Глава 7

КОНЕЦ

Нам остается рассказать совсем немного, вернее, то, что мы собираемся сообщить, может быть изложено очень сжато. Последние несколько лет жизни Пёрселла в основном повторяют 1690 и 1691 годы. Каждую весну он писал поздравительную оду ко дню рождения королевы — так продолжалось до самой ее смерти, — оживляя напыщенную лесть придворных поэтов своим несравненным искусством; и каждый год он дарил свое вдохновение театру, сочиняя инструментальную музыку или песни. Текст поздравительной оды 1693 года «Любви богиня в этот день была слепа» (“Love’s goddess sure was blind that day”) принадлежал сэру Чарльзу Седли, поэту более значительного дарования, чем Шедуэлл или Дёрфи, несмотря на все его трусливое подчинение грубости века. Когда он писал о Марии:

В ней нежная душа и светлый ум,
И сила с добротой соединилась,

низкопоклонство ненадолго облачилось в одежды истины. Действительно добродетельная и скромная королева не нуждалась ни в каких одах, восхваляющих ее достоинства. Среди многих изобретательных музыкальных приемов в оде обращает на себя внимание использование балладного напева «Холодный и сырой» (“Cold and raw”) в басовом аккомпанементе сопранового соло и в ригурнеле. Как и следовало ожидать, объяснение этого есть у Хокинса, который рассказывает следующую историю:

Однажды у королевы возникло желание развлечься музыкой; она послала за Гостлингом, тогда музыкантом капеллы, а впоследствии помощником декана собора св. Павла, за Генри Пёрселлом и госпожой Арабеллой Хант (которая обладала прекрасным голосом и замечательно владела лютней) с при-

казанием явиться к ней музицировать; они повиновались ее воле. Мистер Гостлинг и миссис Хант спели несколько произведений Пёрселла, который аккомпанировал им на клавесине. Наконец, королева, почувствовав усталость, спросила у миссис Хант, не может ли та исполнить старую шотландскую балладу «Холодный и сырой»; миссис Хант ответила утвердительно и тут же ее спела, аккомпанируя себе на лютне. Все это время Пёрселл без дела сидел за клавесином, несколько не уязвленный тем, что королева предпочла простонародную балладу его сочинениям; но видя, что королеве нравится этот напев, он решил сделать так, чтобы она услышала любимую мелодию по другому поводу; и, соответственно, в следующем 1692 году, сочинил арию «Может светлый образ твой из страны изгнать порок» ("May her bright example chase Vice in troops out of the land"), используя в басовом голосе мотив «Холодного и сырого»; ария напечатана во второй части "Orpheus Britannicus", и она каждой своей нотой совпадает с шотландским напевом*.

Не исключено, что это вымысел, но ему не откажешь в правдоподобии; возможное объяснение, что Пёрселл сочинил музыку на пари или просто ради забавы, представляется недостаточным убедительным, чтобы опровергнуть распространенную версию.

1690 год был ознаменован постановкой «Диоклетиана», 1691 — «Короля Артура». Славу 1692 году принесла «Королева Фей» — вольная обработка шекспировского «Сна в летнюю ночь», которую выполнил, по-видимому, Элкэна Сеттл. пышная премьера состоялась весной на сцене «Дорсет-Гардена». Никаких расходов не жали на костюмы, декорации и различные эффекты; вполне естественно, что, несмотря на горячий прием, пьеса не принесла труппе почти никакой прибыли. Постановка, как и в наши дни, осуществлялась частной антрепризой. Антрепренерам оставалось только с завистью смотреть на европейские оперные театры, находившиеся на государственной дотации, и терять деньги, пытаясь угодить английской публике. Автор обработки сумел очень точно и лаконично изложить суть проблемы:

То, что несколько частных лиц могло решиться на столь дорогостоящее предприятие — постановку оперы, тогда как за границей ее показывают только монархи и государства, я надеюсь, не вредит чести английской нации. Я осмелюсь утверждать, что если бы нам оказали половину той поддержки, которую оказывают в других странах, в самое кратчайшее время в Англии появились бы танцоры несколько не хуже, чем во Франции, хотя я не надеюсь, что когда-либо мы будем располагать голосами, не уступающими итальянским.

С совсем небольшими изменениями это могло бы быть написано вчера.

Режиссерское воплощение «Королевы фей» отличалось непомерной пышностью. Лебеди превращались в фей, мост неожиданно растворялся в воздухе, изогнутые деревья распрямлялись, из огромного фонтана била струя высотой в двенадцать футов, в облаках появлялся Феб на запряженной четверкой лошадей колеснице, а павлины, экзотические птицы и движущиеся постаменты пересекали сцену. Можно себе представить фантастическую стоимость подобного зрелища.

* *Hawkins J. Op. cit., p. 564.*

Музыка к семи другим пьесам с большей или меньшей достоверностью относится к тому же году. В число этих пьес входит трагедия Драйдена «Клеомен» ("Cleomenes"), премьера которой должна была предшествовать спектаклю «Королева фей», однако ее появление на сцене задержалось из-за неодобрительного отзыва королевы. И снова поэт не скрывал своих симпатий к королю Якову: политический смысл трагической фигуры изгнанного спартанского царя был слишком очевиден. Лишь благодаря вмешательству влиятельных друзей Драйдена — прежде всего, видимо, графа Рочестерского — удалось убедить королеву смягчить запрет*. Нет необходимости говорить здесь подробно о других пьесах; они перечислены в Приложении 2 (список сочинений). Исключение может быть сделано лишь для возобновленной пьесы Шэдуэлла о Дон-Жуане «Распутник» ("The Libertine"), во-первых потому, что в нее входила песня «Нимфы и пастухи» ("Nymphs and shepherds"), завоевавшая необыкновенную популярность, во-вторых, из-за использования таинственно звучащих аккордов у тромбонов — приема, который Пёрселл позже ввел в музыку, написанную для похорон королевы Марии, и, наконец, из-за первого выступления Джемми Бауэна, мальчика-певца выдающегося дарования, который участвовал в исполнении нескольких произведений Пёрселла в течение последующих трех лет. Привлекательную историю о нем рассказывает Энтони Эстон:

Однажды, когда он разучивал песню, сочиненную Пёрселлом, кто-то из музыкантов велел ему украсить ее фиоритурами и ввести вариацию в определенном месте. «Оставьте его в покое, — сказал мистер Пёрселл, — он сам споет фиоритуры куда естественнее, чем если бы мы с вами учили его этому».

Какая живая сцена! С одной стороны — придирчивые профессионалы, стремящиеся обучить новичка традиционным приемам вокальной орнаментики, и с другой — Пёрселл, великодушно ограждающий мальчика силой своего авторитета. «Оставьте его в покое», — говорит Пёрселл, и в один краткий миг перед нами вырисовывается образ человека, своей популярностью, как можно увидеть из приведенного примера, обязанного не только музыке.

В ноябре он сочинил еще одну оду ко дню св. Цецилии, исполненную 22 ноября в Стэйшнерз-Холле. Ежегодное празднество на протяжении девяти лет становилось все масштабнее, и новая ода «Привет тебе, прекрасная Цецилия» ("Hail, bright Cecilia") была более пышна, чем предыдущая. Помимо обычных струнных инструментов и континуо в ансамбль были включены две трубы, литавры, два гобоя, две флейты и басовая флейта — последние, очевидно, были рекордерами, или клювовидными флейтами. Слова оды принадлежали перу Николаса Бэйди, чье имя тесно связано с именем Тэйта, подобно тому

* Лоренс Хайд, граф Рочестерский, приходился дядей королеве.

как связаны имена Салливена и Гилберта⁶³. Произведение было исполнено дважды «со всеобщим одобрением», причем сам Пёрселл исполнял партию альты. Ария «Природы голос» (“Tis Nature voice”) сохранилась до наших дней, и ее может исполнить любой певец, который находит в себе достаточно смелости, чтобы взяться за нее. Полностью ода была еще раз исполнена год спустя на концерте, данном для увеселения принца Луи Баденского в Йорк-Билдингс 25 января 1694 года. Концерт был составлен из произведений Пёрселла.

В 1693 году Пёрселл написал музыку для двух комедий Конгрива — «Старый холостяк» (“The old bachelor”) и «Двоедушный» (“The Double Dealer”), а также для пяти других пьес. Ода ко дню рождения королевы Марии, озаглавленная «Отмечайте этот праздник» (“Celebrate this festival”) была написана Нэумом Тэйтом и положена на музыку Пёрселлом в своей лучшей итальянской манере. Она принадлежит к наиболее изобретательным, наиболее значительным и прекрасным произведениям композитора. Для исполнения оды, состоявшегося 1 мая (30 апреля было воскресенье), были приглашены два профессиональных сопрано — миссис Эйлифф и Джемми Бауэн, которые получили прекрасную возможность продемонстрировать свои вокальные данные в трелях и фиоритурах. Мэтью Шор, король трубачей, вероятно, получал удовольствие, играя obbligatную партию, диапазон которой простирался от *соль* малой октавы до *до* третьей. Текст оды содержит намеки на продолжающиеся военные действия в Нидерландах, однако упор делается на мысль о мире. Поэт следующим образом приветствует приход весны:

Весна вступила на порог,
Чуть задержав обычный срок.
Свое отсрочив возвращенье,
Она к Марии в день рожденья
Пришла с сердечным поздравленьем.

Это не просто обычная поэтическая условность. Тэйт по собственному опыту знал, какой бывает Англия в апреле, и на его поэтическое настроение, по-видимому, влияла погода, которая в то время, как свидетельствует Ивлин, была действительно необычайно сырой. В краткую хронику событий этого года остается занести еще одно событие, относящееся к сфере семейной жизни: в декабре родилась вторая дочь Пёрселла. Ее окрестили Мэри Петерс.

К наступлению нового года Пёрселл положил на музыку еще одну оду Тэйта, озаглавленную «Привет тебе, отец великий» (“Great parent, hail”), написанную к празднованию столетия годовщины Тринити-колледжа в Дублине⁶⁴. Она была исполнена 9 января в соборе Крайст-Чёрч. Достаточно взглянуть на первые строки текста, чтобы получить представление об уровне этого поэтического достижения. Вряд ли стоит удив-

ляться тому, что попытка Пёрселла вдохновиться столь унылой чепухой оказалась совершенно бесплодной. 30 апреля состоялось исполнение последней оды ко дню рождения королевы «Идите, о сыны искусства» (“Come ye sons of art”). Когда Пёрселлу снова пришлось сочинять музыку в честь Марии, а это случилось примерно через год, то эта музыка предназначалась уже для ее похорон.

Все это время он продолжал выполнять обязанности органиста Вестминстерского аббатства, несмотря на тяжелое бремя придворной службы и необходимость сочинять музыку для театра. Ошибочность старой версии, согласно которой Пёрселл отказался от своего места в пользу Блоу в 1693 году, уже давно убедительно доказана Хокинсом, а отчеты казначея в точности подтверждают его выводы. В июле 1694 года было принято решение о перестройке органа. Работу поручили Бернарду Смиту, а Пёрселл как органист аббатства должен был наблюдать за выполнением контракта.

В ноябре Пёрселл снова сочинил музыку ко дню св. Цецилии. На сей раз это была не ода, а “Te Deum и Jubilate” (ре мажор), по мнению Тадуэя, первое английское произведение такого рода. Исполнение его оказалось настолько удачным, а само произведение произвело такое глубокое впечатление на публику, что было решено ежегодно повторять его. По всей вероятности, его стали регулярно исполнять на празднествах «сынов клира» в соборе св. Павла, пока не появился Утрехтский “Te Deum” Генделя, сочиненный в 1713 году. С этого времени, как указывает Бёрни, оба произведения исполнялись поочередно, пока Гендель не создал Деттингенский “Te Deum” (1743)⁶⁵. Произведение Пёрселла исполнялось и на специальном благодарственном молебне, отслуженном в 1708 году в соборе св. Павла после битвы при Ауденарде⁶⁶. Партитура его была опубликована посмертно в 1697 году. Госпожа Пёрселл оказалась, по-видимому, то ли менее опытным, то ли менее усердным корректором, чем ее муж. «Ни одно достойное сочинение,— пишет Бёрни с понятной строгостью,— не было отпечатано хуже, чем это... Неверные ноты, неверные ключи, неясности и всевозможные грубые ошибки позорят все страницы от первой до последней». Искажения, которые были внесены позже У. Бойсом и от которых произведение было освобождено сэром Фредериком Бриджем, теперь уже принадлежат истории. Стоит вспомнить, что именно исполнение версии Бойса в 1829 году заставило Мендельсона покинуть собор.

Музыка для театра продолжала выходить из-под пера Пёрселла. В 1694 году главной работой композитора в этом жанре стала музыка для «маски»⁶⁷ в возобновленной постановке шекспировского «Тимона Афинского», содержащая очаровательный дуэт «Послушайте певцов долины» (“Hark how the songsters of the grove”), знакомый посетителям «Променад-

концертов»⁶⁸ благодаря транскрипции сэра Генри Вуда. Пёрселл сочинил также антракты и песни для восьми других пьес, в том числе, совместно с Джоном Экклсом, для первых двух частей «Дон-Кихота» Дёрфи. Миссис Брэйсгёрдл, прославленная певица и предмет обожания всего города, своим исполнением песни Экклса «Я пылаю, пылаю» (“I burn, I burn”) вызвала гром аплодисментов; восхищенный ее артистичностью Пёрселл специально для нее написал песню «Пока с печалью на тебя смотрю» (“Whilst I with griefe did on you look”), которая в том же году прозвучала в возобновленной постановке «Испанского монаха» (“The Spanish friar”) Драйдена. Музыка Пёрселла к «Дон-Кихоту» включала потрясающую баритоновую арию «Пусть страшные силы» (“Let the dreadhul engines”), которую пел Баумен, и во второй части — патриотическую песню «Дух Англии» (“Genius of England”), исполнявшуюся Фримэном и Кэтрин Шор, дочь — знаменитого трубача. Бёрни сообщает, что ее брат Джон Шор, также выдающийся музыкант, играл при этом партию трубы обогато, почти столь же виртуозную, как в похвальной оде «Отмечайте этот праздник». Сама королева присутствовала на представлении «Дон-Кихота», и ее очень позабавил диалог в четвертом акте между клоуном и его женой. По возвращении короля из Фландрии в ноябре Пёрселл приветствовал его удивительно поверхностным антем «Путь бога» (“The way of God”). В том же году он нашел время заново пересмотреть «Введение в искусство музыки» (“Introduction to the Skill of Musick”) Джона Плэйфорда для двенадцатого издания. Изменения, которые он внес, и введенный им новый материал убедительно показывают, какое значение он придавал технике и каким мастерством педагога обладал.

В декабре, перед самым Новым годом, королева стала жертвой жестокой эпидемии оспы. Она скончалась 28 числа, оплаканная народом, чью любовь она завоевала не хвастливыми заявлениями, не могуществом королевской власти, но обезоруживающей скромностью, подлинной набожностью и искренней добротой сердца. Похороны состоялись 5 марта, со всеми почестями, с которыми полагается провожать королеву. В морозный день по улицам, убранным черной материей, по направлению к аббатству медленно двигалась похоронная процессия, во главе ее шел квартет тромбонистов, игравший траурный марш. Музыка, принадлежащая перу Пёрселла, первоначально предназначалась для пьесы Шедуэлла «Распутник», которая была поставлена тремя годами раньше; изменившиеся ассоциации придали ей теперь новую, страшную торжественность. Музыка Пёрселла звучала и внутри аббатства: для похоронной службы он сочинил антем «Ты знаешь, боже, тайны всех сердец» (“Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts”). В молодости он создал другой антем на этот текст, однако теперь торжест-

венность момента требовала большего, нежели переработка раннего произведения. Потрясенный величием смерти, он стремился к благородной простоте и сочинил музыку, основанную на строгом контрапункте «нота против ноты», причем четыре тромбона усиливали и углубляли звучание певческих голосов.

Годы спустя, когда Тадуэй составлял свой великолепный сборник церковной музыки для графа Оксфордского, он включил в него и названный антем, вспомнив при этом обстоятельства его исполнения и присовокупив к ним свой собственный вывод:

Я спрашиваю всех тогда присутствовавших, как тех, кто понимает музыку, так и тех, кто не понимает, приходилось ли им слышать что-либо столь восхитительное, величественное и столь возвышенное в своем воздействии, что невольно исторгает у всех слезы, и вместе с тем простое и естественное; все это показывает силу музыки, когда она правильно используется и служит благочестивым целям.

Вслед за антем возникла еще одна пьеса Пёрселла — Канцона для четырех тромбонов. Но дань памяти покойной королеве этим не исчерпывалась. Пёрселл также сочинил две элегии на ее смерть: “O dive Custos Auricae domus”^{*} для двух сопрано и “Incassum Lesbia”^{**} для голоса соло. Они были напечатаны в начале мая вместе с элегией Блоу на английский текст.

Следующее «служебное» сочинение вышло из-под пера Пёрселла в июле; это была ода «От радости кто может удержаться» (“Who can from joy refrain”), написанная для сына принца Георга и принцессы Анны, шестилетнего герцога Глостерского, который праздновал 24 июля свой день рождения. Последней надеждой англиканских Стюартов был жалкого вида болезненный ребенок, казалось, унаследовавший все болезни своего дяди и крестного отца — короля, чье имя ему дали при крещении. Это не мешало ему, однако, проявлять пристрастие к военному искусству, возможно, из-за психологического стремления компенсировать свою неполноценность. Всего лишь несколько месяцев спустя после того, как ему исполнилось шесть лет, он вышел встречать короля с мушкетом у плеча и заявил, что проходит строевое учение, чтобы помочь королю победить французов. Через пять лет мальчик умер, и, таким образом, открылся путь для Ганноверской династии⁶⁹. Помпезная лесть оды на его день рождения покажется скорее грустной, чем смешной, если мы вспомним, как недолго оставалось жить маленькому воину. Упоминание о «гремящем мече» его отца, о его матери, которая сияет добродетелями «всех красавиц, святых, мучениц, королев ее рода», и слова, относящиеся к его собственному военному рвению, а также предсказания, касающиеся его будущего императорского правления в ретро-

^{*} «О страж божественный дома Аурики» (лат.). — Перев.

^{**} «Напрасно, Лесбия» (лат.). — Перев.

спективе оборачиваются печальной иллюстрацией хрупкой мимолетности человеческих дел. Праздничная веселость партии трубы облигато в оде Пёрселла, где снова открывался богатый материал для виртуозной игры, воспринимается сегодня как жестокая насмешка.

Оставшаяся часть года была посвящена музыке для театра, к возобновлениям двух оперных версий — «Бури» в обработке Шедуэлла и «Королевы индейцев» (“The Indian Queen”) Драйдена и Говарда. Первая пьеса содержит знаменитую арию «Ветры подземные, вейте» (“Arise ye subterranean winds”), а во вторую вошла ария «О сонм богов» (“Ye twice ten hundred deities”) и поистине бессмертная «Я стремлюсь от любви улечь» (“I attempt from love’s sickness to fly”), пожалуй, самая совершенная и законченная мелодия Пёрселла. Вскоре должен был прийти конец этой лихорадочной деятельности, этой безудержной растрате духовных богатств. Осенью композитор заболел, вскоре после того как закончил сочинение полной аллегорического смысла песни «Прекрасная Альбина выходит на берег» (“Lovely Albina’s come ashore”)* которая должна была намекать на недавнее примерение между принцессой Анной и королем. Уже тяжело больной, он не прекращал работу. Третья часть «Дон-Кихота» Дёрфи была уже совсем готова к постановке, но премьера задерживалась, поскольку считалось, что раз Пёрселл принял участие в первых двух частях пьесы, то он непременно должен сочинить что-то и для третьей части. Композитор собрал все свои силы, уже покидавшие его, и сочинил песню «Из жилища из роз» (“From rosy bowers”) **. Когда он дошел до слов

Напрасно все, недолог жизни час. . .

Приходит смерть и избавляет нас,

он в одном порыве излил всю мучительную страстность своего неприятия конца. Но конец был для него уже близок и неизбежен. 21 ноября он составил свое завещание:

Во имя господа бога, аминь, я, Генри Пёрселл, дворянин города Вестминстера, тяжело больной телом, но, слава богу, сохраняя трезвый рассудок и память, настоящим открыто заявляю и оглашаю мою последнюю волю и завещание. Оставляю и передаю моей любимой жене Фрэнсис Пёрселл все мое имущество, включая движимое и недвижимое, в ее полное распоряжение и полную собственность; назначаю и утверждаю мою любимую жену единственной исполнительницей этой моей последней воли и завещания, а также объявляю недействительными все прежние завещания. Удостоверяю документ своей подписью и скрепляю печатью. Двадцать первый день ноября 1695 года, в седьмой год правления короля Вильгельма Третьего.

Г. Пёрселл.

* Первоначально эта песня именовалась «последней песней, которую мистер Генри Пёрселл сочинил перед смертью», но впоследствии она была издана как «последняя песня, которую ее автор сочинил до своей болезни».

** «Это последняя песня, сочиненная мистером Пёрселлом в продолжение его болезни» (“Orpheus Britannicus”).

Подписано, скреплено печатью и объявлено названным Генри Перселлом в присутствии У. Илса, Джона Кэйплина, Дж. Б. Петерса *.

В тот же самый день он скончался. Это был канун праздника св. Цецилии — покровительницы музыки. Декан и собрание каноников единодушно решили похоронить его в аббатстве, освободив вдову от всех расходов. По ее указанию место захоронения было выбрано в северном крыле храма, у основания органа, на котором он играл более пятнадцати лет. Церемония похорон отличалась торжественностью. На ней присутствовали все каноники, которые были облачены в ризы, а хоры аббатства и Королевской капеллы, объединившись вместе, сопровождали службу. Звучала музыка самого Пёрселла — антем и погребальные песни, написанные композитором восемь месяцев назад для похорон королевы. На небольшой колонне, примыкающей к надгробию, на средства леди Говард была установлена мраморная плита, которая гласит, что композитор «ушел в тот благословенный мир, где лишь единственно его гармония может быть превзойдена». «Его много оплакивали, — писала газета «Пост бой», — потому что он был великим Мастером Музыки.» Это простое признание более красноречиво, чем все стихи, посвященные памяти Пёрселла. Нам не остается ничего более, как только присоединиться к нему и самим убедиться в его справедливости, обратившись к произведениям композитора.



Глава 8

ЧЕРТЫ ЭПОХИ

Нам представляется заманчивым обрисовать в деталях общество, в котором жил и творил Пёрселл. Современному наблюдателю оно показалось бы затейливой смесью варварства и утонченности. С одной стороны, мы видим развитие культуры, унаследованной от Ренессанса, любовь к величественному и прекрасному в литературе, музыке и архитектуре; пытливый интерес к философским размышлениям и научным экспериментам, послуживший основой для развития современных знаний; изысканность в одежде и манерах, граничащую с фатовством, но тем не менее придававшую особый блеск и специфический

* В тексте завещания есть описки, почерк к концу документа становится менее ясным. Это заставляет предположить, что завещание составлялось в большой спешке. Подпись Пёрселла настолько смазана и запачкана кляксами, что ее едва можно различить.

Дж. Б. Петерс, как уже говорилось, вероятно, был шурином Пёрселла.

колорит лондонской жизни. С другой стороны, санитарные устроения того времени, по свидетельству историка Брайэнта, поражающие своим «первозданным восточным величием», грубое стремление к животным наслаждениям, перечеркивающие внешнюю изысканность, самые примитивные способы разрешения проблем болезни и смерти, неприкрытая жестокость посягательств на самое святое — человеческую жизнь, — все это вместе являло неприглядное зрелище варварских пережитков.

Мы привыкли видеть Англию времен Реставрации в романтическом свете. Иногда полезно бывает воссоздать более правдивую картину. Ивлин, один из наиболее тонких и образованных гуманистов своего времени, увидев однажды корзины, которые были наполнены зловонными частями тел казненных заговорщиков, с удовлетворением воскликнул: «О дивная божественная предопределенность!» Пепис, который хотя и был потрясен видом отрубленных конечностей казненных, все же мог с легким сердцем отправиться в трактир лакомиться устрицами, после того как наблюдал у Чаринг-Кросса⁷⁰ процедуру казни через повешение и четвертование генерал-майора Хэррисона; он заметил только, что несчастный выглядел «так беззаботно, как едва ли кто-нибудь мог выглядеть в подобном положении». Но это еще не все. Хладнокровные признания Пеписа в жестокости по отношению к своим слугам поражают нас, ибо они исходят от человека, получившего университетское образование и близкого самым знатым людям государства. В отношении плачевного положения здравоохранения его дневник сообщает поразительные факты. Личной гигиене уделялось довольно мало внимания, а детская смертность была ужасающей. Вся эта подоплека грязи и ужаса скрывалась за представительными фасадами архитектуры эпохи Реставрации и за всей показной пышностью, которая сохранилась до наших дней благодаря произведениям портретистов и поэтов того времени.

За всеми подробностями о мире, в котором вращался Пёрселл, — подробностями, конечно ненужными, если бы мы обладали достаточными сведениями о жизни композитора, — читатель должен обратиться к страницам дневников и трудам современных историков, в которых искусно воссоздается атмосфера того времени. Мы же здесь сосредоточим внимание на роли музыки в стремительном водовороте тогдашней лондонской общественной жизни. Перемены, следовавшие за возвращением короля, сказались и на музыкальном мире. Начался долгий период иностранного засилья. Разумеется, нельзя утверждать, что иностранные музыканты не допускались в Англию до Реставрации. Известно, что Эдуард VI, Мария и Елизавета постоянно содержали итальянских музыкантов, игравших на струнных и духовых инструментах. Яков I, похоже, отдавал предпочтение французам — очевидно, под влиянием своей супруги, Анны Датской. На похоронах принца Генри

в 1612 году присутствовали четверо французских и пятеро голландских музыкантов. Некоторые итальянские музыканты остались, однако, на королевской службе, они присутствовали на похоронах короля в 1625 году. Супруга Карла I, естественно, вывезла из своей родной Франции большое число музыкантов⁷¹, а в королевской свите состоял французский арфист. Республика прервала традицию, согласно которой при правителях несли службу иностранные музыканты — Кромвель предпочитал англичан, однако этим не исключалась концертная деятельность отдельных независимых виртуозов. Томас Бальтзар, скрипач, еще в 1656 году покорял сердца английских слушателей.

То же самое происходило и с иностранной музыкой. Освоение итальянского мадригала при Тюдорах помогло становлению новой национальной формы. Французские танцевальные ритмы также вошли в моду, и они продолжали сохранять свою популярность в эпоху Республики; тогда же, в период кратковременной отмены монархического строя, Плэйфорд опубликовал свои «Галантные арии, пли Паваны, аллеманды, куранты и сарабанды» (*"Court Ayres, or Pavans, Almainses, Corants and Sarabands"*, 1965). Итальянские песни были в те дни настолько популярны, что Генри Лоуэс в предисловии к своим «Ариям и диалогам» (1953) протестовал против привычки англичан пренебрегать музыкантами-соотечественниками, заявляя, что «наша нация имела и имеет таких же прекрасных музыкантов, как и Европа»; чтобы высмеять господствующую моду, он положил на музыку список названий итальянских песен и назвал это сочинение «редкой итальянской песней». Таким образом, наплыв иностранцев, последовавший за реставрацией монархии, не был новым явлением; скорее, это было усиление процесса, начавшегося более столетия назад.

Некоторые из иностранных музыкантов находились на королевской службе. Как мы уже видели, это не обязательно обеспечивало их жизнь. Однако служба при дворе, во всяком случае, позволяла музыкантам занять определенное положение в обществе и привлечь к себе внимание аристократов. Пребывание короля в Париже во время его изгнания, естественно, повлекло за собой усиление интереса к французской музыке. В 1660 году при дворе уже служили французские музыканты, которым король оказывал свое предпочтение самым явным образом. Нам известны имена шести французов, составлявших особый ансамбль в 1663 году, а с 1666 по 1674 год француз Лун Грабю был «главой королевской музыки». Необходимо отметить, что когда ставились «маски», опыт французского балета оказывался неоценным.

Просвещенные люди, однако, как правило дарили свою благосклонность итальянским музыкантам. Сэр Бернард Гэскойн писал из Италии, что во Флоренции он нашел кастрата с великолепным голосом, а также девушку лет шестнадцати, хорошо

обученную, «которая поет с замечательным совершенством». Он сообщал это в подтверждение своего мнения, что королю должны посоветовать послать за ними и распустить «этих французов, которые не стоят и гроша ломаного». Вскоре итальянские музыканты были включены в уже и так чересчур многочисленную свиту короля, и им ежегодно стала отпускаться сумма в 1700 фунтов стерлингов, причем своим приездом они во многом были обязаны деятельности театрального импресарио Томаса Киллигрю, который посетил многие европейские дворы, чтобы найти лучшие артистические силы. В списке 1666 года упоминаются контральто, тенор, бас, поэт, певица, кастрат и, кроме того, два Альбричи — Винченцо и Бартоломео, первый из которых был учеником Кариссими. Альбричи официально именовались королевскими композиторами. Привилегированным посетителям двора иногда предоставлялась возможность послушать эти «редкостные итальянские голоса» в личных покоях короля или же с баржи, которая стояла на Темзе под окнами гостиной королевы. Итальянская музыка находилась тогда в таком почете, что «главой королевской музыки» стал итальянец Джованни Себенико, который также должен был служить в капелле королевы.

Некоторые из этих музыкантов, католиков по вероисповеданию, видимо, пострадали во время волнений, последовавших за так называемым «Папистским заговором» 1678 года⁷². 18 ноября 1679 года мимо окон королевы пронесли изображение папы римского и затем сожгли его в Темпл-Баре⁷³, а на следующий день четверо итальянцев (в числе их были Бартоломео Альбричи и Джованни Баттиста Драги, который к тому времени стал преемником Себенико в должности «главы королевской музыки») подали в казначейство прошение, в котором объясняли, что они оставили службу при дворах иностранных принцев по приглашению короля, что теперь преследования вынуждают их уехать и что их жалованье задерживается уже четыре года. Очевидно, тревога оказалась ложной: один из просителей, Франческо Галли, в 1682 году по-прежнему оставался в Лондоне, демонстрируя свою виртуозную игру на клавишине, а Драги сохранил за собой должность органиста королевы. После вступления на престол в 1685 году короля-католика положение итальянских музыкантов значительно упрочилось. Оба Альбричи и Драги нашли себе применение в «папистской капелле» Якова II; Альбричи — как «григорианцы», а Драги — как органист.

Многонациональному характеру лондонской музыкальной жизни способствовала жена Карла II Екатерина Браганцкая. Она привезла с собой большое число португальских музыкантов, которых всеми силами старалась удержать, даже когда остальная часть ее свиты была отослана назад в Португалию. По-видимому, она не любила ни английских, ни французских

музыкантов. С другой стороны, английские придворные не особенно восхищались португальцами. Дипломатический представитель Венеции докладывал своему правительству, что они способны возмутить кого угодно какофонией своих концертов. Пепис и Ивлин были также разочарованы их исполнением. Со временем для службы в личной капелле королевы в Сент-Джеймсе⁷⁴ были подобраны итальянские музыканты, чем можно объяснить улучшения, замеченные Пеписом в 1666 году. В следующем году и довольно часто впоследствии он уже определенно говорит о присутствии там итальянских музыкантов, хотя известно, что еще в 1684 году в составе капеллы все еще оставались португальцы. Сейчас невозможно определить национальности некоего «мистера Фердинандо», который руководил хористами капеллы в период с 1664 по 1665 год. Вполне вероятно, как предполагает редактор «Королевской музыки»⁷⁵, он и есть тот самый Фердинанд из Флоренции, один из французских музыкантов короля, принятый на службу в 1663 году, которому угрожали увольнением и которого, вероятно, действительно уволили в 1665 году.

Помимо уже известных нам музыкальных учреждений существовало еще одно — в Сомерсет-Хаузе⁷⁶, которое содержала королева-мать Генриетта-Мария. Музыкальное руководство там было возложено на француза Энтони Робера, служившего королеве в течение сорока лет. Когда она умерла в 1669 году, дворец перешел в собственность королевы Екатерины и в 1671 году стал ее резиденцией. Можно предположить, что Мэтью Локк, принявший, как считается, католическую веру, в период с 1671 по 1677 год служил органистом, сначала вместе с Себенико, а затем — с Драги. После смерти Карла королева продолжала пребывать в той же резиденции, и даже когда на престол вступил Вильгельм III и католицизм стал непопулярен, ей было разрешено по-прежнему пользоваться капеллой и содержать Драги на должности органиста и дирижера.

Королевское покровительство дало иностранцам преимущество, которое общество не замедлило оценить. Наиболее удачливые и приспособленные из них смогли с удобствами обосноваться на новом месте и занять прочное положение в английской музыкальной жизни. Драги, например, настолько освоился, что обычно его называли просто мистер Баптист. Успех отдельных счастливых вызвал у многих стремление последовать их примеру. Иностранцы исполнители толпами стекались из Германии, Франции и Италии. Никола Маттеис, прославленный итальянский скрипач, приехавший в Лондон около 1674 года, вскоре сумел покорить столичных слушателей. Ивлин оценивал его как самого изумительного исполнителя, которого ему когда-либо доводилось слушать. Поначалу высокомерные манеры виртуоза не всем пришлись по вкусу; приглашенный выступать при дворе, «он вел себя заносчиво», требуя абсолют-

ной тишины в зале во время игры (условие, к которому придворные совершенно не привыкли). Однако энтузиазм нескольких почитателей, включая помощника государственного секретаря, помог музыканту завоевать расположение светского общества. Друзья музыканта объяснили ему, что англичан нужно ублажить. Совет оказался настолько удачным, что маэстро стал загребать деньги и завидно увеличил свой капитал публикацией собственных сочинений. Попытка таким же способом покорить Париж оказалась менее успешной; музыкант нашел, что «пистолы не ходят так же быстро, как гиней». Пьетро Реджо, находившийся на службе у королевы Кристины Шведской, также приехал, чтобы попытаться счастья на «золотых россыпях» Англии. Снискавший известность как вокалист, он сумел настолько сродниться с английской культурой, что положил на музыку некоторые стихи Каули. Он же сочинил часть музыки к шедуэлловской обработке «Бури», и поэт откликнулся восторженными стихами, которые открывали опубликованный в 1680 году сборник песен Реджо. Шедуэлл не скупился на похвалы:

Ты славу прежнюю спасаешь от забвенья —
Ее запечатлит имен соединенье.
Героев и владык ты оживишь в веках,
Их слава и судьба в твоих, поэт, руках!

Как ни отвратительны приведенные строки, но Луис Мэйдзуэлл, который прославлял тот же сборник Реджо в своих латинских гекзаметрах, пошел еще дальше и пустился повторять традиционные банальные сентенции:

*Aeterno dignus per saecula vivis honore
Dum Parthus Tigrim bibet, aut Germania Rhenum*.*

В довершение хвалебного хора Томас Флэтмэн сравнил композитора с Арионом, который, сидя на спине дельфина, поет песни восхищенным обитателям вод. Никто из этих знаменитостей не мог и предполагать, что впоследствии будут воздавать почести молодому органисту из Вестминстера, в то время как предмет их восторгов будет осужден на забвение в пыльных фолиантах историков и лексикографов. Сам же воинственный стиль предисловия Реджо и победные интонации поэтических посвящений позволяют думать, что совсем не весь Лондон был готов признать композитора гением. Можно заметить признаки существования двух соперничающих группировок слушателей, настроенных за или против Реджо.

Благодаря известности, которую приобрели эти иностранцы, к ним стекалось много учеников. Когда Ивлин решил учить музыке свою дочь Мэри, он без колебаний отправил ее заниматься вокалом у Реджо, а игрой на клавесине — у Бартоломео

* Ты, живешь, достойный вечной славы.

Пока парфянин пьет воду Тигра, а Германия — Рейна (лат.). — Перев.

Альбричи; причем, если верить счастливому отцу, занятия шли с таким успехом, что девочка считалась их лучшей ученицей. Никола Маттенс, своей виртуозностью поднявший интерес к итальянской музыке, также пользовался большой популярностью как учитель игры на скрипке. Некоторые англичане, которым это было по карману, не довольствовались уроками иностранцев у себя на родине; они ехали за границу и усваивали музыкальную культуру непосредственно из первоисточников где-нибудь во Франции или в Италии. Те, кто приобретали артистические навыки, возвращались в Англию пожинать плоды своего искусства. Капитан Кук еще до Реставрации прославился как певец итальянской школы, а в 1654 году английский вокалист Томас Стэффорд вместе с Карло Капроли приехал в Париж из Рима, чтобы исполнить партию Прометея в опере Капроли «Свадьба Пелея и Фетиды». Мы уже знаем, что Пелэм Хамфри, воспитанник Кука и учитель Пёрселла, был послан королем за счет казны во Францию и Италию. Позже знаменитая певица миссис Найт совершила поездку в Италию, после чего, как указывают современники, она стала петь бесподобно. То же самое было и с Джоном Эбеллом, фальцетистом, а мистер Пордэддж, священник, по возвращении из Рима очаровывал избранную аудиторию своим пением в стиле венецианского речитатива. Особенно примечательно то, что Николасу Стэггинсу, ставшему в 1674 году вместо Грабю «главой королевской музыки», был предоставлен отпуск в 1676 году, с тем чтобы он мог провести год в Италии и «других иноземных государствах».

Другой скрытой пружиной, давшей толчок развитию итальянской музыки, оказалась сцена. Развитие оперы в этот период будет рассмотрено в следующей главе. Здесь же достаточно будет упомянуть о влиянии итальянской драмы, в том числе музыкальной, на театр времен Реставрации. Так, в пьесе Афры Бен «Мнимые куртизанки» (1679) вошла итальянская песня, начинающаяся словами:

*Crudo amore, crudo amore,
Il mio core non fa per te*.*

Это обстоятельство может свидетельствовать либо о высокой образованности аудитории, либо, что вероятнее, о господстве заграничной моды. Остряки в то время могли вдоволь посмеяться над пристрастием общества к итальянской музыке. В пьесе Саузерна «Оправдание жен, или Рогоносцы сами виноваты» (*“The Wives’ Excuse, or Cuckolds make Themselves”*, 1691), название которой в достаточной мере характеризует вкусы публики, есть острая сатира на тогдашние модные концерты. В первом акте после исполнения итальянской песни

* Жестокая любовь, жестокая любовь.

Мое сердце ничего не может с тобой поделать (ит.).— Перев.

один из персонажей, мистер Фриндэлл, просит других персонажей высказать свое мнение о музыке. Мистер Уэлвил восторгается вокальной партией, признаваясь, что он не понял в ней ни одного слова. На это Фриндэлл чистосердечно отвечает: «Клянусь, я тоже, Уэлвил, но слова эти итальянские, они прекрасно спеты, и этого достаточно, чтобы усладить слух». Далее, когда просят спеть английскую песню, Уэлвил присоединяется, восклицая: «Любую песню, которую человек может понять без того, чтобы доказывать, что он слышал оперу в Венеции!» Несомненно, распространенные среди публики вкусы содержали немалую долю снобизма.

Тем не менее было бы ошибочно полагать, что интерес, проявленный к иностранной культуре, был целиком притворным. Например, театральным импресарио Томас Киллигрю постоянно приезжал в Рим, чтобы послушать музыку, хотя он сам не умел ни играть, ни петь. Филип Говард, брат герцога Норфольского, был в подлинном восхищении от музыки, звучавшей в соборе св. Петра⁷⁷, чего, впрочем, и следовало ожидать от католического священника. Сам Пепис, при всем его стремлении следовать моде, не был поверхностным дилетантом и понимал необходимость знания языка итальянцев для того, чтобы оценить их вокальную музыку. Лорд Гилфорд, который сам был композитором-любителем, проявлял глубокий интерес к итальянским песням; многие из них он обрабатывал, занимаясь этим в часы отдыха от тяжелых государственных дел. Издатели также шагали в ногу со временем: «Музыкальный спутник» Плэйфорда (1667) содержит несколько итальянских песен, а в 1679 году Годбид и Плэйфорд совместно выпустили сборник песен и кантат Луиджи Россси, Кариссими, Чести, Страделлы и других композиторов: «*Scelta di canzonette italiane de più autori*»*. Примечательно, что Пепис слышал музыку Кариссими еще в 1664 году. Сходную картину представляют нам многочисленные рукописи, сохранившиеся в музыкальной школе при Бодлианской библиотеке; в собрании представлены произведения Кадзати, Драги, Кариссими, Мерулы, Бассани, Циани и многих других композиторов.

Благодаря моде на итальянскую музыку английская аудитория смогла познакомиться с певцами-кастратами, которые преобладали в опере начала XVIII века. Преобладание итальянских музыкантов при дворе и принятие их на службу в капеллу королевы давали этим виртуозам источник постоянного заработка. Кроме того, они могли выступать в театре. В 1668 году всеобщее внимание привлек французский певец, получивший образование в Италии, который выступил в возобновлении «Верной пастушки» Флетчера («*The faithful Shepherdess*»). Самым замечательным из кастратов был Джованни

* «Сборник итальянских канцонетт многих авторов» (ит.).— Перев.

Франческо Гросси, известный под именем Сифаче, который приехал в Англию, находясь в апогее своей европейской славы. Он пел в католической капелле Якова II в Уайтхолле. Уступив настойчивым просьбам, Сифаче дал также концерт в доме Пеписа перед избранной аудиторией. Это была великая честь, как отмечает Ивлин, присутствовавший на этом концерте, так как «синьор пренебрегал тем, чтобы показывать свой талант кому-нибудь, кроме принцев». Началось царство оперных звезд со всеми их причудами и детской самонадеянностью. Английские же певцы довольствовались искусством фальцетистов и получали одобрение публики, не совершая насилия над природой.

В сравнении с повальным увлечением итальянцами интерес к французской музыке был куда более скромным. Он возник в первые годы правления Карла II, однако не смог долго противостоять мощному соперничеству. Роджерт Норт в своих мемуарах склонен объяснять постепенный упадок французской музыки в Лондоне и возвышение итальянской влиянием Никола Маттенса. Подобное суждение делает слишком определенной и резко очерченной границу между двумя направлениями, но, с другой стороны, оно проясняет и причины, обусловившие перемены. Французская музыка, популярная в начале Реставрации, была по преимуществу инструментальной и тесно соприкасалась с танцем. Когда Карл II основал при дворе оркестр «Двадцати четырех скрипок», предполагалось, что его репертуар должен строиться в соответствии с обычаями французского двора, поэтому английские композиторы подражали стилю инструментальной музыки Люлли и сочиняли танцы и величественные интрады⁷⁸. Страсти вокруг моды, как и положено, улеглись, но она оставила свои следы в придворной «маске», идея которой, несомненно, была заимствована из французского *ballet de cour*⁷⁹, а через посредство «маски» — и в английской опере: но этим дело не ограничилось, мода сказалась и на церковной музыке, проникнув в нее через инструментальные симфонии. Танцы в произведениях Пёрселла для театра, а также увертюры к его антемам и одам — живое свидетельство впечатления, произведенного французским музыкальным стилем.

Благодаря активному участию профессиональных музыкантов, как английских, так и иностранных, любительское музицирование продолжало бурно развиваться. Когда Карл II вззошел на престол, старые традиции были еще настолько сильны, что Пепис мог стыдиться своего знакомого только из-за его неточного исполнения на виоле. Разумеется, было бы опрометчивым делать на этом основании далеко идущие выводы: Пепис был страстным любителем музыки, но и он не претендовал на роль знатока. Чтение с листа не было в его глазах чем-то само

⁷⁸ Придворного балета (франц.). — Перев.

собой разумеющимся; если оно было безукоризненным, то этот факт заслуживал занесения в дневник. Несколькими годами позже Ивлии в подобной связи приводит свою беседу с лордом Гилфордом; по словам последнего, он с детства учился музыке, так что мог петь партию с листа. Если полагать, что чтение с листа всегда составляло обычную принадлежность образования джентльмена, то этот факт вряд ли был бы признан достойным упоминания. Без сомнения, в то время, как, впрочем, и в наше, существовало немало людей, готовых без всякой меры превозносить любительское исполнение.

Там, где был энтузиазм, наблюдалось и страстное увлечение музыкой, что подтверждает существование струнных квартетов в каждом городе Англии. Достаточно перелистать несколько страниц дневника Пеписа, чтобы найти указания на импровизированные музыкальные встречи. Когда дневные дела заканчивались, а во времена Реставрации это происходило довольно рано, совершенно естественным делом для горячего поклонника музыки было встретиться с друзьями, чтобы петь в ансамбле или играть на скрипке. Эта деятельность не была привилегией аристократии и среднего сословия. Когда Пепис за несколько месяцев до возвращения короля нанес визит леди Райт, ее дворецкий пригласил его в погребок и не только угостил стаканом хереса, но и сыграл пьесу на лютне. Известно также, что лакей лорда Сэндуича, немец, превосходно играл на теорбе⁸⁰. Когда сам Пепис нанимал слуг, он предпочитал брать тех, которые были музыкантами; ему нравилось, когда слуги принимали участие в его любимом развлечении. Пепис был в восторге, узнав, что бывший хорист Королевской капеллы Том Эдвардс мог читать с листа что угодно, а Мэри Мерсер, горничная его жены, недурно играла на клавесине и на виоле. Он даже начал обучать ее пению, однако сам признавался, что не вполне понимал мотивы занятий: велись ли они из-за любви к музыке или же ради возможности немного освободиться от супружеских уз. Вероятно, известная доля истины содержалась в словах миссис Пепис, которая язвительно заметила, что он никогда не предпринимал ни малейшей попытки научить пению свою собственную жену.

Любители отживались и на сочинение музыки. Хорошо известны экскурсии Пеписа в область искусства, выполненные под руководством Джона Беркеншоу. Лорд Сэндуич, глава английской Лоцманской ассоциации, и Сайлэс Тэйлор, бывший капитан кромвелевской армии, писали антемы, и герцог Йоркский довольно резко заметил, что Тэйлору «больше пристало быть лавочником, чем сочинителем антемов, хотя и лавочник он был неважный». Домашнее музицирование, впрочем, неизбежно страдало от нашествия иностранных виртуозов. По сравнению с изысканными концертами, проходившими в фешенебельных салонах высшего света, потуги доморощенных

любителей музыки казались жалкими, и даже самые одержимые любители предпочитали не допускать на свои встречи специалистов, опасаясь их строгого суда.

В результате развития «нового профессионализма» народ приучился слушать музыку. Раньше эта привилегия оставалась в руках аристократов и придворных, теперь же ее получили более широкие слои общества. Музыкальные встречи в министерстве почт, о которых упоминает Пепис в 1664 году были, вероятно частным явлением, но приблизительно в то же время, видимо, стали проводиться публичные концерты. Поначалу они были незатейливыми и скромными. Устраивали их в доме, расположенном неподалеку от собора св. Павла, где проходили органнне концерты: «Каждую неделю сходились мастерские и лавочники, чтобы попеть хором, послушать музыку и выпить кружку эля или выкурить трубку». Музыка, которая исполнялась на этих вечерах, в основном выбирали из сборника кэтчей Плейфорда, вышедшего третьим изданием в 1667 году под названием «Узнай, что может кэтч^{*}, или Музыкальный спутник». На этих вечерах входная плата с посетителей не взималась; они должны были платить только за напитки.

Более претенциозное предприятие осуществил Джон Бэнистер, известный нам как один из королевских скрипачей и серьезный соперник Луи Грабю. В 1672 году он открыл концертную гостиную в Уайтфрайерз⁸¹, которая «была обставлена небольшими столами и стульями на манер пивной, за вход брали один шиллинг, и можно было заказывать все, что угодно». Эти концерты, видимо, продолжались в различных помещениях вплоть до 1678 года.

Еще более изысканным было «Собрание джентльменов» — общество, выросшее из домашнего музицирования сторонников французского инструментального стиля. Когда слава исполнителей распространилась за пределы общества, они решили обосноваться в таверне на Флит-стрит. Владелец ее даже после того, как общество прекратило свое существование, продолжал проводить концерты, нанимая профессиональных музыкантов, так что «добрые полукроны исправно стекались к нему в руки». Вдохновленные успехом этого начинания, музыканты-профессионалы устроили свой собственный концертный зал в Йорк-Билдингс на Виллиерс-стрит, который вскоре сделался главным музыкальным центром города. В нем выступали примадонны, итальянские виртуозы и англичане, здесь же давались концерты в честь высокопоставленных лиц — таких, как принцесса Датская или принц Луи Баденский. Норт неодобрительно отозвался о концертах, критикуя их за плохую организацию и небрежное составление программы: «Сначала ансамбль, затем

^{*} В оригинале — игра слов: «Catch that catch can» («catch» означает также «пойми», «узнай» и т. д.). — *Перев.*

лютнист, затем соло на скрипке, затем флейтисты, затем певчие — и так пьеса за пьесой, в то время как музыканты постоянно спотыкались, путали ноты и ругались, и чувствовалось, что играли они отвратительно от злобы друг на друга». Однако если все концерты были столь же неудовлетворительными, то покажется странным, что они продолжались и в XVIII столетии. Более убедительным представляется предположение Норта, согласно которому упадок концертов в дальнейшем объяснялся их безуспешной конкуренцией с театром.

Исследование, посвященное музыке эпохи Реставрации, не будет исчерпывающим без упоминания концертов, которые устраивал Томас Бриттон, «угольщик», в комнате, расположенной над его лавкой в Клеркенуэлле. Концерты начались в 1678 году, и, если доверять сведениям Хокинса, очень скоро Бриттон сумел привлечь большой круг любителей музыки. Его концерты, несмотря на скромность помещения, в котором он проходили, много сделали для распространения шедевров европейской музыки. В Бодлианской музыкальной школе хранится переписанный его рукой опус 1 Корелли. Считается, что этот список многие годы использовался на собраниях у Бриттона, человека большой культуры и широких интересов, которого уважали и любили все, кто его знал. Бриттон наблюдал расцвет гения Пёрселла и внезапный закат его творчества, и он же впоследствии мог приветствовать Генделя на своих концертах.



Глава 9

МУЗЫКА И ДРАМА

Пёрселл был плодовитым композитором. Собрание его сочинений уже насчитывает 26 томов (1942), а остальные еще должны выйти из печати. Правда, определенную часть нотного текста занимают расшифровки цифрованного баса, сделанные современными редакторами, или же переложения партитур для фортепиано. Но даже в этом случае трудолюбие Пёрселла вызывает восхищение, ибо практически все его творения, дошедшие до нас, были созданы в течение пятнадцати лет, между 1680 и 1695 годами. Не следует забывать, что почти все его инструментальные пьесы тщательно инструментованы на четыре или (реже) на пять голосов, причем каждый голос разработан со скрупулезной тщательностью. Пёрселл бывал очень загружен работой, но он определенно не был торопливым и небрежным. У него имелись достаточные основания считать, по крайней мере, некоторые свои произведения достойными

занесения в чистовые тетради. Великолепный рукописный том из Королевской библиотеки (ныне хранящийся в Британском музее⁸²) — яркое свидетельство его терпения и трудолюбия.

Его деятельность охватывала различные области; он писал музыку для двора, для театра, для церкви и для светских салонов. Во всех этих областях его музыке было суждено бессмертие, и она обрела его, несмотря на то, что зачастую поводы для ее создания бывали незначительными. В наши дни кажется странным, что церковному органисту приходилось сочинять музыку для театральных развлекательных представлений, многие из которых были весьма сомнительного вкуса. Однако XVII век не признавал герметической изоляции музыканта, перед ним открывался целый мир, который ему предстояло освоить. «Люди нашей профессии висят между церковью и театром,— говорит доктор Блоу в вымышленной переписке Тома Брауна,— подобно гробу Магомета, висящему между двумя магнитами, и должны равно склоняться и к тому, и к другому, поскольку и с той, и с другой стороны мы находим одинаковую поддержку.»

Пёрселл не был просто церковным органистом. Гораздо большее значение имела его служба при дворе в качестве органиста Королевской капеллы и личного музыканта короля. Театр был также тесно связан со двором. Театральную аудиторию составляли не лондонские горожане, которые с неодобрением смотрели на «безнравственность театра, а аристократы и приближенные короля. Правда, большая часть театральной музыки Пёрселла относится ко времени правления Вильгельма III, когда король, слишком занятый военными делами, не мог уделять много времени столичным развлечениям; однако давние связи между двором и театром по-прежнему сохранялись, и королева, при всем своем благочестии и набожности, нередко оказывала театру честь своим посещением.

Таким образом, театральная музыка Пёрселла вряд ли была известна широкому кругу публики. Она звучала за пределами Лондона в отличие от его церковной музыки. Но у нее несомненно были свои поклонники — об этом свидетельствует тот факт, что многие произведения Пёрселла для театра были напечатаны еще при его жизни или вскоре после его смерти. Когда в 1690 году «Диоклетиан» принес ему славу, несомненный успех побудил Пёрселла опубликовать полную партитуру, причем слава пьесы оказалась столь прочной, что сборник «*Orpheus Britannicus*», включавший в себя большое количество песен из спектаклей, выдержал три издания. Для сравнения укажем, что из церковной музыки Пёрселла только праздничное сочинение «*Te Deum* и *Jubilate*» было издано до того, как в XVIII столетии началась публикация ее полного собрания; причем это произведение было написано к определенному случаю и регулярно исполнялось в последующие годы. Теат-

ральная музыка не дает представления о творчестве Пёрселла в целом, но она представляет собой важную часть его наследия и может служить удобной отправной точкой для более общего исследования деятельности композитора.

История театральной музыки в Англии чрезвычайно любопытна*. Англия обычно не торопилась перенимать европейские новшества, возможно, вследствие ее особенного географического положения, или же благодаря природной осторожности англичан, которая делала композиторов невосприимчивыми к иностранным обычаям и стилям до тех пор, пока последние не были досконально изучены. Когда в конце XVI века во Флоренции зародилась опера как попытка воссоздания греческой драмы⁸³, Англия еще довольствовалась старым обычаем — использованием музыки в виде дополнения к драматической пьесе. Идея пьесы, целиком положенной на музыку, где естественные речевые интонации и волнующие перипетии повествования передаются вокальной партией, долго оставалась чуждой англичанам. Сольные песни, разумеется, признавались и использовались. Композиторы-мадригалисты оценили возможность вокальной партии с аккомпанементом струнных, а песни с сопровождением лютни, пришедшие в Англию с континента в конце столетия, еще более утвердили принцип подчиненности аккомпанеента голосу. Однако полное приложение этих принципов к драме еще должно было произойти, а когда, наконец, цель была достигнута, так уж получилось, что вскоре эти достижения были забыты.

Хотя английские музыканты стеснялись прямо подражать итальянской опере, они не задумываясь использовали речитатив, вводя его в придворные «маски» — смешанную форму развлекательного представления, объединявшую речь, пение и танец. Еще в 1617 году Никола Ланье, позже ставший «главой королевской музыки» (он был и хорошим знатоком живописи), целиком положил на музыку «маску» Бена Джонсона «Влюбленные в человеческом облике» («*Lovers made men*») «на итальянский манер, „*stylo recitativo*“**». Несколько лет спустя он был послан покупать картины для королевской коллекции в Италию, где, несомненно, использовал возможность основательно познакомиться с декламационным стилем. По словам Норта, «он превосходно разбирался в итальянской музыке, особенно в том, что наиболее в ней ценно — вокальной музыке».

«Маски», бывшие в моде при первых двух королях династии Стюартов, давали большой простор театральному художнику,

* Образцовый труд по данному вопросу представляет книга Э. Дента «Зарождение английской оперы» (*Dent E. J. Foundations of English Opera*. Cambridge, 1928)

** «В речитативном стиле» (ит.) — Перев.

чем музыканту. Создание пышных мизансцен и сложных механизмов для сцены было залогом успешного представления, а поскольку постановки осуществлялись при дворе, с расходами не считались. Вспыхнувшая гражданская война положила конец королевским «дивертисментам», но она не искоренила «маски», ставившиеся уже с участием менее привилегированных исполнителей. Когда была образована Республика, правительство наложило запрет на постановку пьес, однако оно не возражало против развлекательных представлений, в которые вводилась музыка. Наиболее значительным произведением среди «масок», созданных за этот период, явилась пьеса Шёрли «Купидон и Смерть» (*"Cupid and Death"*) с музыкой Мэтью Локка и Кристофера Гиббонса, исполненная в 1653 году в честь португальского посла. Остальные пьесы были написаны специально для школьных постановок.

Тем временем итальянская опера, превратившаяся у себя на родине из придворного развлечения в публичный спектакль, в 1645 году была впервые представлена в Париже главным образом благодаря усилиям кардинала Мазарини⁸⁴. Примечательно, что молодой принц Карл, живший в Париже в изгнании вместе со своей матерью, посетил тогда несколько оперных спектаклей и концертов. Другим изгнанником, также находившимся в Париже в то время, был сэр Уильям Давенант, ставивший «маски» в годы правления Карла I. Дополнением к итальянской опере явился еще один вид представлений, привнесенный французскими актерами и музыкантами — это были героические трагедии, в которые вводились броские сценические эффекты и значительное количество музыки, как вокальной, так и инструментальной. Принцип, по которому они создавались, был намечен Корнелем, чья «Андромеда» с музыкой Дасуси была исполнена в 1650 году. В предисловии к «Андромеде» Корнель указывает:

В каждом акте этих пьес использовались летательные аппараты и музыкальное сопровождение, которое должно было услаждать слух зрителей, в то время как их взгляды были прикованы к летательной машине, опускавшейся или взлетающей, или к еще каким-либо эффектам, отвлекавшим их внимание от слов, произносимых актерами. Но я позаботился, чтобы все фразы важные для понимания пьесы, не были вложены в уста певцов, поскольку известно, что аудитория, как правило, плохо разбирает слова, положенные на музыку, по причине невнятности, возникающей от одновременного звучания нескольких голосов, и поэтому они создали бы великую неясность в существе произведения, если бы в их обязанность входило сообщение слушателю каких-либо важных сведений

В Англии опера все еще была неизвестна. Только те англичане, которые могли позволить себе путешествовать, были знакомы с художественными возможностями новой формы. Ивлин был поражен, посетив в 1645 году оперу в Венеции, где, по его словам, «комедии и прочие пьесы положены на музыку с речитативами и исполняются самыми превосходными музы-

кантами — вокалистами и инструменталистами, с разнообразными декорациями, задуманными и выполненными не менее искусно, с машинами для полета над сценой и многими другими чудесными вещами; в целом все это представляется одной из самых восхитительных и дорогостоящих забав, которые только может изобрести человеческий ум». Представление, «завладевшее слухом и зрением, продолжалось до двух часов ночи».

Опера проникла в Англию только после 1656 года и затем ставилась украдкой, чтобы обойти запрет, наложенный Республикой на публичные представления⁸⁵. «Осада Родоса» Давенанта, для которой сочиняли музыку Генри Лоуэз, капитан Кук, Мэтью Локк, Чарльз Коулмэн и Джордж Хадсон, была поставлена перед небольшой аудиторией в Ратлэнд-Хаузе (Олдерсгэйт) в Сити (либретто было опубликовано в том же году). Обстоятельства, сопутствовавшие ее созданию, описаны Драйденом в предисловии к пьесе «Покорение Гранады» («The conquest of Granada»), опубликованной в 1672 году:

О героических пьесах мы впервые узнали от покойного сэра Уильяма Давенанта; во времена мятежа ему запрещали ставить трагедии и комедии, поскольку они содержали скандальные намеки на тех добрых людей, которым было легче лишиться власти своего законного повелителя, чем выносить насмешки. Он был вынужден избрать другой путь: воспевать примеры нравственной добродетели, сочиняя стихи и превращая их в речитативы. Музыка и декорации, так украсившие его произведение, восходят к итальянской опере, но Давенант сумел сделать богаче характеры действующих лиц, полагая, вдохновившись примером Корнеля и других французских поэтов. Его поэтическое творение оставалось в неизменном виде и после возвращения его величества. Лишь со временем, став более решительным, видимо, не без влияния общественного мнения, он переработал «Осаду Родоса», чтобы она исполнялась как обычная драма.

Как явствует из этого рассказа, истоки «Осады Родоса» Драйден видит в итальянской опере и у Корнеля, он также считает ее (как это и было в действительности) родоначальницей героической драмы эпохи Реставрации. Несомненно, в последней фразе цитированного отрывка имеется в виду тот факт, что после переработки, предпринятой автором в 1661 году после возвращения короля, произведение стало скорее пьесой с музыкальным сопровождением, нежели оперой.

Новая форма все еще оставалась экспериментом. Когда Ивлин в 1659 году посетил представление оперы Давенанта, он счел, что она «значительно уступает композиции и великолепию итальянской оперы». Эти два пункта примечательны: декорации считались не менее важным элементом оперы, чем музыка. Мы уже видели, что в Венеции Ивлин был поражен как речитативами, так и сценическими эффектами. Теперь он подробно описывает произведение Давенанта, называя его «новой оперой на итальянский манер с речитативной музыкой и декорациями».

Английская публика также, видимо, не спешила принимать новый стиль. Ее суждения Давенант отобразил в пьесе «Театр, который сдается в аренду» («The playhouse to be let», 1663), в ней один из персонажей (актер) бросает речитативу обычное обвинение в неестественности, на что другой персонаж (музыкант) отвечает четким определением назначения речитатива:

Речитатив шептаться не привык,
Его не заполняют пустяками —
Трагедии возвышенный язык
В нем говорит согласными стихами.
До болтовни пустой не снизойдет
В нем музыки и слов соединенье,
И, словно крылья, направляет пенье
Поэзии стремительный полет.

Никто не стремился следовать примеру Давенанта; да и сам он, хотя и сочинил к концу правления Республики еще две так называемые «оперы», фактически не смог развить свое нововведение. Сохранились сведения о проектах постановок итальянских опер в 1660, 1664 и, наконец, в 1667 годах, однако неизвестно, были ли они осуществлены. Публике же приходилось по вкусу совсем иные представления.

Следующая опера, исполненная в Лондоне, была привезена из Франции. В Париже с самого начала существовала оппозиция итальянской опере, и французы вскоре начали ставить свои оперы. Когда в 1662 году французские композиторы изгнали Кавалли из Парижа⁸⁶, они не перестали ссориться друг с другом. Честолюбивый итальянец Люлли, начавший свою карьеру как танцор и уже написавший музыку для нескольких комедий-балетов⁸⁷, в 1672 году добился от Людовика XIV исключительного права сочинять и ставить оперы, которое прежде, в 1669 году, было даровано поэту Перрену и композитору Камберу. Камбер переехал в Лондон, что было очень здраво, поскольку король, как мы уже говорили, проявлял интерес к французским музыкантам. Он привез с собой пьесу Перрена «Ариадна, или Свадьба Вакха» («Ariane, ou le Mariage de Bacchus»), которая была положена на музыку Грабю и исполнена в Королевском театре весной 1674 года силами Королевской музыкальной академии — учреждения, которое, без сомнения, копировало французский оригинал. По-видимому, это и была та самая постановка, которую видел Ивлин 5 января 1674 года. Он описывает ее как «итальянскую музыкальную оперу, первую в таком роде на английской земле», очевидно, имея в виду некоторые отличия ее от опер Давенанта, которые он слушал в 1659 и 1662 годах.*

Через одиннадцать лет Грабю вновь обратился к опере. В конце 1674 года он лишился должности «главы королевской музыки», и на его место был принят Николас Стэггинс. Получив ответ на свое прошение о задолженном жалованьи, Грабю в 1679 году смог уехать во Францию вместе со своей женой

и тремя детьми. Однако позднее он вернулся, видимо, под влиянием Беттертона, с которым вел переговоры в Париже в 1683 году. В 1685 году он приехал в Англию и начал работать вместе с Драйденом над созданием «Альбиона и Альбания» — английской оперы, следующей французским образцам. В предисловии к этому произведению, о судьбе которого мы уже упоминали, Драйден излагает свою теорию оперы. Сюжет ее должен строиться особым образом: «Персонажи этой музыкальной драмы (т. е. оперы вообще. — *Дж. У.*) — как правило, сверхъестественные, как-то: боги и богини, а также герои, которые хотя бы происходят от богов и в назначенное время должны быть тоже причислены к их сонму» — явно отсталая точка зрения, поскольку итальянская опера давно уже перестала ограничивать себя рамками сверхъестественного и с жадностью схватила за исторические темы. Исходя из своего постулата, Драйден указывает, что в речитативе используется «возвышенный, украшенный риторическими фигурами» язык, которым обычно пишут драмы на подобные сюжеты. Он тщательно подчеркивает различия между речитативом и арией (по его терминологии — «песенной частью»), которая, по его мнению, должна скорее «успокаивать слух, нежели способствовать пониманию слов». В то же время Драйден считает, что английский язык уступает итальянскому, поскольку в нем ощущается недостаток женских рифм.

Это интересное наблюдение; оно свидетельствует о стремлении создать английскую национальную оперу по образцу итальянской, которой Драйден искренне восхищается. Кажется, ему не приходило в голову, что английский либреттист мог бы превратить недостатки языка в его достоинства. С гордостью демонстрируя свое знание итальянского и французского, Драйден оказывается неспособным понять, что автор оперы может обходиться без иностранных языков, если он основательно знает свой родной язык и тонко понимает музыку. Трудно сказать, кто более странен — Драйден, использующий знание французского и итальянского языков для составления английского либретто, или Грабю, сочиняющий музыку на это либретто, не владея языком в совершенстве. Ошибочность точки зрения Драйдена состоит в его убеждении, что английская музыка должна развиваться на основе стилей континента.

Постановка «Альбиона и Альбания» провалилась. В этом, как мы уже говорили, частично были повинны политические обстоятельства того времени, однако вполне вероятно и предположение профессора Дента, что несоответствие текста и музыки вызвало негодование со стороны тогдашних стихотворцев и также сказалось на судьбе пьесы. После провала была предпринята еще лишь одна попытка поставить в Лондоне «полную» оперу, но и на сей раз это было произведение иностранного автора. Как убедительно показал Лоренс, опера Люлли «Кадм

и Гермiona» («Cadmus et Hermione»), премьера которой состоялась в Париже в 1673 году, в феврале 1686 года была поставлена в Лондоне французской труппой. «Музыка,— писал Перегрин Берти в письме к графине Ратлэндской,— была истинне великолепна, но костюмы — самые отвратительные из всех, что мне довелось видеть.» Это высказывание позволяет судить о возросшей требовательности и строгости вкусов английской публики.

Показ оперы «Кадм и Гермiona» на английской сцене важен не только как свидетельство французского влияния на театр эпохи Якова II, но и как событие, предвещающее появление важнейших произведений Пёрселла для театра. Вероятно, композитор присутствовал на представлении оперы или, по крайней мере, знал ее музыку, поскольку он использовал мелодию «Выхода Зависти» из ее пролога в танце, который следует за арией «Ветры подземные, вейте» в «Буре». Факт знакомства Пёрселла с инструментальным стилем Люлли явствует из его «приветственных песен»; однако предположение, что он близко соприкоснулся в 1686 году с одним из самых замечательных произведений Люлли, дает нам более твердую почву для наших изысканий.

Опера «Альбион и Альбаний» не вызвала подражаний. Симпатии тогдашней театральной публики не склонялись в сторону чистой, «неразбавленной» оперы. Мнение публики, по-видимому, совпало с точкой зрения Сент-Эвремона, считавшего, что хотя музыка и имеет право занимать определенное место в театре, но спектакль, полностью построенный на пении, не заслуживает лестных слов. Вот его остроумное высказывание, с трудом поддающееся переводу: «Une sottise chargée de musique, de danses, des machines, des decorations est une sottise magnifique, mais toujours sottise»*. Неспособность оперы обосноваться в Англии объяснялась, во-первых, безразличным отношением публики и, во-вторых, неприязнью со стороны английских композиторов. Проницательный иностранный критик заметил: «Музыка для англичанина не является естественным средством выражения в той мере, в какой она служит итальянцу. Англичанин рассматривает ее как нечто более возвышенное, чем средство для передачи эмоций и страстей. Именно этим объясняется то обстоятельство, что в Англии музыка осталась в подчинении у драмы»**. В этом наблюдении содержится немалая доля истины. Действительно, оперные триумфы в этой стране приходились на долю не английских композиторов, а иностранцев; популярность Генделя в восемнадцатом

* Мы бы предложили такой перевод его слов: «Безумие, наполненное музыкой, танцами, театральными машинами, декорациями, — это восхитительное безумие... но всегда только безумие» (фр.). — Перев.

** Einstein Alfred. A Short History of Music, p. 81.

столетии можно сравнить с повальным увлечением творчеством Вагнера в наши дни.

Англия эпохи Реставрации отказалась от оперы в том виде, в каком она существовала за границей, и предпочла совершенствовать смешанную форму — драматические спектакли, в которых музыка играла важную роль. Некоторые из этих произведений представляли собой переработку пьес, принадлежащих драматургам елизаветинских времен или современным Пёрселлу авторам, другие были специально предназначены для оперного исполнения. К первым относятся положенные на музыку Пёрселлом пьесы «Диоклетиан» и «Королева фей», ко вторым — его «Король Артур». Одной из наиболее популярных переработок была созданная Шедуэллом версия «Бури» Шекспира, впервые поставленная в 1674 году и затем постоянно возобновлявшаяся. Среди композиторов, писавших к ней музыку до Пёрселла, были Бэнистер, Хамфри, Реджо, Драги и Локк. Первой оригинальной «semi-оперой»⁸⁸ была «Психея» Шедуэлла с музыкой Локка и Драги, написанная в подражание одноименной комедии-балету Мольера — Люлли; премьера ее состоялась в феврале 1675 года. Дальнейшим стимулом для развития этой смешанной формы стало исполнение при дворе 29 мая 1677 года на дне рождения Карла II французской комедии-балета «Rare en tout»*, сочиненной Джеймсом Пэйзиблом, одним из королевских музыкантов, на либретто мадам Ля Рош-Гильен.

Сочетание музыки и диалога, характерное для «semi-оперы», оставалось популярным при жизни Пёрселла, однако эта мода не могла сохраниться надолго. Как объясняет в своих мемуарах Норт, «пришедшие ради пьесы, ненавидели музыку, другие, жаждущие слушать музыку, не могли вынести прерывающих ее многочисленных разговорных сцен». Норт заключает, что «было бы лучше, если бы та и другая исполнялись по отдельности». Того же мнения придерживается Эддисон, писавший о существенном различии между английской и итальянской оперой. Он с одобрением отзывался об итальянском речитативе: «Переход от арии к речитативу куда естественнее, чем внезапная смена песни обычным разговором, которая была характерным приемом пёрселловских опер». Он возражал только против одного вида речитатива — *recitativo secco*, точнее, против его перевода на английский язык.

В период Реставрации жанр «маски», который во время Республики был принадлежностью школьных и любительских спектаклей, вновь превращается в придворное развлечение. В нем страсть к роскошным декорациям и изысканным танцам находила наиболее полное удовлетворение. Сохранились подробные сведения об одной из таких постановок — «Калисто»

* «Редкий во всем» (фр.). — Перев.

Джона Крауна, которая исполнялась в Уайтхолле зимой 1674—1675 годов. Подготовка спектакля началась еще за несколько месяцев до премьеры, причем солидные суммы денег тратились не только на костюмы, занавесы и реквизит, но также и на музыку, которую поручили сочинять Николасу Стэггину. Среди высокородных исполнителей были герцог Монмаутский и две дочери герцога Йоркского. Было занято множество танцоров, певцов и инструменталистов, и счет за музыку превысил сумму в 220 фунтов стерлингов. Драгоценности ослепляли своим блеском. Музыка не сохранилась до наших дней, о чем остается только пожалеть, поскольку интересно было бы изучить ее форму и стиль. Краун сказал о ней: «Мистер Стэггинс не только порадовал нас превосходным сочинением, но и вселил надежду, что в скором времени в Англии появится мастер, не уступающий музыкантам Франции и Италии». Его надежда оправдалась, но этим мастером оказался совсем не Стэггинс.

Менее эффектной, но зато более значительной была «маска» под названием «Венера и Адонис» с музыкой Дж. Блоу, поставленная где-то между 1680 и 1687 годами. Стиль музыки ясно указывает на знакомство автора не только с инструментальными произведениями Люлли, но и с патетическим декламационным стилем итальянцев. В пьесе отсутствует диалог, и несмотря на то, что в ней содержится большое число инструментальных вставок для танцев, она больше похожа на небольшую оперу, чем на «маску». Для исследователя творчества Пёрселла она имеет особое значение, поскольку является прямой предшественницей «Дидоны и Энея». Влияние «масок» можно обнаружить в самых замечательных пьесах этого периода, например, в «Альбионе и Альбании» Грабю, а также во многих произведениях Пёрселла для театра, особенно в «Диоклетиане» и «Королеве фей».

· 31

Глава 10

«ДИДОНА» И «ДИОКЛЕТИАН»

«Дидона и Эней» — единственная опера Пёрселла в строгом смысле этого слова. Как и «маски» периода Республики, она была создана не для профессиональной сцены, а для исполнения в школе. Опера Грабю «Альбион и Альбаний» была последней попыткой приучить публику к той форме театрального представления, к восприятию которой она еще не была подготовлена. Особые обстоятельства написания оперы «Дидона и Эней» выделяют ее не только среди других произведе-

ний Пёрселла, но также и среди всей театральной музыки того времени. Хотя условия исполнения сближали ее с традициями «масок», она, подобно «Венере и Адонису» Блоу, все же принадлежит к жанру оперы, в котором вокальной музыке отводится главная роль и танец отесняется на второй план. «Дидона и Эней» не вполне отвечала тогдашним требованиям зрелищности оперного представления, ибо постановочные силы пансиона были неизмеримо скромнее возможностей «Дорсет-Гардена». А поскольку школьный спектакль не отличался особой претенциозностью, опера необычно коротка и продолжается немногим более часа. Словом, перед нами камерная опера для любителей.

Истоки либретто можно обнаружить в пьесе Тэйта «Брут из Альбы», поставленной в «Дорсет-Гардене» десятью годами раньше. В нем мы находим прообразы не только Дидоны, Энея и Белинды (под другими именами), но также и ведьм, столь популярных у зрителей эпохи Реставрации. Тем не менее «Дидона и Эней» не является переработкой «Брута из Альбы»; текстовые совпадения настолько редки, что ими можно пренебречь. Работая над либретто, Тэйт, в меньшей мере, чем Пёрселл, учитывал условия будущего представления. Как поэт он заслуживает всех нареканий, высказанных в его адрес; но каковы бы ни были литературные качества «Дидоны» (в целом они очень невысоки), все же текст ее, без сомнения, вполне подходит для музыкального воплощения. В нем мало чувствуется драйденовская одержимость женскими рифмами и его литературная грация. Стиль либретто незатейлив, лишь в одном или двух местах отдается дань театральной помпезности, слова таковы, что их приветствовал бы любой музыкант. Чтобы увидеть, какие возможности открывались перед Пёрселлом, достаточно вспомнить хотя бы некоторые строки — «Peace and I are strangers grown...» («От меня покой бежит...»), «Fear no danger to ensue...» («Бед в грядущем не страшись...»), «Great minds against themselves conspire...» («Душа себе творит мученье»)* и т. д. И как блистательно композитор использовал эти возможности!

Сюжет в общих чертах заимствован из Вергилия. Эней, спасающийся бегством из разрушенной Трои и направляющийся в Лациум⁸⁹, занесен штормом в Карфаген, где правит вдовствующая царица Дидона. Вспыхивает страстная взаимная любовь, но боги препятствуют этому союзу. Следуя предначертанию судьбы, Эней уплывает на корабле в Италию, а Дидона избавляет себя от страданий своей собственной рукой. Эту простую историю поэт дополняет образами ведьм, символизирую-

* В переводе Ю. Димитрина: «Счастья мир враждебен мне . . .», «Горе прочь, растает лед . . .», «Нам боги дарят ночь и день . . .» (Пёрселл Г. Дидона и Эней. Клавир Л., 1975, с. 11, 19, 111). — *Ред.*

щих злой рок. Он также изменяет конец, почти полностью убрав намеки на самоубийство Дидоны, умирающей, по Тэйтту, от разрыва сердца *. Произведение начинается короткой увертюрой того типа, который был создан Люлли, — за медленным вступлением следует фугированное Allegro. После этого начинается сцена, изображающая любовные страдания. Сестре Дидоны Белинде, прототипом которой служит Анна в поэме Вергилия, отводится роль наперсницы — амплуа, привычное для итальянской оперы XVII столетия (характерный его пример — Арнальта в «Коронации Поппеи», Монтеверди). Белинда пытается рассеять печаль царицы, и хор дружно вторит ей, но все напрасно. Боль Дидоны неисцелима. Царица изливает свою душу в арии, которая демонстрирует нам не только тонкий мелодический дар Пёрселла, но также и мастерство драматической характеристики. Развитие арии основано на простом четырехтактном остинантном басу, на фоне которого слышатся жалобы царицы (1) **.



По мере развития бас становится все настойчивее. Поначалу он был фоном для голоса, теперь же он проникает в партию певицы, и его начальный оборот слышится при словах «Peace and I are strangers grown» (2).

Заметьте, как Пёрселл растягивает вторую часть периода, чтобы образовать неквадратное построение в пять тактов —

* Намек на это можно найти в финальном речитативе. Ничто в тексте не позволяет предположить самоубийство — развязку, которая не подходила для школьниц.

** Здесь и далее цифры в скобках указывают номер нотного примера, на который делается ссылка. — *Ред.*

*** Крупными нотами напечатан оригинальный текст, мелкими — расшифровка, заимствованная из издания оперы под редакцией профессора Э. Дента⁹⁰.



весьма характерный штрих. Наступает кульминация — слова не в силах выразить чувства, переполняющие сердце. Голос умолкает, и повествование подхватывает молчавшая до сих пор струнная группа.

На сцене появляется Эней, добившийся благосклонности Дидоны. Белинда одобряет их чувства, и хор поет о триумфе любви, после чего следует величественный «Триумфальный танец», вызывающий в памяти величавую закону Люлли (также до-мажорную) из оперы «Кадм и Гермiona».

Во второй картине действие переносится в пещеру колдуньи. Хор на этот раз состоит из ведьм, причем темп и характер их восклицаний «Хо-хо-хо» ассоциируется с ансамблем трех чародеев из комедии-балета Люлли «Комическая пастораль» или с повторением восклицаний «то-то-то» в хоре из его же «Изиды». Можно только подивиться условности, обычной для эпохи Реставрации. Инструментальное вступление ко второй картине звучит торжественно, но ни в коей мере не передает страх перед сверхъестественными силами; хоры кажутся скорее веселыми, чем устрашающими. Ведьмы могут петь слова «Приносим мы беду и сеем мы раздор» ("Harm's our delight and mischief all our skill"), однако они больше похожи на толпу сельских весельчаков, поскольку музыка способствует этому впечатлению. Только один раз возникают тревожные интонации в оркестре, когда колдунья предсказывает разлуку, и у струнных слышатся отзвуки далеких охотничьих рогов. В конце картины Пёрселл обыгрывает прием хора-эхо, который уже использовался Локком в «Психее».

Во втором акте изображается охота. Звучит величественная ария, в которой одна из присутствующих женщин рассказы-

вает о печальной участи Актеона. Сложная мелодическая линия голоса развивается на фоне равномерного движения баса, что составляет излюбленный прием композиторов XVII века. И снова вступление струнных инструментов подводит к кульминационной точке. Налетает буря. Живая и как всегда практичная Белинда в небольшой песне подвижного характера, выражающей заботливое беспокойство, убеждает охотников вернуться в город. Хор послушно повторяет ее совет. Перед Энеем возникает призрак в образе Меркурия и сообщает ему, что он должен покинуть Карфаген этой же ночью. Эней болезненно воспринимает необходимость жертвы, которую он приносит, покоряясь воле богов.

Атмосфера полностью меняется в третьем акте. Действие переносится на причал, где грубые и простодушные матросы Энея, получив приказ, готовят корабль к отплытию. Суматоха и шум живо переданы в оркестровом вступлении (3). Нам легче



будет понять отношение Пёрселла к своим предшественникам и современникам, если мы сравним этот отрывок с двумя другими — из оперы Блоу «Венера и Адонис» (4а) и из увертюры к опере Циани «Счастливая рабыня» (4б). Кульминацию на-

чальной сцены образует песня матроса и хор. Мы слышим один из характерных энергичных мотивов, особым секретом которых владел Пёрселл. Мелодия превосходно сочетается с колоритными аллитерациями Тэйта, подчеркивая шотландскими «спотыкающимися» синкопами бойкое звучание повторяющегося “no, never” («нет, никогда»). Далее, после соло Колдуньи и ее спутниц звучит хор ведьм, поющих: «Мы любим разрушать» (“Destruction’s our delight”). Музыка его строго размеренная, четырехголосного склада, несколько напоминающая демоническое «хо-хо-хо» из первого действия. Стиль этой сцены напоминает мощные гомофонические хоры Люлли или композиторов венецианской школы⁹¹. Истоки ее можно обнаружить в вокальных ансамблях с характерным припевом «фа-ля-ля», распространенных в Италии эпохи Возрождения и во второй половине XVI века перенесенных на английскую почву Томасом Морли⁹².

Приходит время прощания, и расставание обещает быть не только горестным, но и бурным. Терзаемый упреками Дидоны, Эней в какое-то мгновение склонен даже нарушить волю Юпитера. Но царица уже покорилась своей участи и мужественно расстается с Энеем. После этого наступает один из самых ярких моментов оперы; хор, следуя своему греческому образу, в мрачных тонах обрисовывает странную противоречивость человеческих страстей:

Душа себе творит мученье

И отвергает путь спасенья.

Слова эти довольно банальны, но Пёрселл на их основе создал величественное произведение хорального склада, поднимающееся до высот подлинного трагизма. Оно непосредственно подводит нас к заключительному плачу царицы. Дидона, которую не покидает верная Белинда, сходит в царство теней и поет свою собственную погребальную песню:

О Белинда, мрак сгустился,

Застилает все вокруг;

Мне с землей пора проститься,

Смерть сейчас желанный друг.

Когда от всех страданий укроюсь я в гробу,

То помни обо мне,

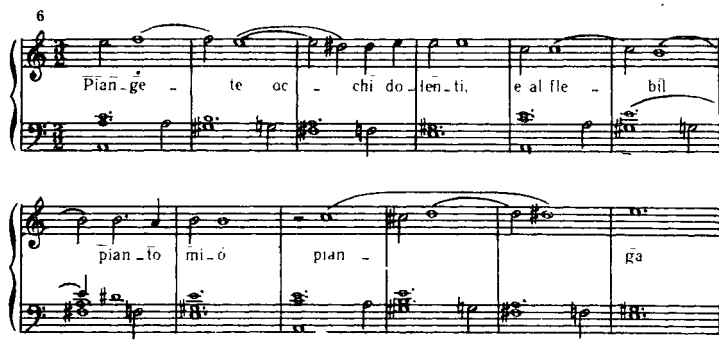
Но позабудь — увы! — мою судьбу.

Иногда приходится слышать, что в приведенных стихах нарушается ритм; однако это не совсем верно. Пятая строка, несмотря на свою неуклюжесть и тяжеловесную растянутость, все же укладывается в метрическую схему. Но все равно стихи остаются самой слабой стороной произведения. Поэтому особенно интересно то, как Пёрселл сумел обыграть их в своем произведении. Первые четыре строки он превратил в патетический речитатив, а три оставшихся стиха вдохновили его на одно из прекраснейших лирических откровений, в котором виртуозность техники сочетается с глубиной переживания. Ария

построена на основе оstinатного баса, излюбленного средства композиторов того времени. «Этот прием — готический»⁹³, — с осуждением заявляет Чарльз Бёрни, хотя и признает, что многие композиторы успешно использовали его. Это предубеждение ошибочно — ведь ни один прием не может считаться плохим сам по себе. Пёрселлу оstinатный бас сулил множество счастливых открытий, и композитор не замедлил найти в нем подлинные золотые россыпи (5).



Самый распространенный тип оstinатного баса, используемый итальянцами, представляет собой нисходящую гамму, диатоническую или хроматическую. Пёрселл обращается к последнему виду, добавив к нему завершающую каденцию. Очевидны высокие требования, предъявляемые этой техникой к фантазии композитора. В столь патетической арии вряд ли можно было ограничиться изящной мелодической линией и обычной фигурированной гармонией. Развитие оstinатного баса такого рода основывается на искусном использовании задержаний и диссонансов. Пёрселл обыгрывает эти краски во втором такте вокальной партии, где *си-бемоль* оказывается задержанием; в результате образуется так называемая апподжнатура — прием, который в течение нескольких столетий служил средством эмоциональной выразительности. Близость Пёрселла и итальянских композиторов можно почувствовать, сравнив его произведение с отрывком из оперы Кавалли «Эгист», написанной в 1642 году (6). Здесь мы снова встречаемся с нисходящей хроматической гаммой и апподжнатурами; впоследствии эти средства были блестяще использованы Бахом в «Crucifixus» из си-минорной Мессы.



В арии Пёрселла аккомпанемент исполняет не только бас-континуо, но и струнная группа. В партитуре нет ничего случайного, и каждая ее деталь тщательно выверена. Когда голос певицы переходит от плавной мелодии к повторяющемуся призыву «Remember me» («Помни обо мне»), скрипки подхватывают апподжиатуры и заканчивают ими арию. В последних девяти тактах звучит только оркестр, продолжая скорбные интонации плача. Гендель вдохновлялся, вероятно, именно этим



образцом, сочиняя хор «Как долго, о боже» («How long, o Lord») из оперы «Сусанна», также построенном на хроматически нисходящем оstinатном басу. Сам Пёрселл снова использовал такой бас во вступлении к дуэту «Напрасно влюбленная флейта» («In vain the am'rous flute») из оды на день св. Цецилии (1692), но уже не как оstinато. Лучше не пытаться повторить то, что однажды удалось в совершенстве.

Плач Дидоны справедливо рассматривается как одно из величайших достижений музыки. В нем Пёрселл вырывается из оков традиции и достигает монументального величия. Эта короткая ария сопоставима с шедеврами Мильтона; повторяющееся в конце «Remember me» звучит так, будто музыкант,

освободившись от придворных и театральных условностей, написал собственную эпитафию. За арией следует небольшой хор, подводящий итог всему произведению и исполненный такой же трагической силы, как заключительный хор баховских «Страстей по Матфею». И исполнив музыку один раз, хор должен повторить ее снова, чтобы грустные нисходящие каденции надолго остались в памяти.

«Дидона и Эней» — шедевр, хотя и не безупречный шедевр, как иногда приходится слышать. Пёрселлу было тридцать лет, когда он написал свою оперу, но он был слишком мало знаком со сценой, а ведь сжатый объем произведения создал бы немалые трудности и для опытного музыканта, долгие годы связанного с театром. «Дидону и Энею» иногда хвалят за стремительность развития действия, но ведь это не всегда достоинство в опере. Опера, как и обычная драма, позволяет замедлять ход событий, чтобы усилить эмоциональное напряжение и глубже вовлечь зрителя в переживания действующих лиц. Нельзя не заметить, что в «Дидоне» некоторые эпизоды сменяют друг друга чересчур быстро. Мы узнаем о страсти самой Дидоны из двух необычайно выразительных арий, в то время как чувство Энея раскрывается всего лишь в нескольких тактах речитатива. Когда влюбленные поют в конце оперы, упрекая друг друга, воплощение их чувств в достаточной мере условно. Условный характер носит и дуэт двух ведьм в последнем акте, где готовые штампы итальянской оперы призваны внушать зрителю чувство страха. Вообще образы ведьм следует считать самой слабой стороной произведения. Именно люди возбуждали вдохновение Пёрселла. Иногда высказывается мнение, что Дидона «ведет себя почти как девочка из школы, окруженная свитой таких же школьниц»*. Но это не совсем оправданное суждение. В облике Дидоны нет и следа инфантильности. От начала и до конца она остается трагической героиней. Как сообщает профессор Дент**, немецкие критики называют это произведение шекспировским по духу, и нам легко убедиться в справедливости такого эпитета.

Я отважился на критику структуры «Дидоны и Энея» из-за участвовавших попыток некоторых пёрселлианцев представить оперу непогрешимым шедевром. В действительности ни один композитор не смог бы совладать с таким огромным сюжетом, втиснутым, по сути дела, в рамки одноактной оперы. «Дидона» бессмертна, потому что она побеждает свои недостатки. Нас всегда будет поражать в ней глубина проникновения в тайны человеческих страстей. Занимая промежуточное положение между английской «маской» и итальянской кантатой, она была предвестницей шедевра, который так и не был создан ни Пёр-

* *Colles H. C. Voice and Verse: a Study in English Song. London, 1928, p. 85.*

** *Dent E J Op. cit., p. 188.*

селлом, ни его преемниками. Когда итальянская опера была привезена в Лондон в XVIII веке, речитатив преимущественно сделался связующим звеном, способствующим объединению последовательности арий. Пёрселловский речитатив, обязанный некоторыми своими чертами Локку, примыкает к более старой традиции; это блестящее применение декламационного стиля к характерным особенностям английского стиха. Он не имеет ничего общего с текучим однообразием речитативов Люлли. Пёрселловский речитатив прост и энергичен, его движение разворачивается в рамках единого темпа. Хроматические последования и нисходящие интервалы — чистые и уменьшенные квинты, чистые и увеличенные кварты, — все эти обычные приемы встречаются в речитативах, но их использование продиктовано внутренней логикой, которая оправдывает появление каждого из них. Только напыщенные шаблонные рулады, предназначенные для передачи «бури и натиска», кажутся нарочитыми и фальшивыми.

Другие оперы Пёрселла могут быть отнесены к этому жанру лишь в том смысле, в каком он трактовался в эпоху Реставрации. Собственно, «это» «semi-оперы» — соединение, но не слияние драмы и музыки. «Пророчица», более известная под названием «Диоклетиан», появилась через год после «Дидоны и Энея». Она представляла собой переработку пьесы Бомонта и Флетчера, выполненную Беттертоном. Своим названием произведение обязано прорицательнице Дельфии; она предсказывает Диоклу, простому солдату римской армии, что он станет императором: «Imperator eris Romae cum Aprum grandem interfeceris» (“Ты будешь императором, Диокл, когда могучего ты вепря победишь”). Пророчество сбывается после того, как Диокл убивает Апера*, который, в свою очередь, был убийцей императора. Солдаты провозглашают императором Диокла. Но беда подкрадывается к нему, когда он изменяет Друзилле, племяннице Дельфии, и отдает свою любовь Аврелии, предназначенной в жены тому, кто отомстит за смерть прежнего императора. Положение еще более осложняется тем, что Максимилиан, племянник Диокла, также влюблен в Аврелию. Начинается война с Персией. Император выходит из нее победителем, посылку Дельфия, которая раньше помогала персам, теперь прощает Диоклу измену Друзилле, переходит на его сторону и помогает ему. Проявив великодушие, Диокл сохраняет персидскому царю его трон, а Максимилиану передает свою императорскую власть. Неблагодарный Максимилиан покушается на жизнь Диокла, но Дельфия вовремя расстраивает его планы. После этого Дельфия забавляет присутствующих сельской «маской». О великолепии всего зрелища можно судить по сохранившимся режиссерским указаниям:

* Апер по-латыни означает «вепрь».

Во время исполнения симфонии опускается машина, столь большая, что заполняет все пространство от фронтисписа сцены до дальнего угла ее. Машина прикрепляется к полу при помощи двух ярусов облаков. В ней помещаются четыре отдельные сцены, представляющие дворцы двух богов и двух богинь. На первой — дворец Флоры. Его окружают колонны из красного и белого мрамора, разрывающие облака. Все колонны имеют рифление и увиты зеленью и всевозможными цветами; их цоколи и каннелюры украшены позолотой. Вторая сцена изображает дворец богини Помены: колонны голубого мрамора, увитые различными плодами и позолоченные подобно всем прочим. Третий дворец принадлежит Вахху: перед ним колонны из зеленого мрамора с позолотой, цветами и гроздьями винограда, которые свисают с них. Последний — дворец Солнца, который со всех сторон поддерживают ряды терм. Их нижняя часть сделана из белого мрамора, а верхняя — из золота. Композицию завершает освещенное облако, на которое водружен трон, весь из золота; Солнце пробивается сквозь облако и наполняет все вокруг ослепительным блеском. После этого из-под сцены поднимается прекрасный сад, где бьют фонтаны и в больших вазах стоят апельсиновые деревья. Посреди сада проходит дорожка, ведущая к расположенному в отдалении дворцу. Одновременно появляются Сильван, Вахх, Флора, Помона, речные божества, фавны, нимфы, герои, героини, пастухи, пастушки, Добродетели и Удовольствия и их спутники. Танцоры занимают свои места на сценах в машине, а певцы становятся в ряд у сцены.

Необходимо отметить что хотя музыке отводилось важное место в «Диоклетиане», актеры, исполнявшие главные роли, не пели, и это характерная особенность «semi-опер» того времени. Грабю, дававший представление «Альбиона и Альбания» перед Яковом II, жаловался: «Единственная неприятность, которой я не мог избежать, заключалась в отсутствии прекрасных голосов, способных продемонстрировать вашему величеству все достоинства оперы». Слова Грабю звучат довольно неблагоприятно по отношению к гостеприимной стране, где он нашел работу, но, возможно, в его суждении и содержится определенная доля истины. Предисловие Локка к его «Психее», выдержанное в таком же извиняющемся тоне, позволяет судить об аналогичных затруднениях.

Основная часть музыки «Диоклетиана» приходится на «маску» в конце четвертого акта. Остальные музыкальные номера связаны с церемониальными эпизодами; это триумфальная песня, звучащая после убийства Апера, и прославление победы над персами. В пьесе входит и несколько танцевальных номеров (в частности, один из них включен в эпизод, когда страшное чудовище превращается в группу разъяренных фурий), а также знаменитая ария «Что сделать мне, чтоб выразить любовь?» («What shall I do to show how much I love her»), во время исполнения которой Максимилиан, чьи чувства воспеваются таким образом, многозначительно молчит и пристально смотрит на Аврелию.

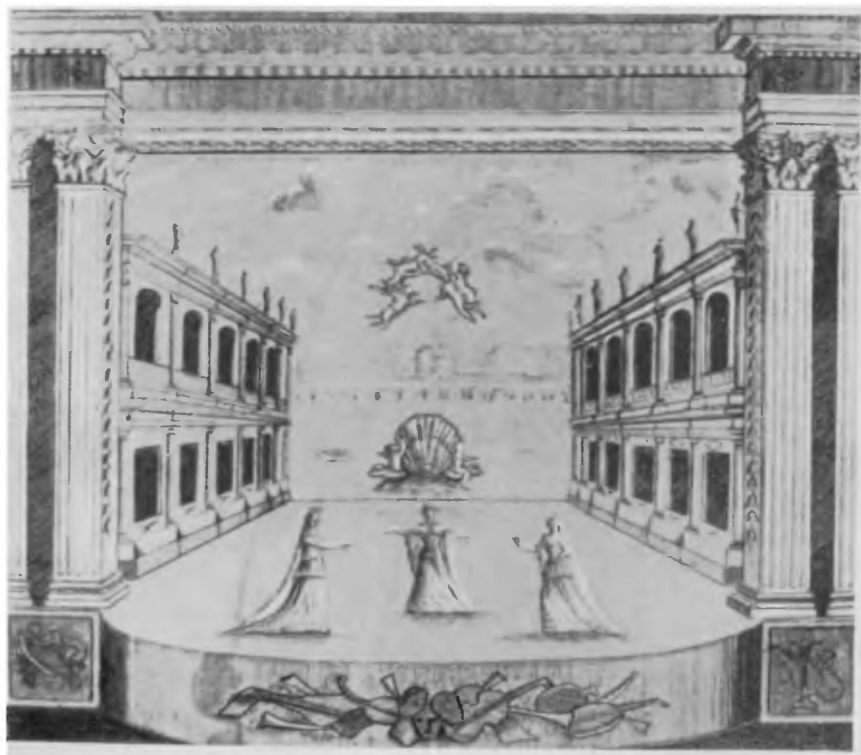
Увертюру предваряют две инструментальные пьесы: «Первая музыка» и «Вторая музыка» — пережиток обычая елизаветинских времен устраивать концерт перед началом спектакля. Зритель, намеренно опоздавший к началу спектакля, явно оказывался в проигрыше: «Первая музыка» отличается подлинной



Г. Пёрселл Портрет работы Г. Неллера.
Национальная портретная галерея



Вид с Темзы на Вестминстер.
Гравюра В. Холлара (1647) *Британский музей*

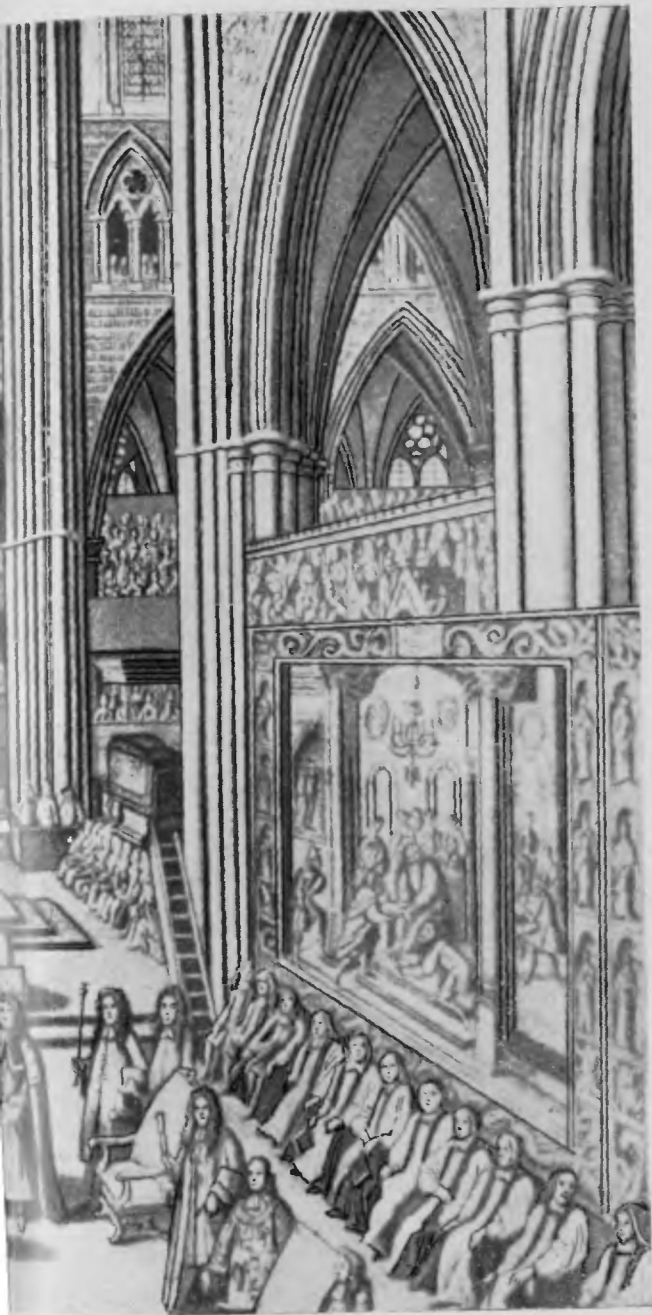


Фронтиспис издания оперы Л. Грабю — П Перрена
«Ариадна, или Свадьба Вакха» (1674)



Г. Пёрселл в возрасте двадцати четырех лет
Фронтиспис издания «Сонат на три голоса» (1683).
Гравюра Р Уайта

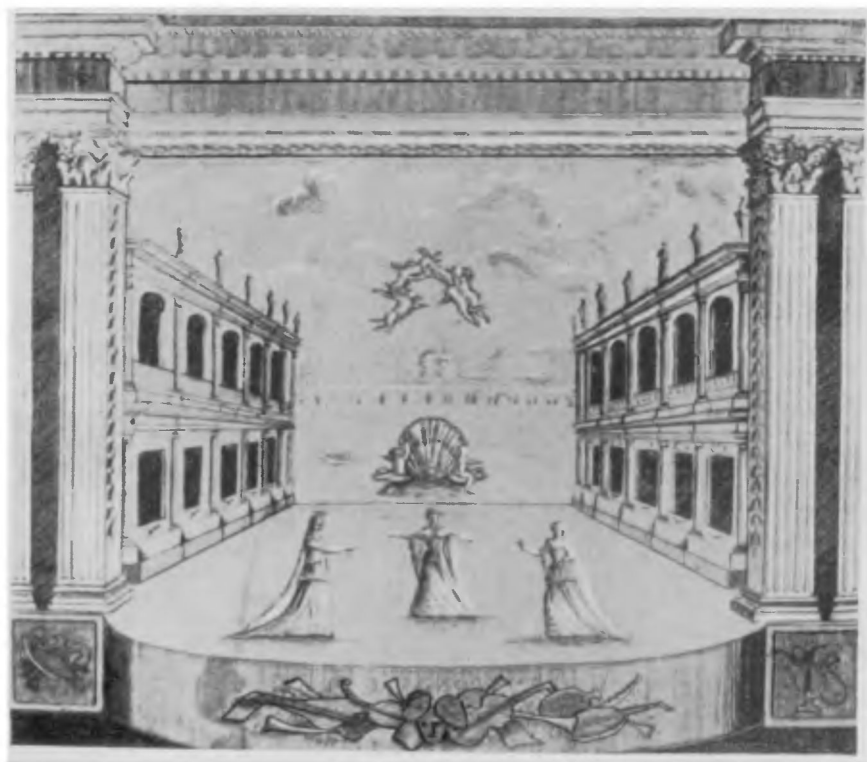




Коронация
Якова II
(1685).
Гравюра
из отчета
Ф. Сэндфорда



Вид с Темзы на Вестминстер.
Гравюра В Холлара (1647) *Британский музей*

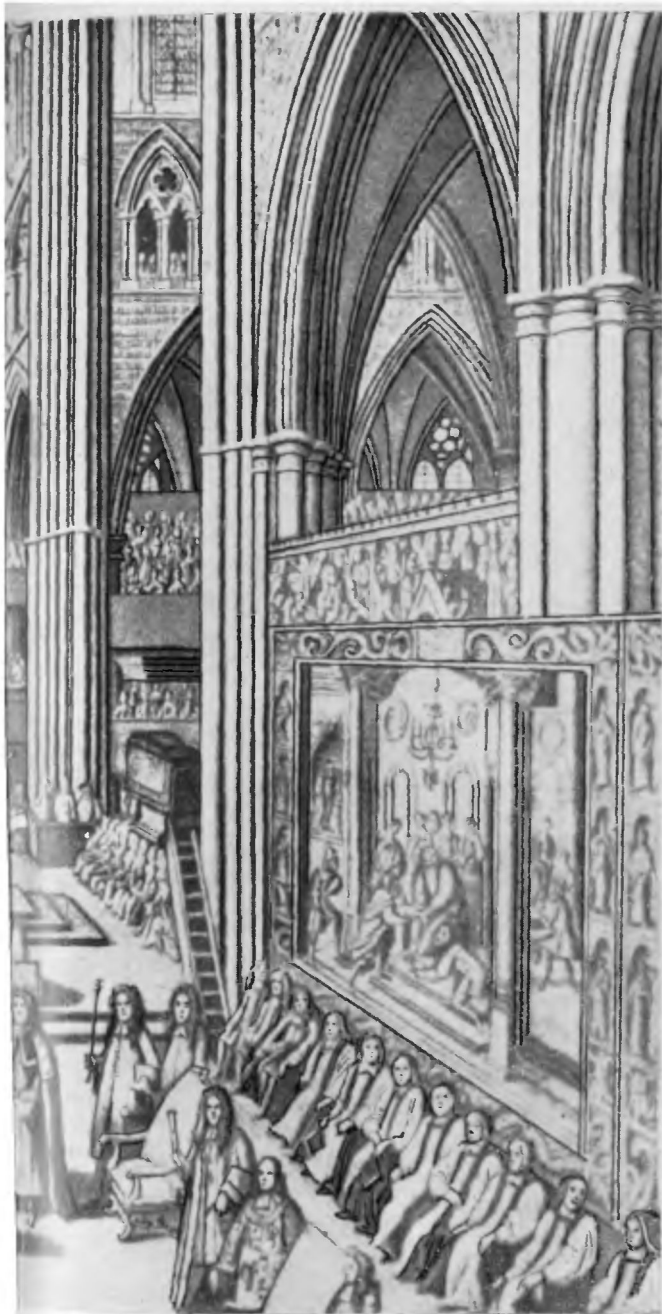


Фронтиспис издания оперы Л. Грабю — П Перрена
«Ариадна, или Свадьба Вакха» (1674)



Г. Пёрселл в возрасте двадцати четырех лет
Фронтиспис издания «Сонат на три голоса» (1683).
Гравюра Р Уайта





Коронация
Якова II
(1685).
Гравюра
из отчета
Ф. Сэндфорда

Handwritten musical score for the coronation anthem "My heart is inditing". The score is written on ten staves, featuring various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and notes. The lyrics are written below the staves, including the phrase "al-le-lu-ja alle-lu-ja alle-lu-ja alle-lu-ja alle-lu-ja". The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age and wear.



Г. Пёрселл Портрет работы Дж Клостермэна
Национальная портретная галерея

Westmst No. 2. d. 1686

S

I have wrote several times to Mr Webber concerning
what was due to me on Hodge's account and recd no
answer, which has occasioned this presumption in
giving you the trouble of a few Lines relating to the
matter, It is ever since y^e beginning of June last that
the Money has been due: the sum is 25, viz. 20
for half a Years teaching & boarding the other 5
Bill of 7^s for necessary^s he I laid out for him,
the Bill Mr Webber has; Compassion Moves
me to acquaint you of a great many debt^r Mr
Hodge contracted whilst in London and to some who
are so poor 'twere an act of Charity as well as
Justice to pay 'em I hope you will be so kind to
take it into your consideration and also pardon
this boldness from

Y^e most obliged
humble Serv^t
Henry Purcell

красотой и величием. Те же достоинства свойственны и первому хору «Хвалу воздайте громовержцу Зевсу» ("Praise the thund'ring Jove"), который написан в манере, напоминающей мощный генделевский контрапунктический стиль. Партитура довольно сложна для своего времени: в нее введены две флейты, два гобоя, альтый гобой, две трубы и струнная группа*. Трубы неизбежно определяют тональный колорит музыки. В то время они обычно использовались в строях *до* и *ре*, а поскольку партии труб проходят через всю оперу, значительная ее часть написана в этих тональностях. Инструментовка детально разработана. Многие арии сопровождается только бас-континуо, но одна или две из них снабжены партиями obbligatных инструментов, а в оркестровке всех хоров струнные имеют самостоятельные партии.

В арию «Звучи, труба, и славу возглашай» ("Sound, fame, thy brazen trumpet sound"), которая сама по себе не очень выразительна, Пёрселл ввел затейливые партии obbligatных инструментов, плененный, видимо, виртуозной игрой семьи Шор. В техническом отношении наиболее интересна чакона из третьего акта, в которой две флейты играют в унисон канон на фоне остинатного баса. Этот блестящий *tour de force*** свидетельствует о том, что театральная аудитория была способна воспринимать не только фривольности. Примечательны и инструментальные вступления к некоторым песням; в частности, в песне «Что сделать мне, чтоб выразить любовь?» вокальную партию предваряет проведение темы у двух гобоев.

Критики, которым случалось писать о Пёрселле, всегда особенно восхищались в «Диоклетиане» «маской». Это, несомненно, самая замечательная часть произведения, хотя бы потому, что она составляет единое целое. Пёрселл обращается здесь к традиционным условностям пасторали и придает им новую силу и свежесть. Невольно вызывают симпатию двое веселых пьяниц, которые объявляют о появлении целой компании кутил. В их беспечном добродушии угадываются черты английского характера. Исполнен своеобразием и очаровательный дуэт пастуха и пастушки. Начинает его пастух (8), на что пастушка отвечает ему в плавном трехдольном движении. Этот эпизод завершается маленьким танцем, в котором блестяще проявляется мелодический дар Пёрселла.

«Маска» завершается широко разработанным гимном, в котором воспевается триумф любви (этот мотив был намечен еще в «Дидоне и Энее»). Весь хор построен на основе остинатного

* На флейтах (то есть рекордерах), вероятно, играли те же исполнители, что и на гобоях (так же как в начале XVIII века), поскольку совместно эти инструменты почти не использовались. Вступление к арии «О пастух, оставь уловки» ("Shepherd, shepherd, leave decoying") в «Короле Артуре» — исключение.

** Ловкая штука (франц.). — Перев.



10

Trumpets

(sic)

Ob, Tenor Ob

Strings Continuo

баса, традиционного по форме, но обладающего богатыми художественными возможностями (9). Бёрни указывал, что эту тему ранее использовал Мерула. Подобные мелодии были общей собственностью всех композиторов. Форма хора, представляющего собой развернутую чакону, была, по-видимому, подсказана мрачной чаконной из «Альбиона и Альбания» Грабю. В отличие от плача Дидоны, где Пёрселл добивается изменения гармонии благодаря использованию задержаний, в «Диоклетиане» варьирование достигается путем чередования вокальных партий и инструментов, которые в кульминации сливаются в мощном многоголосии. Средняя часть хора выдержана в минорной тональности, причем кварты в басовой теме становятся уменьшенными, в результате чего возникают довольно необычные гармонические последовательности. О великолепии оркест-

ровки можно судить по приводимому отрывку, который показывает возврат к мажорной тональности (10).

Не удивительно, что прекрасные мелодии, совершенно свободные от безжизненных музыкальных штампов того времени, принесли славу Пёрселлу и вынудили несговорчивого Драйдена признать, что может, наконец, появиться английский композитор, достойный его гения. Плоды их совместной работы мы и рассмотрим в следующей главе.

31

Глава 11

ДРУГИЕ ОПЕРЫ

«Король Артур» стоит особняком среди «semi-опер» Пёрселла, поскольку это произведение с самого начала мыслилось именно в данном жанре. Все остальные «semi-оперы» возникли как переработки драматических пьес. Прием, который встретила у публики постановка «Альбиона и Альбания», явно не воодушевлял Драйдена на повторение эксперимента с оперой, целиком построенной по законам этого жанра. Однако Драйден предоставил богатые возможности для введения арий, а также хоровых и танцевальных сцен. Музыка в «Короле Артуре» отводится более важная роль, чем в «Диоклетиане».

Сюжет оперы — причудливая смесь исторических легенд и чистого вымысла; он слишком сложен, чтобы его излагать подробно. Коротко говоря, пьеса повествует о короле бриттов Артуре и о саксе Освальде, короле Кента, претендующих на руку Эммеины, слепой дочери герцога Корнуоллского. После десяти кровавых сражений войска саксов оттеснены. Предстоит решающее сражение; вожди бриттов воодушевлены благоприятным предзнаменованием в день св. Георгия. Освальд заручается поддержкой волшебника Осмонда, которому, в свою очередь, оказывают помощь два духа — Гримбальд, дух земли, и Филидель, дух воздуха. Филидель, однако, восприимчив к увещаниям и благодаря уговорам Мерлина⁹⁴ переходит на сторону бриттов. Когда Гримбальд пытается сбить с пути Артура и его войско, Филидель предотвращает его козни и выводит Артура на правильную дорогу.

В это время Эммеина и ее верная служанка Матильда попадают в плен к Освальду; они покидают сцену с криками «Похищение, похищение!». Дальше их ожидают еще худшие испытания; Осмонд навязчиво оказывает внимание Эммеине и, чтобы поразить ее воображение могуществом любви (зрение Эммеины к этому времени уже восстанавливается), вызывает

видение, в котором Купидон оживляет замерзшую природу и людей. Но справедливость все же торжествует: Артур, который сумел устоять против обольстительной красоты двух сирен, берет в плен Гримбальда, принявшего образ Эмmeliны, и тем самым разрушает враждебные ему колдовские чары. В последнем акте происходит столкновение двух армий, причем воины бьются, «держа в руках оружие, обагренное кровью». Артур встречается с Освальдом в рукопашной схватке, и обезоружив его, дарует ему свободу. Эмmeliна соединяется со своим царственным возлюбленным, в то время как Мерлин провозглашает Артура «первым среди трех христианских героев» * и показывает свое магическое искусство. Ветер стихает, и из моря поднимается остров Британии,

Чудный остров, лучший в мире,
Дом блаженства и любви.

Все действующие лица поют хвалу святому Георгию, покровителю Англии. Торжества завершаются общим танцем.

К несчастью, музыка не дошла до нас в полном или в достаточно ясном виде. Партитура не была опубликована при жизни Пёрселла, а в рукописях сохранилась не вся музыка, сочиненная к пьесе Драйдена. Мы не всегда можем с точностью сказать, для какой части спектакля предназначались инструментальные интерлюдии, напечатанные в «Ариях для театра» (“*Ayres for the Theatre*”). Вступительная музыка также порождает некоторые проблемы. «Первая музыка» представляет собой фа-мажорную чакону из «приветственной песни» в честь короля Якова II — «Звучи, труба» (“*Sound the trumpet*”, 1687). «Вторая музыка» в ре-миноре, также названная увертюрой, очевидно, принадлежит к оригинальным сочинениям. Есть еще одна увертюра, или собственно увертюра, в ре мажоре, которая была перенесена из оды «Приди, о Муза» (“*Arise my Muse*”, 1690), сочиненной ко дню рождения королевы Марии.

Несмотря на все сложности, мы располагаем достаточным материалом, чтобы судить о вкладе Пёрселла в этот патристический спектакль, временами приближавшийся к пантомиме. Можно оценить и то, насколько удачно он использовал тексты, предоставленные ему Драйденом.

Первый акт в целом, к сожалению, не относится к высшим достижениям Пёрселла. Музыка, сопровождающая саксонский жертвенный ритуал, отличается контрапунктической усложненностью и напоминает скорее традиционную ораторию, нежели героическую оперу. Итальянские рулады в арии контралято «Придите все в чертог Вотана» (“*I call you all to Woden’s*

* Отсюда происходит полное название пьесы «Король Артур, или Британский герой». «Девять героев были равно разделены между религиями, а именно: три язычника — Гектор, Помпей и Александр Великий, три иудея — Иисус, Давид и Иуда Маккавей и три христианина — Артур, Карл Великий и Готфрид Бульонский. (Примечание сэра Вальтера Скотта)

hall”) также не слишком убедительны. Только один отрывок, пожалуй, стоит процитировать здесь (11).

11 Very slow

The musical score for measure 11 is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It is marked 'Very slow'. The score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics 'Die and reap the' and the piano accompaniment has the lyrics 'Die and reap the'. The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics 'reap the fruit of glo - ry, die' and the piano accompaniment has the lyrics 'fruit, the fruit of glo - ry'. The third system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics 'die and' and the piano accompaniment has the lyrics 'fruit of glo - ry, die and'. The piano accompaniment consists of a string section (labeled 'Strings') and a chorus (labeled 'Chorus').

Более живо звучит характерная ритмически четкая песня бритов «Осмелюсь прийти, наши трубы звучат» (“Come if you dare, our trumpets sound”)

Талант Пёрселла щедро раскрывается во втором акте. Хор соперничающих духов из свиты Гримбальда и Филиделя «Направь шаги дорогой этой» (“Hither this way, this way bend”) исполнен подлинного вдохновения. Не уступает ему и песня Гримбальда, содержащая напутствие «Пусть эльф ночной тебя с пути не уведет» (“Let no a moon-born elf mislead you”). В этой песне обращает на себя внимание очаровательная каденция (12).

12

The musical score for measure 12 is in a key with two sharps (F-sharp, C-sharp) and a common time signature. It is marked '12'. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics 'Hurry, hurry hurry, hurry,' and the piano accompaniment has the lyrics 'Hurry, hurry hurry, hurry, hurry hurry on'. The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has the lyrics 'hurry, hurry hurry, hurry, hurry hurry on' and the piano accompaniment has the lyrics 'hurry, hurry hurry, hurry, hurry hurry on'. The piano accompaniment consists of a string section (labeled 'Strings') and a chorus (labeled 'Chorus').

Образы фей, видимо, особенно привлекали Пёрселла (изображение ведьм и колдунов удавалось ему меньше). Непринужденно он чувствовал себя и в пасторальных сценах. В «Короле Артуре», так же как и в «Диоклетиане», самые надуманные условности воспринимаются как жизненно правдивые. «Благословенны пастухи» ("How blest are the shepherds"), — поет хор, и благодаря учтивым и изящным интонациям музыки Пёрселла мы невольно принимаем на веру эти слова, совершенно не задумываясь о тяготах деревенской жизни.

В третьем акте примечательна сцена, в которой Гений Холода поднимается из замерзших болот, вызывая в памяти мрачное появление Эрды в «Кольце нибелунга»⁹⁵. Много писалось о *tremolando*, указанном в партиях струнных, солиста, а затем и хора, но это выразительное средство само по себе не было новым. Люлли ввел аналогичный прием в четвертый акт оперы «Изида» (1677), где на сцене изображается «самое холодное место Скифии», а *vibrato* давно уже стало шаблоном в итальянской опере. Неповторимость музыки Пёрселла заключается не в особых исполнительских приемах, а в необычайно впечатляющих гармонических последовательностях — от причудливых «скользящих» полутонов инструментального вступления до меланхолической диссонантности заключительной фразы Гения Холода (13).

13

Let me, let me, let me freeze a - gain Let me, let me freeze a gain to death, let me, let me, let me freeze a gain to death

(simile)

Остальная часть акта более традиционна, но все же здесь весьма привлекательно искусное полифоническое соединение струнных и вокальных партий в дуэте сопрано и баса «Покоритесь, красавицы» ("Sound a parley, ye fair, and surrender").

В четвертом акте звучит призывная песня двух сирен «Мы дочери древней реки» (“Two daughters of this aged stream are we”), написанная в соль миноре, одной из любимых тональностей Пёрселла. Далее следует основанная на нисходящем остинатном басу импозантная пассакалья «Как счастлив влюбленный» (“How happy the lover”), также в соль миноре; ее исполняют сопрано, бас и контральто в сопровождении гобоев, струнных и хора. Пассакалья принадлежит к лучшим достижениям композитора.

В пятом акте мы слышим арию баритона «Вы, буйные братья» (“Ye blustering brethrens”) с бравурным аккомпанементом струнных, как бы предвосхищающую арию «Ветры подземные, вейте». В том же акте причудливо соединяются пасторальное трио в итальянском стиле «Овечек загоняя» (“For folded blocks”) и типичная английская народная песня «В стога сложили сено» (“Your hay it is mow’d”).

Арией «Чудный остров» (“Fairest isle”) восхищаются все. Ее мелодия исполнена широты и безупречного благородства. Существует патриотизм, находящий свое выражение в знаменах и литаврах, и есть другой, не столь показной, — патриотизм духа. Приподнимите покров причудливых метафор и условностей лирики Драйдена, и вы найдете то же чувство, которое прекрасно выразил Руперт Брук, писавший: «Английская земля обладала для него качеством, которое, будь он наделен достаточной сентиментальностью, он наверняка назвал бы словом „святость”» *.

Как ни парадоксально, музыкальный текст арии является предметом спора: должен ли стоять бемоль перед нотой *ля* в третьем такте (14) или же здесь подразумевается бекар?



Редактор издания Пёрселловского общества поставил бемоль на основании двух рукописей, однако он опустил этот бемоль в оркестровке, заимствованной из сборника «Арии для театра» (“Ayres for the Theatre”). Эта позиция по меньшей мере непоследовательна. Я склонен принять вариант «Арий для театра» и остановиться на бекаре. Справедливо, что «пониженная седьмая ступень была характерна для того времени и для Пёрселла», однако ее нельзя считать преобладающей чертой стиля.

В целом «Король Артур» — на редкость удачная вещь. Пьеса, несомненно, нуждается в сценическом воплощении. Кон-

* Oxford Book of English Prose, p. 1062.

цертное исполнение без диалогов смехотворно и бессмысленно. Здесь есть один-два отрывка, звучащих вяло и тяжело, но большая часть музыки наполнена живым вдохновением. По художественным и техническим качествам это произведение несравненно более зрелое, чем «Диоклетиан», в нем проявляется большее богатство фантазии. Приверженность Пёрселла к «ученым» приемам не помешала раскрыться его щедрому и яркому мелодическому дару. Лучшие номера оперы, будь то простые песни или сложные контрапунктические построения, отмечены этой чертой, характерной для подлинного мастерства.

В «Диоклетиане» и «Короле Артуре» «маски» были введены как уступка господствовавшим вкусам, но ими не исчерпывалась музыка опер. В отличие от этого, «Королева фей» ("The Fairy Queen") представляет собой последовательность «масок», почти не связанных с действием пьесы. Зрителю, который будет слушать одну только музыку, очень трудно догадаться, что пьеса является переработкой шекспировского «Сна в летнюю ночь». Увлечшись зрелищной стороной, авторы ввели множество дополнительных персонажей, не предусмотренных оригинальным текстом,— богов, богинь, духов, нимф, пастухов, обезьян, китайских танцовщиков и четыре времени года. Переделанная таким образом пьеса превратилась в своеобразное развлекательное режю, в которое лишь вкраплены отдельные эпизоды шекспировской комедии. Успех оперы в 1692 году был так велик, что в следующем году она была представлена снова, в переработанном виде, с несколькими новыми ариями.

Более двух столетий партитура оперы считалась потерянной, лишь в 1903 году ее обнаружили в библиотеке Королевской музыкальной академии. Партитура не является автографом с начала и до конца, но не подлежит сомнению, что именно она использовалась на премьере, к тому же ее текст содержит несколько номеров, переписанных рукою Пёрселла.

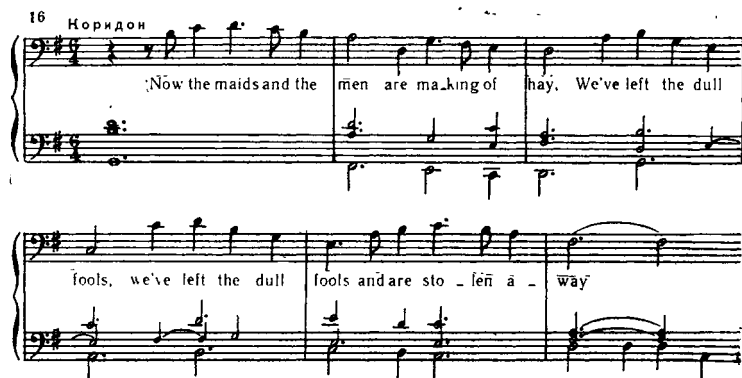
По масштабу «Королева фей» превосходит все прочие произведения Пёрселла для театра. Хотя она и не обладает целостностью, присущей «Диоклетиану» и «Королю Артуру», поскольку в основном представляет собой цепь песен и танцев, ее музыка — значительно более высокое достижение композитора. Правда, в ней изредка встречаются места, неприятно поражающие слух своей стертостью и шаблонностью, как, например, традиционные фанфары труб в увертюре, однако в целом произведение дышит удивительной непосредственностью и свежестью. Сюжет пьесы, дающий простор воображению, нашел отклик в душе Пёрселла, и композитор вложил в партитуру всю свою изобретательность. Его музыка насыщена самыми затейливыми приемами, такими, как двойное эхо на манер «Психеи» Локка, двойной канон в октаву и дуодециму, виртуозные колоратурные пассажи, фугированная канцона⁹⁶ для струнных и труб, оstinatные басы и уточненные хроматизмы. Начав инст-

рументальный пролог к четвертому акту с соло литавр, Пёрселл предвосхитил «Рождественскую ораторию» Баха. Интересно также оркестровка арии «Взгляни, к нам ночь вошла» (“See, even Night herself is here”), в которой аккомпанемент передан трем высоким струнным партиям, без участия виолончелей и контрабасов. О том, какое глубокое влияние оказала на Пёрселла итальянская опера, можно судить по арии да саро «Вы, духи добрые» (“Ye gentle spirits”) и по предвосхищающему песню «Краснее, чем вишня» (“O ruddier than the cherry”) вступлению к пятому акту (15).



В широко известной песне «Слушай, как эхо звучит» (“Hark the ech’ing air”) мы встречаем изощренную орнаментику не только в вокальной партии, но и в инструментальном ритурнеле для трубы (к сожалению, его редко приходится слышать в исполнении инструмента, для которого он написан). Наряду с яркими орнаментальными фигурами встречаются и широкие мелодии, которые приходились по душе Пёрселлу; они не складываются простым повторением фразы или предложения, но охватывают целый период. Таковы песня «Если любовь — это сладкая мука» (“If love’s a sweet passion”), которую Гэй позже охотно использовал в своей «Опере нищих», а также песня «Слушайте звуков ликующий хор» (“Hark, how all things in one sound rejoice”), где Пёрселл продемонстрировал совершенное владение итальянским стилем. Как прост и вместе с тем как приковывает внимание конец хора, звучащего у ложа спящей Титании. Кажется, что красноречиво здесь даже молчание! И снова Пёрселл не может устоять перед чарами фей: песни «Собирайтесь в круг» (“Trip it, trip it in a ring”) и «Вокруг него ходите» (“About him go”) звучат с воздушной легкостью; они преисполнены такой грациозной шутливости, что оставляют позади фантазию самого Шекспира. Доктор Эрнест Уолкер удачно сравнил их с музыкой Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» — эти произведения близки друг другу искренним простодушием и утонченным легкомыслием.

Совсем в другом ключе, но не менее характерно, решен диалог между пастухом Коридоном и пастушкой Мопсой. Трудно сказать, навеем ли его музыка итальянской морской⁹⁷ или английским контрадансом — так похожи пасторальности условности в обеих странах. Характер любовников восхитительно передан в живом и непринужденном напеве. На призыв Корн-



дона (16) Мопса отвечает с притворной скромностью девицы, отлично знающей, чего она хочет. После танца косарей следует хоровая сцена:

Мы сотни способов найдем,
Как время провести.

И мы так же искренне верим этим словам, как верили прославлению жизни пастухов в «Короле Артуре», и радуемся повторению таинственно-грустной каденции песни.

Подобно «Королеве фей», исполнены изящества и изобретательности «Королева индейцев» и «Буря», в которых Пёрселл предстает перед нами во всем блеске своего таланта. Оба эти произведения, созданные в последний год жизни композитора, представляют собой высшие достижения зрелого мастера. Музыка занимает в них гораздо меньшее место, чем в «Короле Артуре» и «Королеве фей», но здесь она еще более значительна. Неуверенное владение материалом и музыкальные штампы, порой заметные в его более ранних произведениях, полностью уступают теперь место мастерству, трезвому и строгому самоконтролю. Прежде Пёрселл старательно изучал новейшие направления итальянской музыки, как вокальной, так и инструментальной, — следы этого можно обнаружить даже в «Королеве фей». В «Королеве индейцев» и «Буре» происходит окончательное становление его собственного стиля. Технические приемы больше не имеют для него самодовлеющей ценности, он сумел подчинить их своей творческой воле.

Об успехах композитора можно судить, если сравнить развернутую вступительную симфонию из четвертого акта «Королевы фей» и аналогичную пьесу из «Королевы индейцев», известную под названием «Увертюра с трубами» ("Trumpet overture"). В последнем произведении Пёрселл уже не стеснен ограниченным звукояром трубы⁹⁸, сумев обратить скудные возможности этого инструмента себе на пользу. Конечно, натуральная труба не сулила композитору большой свободы гармониче-

ского развития, наиболее очевидные возможности модуляции исчерпываются движением к доминанте основной тональности и параллельного минора. В увертюре Пёрселл прибегает к этим приемам, но они не даны у него в «чистом» виде, а растворены в имитации (17). Гибкий и решительный ритм мелодии подчеркивается энергичным движением самостоятельных голосов.



Следующая далее канцона — пример живой и яркой интерпретации традиционной формы фуги: характер движения и развитие здесь столь же естественны, как в великолепных генделевских *Concerto grosso*. Пёрселла иногда называют преимущественно «вокальным» композитором. Это не вполне верно. Его вокальные сочинения совершенны, как с точки зрения истолкования текстов, так и понимания вокальной специфики, но и его инструментальная музыка не менее значительна. Он воспитывался на искусстве контрапункта, а ведь контрапункт в то время использовался главным образом в инструментальной музыке. Так же как в «Королеве фей», в «Королеве индейцев» симфония оканчивается выразительным *Adagio*. Сила и мощь этих девяти тактов вызывает восхищение. Тема, которую проводят струнные инструменты, проникнута непреклонной решимостью. К концу характер музыки меняется. Басы опускаются до *си-бемоля*, что, в свою очередь, приводит верхние голоса струнных к минору; конфликт разрешается только мажорной терцией в последнем такте. В мировой музыке найдется не много произведений, передающих с такой силой неумолимый голос судьбы.

Пьеса «Королева индейцев» представляет собой адаптацию трагедии сэра Роберта Говарда и Джона Драйдена. Сюжет, положенный в ее основу, опять связан с борьбой соперничающих народов. Молодой перуанский генерал Монтесума⁹⁹ в сражении берет в плен Акациса, мексиканского принца. Инка

предлагает ему самому выбрать себе награду, но самонадеянный юноша просит слишком многого — руки его дочери Орации. Монтесума вынужден бежать, и, желая отомстить, становится на сторону мексиканцев. Но он вновь сталкивается с затруднениями: взяв в плен Инку и Орацию, он собирается оставить их при себе, чем вызывает недовольство со стороны своих новых союзников. Положение осложняется тем, что мексиканская царица Земпоалла влюбляется в Монтесуму. Она обращается за помощью к волшебнику Исмерону, но он не облегчает ее страданий. Только в последнем акте распутывается весь этот сложный клубок. Готовящееся жертвоприношение Инки, Монтесумы и Орации на «кровавый алтарь» внезапно останавливается самоубийством Акациса, который, оказывается, также был влюблен в Орацию. Тем временем выясняется, что Монтесума в действительности — законный владыка Мексики, и народ провозглашает его своим правителем. Земпоалла кончает жизнь самоубийством, Инка дает согласие на брак Монтесумы и Орации. Здесь приведен лишь скупой набросок сюжета, охватывающего весь диапазон страстей, который свойствен трагедии эпохи Реставрации; но он все же дает представление о фундаменте, положенном в основу музыки Пёрселла.

Так же как в «Королеве фей», у композитора в данном случае не было стремления воссоздать местный колорит. Судя по музыке, действие пьесы могло происходить где угодно, даже в парке перед дворцом Сент-Джеймс. Но это созвучно духу того времени и традициям драмы. Задача создания атмосферы спектакля возлагалась на плечи декоратора и художника по костюмам, в то время как поэт и композитор заботились о том, чтобы, следуя теме, добиться высокого эмоционального накала.

Анализируя музыку Пёрселла, мы можем опустить пролог, который является наименее интересной частью произведения. Важнейшие в музыкальном отношении моменты оперы начинаются во втором акте с симфонии в четырех частях*; вторая ее часть — канцона, в которой обыгрываются триоли, а третья — *Adagio*, исполненное меланхолической задумчивости. За симфонией следует небольшая «маска», разыгрываемая перед царицей Земпоаллой. Аллегория Славы и хор восхваляют королеву — звучит одна из тех простых спокойных мелодий, которые Пёрселл создавал, основываясь на звукоряде натуральной трубы (этот инструмент играет здесь в унисон с хоровой партией сопрано). Затем мы слышим арию Зависти. В ней композитор пользуется итальянскими оперными приемами, к которым неоднократно прибегали Корелли и Гендель. Интересно также драматическое вступление контральто и тенора, повторяющих

* За исключением тональности, она идентична вступительной симфонии из Оды ко дню рождения королевы Марии «Идите, о сыны искусства» («Come ye sons of art», 1694), которая звучит на тон выше, в ре мажоре.

слово "hiss" (шипение, свист); это выглядит несколько наивно на бумаге, но на сцене должно производить надлежащее впечатление (18). В третьем акте примечательна сцена заклинания волшебника Исмерона, ария которого «О сонм богов» ("Ye twice ten hindred deities") стала одним из самых известных произведений Пёрселла для баса. За этой сценой следует ария

18

Alto

Tenor

Bass

1st and 2nd Vlns

Continuo

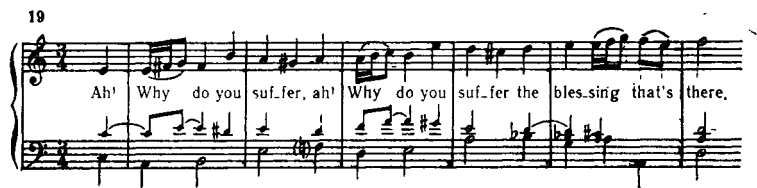
What flatt'ring noise is this, At which my snakes all

hiss hiss hiss

hiss hiss hiss

hiss > What flatt'ring noise is this At which my snakes all hiss

бога Сновидений, сопровождающаяся изобретательной партией гобоя облигато, а также дуэт двух духов воздуха, где Пёрселл с присущим ему мастерством использует свой излюбленный прием — остигатный бас. Наконец, слушателя пленяет бессмертная мелодия «Я стремлюсь от любви улететь» (“I attempt from love's sickness to fly”) — безупречно отшлифованная жемчужина. Это выдающийся образец несравненного мелодического дара Пёрселла. Почти столь же прекрасна ария «Пусть хвалят все могущество твое» (“They tell us that your mighty powers above”) из четвертого акта с постепенным нарастанием эмоционального напряжения в третьей фразе (19).



Популярность музыки к «Королеве индейцев» оказалась столь велика, что почти сразу же появилась незаконная публикация партитуры. Издатели предпосылали нотам обращение к композитору, в котором они ловко оправдывали свои действия. Следует добавить, что музыка к «маске» Гименея была написана Дэниелом Пёрселлом и издана весной 1696 года*. Трудно сказать, звучала ли она на первом представлении в 1695 году или же (что более вероятно) предназначалась для возобновления постановки уже после смерти Генри Пёрселла.

«Буря», одна из столь популярных в конце правления Стюартов обработок шекспировских пьес, принадлежит к числу наиболее зрелых произведений Пёрселла для театра. В еще большей степени, чем в «Королеве индейцев», здесь проявляется совершенное владение стилем итальянской оперы — вплоть до использования арии *da capo* — и безукоризненная гибкость тех-

* *Squire W. B. Op. cit.*, p. 530.

ники. Восхитительно видеть, как еще в увертюре Пёрселл, уверенный в своем мастерстве, проводит тему фуги в обращении (20). Из всех вокальных номеров оперы наибольшую известность получила ария «Ветры подземные, вейте» ("Arise, ye subterranean winds") — великолепное сочинение драматического характера. О том, насколько Пёрселл опередил своих современников в сфере музыкального драматизма, можно судить, сравнив интерпретацию одного и того же текста в арии, созданной Пьетро Реджо для более ранней постановки «Бури» в 1674 году (21a) и в арии Пёрселла (21б).

21a

A-rise, a-rise | ye sub-ter-ra-nean winds, more 'to dis-tract their
guil - ty minds and | all | ye | fil - thy damps and va - pours | rise

6

A-rise, a-rise, | ye sub -
ter-ra - nean winds, | more to dis - tract their | guil - ty minds

Vlna Continuo

Интересна композиция арии Пёрселла — превосходный пример заимствованного у итальянцев приема: введения инстру-

ментальной симфонии после первой вокальной фразы, которая затем повторяется и развивается (к этому приему нередко обращался Бах). За арией следует танец, заимствованный из оперы Люлли «Кадм и Гермiona», где в прологе он сопровождает выход на сцену аллегории Зависти. Это единственный известный случай, когда Пёрселл использует музыку другого композитора, и было бы интереснее выяснить мотивы подобного заимствования. Опера «Кадм и Гермiona» исполнялась в Лондоне в 1686 году — вполне возможно, что Пёрселл знал ее музыку. Но это еще не объясняет, почему мастер, наделенный столь богатой творческой фантазией, прибегнул к заимствованию чужого сочинения. Нельзя поручиться, что Пёрселл сделал это сознательно, поскольку автограф «Бури» утрачен. Вполне возможно, что, переписав для себя понравившийся ему танец, он позже случайно нашел его в своих бумагах и, не задумавшись о происхождении этой записи, решил ее использовать. Примечательно, что при почти полном совпадении танца из «Кадма и Гермiony» с танцем из «Бури», написанным для скрипок и баса-континуо, партия баса в опере Пёрселла претерпела существенные изменения. Видимо, даже если Пёрселл знал, кто настоящий автор танца, французский композитор не обладал для него достаточным авторитетом, чтобы вместе с мелодией заимствовать и гармонизацию Люлли (или его помощника)¹⁰⁰.

К числу великолепных вокальных сочинений, подобных вышеупомянутому «Ветры подземные, вейте», принадлежит и взволнованная ария «Эол, скорее прилетай» (“Eolus, you must arreag”) с ее инструментальной симфонией, напоминающей по стилю Корелли (22). Не уступает ей и чудесная сопрановая



ария da capo «Безмятежные дни» (“Halcyon days”), в которой сольная партия гобоя создает атмосферу умиротворенности и покоя. Вызывает восхищение басовая ария, также da capo, «Смотри, смотри, ликуют небеса» (“See, see the heavens smile”), где скрипичная партия передает восторженное ликование при-

роды (23). Приходится сожалеть, что эти замечательные арии так мало известны, а ведь они прекрасно звучали бы как со сцены театра, так и с концертной эстрады. Во вступительном речитативе к арии «Придите, придите, мои хвастуны» (“Come down, come down, my blusters”) Пёрселл даже использовал традиционный каданс, который господствовал в речитативе сессо в течение ста с лишним лет.

«Буря» — это настоящая сокровищница. В арии Ариеля «Пусть высохнут слезы» (“Dry those eyes”) Пёрселл прибегает к стандартной технике остигатного баса и сообщает ей первозданную живость и выразительность. Ария представляет собой непрерывно развивающуюся инвенцию, в которую временами искусно вплетаются инструментальные вариации, позволяющие избежать однообразного повторения. Исполнены изящества песни «Вступи на эти желтые пески» (“Come unto these yellow sands”) — Шекспир, увиденный глазами человека

23 Нептун

See, see, the heav - ens smile

Vln 1^o

Vln Continuo

Detailed description: This block contains the musical score for the first system of the aria 'Dry those eyes' by Prospero. It features a vocal line for Neptune (labeled 'Нептун') in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are 'See, see, the heav - ens smile'. Below the vocal line are two staves for the instrumental accompaniment, labeled 'Vln 1^o' and 'Vln Continuo'. The violin part consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the continuo part provides a harmonic foundation with chords and single notes.

24

Chorus Hark' now I hear them, ding, dong bell, ding, ding, dong bell, ding, ding, dong bell

Vln 1^o

Vln Continuo

Detailed description: This block contains the musical score for the second system, which is a chorus. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are 'Chorus Hark' now I hear them, ding, dong bell, ding, ding, dong bell, ding, ding, dong bell'. Below the vocal line are two staves for the instrumental accompaniment, labeled 'Vln 1^o' and 'Vln Continuo'. The violin part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the continuo part provides a harmonic foundation with chords and single notes.

эпохи Реставрации, и «На дне морском» ("Full fathom five"). В последней песне открываются богатые возможности для музыкальной изобразительности, которыми Пёрселл не преминул воспользоваться. Таинственные удары колокола слышны в первом такте бас-континуо, а в следующем далее хоре причудливое колебание между пониженной и натуральной седьмой ступенью, которым отмечены многие пёрселловские кадансы, призвано изобразить зловещие стоны сирен (24).

Чувство, которое вызывает «Буря», это прежде всего восхищение и радость, но вместе с тем и горечь от сознания того, что вскоре столь зрелое и щедрое мастерство должно было поглотиться вечностью. Если бы Пёрселл прожил еще лет двадцать, возможно, он продолжил бы освоение техники итальянской оперы и, приспособив ее к особенностям английского языка, в конце концов создал бы национальную оперу, способную противостоять иностранному влиянию. Но что толку в желании повернуть историю вспять?



Глава 12

МУЗЫКА К ПЬЕСАМ

Работа Пёрселла в театре не ограничивалась только «операми». Он также создал музыку для сорока с лишним пьес: большая ее часть дошла до нас благодаря сборникам песен, томам «Арий для театра», вышедших после смерти композитора, а также рукописям. Я уже упоминал о важной роли музыки в театре эпохи Реставрации. Внимательно ли ее слушали, это совсем иной разговор. Один путешественник из Франции замечал, что люди охотно приходили раньше, желая послушать музыку перед началом пьесы; однако большая часть свидетельств, касающихся театра эпохи Реставрации, указывает на то, что внешние приличия стали соблюдаться публикой значительно позже. Бесконечные разговоры, свистки и даже открытые потасовки в зрительном зале не раз прерывали самые значительные спектакли, вопреки убеждению Киллигрю, будто он установил новые законы и порядки. И если эти беды обрушились на актеров, то в равной мере они затрагивали и музыкантов. Однако в музыке Пёрселла мы не находим никаких следов этих неприятностей, в ней никогда не появляется даже намек на небрежность или высокомерное отношение к публике.

Большая часть театральной музыки Пёрселла приходится на 1690—1695 годы, период творческой зрелости композитора.

Но даже более ранние работы отмечены печатью оригинальности. Еще в «Феодосии» (“Theodosius”, 1680), его первом произведении для театра, нас поражает величая торжественность сцены жертвоприношения, предвосхитившей появление аналогичных эпизодов в других спектаклях, а песни «Стремясь под мирта сень» (“Hail to the myrtle shade”) и «О жестокий рок» (“Ah cruel, bloody fate”) своей лирической непосредственностью превосходят высшие достижения предшественников Пёрселла. При всей живости и изяществе «Психеи» Локка, она не выдерживает сравнения с «Феодосием», а песни Хамфри к «Буре» покажутся просто вялыми и скучными. Примечательен конец песни «К блаженству нам открыта дверь» (“The gate to bliss does open stand”). В акцентуации текста здесь проскальзывает некоторая неловкость, но зато как легко и непринужденно движется мелодия, достигая кульминационной точки и затем ниспадая. Песня «Я бренный покидаю мир» (“Retired from any mortal’s sight”), предназначенная для постановки «Короля Ричарда II» в следующем году, замечательна своей тонкой выразительностью.

Итальянское влияние, впервые сказавшееся в «Сонатах на три голоса», вскоре стало весьма заметным. Пример тому — музыка к «Цирцее» (1685) *, если это сочинение принадлежит



* Это датировка Сквайра. Исходя из стилистических особенностей, я склоняюсь к тому, что музыка к «Цирцее» была написана несколькими годами позднее.

перу Пёрселла (что вполне вероятно). Единственная ария этой пьесы написана в цветистом концертном стиле, с использованием хроматизмов, подчеркивающих отдельное слово (25)*. Мы можем обнаружить некоторое родство между музыкой Пёрселла для театра и его антемами. Например, оstinатный бас в песне «Весь воздух музыкой пронизан» (“The air with music gently around”) восходит к первым тактам антема «О господи, тебе вверяюсь я» (“In Thee, o Lord, do I put my trust”).

В массе произведений для театра, созданных Пёрселлом за последние пять лет жизни, много параллелей с его «операми». Редакторы, работавшие над изданием сочинений композитора, знают, какие богатства инструментальной музыки там заключены, причем не все они еще выявлены. Эти страницы изобилуют жигами, буре, менуэтами, медленными ариями и хорн-пайпами¹⁰¹, выполненными в неподражаемой пёрселловской манере. Можно только позавидовать зрителям, присутствовавшим на спектакле «Абдельазер» (“Abdelazer”, 1695) и слушавшим между действиями смелую и выразительную пьесу в форме рондо (26).



В увертюрах сказывается то же влияние, которое мы уже отмечали в «операх». Наибольший интерес представляют короткие Adagio в инструментальных вступлениях, порой следующие за второй частью, как во вступлении к третьему акту «Королевы индейцев». Здесь величественность музыки сама по себе не указывает на принадлежность пьесы к роду трагедии. Характер инструментального пролога редко говорит нам что-либо о характере пьесы. Из предыдущего примера едва ли можно сделать вывод, что «Абдельазер» — трагедия, так же

* Приведем перевод текста этого отрывка:

Ты в быстроте крылатый ветер превзойдешь

И даже мысль оставишь позади ползущей.

В последних тактах мелодии хроматизмами подчеркнуто слово «creeping» — «ползущая». — *Ред.*

как по Adagio из увертюры к «Разрубленному гордиену узлу» (1691) невозможно сделать заключение о комедийном характере пьесы. Вызывает восхищение Adagio из увертюры к спектаклю «Бондука» (“Bonduca”, 1695), где на Пёрселла, возможно, оказала воздействие трагическая тема произведения (27).



Оно достойно Adagio из «Королевы индейцев».

Можно также найти у Пёрселла примеры того живого хоренческого ритма, который часто использовался во вторых частях французских увертюр; к такому ритму неоднократно прибегал и Гендель. Во вступлении к пьесе «Сэр Энтони Лав» (“Sir Anthony Love”, 1691) оркестр словно заражен «пляской святого Витта», так неистов «скачущий» ритм этой музыки. Здесь так же много полифонии, как и чистой гомофонии. Пёрселл не старается рабски следовать школьным прописям. В последних тактах жиги из «Старого холостяка» (“The Old Bachelor”, 1693) он еле-еле избегает целого ряда параллельных квинт.

Последующие поколения слушателей полюбили театральную музыку Пёрселла не только за инструментальные эпизоды, но и за прекрасные песни. Достаточно упомянуть лишь названия некоторых из них, например: «Нимфы и пастухи» (“Nymphs and shepherds”), «Муж создан для жены» (“Man is for the woman made”), «По звездам буду путь держать» (“I’ll sail upon the dog-star”), «Нет ничего опасней женщин» (“There’s nothing so fatal as woman”), — как любой английский читатель начнет мурлыкать эти мелодии. Однако то, что они стали более популярными, чем многие другие, объясняется лишь случайным выбором, сделанным современными редакторами. В этих пьесах мы находим всевозможные виды вокальных номеров: популярные песенки, тщательно разработанную декламацию, любовные песни, колоратурные арии, хроматические речитативы и диковинки того времени — так называемые «безумные

песни» ("mad songs"), где с помощью изменений темпа и стиля изображались стадии временного помешательства. Изобретательность Пёрселла в них открывается во всем своем блеске. Пышность зрелища, страдания любви, остроты и пересуды деревенских кумушек, драматические ситуации и живописное изображение — все это дополняет картину, которую представляют нам «оперы». Для исследователя, изучающего музыкальную технику того времени, представляют интерес арии da capo из спектаклей «Ауренг-Зеб» ("Aureng-Zebe", 1692?) и «Тимон Афинский» (1694), ария в форме рондо «Прекрасной Люцинды чары» ("Lucinda is bewitching fair") из «Абдельазера» и прекрасный пример использования оstinатного баса — ария «Музыка на время развеет все заботы» ("Music for a while shall all your cares beguile") из «Эдипа» (1692?), которую по техническому совершенству и выразительности можно поставить рядом с плачем Дидоны. Особенно интересно непрерывное энергичное движение басового голоса (28).



Нет сомнений, что Пёрселлу сопутствовала удача в выборе либреттистов. Многие из них были выдающимися поэтами, и в либретто не снижавшими требовательности к качеству своих сочинений. Современных читателей немного утомляют бесконечные любовные страдания пастушков и застенчивых девиц, прославления глаз Целии и чар Климены; в конце концов читатель начинает испытывать потребность в чем-то менее искусственном, чем причуды, скрывающие или, вернее, обнаруживающие чувственность эпохи. Но стихи почти всегда очаровательны и тщательно отшлифованы, они дают музыканту прекрасную возможность продемонстрировать свое мастерство. Когда Саузерн, автор комедии «Последняя молитва девушки» ("The Maid's Zast Prayer", 1693), предложил Пёрселлу один из таких изящных пустячков — «Хоть ты не вернешься ко мне» ("Though you no return to my passion"), композитор поразил

слушателей не меньшим изяществом мелодии. (В последних трех строках стихотворения содержится язвительная насмешка над буржуазией, несомненно, приводившая в восторг аристократов.) Стихи и музыка подобного рода покорили город, когда Гэй создал свою «Оперу нищих» в противовес популярности итальянской оперы. Эта традиция еще продолжала существовать в комических операх конца XVIII века, а в XIX она расцвела с новой силой — правда, с особым сатирическим оттенком благодаря Гилберту, чье остроумие увековечено изобретательной музыкой Салливэна. По сути своей это типично английский жанр; разумеется, недоброжелатели за границей и отечественные пессимисты стали утверждать, что это единственный вид оперы, который англичанам следует разрабатывать.

Преломляя особенности народной мелодики, Пёрселл иногда очень близок к фольклору, как, например, в приятном напеве из «Фиктивного брака» ("The Mock Marriage", 1695), приводимом ниже (29).

29

'Twas with in a fur-long of L-din-bo-to' Town, in the

ro-sy time of year When the grass was down, Bony Jocky blithe and gay Said to

Jen-ny making hay, «Let's sit a lit-tle, dear, and prattle, 'tis a sul-try day».

Такой же характер присущ напоминающим пастораль дуэтам в ритме $\frac{6}{4}$, в которых простые люди открывают друг другу свои немудреные чувства — подобно тому, как это делают Коридон и Мопса в «Королеве фей» — или же дуэтам, передающим громкую перебранку двух соперниц — как, например, в «Кентерберийских гостях» ("The Canterbury Guests", 1694),

где изображаются ссорящиеся женщины, своего рода прообразы Полли Пичем и Люси Локкит из «Оперы нищих» Гэя. Большей серьезностью, но никак не усложненностью, отличаются наполненные страстью дуэты, в которых отразилось восхищение Пёрселла итальянской оперой. В дуэтах «Соппротивление напрасно» (“No, no, resistance is in vain”) из «Последней молитвы девушки» и особенно «Моя дорогая, прекрасная» (“My dearest, my fairest”) из пьесы «Павсаний» (“Pausanias”, 1695) отчетливо видно влияние творчества позднего Монтеверди и его последователей. Начало дуэта «Моя дорогая, прекрасная» можно сравнить с дуэтом Валлетто и Дамигеллы или с дуэтами Нерона и Поппеи из оперы Монтеверди «Коронация Поппеи» (1642).

Влияние итальянской музыки чувствуется и в песнях с сопровождением трубы облигато, таких как «К оружию, доблестный принц» (“To arms, heroic prince”) из пьесы «Распутник» (“The Libertine”, 1692?) и в оркестровой «Прелюдии» к «Добродетельной жене» (“The Virtuous Wife”, 1694—1695?), и, наконец, в использовании колоратур в ариях и речитативах. Иногда с помощью колоратур достигаются живописные и драматические эффекты — например, в аккомпанированном речитативе волшебника Монтезмоза из первой части «Дон-Кихота», поставленной в 1694 году (30).

30

Hush, hush, hush all the winds that curl the an - gry sea, and the

Vins Continuo

roll - ing waves o - bey

Но часто орнаментика не преследует никакой другой цели, как только дать певцу возможность показать свое искусство. Поразительным примером подобного декламационного стиля является песня «Пока я с печалью» (“Whilst I with grief”)

из пьесы «Испанский монах» (“Spanish Friar”, 1694—1695), сочиненная под впечатлением пения миссис Брэйсгёрдл во второй части «Дон-Кихота». В последних ариях наблюдается уже отмечавшееся нами в «Буре» совершенствование техники, особенно заметное в структуре басового голоса. В конце арии «Ах, как сладостна любовь» (“Ah, how sweet is it to love”) из оперы «Жестокая любовь» (“The Tygannic Love”, 1694?) басовый голос определяет мелодическое развитие — несомненный продукт баса-континуо (31).



Хоровой музыки в этих пьесах очень мало. Хор «Бритты, отправляйтесь домой» (“Britons, strike home”) из «Бондуки» своей тональностью, а также четкостью ритма напоминает хор «Осмелитесь прийти» из «Короля Артура», а известный хор из «Распутника» «В этих чудесных рощах» (“In these delightful pleasant groves”) — еще один пример «фа-ля-ля», которое мы видели в «Дидоне и Энее». Более крупным штрихом выполнен мощный хор «Кто может устоять против могучих чар» (“Who can resist such mighty charms”) из «Тимона Афинского», который благодаря своей монументальности и величию вполне мог бы занять место в генделевской оратории (32). Необыкновенно выразительна короткая доминантовая педаль на последнем слове “disarms” («обезоружен»). Нельзя не обратить внимание и на высокую тесситуру партии басов, которые в тактах 4 и 5 звучат в унисон с тенорами.

Помимо песен для спектаклей, Пёрселл сочинил большое число светских песен и дуэтов для домашнего музицирования. При королях Якове I и Карле I и позже, в эпоху Республики, сольное пение было широко распространено. Оно не потеряло своей популярности и при Карле II, когда мода на мадригалы стала убывать. Самые ранние песни XVII столетия исполнялись

32

Chorus And e - ven the Thun.de.rer, the Thun.de.rer, the Thunderer the Thun - arms.

Strings

- de . rer,
the Thun - . de . rer, the Thun.de . rer, the
- de . rer,

Thun.de . rer dis - arms? Who can re - sist?

под аккомпанемент лютни, который первоначально только восполнял пропущенные голоса полифонической композиции, но вскоре приобрел свой особый характер. Лютневые аккомпанементы обладают большой ценностью для специалиста, так как каждая нота обозначалась своей буквой в табулатуре¹⁰², что исключало сомнение относительно случайных знаков или подробностей гармонии. В том же столетии лютневая табулатура

уступила место басу-континуо, который был заимствован у итальянцев. Он представлял собой нанесенный на нотный стан бас, под которым проставлялась цифровка и случайные знаки. Такая техника была связана с использованием клавишного инструмента той эпохи — клавесина, хотя этим не исключалась возможность исполнения аккомпанемента песен на лютне. В результате, правда, терялась точность, которую обеспечивала запись на табулатуре, поскольку расположение аккордов и расположение голосов в аккомпанементе были целиком оставлены на волю исполнителя.

Появление баса-континуо сопровождалось расцветом декламационного стиля, в котором ритм слов считался более важным, чем построение музыкальной формы. Среди композиторов, прилагавших усилия к тому, чтобы применить этот довольно педантичный принцип к английскому тексту, особенных успехов добился Генри Лоуэз, удостоившийся даже похвалы Мильтона. Лоуэз был близко знаком с Джоном Купером, английским музыкантом, учившимся в Италии и возвратившимся на родину под переделанным на итальянский лад именем Джованни Коперарио. Купер, несомненно, способствовал проникновению новых приемов из-за границы. Сочинения Лоуэза современному слушателю покажутся скучными, потому что сегодня принципы декламационного стиля уже не поражают новизной, а Лоуэз не принадлежит к числу выдающихся композиторов.

Освоение нового стиля не привело к уничтожению традиционной арии. Соразмерность — слишком очевидный и необходимый фактор в музыке, и сам Лоуэз, забывая иногда о своем пристрастии к «верным интонациям и акцентам», мог писать вокальные пьесы со строгой метрикой.

Сольные вокальные номера были неотделимы от «масок». В музыке Мэтью Локка и Кристофера Гиббонса к пьесе «Купидон и Смерть» (*"Cupid and Death"*, 1653) сказалось влияние нового стиля, которое можно усмотреть не только в новом типе мелодий, характерных для Лоуэза, но и в попытке достигнуть выразительности при помощи фиоритур или вокальных украшений. Танцевальные номера «масок» также оказали заметное воздействие на вокальную музыку. Регулярный ритмический пульс куранты находит аналогию в живом ритме музыкальных куплетов, в которых можно обнаружить и традиции народной песни.

Тематика песен эпохи Реставрации была созвучна основной идее искусства Ренессанса — воссозданию атмосферы античности. Было вполне естественно, что при итальянских дворах поэты вдохновлялись стихами Вергилия и Феокрита и восторженно воспевали идиллическую любовь и сердечные муки нимф и пастухов. Поэтому в ранних операх любовь Орфея и Эвридики была прославлена в песнях и спектаклях, а Сатир,

отдыхающий под буковым деревом, обязательно присутствовал в театральных пасторалях. Эта традиция чувствуется и в «semi-операх» Пёрселла — «Диоклетиане», «Короле Артуре» и «Королеве фей». Вокальная музыка также не могла избежать подобного воздействия, и даже тогда, когда прошло увлечение пасторалями, в ней сохранились черты прежней манеры. В то время поэты и музыканты пребывали в мире выдуманных страстей, а пасторальная тематика была настолько популярной, что одни и те же образы, а в музыке — одни и те же мелодические и гармонические последовательности использовались и в любовных песнях, и в элегиях. Музыканты также открыли, что шаблонные приемы патетической экспрессии можно вводить и в церковную музыку. Вообще господствующее настроение того времени отличалось субъективностью. Влюбленный, плакальщик, кающийся грешник — каждый из них глубоко осознавал свое личное отношение к предмету своей страсти, своего сожаления или своего поклонения. И была ли темой жестокость отвергающей страсть женщины, безжалостность неумолимого рока или смирение человека перед богом — все это воплощалось в почерпнутых из единого источника мелодиях и гармониях.

Но были и более легкомысленные произведения. Когда поэты уставали от условностей, они могли забыть о скромной Сильвии и о страдающем Стрефоне и трактовать взаимоотношения полов менее напыщенно и претенциозно; в таких случаях проявлялась откровенность, зачастую преступавшая границы дозволенного в искусстве того времени.

Напрасно стараться желание скрыть,
Притворством пытаться огонь затушить *, —

вздыхал автор одной из песен Пёрселла. Но в действительности притворства было не так уж много, а желания так же часто исполнялись, как и сдерживались. Музыканту же подобные стихи открывали возможность для сочинения легкомысленных мелодий. Утонченность нравов не противоречила обращению к вульгарным стихам. Пёрселл, придворный композитор юрора и органист Вестминстерского аббатства, без колебаний тратил свое искусство на такие жалкие пустяки, как песенка «Любовь становится профессией» (“Love is now become a trade”).

Во второй половине XVII столетия большое число различных светских песен было опубликовано Джоном Плэйфордом, сохранившим позицию верного патриота английской музыки и в то время, когда громко провозглашалось превосходство иностранцев. Похвалы в адрес соотечественников звучали совсем не часто, но именно Плэйфорд в третьем томе своих «Избранных арий, песен и диалогов» (1681) отважился открыто одоб-

* Перевод Т. Сикорской. — *Перев.*

рять их творчество. Следующему выпуску сборника песен английских композиторов было предпослано предисловие, в котором он писал:

Мне нет надобности хвалить совершенство их [песен] композиции: при них указаны имена талантливых авторов — людей, умеющих достигать того, чтобы английские слова раскрыли свой истинный, сокровенный смысл; это недоступно итальянцу или французцу — они не так хорошо понимают особенности нашей речи. Я видел недавно изданный большой том английских песен, сочиненных итальянским мастером, который прожил в Англии много лет; признаю, что он очень одаренный мастер, однако недостаточно хорошо чувствующий самый дух нашего языка — вы найдете в этом томе арию, написанную настолько в традициях его родины, что ей гораздо более подошли бы не английские, а итальянские слова. Но я воздержусь от порицания его труда, предоставив право судить о нем более сведущим знатокам музыки; мне лишь кажется, что композитор достоин осуждения за то, что стремился прославить себя и свой сборник ценой унижения и умаления достоинства лучших английских мастеров и профессоров музыки. Мне очень жаль, что в нынешний век часть нашего английского дворянства столь суетна, что восхищается в иностранце тем, чем пренебрегает или на что обращает очень мало внимания в музыкантах своего народа; ибо я уверен, что наши английские мастера музыки, как вокальной, так и инструментальной, не уступают по мастерству и таланту какому бы то ни было иностранцу — одни и те же правила искусства действуют во всей Европе *.

Замечания Плэйфорда о своеобразных трудностях при создании музыки на английский текст едва ли нуждаются в комментариях, и его утверждение, что это задача английских композиторов, было полностью подтверждено произведениями Пёрселла. Ни один композитор не показал столь чуткого проникновения в ритм и интонацию стиха. Могут сказать, что это второстепенная деталь композиторской техники. Это верно, как и то, что точной акцентуации и уважения к поэзии недостаточно для создания великой музыки (в чем легко убедиться на примере ранних флорентийских опер). Но способность согласовывать свою музыкальную фантазию с требованиями поэзии тем не менее необходима композитору, ставящему своей целью сочинить хорошую песню, и мастерство Пёрселла в достижении такого согласования — отнюдь не последняя из его добродетелей. Вот два отрывка из песен «О жестокая нимфа, ты причиняешь боль» (“Ah, cruel nymph, you give despair”) и «Божественно прекрасная Коринна» (“Corinna is divinely fair”, 1692)**, в которых музыка прилегает к словам, словно перчатка к руке, и все же не утрачивает своей самостоятельности (33).

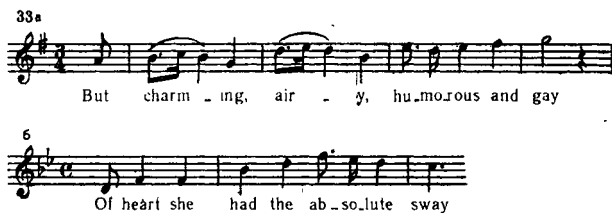
Полное признание заслуг Пёрселла в области вокальной музыки очевидно из предисловия Генри Плэйфорда ко второму изданию первого тома сборника “*Orpheus Britannicus*” (1706):

* Итальянский композитор, упоминающийся в этом отрывке, несомненно Пьетро Реджо, который за год до появления сборника Плэйфорда издал том песен с вызывающим предисловием

** Даты, приводимые при названиях песен, указывают год публикации.

Доброжелательная встреча, оказанная публикой первому изданию этого труда, а также сознание истинной ценности каждого включенного в него произведения, побудили нас переиздать нашего «Британского Орфея», который, возьму на себя смелость сказать, превосходит все существующие сборники вокальной музыки на английском языке и может соперничать с лучшими итальянскими сочинениями. Исключительный талант автора во всех видах музыки достаточно известен; но оеобое восхищение вызывают его вокальные сочинения, ибо он обладает редким даром выражать силу английских слов, благодаря чему он вызывает волнение, так же как и восхищение всех своих слушателей.

Если даже мы сделаем скидку на обычный для издателя энтузиазм, все равно этот документ останется красноречивым подтверждением популярности песен Пёрселла.



В своих ранних вокальных произведениях, таких, как «Лишь только Тирсис бросил взгляд» (“When Thirsis did the splendid eye”, 1675) или «Успокойся, печальная душа» (“Cease, O my sad soul”, 1678), Пёрселл явно находился под влиянием Лоуэза, подражая его обдуманной свободе и старательному избеганию симметрии. Но, подобно Лоуэзу, он также охотно использовал и легкие ритмы, и правильные периоды народных песен. У него встречается, например, ритм J. J. J.^* , который был тогда в моде и к которому часто прибегали такие композиторы, как Хамфри, Локк и Роберт Смит. Даже в конце своей жизни Пёрселл с удовольствием издал в журнале «Джентлмэнз Джорнэл» простую песенку под названием «Сони — славный парень» (“Sawney is a bonny lad”, 1694), чтобы поразвлечь почтенных читателей журнала. Он не преминул использовать и свой любимый прием — остигнатный бас — в таких сочинениях, как «Исчезни, мир забот» (“Cease, anxious world”, 1687), в двух вариантах песни «Как печальна моя судьба» (“What a sad fate is mine”) и в зрелом, отмеченном тонкостью замысла произведении «Уединение, мой сладостный удел» (“O Solitude, my sweetest choice”, 1687).

Наиболее развернуты и, в некотором смысле, наиболее интересны вокальные произведения, в которых Пёрселл следовал образцу итальянской кантаты — музыкальной формы, пользовавшейся особой популярностью у композиторов второй половины XVII столетия. В кантате речитатив (или декламация) и

* Например — «Я восстал против страха» (“I resolve against cringing”, 1679) и «Я вздыхаю, подумав» (“How I sigh when I think”, 1681).

ария соседствовали друг с другом в пределах одного произведения, а более крупные кантаты включали в себя несколько коротких частей, объединенных тональным тождеством или родством, а также общим эмоциональным настроением. Среди видных авторов кантат следует назвать Кариссими, Росси и Страделлу. Пёрселл демонстрирует разнообразие в трактовке этой формы: в соответствии со своим замыслом он вводит фиоритуры, хроматические последовательности или цветистый контрапункт между голосом и басом. В последнем случае клавесин перестает быть просто аккомпанирующим инструментом и становится полноправным участником ансамбля, как, например, в бравурном вступлении к песне «Поражение Анакреона» ("Anacreon's defeat", 1688) или в песне «Взгляд Селии — оружие любви» ("Love arms himself in Celia's eyes"), которая начинается смелой вариацией для баса-континуо (34). Искусный



клавесинист, без сомнения, постарается подчеркнуть яркость и стремительность этих двух вступительных тактов. Однако в других местах аккомпаниатор должен довольствоваться исполнением сопровождения, на фоне которого мелодия голоса приобретает то декоративный, то патетический характер. Отрывок из необычайно выразительной песни «Уж близок страшный час» ("The fatal hour comes on apace") поможет нам понять основы этой техники (35).

35

The thought does stab me to the heart, And gives me pangs no
word can speak, it wracks me, it wracks me in each vital part,
Sure, sure when you go, sure, when you go, my heart will break, sure, sure my heart will break

К кантатному типу принадлежат многочисленные элегии, в которых, по моде того времени, трагедия утраты выражается в терминах пасторальной символики. Таковы произведения, посвященные памяти Джона Плэйфорда и Томаса Фармера. Среди этих сочинений особняком стоит элегия на латинский текст "Incassum, Lesbia, rogas"* (1695), написанная на смерть королевы Марии. Этой элегии чужда нарочитость и вычурность — в ней просто и взволнованно звучит голос скорби. Блуждающие модуляции ее печального напева напоминают плач Дидоны (36). Это сходство еще более усиливается благодаря последующим нисходящим апподжиатурам.



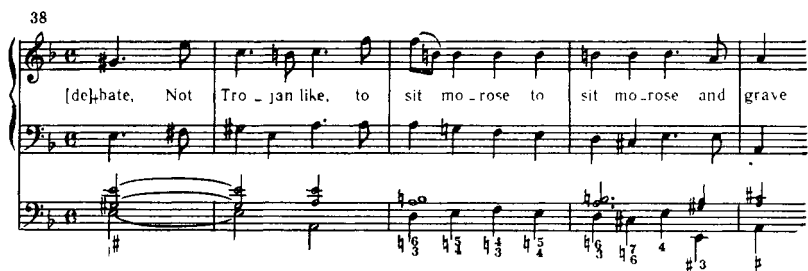
Камерные дуэты, наряду с сольными песнями, занимают важное место в творчестве Пёрселла. Среди этих пространных кантат особенно выделяется элегия "O dive Custos Auricae domus"***, посвященная королеве. Здесь Пёрселл, не стараясь передать размер алкеевой строфы¹⁰³, вводит многократные повторы слов в такой манере, которая невольно вызывает в памяти баховские арии, при всем различии в стиле и технике. Выразительные возможности апподжиатур использованы здесь в полной мере, а в скользящих хроматизмах последних тактов звучит голос глубокой неподдельной скорби (37). Среди других



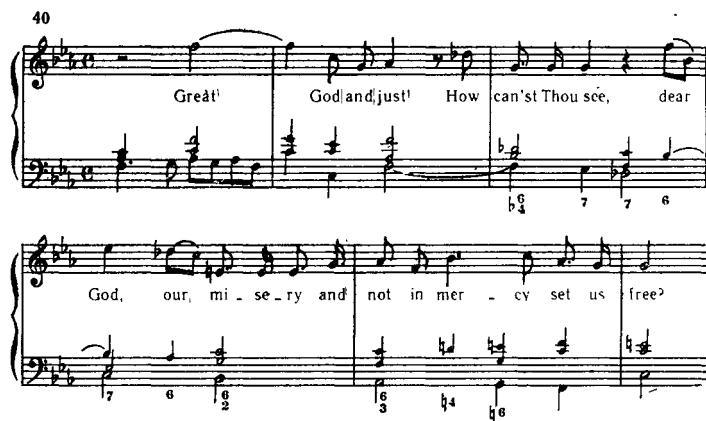
* «Напрасно, Лесбия, просишь» (лат.). — Перев.

«О страж божественный дома Аурики» (лат.) — Перев

произведений патетического характера следует упомянуть особенно песню «Объяснись с Аминтой, нежный пастушок» ("Go tell Amuntas, gentle swain") и, во вторую очередь, спокойную красивую мелодию «Навек потерян мой покой» ("Lost is my quiet for ever"), написанную на не блещущие оригинальностью слова.



Нет необходимости говорить здесь что-нибудь о многочисленных кэтчах Пёрселла. Они представляют некоторый интерес только как свидетельство нравов и истории той эпохи. Они могут также служить примером мастерства Пёрселла и его способности осваивать общепринятые формы музыкального ремесла. Однако все это слишком легковесно для того, чтобы иметь сейчас существенное значение. Но было бы ошибкой пройти мимо духовных песен, большая часть которых издана в двух томах Плэйфорда "Harmonia Sacra" в 1688 и 1698 годах. В самых ранних примерах церковной музыки чувствуется пристальное внимание композитора к смысловым оттенкам и интонации стиха. В этих произведениях нет самостоятельной музыкальной формы в обычном смысле слова: стих определяет развитие музыки, и пьесы больше напоминают декламацию, нежели вокальные сочинения. Вот начало песнопения «Великий и справедливый бог» ("Great God and just"), которое отличается чутким пониманием идеи текста (40).



Порой эти сочинения напоминают по силе воздействия аккомпанированные речитативы Баха, как в конце песни «В мрачной темнице отчаянья» ("In the black dismal dungeon of despair"). Другой пример — песня на слова Герберта «Больными и голодными глазами» ("With sick and famished eyes"), в которой сочетание хроматической гармонии в аккомпанементе и апподжиатур в мелодии производит художественный эффект, не ограниченный рамками эпохи и среды, в которой работал композитор (41). Более поздние песнопения, как и написанная на слова Каули песня «Проснись и внимательно слушай» ("Awake and with attention hear") из первого тома, — скорее, кантаты, подразделенные на аррии и речитативы. В них Пёрселл охотно и даже не всегда уместно прибегал к итальянской технике

41

Lord Je - su, Thou didst bow Thy dy - ing

head up - on the tree Oh, be not now, more dead to me!

колоратуры. Например, в песнопении «Боже, что есть человек?» (“Lord, what is man?”) придиричивый критик мог бы счесть неуместной манеру, в которой звучит славение (42); но это явилось бы придиричивостью по отношению к композитору, который был неотделим от своего времени.

42

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, hal -

- le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah



Глава 13

ОДЫ И КАНТАТЫ

Одной из обязанностей Пёрселла как придворного композитора было сочинение од, в которых отмечались различные торжества: свадьбы, дни рождения и возвращения короля в столицу. Оды, посвященные королевской семье, Пёрселл регулярно

создавал с 1680 года до смерти королевы Марии в 1694 году. Все эти произведения можно условно разделить на четыре группы:

I. 5 приветственных песен в честь Карла II (1680—1684);

II. 3 приветственные песни в честь Якова II (1685—1687);

III. 6 од ко дню рождения королевы Марии (1689—1694);

IV. 3 оды членам королевской семьи.

Самые ранние приветственные песни, посвященные Карлу II, по большей части однообразны и скучны. Это не может быть объяснено ни тем, что все они были написаны по заказу, ни тяжеловесностью стихов. Хороший композитор может создать свое лучшее произведение и по долгу службы, и неудачи поэтов впоследствии никогда не становились помехой для Пёрселла. Причины несовершенства этих ранних од следует искать прежде всего в том, что для их автора еще не кончился период ученичества. В струнных фантазиях 1680 года мы встречаем ясные свидетельства того, что он тщательно освоил старый, традиционный стиль. Но эти ранние опыты в меньшей мере могли способствовать выработке более блестящей манеры, необходимой для сочинения приветственных од. Только в 1683 году в оде «Прочь, дерзкий мятежник» (“Fly, bold rebellion”) композитор достиг необходимой степени мастерства. И эта, и следующая его ода «От чистых радостных утех» (“For those serene and rapturous joys”) поражают своей зрелостью и совершенством в сравнении с первыми тремя одами, тяжеловесными и перегруженными условностями.

Нельзя сказать, что вокальные сочинения молодого композитора совсем не заслуживают внимания. Для исследователя творчества Пёрселла они представляют значительный интерес, касающийся, правда, только отдельных деталей техники и некоторых творческих находок. Бедность фантазии проявляется в этих сочинениях сравнительно редко. Пёрселл не часто опускается до такой банальности, как хор «Благословен твой приход» (“But your blest presence now”) из оды 1680 года «Приветствие повелителю» (“Welcome, vicegerent”). Несовершенство этого хора происходит, скорее всего, не от недостатка идей, а от сознательного стремления искушенного музыканта освоить простой и ясный стиль. Возможно, что свежесть и простота его самых известных песен и хоров явились результатом не природного дара, а тщательной работы. Иногда среди этих од попадаются небольшие арии, которые могут показаться не менее уместными в театре. Таковы маленький изящный дуэт «Когда лета разгар» (“When the summer in his glory”) из оды «Приветствие повелителю» и ария тенора «Августу пленяя» (“Your Augusta he charms”) из оды «Скорей, скорей струись, Изис» (“Swifter Isis, swifter flow”, 1681). Но подлинно мелодичные эпизоды в этих торжественных и претенциозных сочинениях встречаются довольно редко.

С точки зрения формы приветственные оды следует отнести к хоровым кантатам. Они предназначены для вокалистов соло и хора в сопровождении струнной группы (четыре партии) и баса-континуо (иногда вводятся также две флейты), причем вокальные эпизоды чередуются с инструментальными симфониями. Это несколько напоминает наиболее развернутые антемы с аккомпанементом струнных. Среди сольных вокальных эпизодов выделяется своей несравненной виртуозностью и изяществом соло альты «Вы прекрасную нимфу испугнули» (“These had by their ill usage drove the beauteous nymph long since away”, 1682) из оды «Пусть лето минуло, но мы не унываем» (“The summer’s absence unconcerned we bear”, 1682). Читатели, у которых есть клавир «Дидоны и Энея», сопоставив арию «Часто здесь она бывает» (“Oft she visits this lone mountain”)* и приводимый ниже пример (43), могут убедиться, как много между ними общего.

43

These had by their ill u - sage drove The beau-teous nymph long

since away, These since a-way Had she not van-quished by your love,

Charmed, charmed in your soft em - bra - ces lay, Had she not van-quished

by your love, Charmed in your soft, em.bra-ces lay. lay.

* В переводе Ю. Димитрина. «Здесь купалась Артемиды» (указ изд., с. 54). — *Ред.*

В одах 1680, 1681 и 1682 годов интересны также инструментальные симфонии и ритурнели, отличающиеся смелостью и уверенностью стиля и демонстрирующие полифоническое мастерство. В этих произведениях еще раз проявляется замечательный талант Пёрселла в области инструментальной композиции. Так, ритурнель после вокального соло «Оставь ненужное притворство» (“Let no sham pretences”) в оде «Пусть лето минуло» буквально потрясает слушателя. Здесь традиционная техника остинантного баса приносит щедрые плоды.

Ода «Прочь, дерзкий мятежник» более выразительна, чем предшествующие ей. Мелодическая изобретательность таких арий, как «Реки меняют русла» (“River’s from their channels turned”) с ее изящным понижением голоса во втором такте или соло тенора «Короли подобны солнцу» (“But Kings like the sun”), отмечены большим совершенством и смелостью воображения. Интерес к этим ариям усиливается благодаря повторению их струнными инструментами — приему, использовавшемуся еще в предыдущих сочинениях: запись их партий может помочь современному редактору в истолковании баса-континуо в ариях Пёрселла. Начальный хор оды также предвосхищает «Дидону и Энея», а характерный ритм ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, на который ложится слово “victorious” («победный»), невольно ассоциируется с триумфальной арией и танцем из оперы.

Влияние модного тогда итальянского стиля наиболее определенно демонстрирует ода «От чистых радостных утех» (1684), особенно во взаимодействии оркестра и хора в эпизодах, подобных приведенному ниже примеру (44). Позже к этой технике прибегал Гендель. Украшенная мелизмами басовая ария «Приветливы, как нежные цветы» (“Welcome as soft refreshing flowers”), которая следует вскоре после хоровой части, представляет незначительный интерес, однако благодаря ей мы лишний раз убеждаемся, какое преувеличенное внимание композиторы того времени уделяли вокальной орнаментике. Дарование Пёрселла гораздо ярче раскрывается в арии тенора «Желанный гость приходит к нам» (“Welcome, more welcome does he come”), сочиненной на основе остинатного баса в тональности ми минор. Эмоциональная окраска музыки благодаря каким-то необъяснимым оттенкам ассоциируется с похоронами. Скрипки несколько раз подряд повторяют грустную тему, а заключительная каденция надолго остается в памяти. За арией следует дуэт контральто и баса в сопровождении скрипок облигато, в котором интересно используется педаль на доминанте. Оставшуюся часть оды заполняют традиционные юбилеи, в которые так часто впадал Пёрселл при малейшем упоминании о трубах. Две другие оды относятся к периоду 1680—1684 годов — это «приветственная песня» к герцогу Йоркскому «Чем наградить мы можем человека» (“What, what shall be done in

Chorus Wel _ come, wel _ come, wel _ come home,

Vlns Continuo

Wel _ come, wel _ come, wel _ come home, Wel _ come

behalf of a man", 1682), не требующая специального разбора, и посвященная свадьбе принцессы Анны и принца Георга Датского песня «Из мрачных стран» ("From hardly climes", 1683), в которой обращает на себя внимание увертюра в пышном концертном стиле.

Первая из трех «приветственных песен» к Якову I — «Зачем, зачем умолкли музы?» ("Why, why are all the Muses mute?", 1685) — примечательна тем, что симфония предваряется вступительным речитативом, подобно началу «Илии» Мендельсона¹⁰⁴. Первая часть симфонии с ее настойчивым хорейским ритмом очень характерна для того времени. Но в целом произведение разочаровывает слушателя. Музыка отличается изысканностью, и чувствуется, что композитор свободно владеет материалом, однако вдохновенным отмечены совсем не все части оды. Только иногда произведение озаряется ярким светом таланта, как это можно почувствовать из фрагмента заключительного хора, интересного использованием хроматически нисходящего баса, а также форшлагами у высокого голоса и свободным контрапунктом у тенора (45).

45 en - dure till all things de - cay, de -

till all things de - cay, de - cay en - dure

his fame shall en - dure till all things, till

till all things till all things de - cay till all things de -

- cay, all things de - cay

till all things de - cay till all things de - cay

all things de - cay, en - dure

- cay, de - cay till all things de - cay de - cay

Ода «Вы, музы гармоничные» (“Ye tuneful muses”, 1686), несмотря на то, что она более тяжеловесна и менее законченна, все же с определенной точки зрения представляет интерес. Вызывает улыбку наивный эпизод, в котором скрипачи терзают все четыре струны, иллюстрируя слова «Настройте ваши инструменты» (“Tune all your instruments”), а настойчивый тоникодоминантовый бас, аккомпанирующий солистам и хору в эпизоде «От грохота барабанов» (“From the rattling of drums”), приводит в недоумение. Видимо, первый эпизод воспринимался слушателями того времени как необычайно впечатляющий — ведь мы должны помнить, что тогда современные выразительные средства инструментальной музыки переживали период своего младенчества. Что до тоникодоминантового баса, то его использование может вызвать раздражение только у человека, воспитанного на гармонических нормах конца XVIII столетия. Поэтому мы вряд ли можем отрицать, что композитор успешно справился со своей задачей.

В той же оде использована характерная народная мелодия «Эгей, наверх идем мы» (“Hey then, up go we”):

46

Мелодия песни разрабатывается очень изобретательно. Сначала она звучит в басовом голосе альтового соло, затем, когда вступает хор, она переходит в верхний голос и звучит у скрипки, и наконец, в инструментальном ритурнеле вновь возвращается в бас с совершенно новым контрапунктом в верхнем голосе. О том, насколько сложна полифоническая разработка у Пёрселла, можно судить по приводимому фрагменту хорового эпизода (47). И здесь наиболее совершенна музыка инструментальных разделов. Вызывает восхищение фугированное Allegro из начальной симфонии; спокойного величия исполнен ритурнель, следующий за тщательно разработанным соло альты, основанным на остинатном басу.

47

Vins

day After a gloom - v night's gone by

Chorus

day After a gloom - v night's gone by, After a

Continuo

After a gloom - v

And not one cloud ob - scures the glo - rious sky, and

night's gone by, And not one cloud ob - scures the glo - rious

gloom - v night's gone by and

night's gone by And not - one cloud ob - scures the

Ода «Звучи, труба, бей, барабан» ("Sound the trumpet, beat the drum", 1687) начинается довольно помпезно. В партии альты имитируется первый из этих двух инструментов, в партии баса — второй; к солистам присоединяется хор с ритмически четкой музыкой гомофонного склада (ставшего популярным

благодаря итальянским композиторам), в то время как струнные инструменты украшают целое оживленной фигурацией. Широтой и великолепием ода превосходит Генделя; как и следует ожидать, она написана в тональности ре мажор. Следующее далее соло тенора основано на одном из наиболее оригинальных остигнутых басов Пёрселла, в котором на первой доле каждого такта помещена пауза. Ближе к концу оды звучит величественная чакона, отличающаяся внушительным объемом и некоторой тяжеловесностью. Впоследствии она была использована в «Короле Артуре» как «Первая музыка». Вполне вероятно, что чакона представляла собой танцевальный номер, поскольку она значительно превосходит по размеру обычные инструментальные симфонии. Как всегда у Пёрселла, переход к минорной тональности усиливает эмоциональную глубину звучания. Последние восемь тактов, предшествующие возвращению к первоначальному мажору, ясно отмечены печатью его яркой индивидуальности. Немало творческих сил вложено композитором и в эпизод «Его слава, подобно фимиаму, стремится к небесам» (“His fame, like incense, mounts the skies”) с «запинающимися» апподжиатурами у струнных и характерными для эпохи штрихами в партии баса — высоким *mi* на слове «небеса», низким *re* на словах «глубокая пропасть внизу» или, как в заключительном хоре «Дидоны и Энея», повторение слова «никогда». Певец, исполнявший эту виртуозную партию, явно обладал незаурядным дарованием. Поэтому самый факт участия в концерте преподобного Джона Гостлинга лучше всех похвал современников характеризует выдающиеся способности певца. Заключительный хор детально разработан, однако не производит убедительного впечатления. Бесконечное движение скользящих триолей слишком отдает ремеслом.

В шести одах, написанных по случаю дней рождения королевы Марии в 1689—1694 годах, композитор продолжал совершенствовать торжественный стиль хоровых произведений с блестящим аккомпанементом. Могучее хоровое вступление оды «И вот чудесный день приходит» (“Now does the glorious day appear”, 1689) отличается решительностью, обычно ассоциирующейся с хоровыми произведениями Генделя. Инструментальное письмо также впечатляет, причем подразделение струнных на пять партий (по примеру Люлли) обогащает фактуру¹⁰⁵. В первом разделе увертюры стиль французского вступления оставлен композитором для менее строгой, более ясной манеры, идущей от итальянской сонаты. Наряду с этими нововведениями сохраняется уже знакомый декламационный стиль — например, в соло баса на словах «То был труд, великий и тяжелый» (“It was a work of full as great a weight”). Видимо, Пёрселл все еще не мог удержаться от искушения удовлетворить честолюбивые притязания вокалиста закругленной арней итальянского типа.

В оде 1689 года мы находим одну из пёрселловских ре-минорных арий с остикатным басом в непрерывном ритмическом движении. Далее помещена теноровая ре-мажорная ария, построенная, подобно предыдущей, на основе остикатного баса, более удачная, чем предшествующие опыты композитора в том же роде и в той же тональности. Но в целом главным достоинством оды можно считать высокое мастерство хорового письма, в финале особенно поражающее слушателей своей пышностью (48).

48

I - o Tri - um - phe, Tri - um -

Chorus I - o Tri - um - phe, Tri - um -

I - o, Tri - um - phe, Tri - um - phe,

Strings:

- um - phe, Tri - um - phe I - o Tri -

- phe, I - o Tri - um - phe, Tri -

I - o, Tri - um - phe Tri - um - phe

Несмотря на все достоинства оды «И вот чудесный день приходит», она уступает произведению, относящемуся к следующему году. Написанная в той же тональности ода «Приди, о муза» ("Arise my Muse", 1690) с еще большей выразительностью передает торжественную атмосферу праздника. Трубы, впервые используемые в королевской оде, сообщают музыке

особую приподнятость. Позже инструментальное вступление из оды было включено в «Короля Артура». После ослепительной вспышки ре-мажорного вступления в параллельном миноре звучит соло альта в сопровождении оstinатного баса «Смотри: сияющий правитель дня» (“See how the glitt’ring ruler of the day”). Пёрселл исходит из последней строки текста — «В торжественном танце плывут» (“Dance in a solemn ball”) и придает арии характер менуэта — характер, но не форму. Ритм танца не столько ощутим для наших ушей, сколько подразумевается. Заключительная каденция отличается утонченностью (49).



В оде привлекает внимание дуэт, искусно построенный на оstinатном басы. В басовой теме отсутствует третья ступень лада, благодаря чему тема может трактоваться как в мажоре, так и в миноре; таким образом, перед композитором открывались богатые возможности. Нельзя не отметить яркий заключительный ритурнель с полифоническим сочетанием партий труб и гобоев.

Наиболее драматический раздел оды — ее финал, в котором изображаются жалобы Евсебии (олицетворения англиканской церкви), оплакивающей отъезд Вильгельма III в Ирландию. Евсебии противопоставлена Слава, призывающая воина-короля следовать избранному им пути. Пёрселл прекрасно владел патетическим стилем, о чем свидетельствует соло альта «Но вижу я — Евсебия в слезах» (“But ah, I see Eusebia in tears”).

Оды, посвященные королеве Марии, написаны в период плодотворной работы Пёрселла над музыкой для театра. Нет ничего удивительного в том, что его талант, щедро раскрывшийся в сценических произведениях, не менее ярко проявился и в сфере концертной музыки. Мы позволим себе процитировать здесь несколько тактов из соло Евсебии (50).

Ответ Славы звучит в ре мажоре, в энергичном ритме $\left(\frac{6}{4}\right)$, Несуразность повторения слова «продолжи» (“go on”) не должна мешать нам почувствовать красоту самой музыки. Опечаленная Евсебия дважды возобновляет свои сетования, но, наконец, хор присоединяется к солирующему басы, повторяющему призыв Славы, и таким образом ода завершается.

50 Flutes

Voice

Fate must not, Fate must not let him go. Fate must not, no, must not, no, must not let him go

Continuo

#6 7 7 6 # 6 # 4 # 3 4

В оду «Здравствуй, здравствуй, утро славы» (“Welcome, welcome glorious morn”, 1691) также введены партии труб и гобоев, но струнная группа уменьшена до четырех партий. Начальное соло и хор основаны на до-мажорном оstinатном басу, напоминающем бас заключительного хора из «Диоклетиана». В целом ода довольно традиционна и не особенно примечательна.

В оде «Любви богиня в этот день ослепла» (“Love’s goddess sure was blind this day”, 1692) Пёрселл изменяет яркому парадному стилю и обращается к более задушевной манере, несомненно, навеянной стихами Чарльза Седли, которые значительно превосходят обычные литературные поделки того времени. В партитуре нет труб, и вступительная симфония по характеру примыкает к полифоническим увертюрам ранних од, хотя в ней встречаются фрагменты гомофонного склада, свидетельствующие о влиянии новых методов композиции. Ода написана в тональности соль минор, и подобный выбор тональности мог бы показаться странным для произведения, задуманного как подношение ко дню рождения королевы. Однако здесь нет ничего удивительного: Пёрселл охотно прибегал к этой тональности, передавая с ее помощью не только боль сожаления, но и чувство любви. За вступительной симфонией следует соло альта, определяющее характер всей пьесы. Оно изящно и грациозно, так же как и идущий за ним ритурнель. Знаменитое соло сопрано, в басовом голосе которого звучит народная мелодия «Холодный и сырой», едва ли привлекло бы к себе внимание исследователей, если бы не связанная с ним история (см.

главу 7),— в нем слишком много от упражнений в контрапункте. Конечно, зная этот напев, трудно предположить, что из него может получиться хороший бас. Более значителен дуэт альтов «Пусть много дней таких она увидит» ("Many such days may she behold"), отличающийся богатством фактуры. Басовая партия в нем отдаленно напоминает соль-минорную органную фигуру Баха (51). Как и во многих других вокальных произведе-



ниях Пёрселла с подвижным басовым голосом, в дуэте кульминация приходится на заключительный ритурнель. За дуэтом следует хор, в котором можно найти истоки английской оратории (52). Эта музыка вполне выдерживает сравнение с луч-

52

Chorus May she to Hea - ven late re - turn,
And choirs of an - gels there re - joice

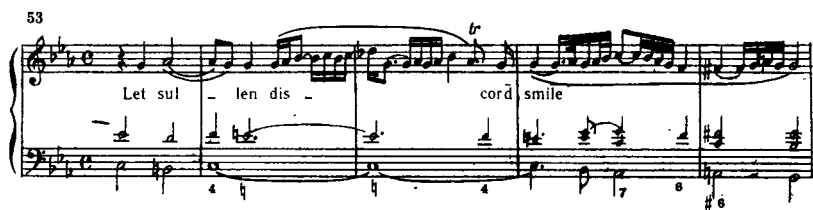
Continuo

(with 2nd Vlns) May she to Hea - ven late re - turn,
(with Vlns) May she to Hea - ven late re - turn May she to
And choirs of an - gels there re - joice
re - joice, May she to Hea - ven

шими творениями Генделя. Но венцом произведения оказывается заключительное возвращение к исходной минорной тональности, когда в тексте проскальзывает намек на возможную смерть королевы. Здесь в музыке слышится печальная нота,

реминисценция финала «Дидоны и Энея»: короткий заключительный эпизод оды можно сопоставить с последним хором оперы.

В оде 1693 года «Отмечайте этот праздник» (“Celebrate this festival”) Пёрселл вновь обращается к величественному и блестящему стилю. В ней доминирует тональность до мажор, которая открывает простор для введения виртуозной партии труб. Увертюра перенесена из оды ко дню св. Цецилии, написанной в предыдущем году; помимо транспонировки, композитор внес в нее незначительные изменения. В оде встречаются моменты, в которых праздничное настроение становится несколько нарочитым. Соло труб облигато уже утратили былую привлекательность, поскольку виртуозная игра на духовых инструментах в наши дни не вызывает такого восхищения, как в те времена. Однако в целом благодаря барочной величественности хоровых частей и гордой энергичности мелодий произведение становится блестящим примером *pièce d’occasion* *. Столь торжественное празднество было вполне естественным в день рождения королевы. Приход весны вызывает неистовый взрыв радости, и в конце оды трубы, гобои, скрипки и голоса певцов сливаются в одной из тех ритмичных мелодий, которые мы по праву можем назвать пёрселловскими. Однако достоинства произведения не исчерпываются только этими праздничными мотивами. Спокойного величия исполнено соло меццо-сопрано «Укрась алтарь венками, увей цветами лавр» (“Crown the altar, deck the bay”), где неторопливо, но настойчиво звучит остигнутый бас. Когда же после звонких фанфар вступает сопрано с мольбой о мире, Пёрселл демонстрирует пример тонкой декламации, в которой голос становится послушным слугой гармонии (53).

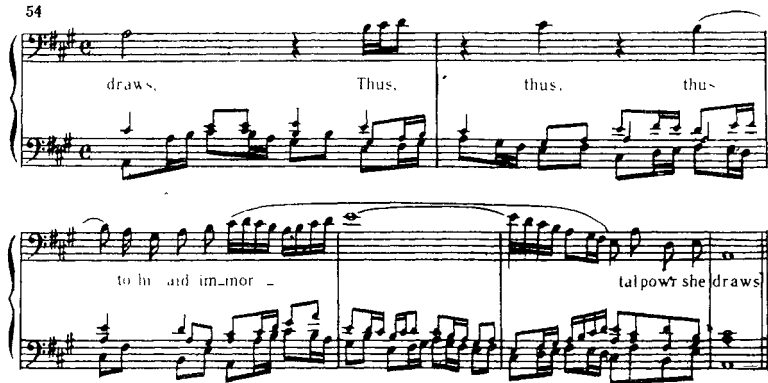


Однако лучшей из всех од, посвященных королеве Марии, следует признать последнюю — «Идите, о сыны искусства» (“Come ye sons of art”, 1694). В ней снова используются трубы, но уже просто как концертирующие инструменты, выступающие наравне со струнными и певцами. Величественная увертюра из оды была использована в пьесе «Королева индейцев», о чем упоминалось выше. Сочиняя вступительную арию и хоровую часть, Пёрселл был вынужден иметь дело с жалкими стихотвор-

* Пьеса на случай (франц.). — Перев.

ными поделками, лишенными выразительности и несовершенными в метрическом отношении. Любого человека с меньшим воображением эти трудности могли обескуражить, но для Пёрселла они стали своеобразным стимулом, вдохновляющим на более напряженную работу. Посредственные слова сочетаются с зажигательными танцевальными ритмами; мелодия, как и в финале оды «Отмечая этот праздник», задумана таким образом, что может быть исполнена на натуральной трубе. Сначала ее поочередно проводят скрипки и гобой, затем она переходит к солирующему альту. Великолепен момент, когда вступают все голоса и инструменты, причем мелодия звучит у альты соло, а сопрано хора ведут верхний голос. В числе самых привлекательных эпизодов оды следует упомянуть живой богато орнаментированный дуэт «Звучи, труба» (“Sound the trumpet”), в котором партия первого альты поднимается до *ми* второй октавы, соло сопрано «Пригласите добродетели» (“Bid the virtues”) с развитой партией гобоя облигато и соло баса «Эти священные чары» (“These are the sacred charms”) — виртуозную арию в модном итальянском духе, с постоянно повторяющимся басом. Приводимые последние шесть тактов арии помогут читателю составить о ней представление (54). Ода заканчивается

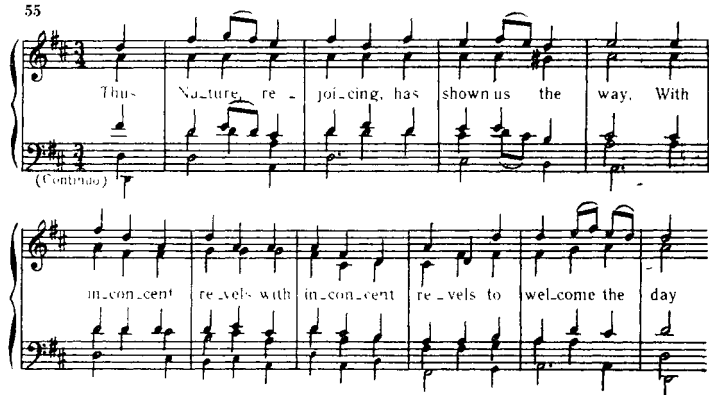
54



громогласным славлением; с потрясающей энергичностью звучит характерная фанфарная мелодия (55)*. Когда же простая и решительная мелодия повторяется в последний раз, кажется, что поет весь мир.

Остается назвать еще одну королевскую оду — «Кто от веселья может удержаться?» (“Who can from joy refrain?”), написанную ко дню рождения шестилетнего герцога Глостерского в 1695 году. Ее отличает высокое техническое мастерство, но все же здесь ощущается недостаток творческой фантазии — повторение знакомых приемов не оживляется свежими идеями.

* Для экономии места я привожу только партии хора



Наибольший интерес представляет пространная чакона в конце произведения.

Среди од, сочиненных по другим поводам, выделяются четыре, посвященные дню св. Цецилии. Самые ранние из них, датированные 1683 годом, — «К усладе сердца снизойди» (“Welcome to all pleasures that delight”) и “Laudate Ceciliam” * на латинский текст. Ода «К усладе сердца снизойди» — одно из лучших ранних произведений Пёрселла. Видимо, большая ответственность, которую чувствовал Пёрселл, представляя свое произведение на суд членов Музыкального общества, потребовала от него полной отдачи творческих сил. Увертюра, хотя и небольшая, отличается подлинным изяществом. Соло альты «Здесь хвалят божества» (“Here the Deities approve”) на основе оstinatного баса позже было издано как пьеса для клавирина во втором томе сборника «Служанка музыки» (1689). Заключительный хор оды написан в необычной для того времени тональности ми мажор. Любопытно, что инструменты и голоса солистов заканчивают пьесу не одновременно, а умолкают один за другим: в самом конце продолжают петь только басы, повторяющие слово «Цецилия».

Ода «Пусть пенье раздастся» (“Raise, raise the voice”) также посвящена дню св. Цецилии (дата написания точно не установлена). На ее основе возникла еще одна пьеса сборника «Служанка музыки» — небольшой ре-минорный менуэт. Эта ода в целом — довольно живое произведение, а в арии на основе оstinatного баса «Смотри — послушна гибкая струна» (“Mark, mark how readily the pliant string”) привлекают внимание любопытные гармонические эксперименты, однако музыка не отличается большой оригинальностью. Судя по особенностям стиля, сочинение можно отнести приблизительно к 1685 году.

* «Славься Цецилия» (лат.) — Перев.

Ода «Привет тебе, прекрасная Цецилия» (“Hail, bright Cecilia”, 1692) написана в совершенно иной манере. Она задумана как торжественный гимн в честь музыки и всех музыкальных инструментов, и хотя в произведении не всегда воплощение достигает высоты замысла, само стремление к благородной цели вызывает восхищение. В оде мы находим один из самых величественных, изобретательных и вдохновенных хоров Пёрселла — «Душа мира» (“Soul of the world”). Слушая эту благородную музыку, кажется, что вся природа наполняется ликованием. Ода начинается мощным оркестровым вступлением, в котором слышны как бы вздохи и стоны человеческих существ, раздающиеся на фоне органного пункта, а диссонанс между мельчайшими частицами природы изображен неожиданным вторжением уменьшенных септим и tremolando у струнных. Далее начинается великолепная хоровая fuga, в которой Пёрселл предстает как конгениальный предшественник Генделя (56).

56

Thou didst the

Chorus

Thou didst the scat -

Strings, Oboes

scat - ter'd a - toms bind

ter'd a toms bind, the scat - ter'd, scat - ter'd a toms bind

ter'd a toms bind, Thou didst the scat -

Thou didst the scat -

Далее на протяжении нескольких тактов голоса и инструменты как бы соревнуются друг с другом, после чего восстанавливается начальная, полифоническая фактура. Этот раздел завершается величественным заключением на доминантовом органном пункте. Несмотря на свою краткость, хор демонстрирует совершенство мастерства и богатство фантазии композитора. В финале Пёрселл, без сомнения, хотел добиться еще большей выразительности, однако эта часть сильно проигрывает из-за использования в ней традиционных юбилейных — оркестровых фанфар. Но в финале есть великолепный момент, когда тема фугато, напоминающая известную хоральную мелодию, звучит в басу в тяжеловесном увеличении, с противосложением в верхнем голосе.

Оркестровое письмо нередко отличается сложностью. Вторая часть увертюры — фугированная канцона, позднее использованная в оде, посвященной королеве Марии (1693), — восхитительный пример инструментальной полифонии. В третьей части (*Adagio*) впечатляет яркая антифонная переключка струнных и гобоев. К этому приему Пёрселл обратился в дуэте «Слушай, каждое дерево» (*"Hark, each tree"*), противопоставляя скрипкам и низким струнным три флейты-рекордера (две дискантовые и одну басовую), причем весь дуэт построен на основе остинатного баса. Смысл такого контрастного чередования инструментов постигается не сразу; дуэт уже давно звучит к тому моменту, когда становится ясно, что объяснение этому приему должно быть найдено в тексте, прославляющем создание соперничающих музыкальных инструментов. Пока солист-бас усердно воспроизводит скачки, изображая «веселую скрипку», сопрано в более сдержанных и возвышенных тонах восхваляет достоинства флейты. Поэт воспекает «братство слушающих музыку», и два голоса сливаются в прихотливых колоратурах. Своеобразна инструментовка во вступительном хоре: высокие голоса полухора сопровождаются только гобоями, а скрипки вступают, когда начинает звучать полный состав хора. Менее интересным представляется живописный эпизод «Дудка и вся гармония войны» (*"The fife and all harmony of war"*), где вполне традиционно трубам и литаврам поручается основная роль в аккомпанементе. Среди сольных вокальных номеров выделяется басовая ария *da caro* «Чудесная машина» (*"Wondrous machine"*), созданная на основе остинатного баса. В ней гобон убедительно комментирует партию солиста, в которой выражается восторг перед непревзойденной величественностью органа. Соло альты «Природы голос» (*"'Tis Nature's voice"*), написанное в декламационном стиле, заслуживает особого упоминания, поскольку именно его композитор пел сам на первом исполнении оды. Современники Пёрселла были поражены главным образом «невероятными фиоритурами», вкрапленными в партию голоса. В наше время демонстрация вокаль-

ной техники пользуется меньшим вниманием, и слушателя привлекает больше внутренний трагизм музыки, ее печальные интонации (57).

57

We hear and straight we grieve or
hate and straight we grieve or hate

58

In songs that mortal strains surmount,
In songs that mortal strains surmount, surmount, surmount

Восхитительна также педаль в среднем голосе на словах «чарует вмиг» ("at once it charms"), которая призвана передать волшебную силу пленительного голоса природы.

Остается коснуться еще трех од, посвященных различным событиям. Величественная ода «Небесная музыка» ("Celestial music") была написана по заказу частной школы, где она и была исполнена в 1689 году. Ее увертюра заимствована из коронационного антема «Мне сердце диктует» ("My heart is in-

dinging"). Ода, известная под названием «Йоркширской праздничной песни» ("The Yorkshire feast song"), была создана в следующем году. Произведение отличается большой пышностью и церемонной эффектностью (трубы, торжествующие в ре-мажоре, и т. п.), но в целом оно тяжеловесно и довольно банально. Возможно, интерес Пёрселла к йоркширским джентльменам был недостаточным, чтобы пробудить его вдохновение. Нас подкупает нежная безмятежность соло тенора «Когда сиятельная королева ночи» ("So when the glitt'ring queen of night"), однако двухтактный остигатный бас, на котором она построена, недостаточно богат возможностями; раздражает постоянное возвращение к тонике. Малопримечательна и ода «Привет тебе, отец великий» ("Great parent, hail"), сочиненная в 1694 году для Тринити-колледжа в Дублине. В ней выделяются впечатляющая полифония увертюры и выразительное соло баса, но все это не может скрасить страниц, полных сухости и помпезности. Фрагмент басовой арии с сопровождением струнных, в котором чувствуется генделевское величие, поможет нам познакомиться с лучшими моментами оды (58).

59 An old ple - bei - an let me die, an old ple - bei - an let me,

Voices I, An old ple - bei - an let me die, die, die,

Vlins

Continuo

let me, let me die, die, die, die, let me, let me die

die an old ple - bei - an, an old ple - bei - an let me die

die, an old ple - bei - an let me, let me let me die, let, let me die

В наследии Пёрселла мы находим большое количество камерных кантат для двух, трех или четырех голосов с аккомпанементом баса-континуо и облигатных инструментов. Это изящные образцы его искусства, и их слова (в нескольких случаях принадлежащие Каули), обладают утонченностью, порой отсутствующей в более крупных произведениях композитора. Конец кантаты «Когда бы я богатства пожелал» (“If ever I more riches did desire”) представляет собой пример его исключительной способности изображать средствами музыки томительное меланхолическое раздумье (59).

В этих кантатах встречаются восхитительно написанные партии флейт и скрипок. В увертюре к кантате «Как мил мне этот луг в цветах» (“How pleasant is this flowery plain”) композитор вводит смелые синкопы у флейт и баса-континуо (60).



В кантате «Когда бы я богатства пожелал» есть занятная деталь. Исполняющееся по желанию певца нижнее *re* в басовой партии автор специально помечил указанием «Гостлинг». Нам уже немало приходилось слышать об успехах преподобного джентльмена и его великолепном баса-профундо. Свидетельство автографа опровергает все нелепые домыслы скептиков об этом певце.



Глава 14

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

Церковная музыка Пёрселла, несомненно, как и церковная музыка эпохи Реставрации вообще, принадлежит своему особому миру, как бы ясно и очевидно ни было ее родство со светской музыкой того времени. Сочетание политических и музыкальных факторов, способствовавших ее формированию и развитию, породило явление, столь характерное для эпохи, что любая попытка возродить его нелепа. Политические обстоятельства нам хорошо известны. Запрет, наложенный правительством Республики на церковную музыку, резко оборвал ее естественное развитие. Серьезные перемены, которые должны были про-

познать в 1640—1660 годах,— белое пятно в истории музыки. Когда же церковная музыка вновь возродилась после Реставрации, многие приемы были введены в практику без надлежащей проверки, следствием чего явилась неровность и недостаточная отточенность нового стиля. Еще в дореспублканские времена композиторы приступили к освоению нового вида антема, в котором вокальная полифония частично уступила место сольным партиям с аккомпанементом виол или органа. Эта разновидность формы получила название «строфического» (“verse”) антема, в противоположность «полному» (“full”) антему, который по замыслу должен был быть целиком полифоническим, хотя иногда определенные его части могли исполняться солистами вместо всего хора. Бёрд уже экспериментировал с новой формой, вполне отвечавшей усиливавшемуся стремлению отводить главную роль певцу-солисту. Разработку нового вида антема продолжил Орlando Гиббонс. Антем Гиббонса с аккомпанементом струнных “This is the word of John” представляет собой известный пример перенесения декламационного принципа в английскую церковную музыку. Гиббонс прекрасно сознавал и выразительные возможности фиоритур, хотя использовал их ограниченно.

В 1660 году церковные службы возобновились, и итальянский декламационный стиль с его пафосом и драматизмом получил широкое распространение в Англии; он нашел себе место в сольных разделах антемов, которые композиторы теперь должны были писать для соборов и Королевской капеллы. Дальнейшее влияние его заметно в том живом гомофонном стиле, который разрабатывал Томас Морли в своих «фа-ля», или «балетах», опубликованных в 1595 году. Здесь же следует упомянуть имя Уильяма Чайлда, родившегося в 1606 году, в начале правления Якова I. Мы приведем здесь конец его антема “O Lord, grant the king a long life”, сочиненного в 1660 году по случаю коронации Карла II (61).

Следующим шагом по пути превращения антема в кантату было предоставление инструментам равных прав с голосами. Среди антемов, исполнявшихся на коронации Карла II в 1661 году, следует назвать сочинение Кука “Behold, O Lord, our defender”, в котором хоровые эпизоды чередовались с разделами, исполнявшимися оркестром струнных и духовых инструментов. В следующем году было введено новшество — регулярное использование в Королевской капелле оркестра «Двадцати четырех скрипок короля» (см. главу 3).

Насаждению нового стиля в церковной музыке, по-видимому, способствовал и Карл II. Поскольку ему было только десять лет, когда вспыхнула гражданская война, у него было мало возможностей познакомиться со старым стилем церковной музыки, к тому времени уже пришедшим в упадок. Его музыкальные вкусы сложились под влиянием его матери, фран-



пуженки по происхождению; значительное воздействие оказало на него также пребывание в Париже в изгнании, где он мог слышать новейшую французскую и итальянскую музыку. Его взгляды на английскую церковную музыку описаны Тадуэем в часто цитируемом отрывке:

Направление церковной музыки, начало которому положили мистер Тэл-лис и мистер Бёрд, в течение нескольких лет продолжало развиваться после Реставрации, и все композиторы подражали их образцам. Его величество, который был живым и веселым принцем, взошед на престол в самом расцвете сил, вскоре, если можно так сказать, устал от торжественности и пышности и приказал композиторам своей капеллы включать в антемы инструментальные симфонии. Затем он назначил избранное число своих личных музыкантов для исполнения этих симфоний и ригурнелей.

Король не намеревался таким нововведением что-либо изменить в существующем порядке. Он только распорядился, чтобы его приказание выполнялось тогда, когда он сам присутствовал на службах в капелле, что бывало утром по воскресеньям, в великие праздники и дни дароприношений. Старым мастерам музыки, таким, как доктор Чайлд, доктор Гиббонс, мистеру Лоу [sic]¹⁰⁶ и другие, органистам его величества, было трудно приспособиться к новым требованиям, и они продолжали сочинять музыку в старых традициях; поэтому существует лишь несколько полных антем и служб, сочиненных ими.

Примерно 4-5 лет спустя некоторые из наиболее развитых и способных воспитанников Королевской капеллы — такие, как мистер Хамфри, мистер Блоу и другие — стали признанными мастерами композиции. Его величество много поощрял их и потворствовал их юношеским фантазиям, поэтому, по крайней мере, каждый месяц, а потом и чаще, они создавали что-нибудь

новое в этом роде. Еще через несколько лет и другие воспитанники капеллы также стали сочинять музыку в такой манере, поскольку иначе напрасно было надеяться угодить его величеству.

Так это светское направление было впервые введено в капеллу, и с тех пор ему слишком часто подражали наши современные композиторы. После смерти короля Карла инструментальные симфонии были забыты, однако композиторы продолжали сочинять антемы с красочными интерлюдиями и ритурами, которые теперь исполнялись на органе.

Любопытно, что Тадуэй, сам воспитанник Королевской капеллы, относился с таким предубеждением к новому направлению. Его предположение, что только личные вкусы Карла II обусловили изменение стиля церковной музыки, не соответствует фактам. Новые тенденции наметились еще до гражданской войны, и старые мастера, которых превозносил Тадуэй, не настолько отставали от времени, как ему хотелось бы нас уверить.

При более объективном подходе возникает такая картина: старшее поколение было неизбежно связано с дореспубликанской эпохой и, следовательно, с елизаветинской традицией; более молодое поколение, воспитанное Куком, должно было, естественно, чутко реагировать на новейшие музыкальные веяния. В то же время елизаветинская традиция уже угасала. Значительное число антем композиторов времен Елизаветы и Якова I, напечатанных в «Божественных службах и антемах» Клиффорда (1663, 1664) показывает, что тогда, как и теперь, музыка «золотого века» Англии составляла существенную часть репертуара соборов и Королевской капеллы. Тадуэй особо подчеркивал, что король не намеревался изменить существовавший порядок и что его распоряжение относилось только к тем дням, когда он сам присутствовал на службе. Королевская капелла придерживалась старых традиций в гораздо большей мере, чем принято думать, ведь не случайно сочинения Пёрселла и Блоу обнаруживают основательное знание старого полифонического стиля.

Примечательно, что Тадуэй называет Пелэма Хамфри среди композиторов, которых поощрял король. Похоже, что именно ему Карл оказывал особое покровительство. Я уже упоминал, что Хамфри был послан за границу за счет короля, вероятно, чтобы завершить обучение непосредственным знакомством с иностранным искусством. Отсюда нередко делался вывод, что он учился у Люлли, таким образом усвоил французский оперный стиль (хотя в период пребывания его во Франции Люлли писал только балеты) и перенес его в церковную музыку, причем, наделив антемы светским легкомыслием, повлиять в том же направлении и на Пёрселла. Но эти заключения могут принимать на веру только люди, не знакомые с творчеством Хамфри. В его антемах преобладает оттенок сосредоточенности, а иногда даже меланхолии, но никак не легкомысленно-

сти*. Такие произведения, как "Thou art my King, O God", "Haste Thee, O God", "O Lord my God" и "Like as the hart", все написанные в миноре, исполнены мягкой печали и отнюдь не поражают своей легкомысленностью. Конечно, Хамфри мог сочинять веселые пьесы в танцевальном ритме, как, например, си-бемоль-мажорный раздел из "O give thanks", но даже здесь музыка сохраняет величавость и сдержанность.

«Светскость», вызывавшая неприязнь Тадуэя, выражалась главным образом во включении в церковную службу инструментальных симфоний — нежелательного новшества для него, старомодного поклонника прежней школы. Точно так же Ивлина шокировало использование скрипичного оркестра, что он считал неподходящим в храме. Но инструментальная музыка смогла проникнуть в церковь, и ясно, что там единственно возможным для нее был только светский стиль. Прежде не существовало традиций инструментальной музыки специально для церкви. Для композиторов эпохи Реставрации инструментальная музыка всегда была просто инструментальной музыкой, без каких-либо разграничений. Слишком долго бытовало представление, что светский стиль обязательно должен предполагать легкомысленность, несовместимую с идеей богослужения, хотя должно было быть очевидным, что светская музыка может быть и часто является ничуть не менее серьезной и величавой, чем церковная. Как мы убедились, неприязнь, которую современники испытывали к этому музыкальному новшеству, проистекала из неверного предположения.

На Пёрселла оказали влияние декламационные разделы антемов Хамфри с патетическими интонациями, которые тот усвоил в Италии и с тех пор без особого чувства меры вводил в свои произведения. Без сомнения, включение увеличенных и уменьшенных интервалов в нисходящие пассажи принадлежало к штампам того времени. Вероятно, благодаря Хамфри Пёрселл смог также познакомиться с французской разновидностью инструментальной увертюры. Блоу также несомненно интересовался итальянской музыкой, и его активные, хотя порой беспорядочные поиски могли послужить стимулом пробуждающемуся гению его ученика. Но, вероятно, Пёрселл, подобно многим другим великим композиторам, постиг секреты мастерства на своем собственном опыте. Еще мальчиком Пёрселл должен был петь разнообразную церковную музыку, как новую, так и старую, поэтому у него сложилось достаточно четкое представление о противостоящих друг другу музыкальных стилях. Видно, старая музыка нашла живой отклик в его душе, поскольку он написал несколько «полных» антемов в полифонической традиции. Все эти произведения принадлежат к раннему

* Отметим также, что в церковной музыке Люлли нет и следа легкомысленности.

периоду его творчества. Но с течением времени его перестали удовлетворять старые методы. Он начал осваивать стиль, основанный на новых музыкальных принципах, которые уже начинали господствовать в Англии. Нам, восхищающимся фактурой старых мастеров, такая перемена может показаться неудачной. Для Пёрселла она должна была стать естественным и неизбежным шагом вперед.

Нам в точности не известно, когда Пёрселл начал сочинять церковную музыку. Во всяком случае, как явствует из письма его отца преподобному Джону Гостлингу*, уже в 1679 году юный Генри сочинял антемы для Королевской капеллы. Не вполне ясно также, где исполнялось большинство его антемов. Очевидно, те из них, которые предусматривают инструментальное сопровождение, сочинялись для Королевской капеллы, поскольку только она располагала достаточными возможностями для их исполнения. Но невозможно доказать, что остальные произведения этого жанра были созданы для Вестминстерского аббатства. По свидетельству Тадуэя, «строфические» антемы с инструментальным сопровождением исполнялись лишь тогда, когда сам король присутствовал на воскресных службах и церковных праздниках. Если же антемы звучали и в других случаях, что кажется вполне вероятным, то скорее всего это происходило в Королевской капелле, поскольку состав ее хора был больше, чем в Вестминстерском аббатстве, и ее хористы были лучше подготовлены для исполнения многоголосных «полных» антемов. Иногда предпринималась попытка подразделить церковную музыку Пёрселла на произведения вестминстерского периода и периода службы в Королевской капелле. Однако такая классификация основывается на предположении, которое нельзя доказать, а кроме того, само выражение «вестминстерский период» может ввести читателя в заблуждение, поскольку Пёрселл оставался органистом аббатства до конца своей жизни.

Если Пёрселл и писал антемы еще мальчиком, они не дошли до наших дней. В самых ранних произведениях, которыми мы располагаем, чувствуется уверенное владение полифонической техникой, несмотря на встречающуюся кое-где тяжеловесность стиля и стремление пренебречь традицией**. Интересно отметить, как в одном из своих ранних антемов, в котором впервые положены на музыку траурные стихи «В расцвете лет» (“In midst of life”), Пёрселл экспериментирует с традиционными хроматизмами, стремясь выделить слова «горькое страдание вечной смерти» (“bitter pains of eternal death”). Композитор готов пожертвовать благозвучием, когда ему кажется более важным

* См. Приложение 1.

** Общая хронология пёрселловских антемов, хотя в некоторых деталях и не полная, установлена Г. Э. П. Аркрайтом (издание Пёрселловского общества, т. 13а).

самостоятельное движение голосов (62). Столь же глубок по своему воздействию конец первой версии антема “Hear me, O Lord” (63). Влияние Хамфри можно уловить в неоднократном

62 bit - ter pains the bit - ter pains

[in]-to the bit - ter pains of e-ter-nal death, in-to the

de-li-ver us not in-to the bit - ter pains of

Sa - vi-our de-li-ver us not in-to the

de-li-ver us not in-to the bit - ter pains of e - ter - nal death.

bit ter pains, in-to the bit - ter pains of e - ter - nal death

e - ter - nal death de-li-ver us not in-to the bit - ter pains of e - ter - nal death

bit - ter pains of e - ter - nal death

63 [down, un - to them that] go down, in - to the pit

like un - to them that - go down in - to the pit

like un - to them that - go down, go down in - to the pit.

повторении фраз в конце раздела, как в антеме “Bow down Thine ear”, где заключительная фраза повторяется с варьирующей гармонией. В кадансах композитор часто смело порывает с традициями, как это видно из хора “Who hath believed our report?”, а использование апподжнатур порой производит поразительный эффект, как в следующем примере из антема “Bow down Thine ear”, где внезапное вступление тенора на звуке *do* в среднем регистре придает диссонансу необычную окраску (64). Иногда Пёрселл почти не заботится о разрешении задержаний. Уже прошло время, когда голосование находилось во власти строжайших правил, хотя вскоре господство современной то-нальности вновь вернуло его в оковы традиции, не менее строгой, чем забытый педантизм прошлых лет. Именно поэтому Бёрни, приверженец канонов XVIII столетия, смотрел с таким

for I am poor am poor and in mi-se-ry, I 'am poor and in mi-se-ry.

mi-se-ry hear me, for I am poor and in mi-se-ry, and in mi-se-ry,
and hear me for I am poor and in mi-se-ry.
(Continuo)
poor and in mi-se-ry, I am poor and in mi-se-ry.

неодобренным — иногда справедливым — на стремление Пёрселла пренебречь правилами.

Самые ранние «полные» антемы Пёрселла (в некоторых из них число голосов доходит до восьми) соотносятся с остальной церковной музыкой композитора так же, как струнные фантазии с его более поздней инструментальной музыкой. В этих величественных произведениях Пёрселл искусно следовал традиции, которая к тому времени успела себя изжить. Если рассматривать не их историческое значение, а собственную художественную ценность, то в них можно увидеть благородные образцы полифонического искусства. Но для более передовых современников Пёрселла в них должен был чувствоваться легкий налет архаики. Разумеется, по складу они не исключительно полифонические. Гомофония, или одновременное движение всех голосов, избегается не больше, чем в сочинениях композиторов елизаветинских времен. Она часто используется для того, чтобы, как в последнем разделе антема "O God, Thou hast cast us out", подчеркнуть контраст с последующим расхождением голосов в строгой и завершенной имитации. Иногда, как во второй половине антема "O God, Thou art my God", гомофоническими становятся уже целые разделы. Но даже в этих «полных» антемах не могли не сказаться тенденции того времени. Одно из более поздних сочинений, "I will sing unto the Lord", написанное до 1683 года, не только в основном гомофонично, но также демонстрирует влияние светских песен, которое еще более отчетливо проявлялось в «строфическом» антеме. Один из самых прекрасных чисто полифонических «полных» антемов — "Here my prayer". К сожалению, до нас дошла только его первая часть, но и она показывает, какой выразительной силы достигает полифония в руках искусного мастера.

Дни «полного» антема были уже сочтены. Чтобы проследить становление стиля церковной музыки Пёрселла, мы должны будем обратиться к его строфическим антемам, написанным с сопровождением струнных или без него. Здесь с самого начала Пёрселл не только подражает декламационному стилю Хамфри, но и стремится перенять декоративные приемы итальян-

янской оперы. Эту тенденцию можно обнаружить во вступительном басовом соло из антема "O God, thou art my God", а также в трехголосном изложении слова "Hallelujah" («Аллилуйя») в том же произведении. Следует заметить, что декламация не ограничивалась только одним голосом, но по обычаю того времени часто распределялась между отдельными самостоятельными голосами.

Среди самых ранних антемов с аккомпанементом струнных следует назвать сочинения "My beloved spake" и "Behold now, praise the Lord". Оба они уже обнаруживают все характерные черты этой формы; инструментальное вступление, напоминающее итальянскую и французскую оперную увертюру, разделы для голосов соло в сопровождении органа, строфы для ансамблей солистов и ликующее хоровое заключение. Хотя инструментальное письмо в этих произведениях нельзя назвать зрелым и композитор все еще находится в плену гармонических приемов старой школы, сообщающих его музыке приятный современному слушателю оттенок архаики, все же по широте размаха и величию увертюры и симфонии из ранних антемов уже превосходят более поздние достижения Пёрселла. Тот, кто по отношению к этой музыке употребляет эпитет «светская» с осуждением, очевидно, никогда ее не слышал. Как и в большей части других пёрселловских антемов подобного рода, в этих сочинениях инструментальные симфонии тесно связаны с общим замыслом, поэтому крайне ошибочно расценивать их как ненужный «довесок». Вокальное письмо все еще до некоторой степени подчиняется канонам старой школы, однако в антеме "My beloved spake" замечен уже новый, гомофонический стиль, при помощи которого веселость светской песни переносится в церковный гимн хвалы и благодарения (65).



По форме антемы Пёрселла с аккомпанементом струнных напоминают «приветственные песни», хотя различие в теме отличает их от пышных приветствий покровителю. По стилю и манере исполнения эти пространные славословия созвучны духу архитектуры эпохи Ренессанса. Невозможно представить себе, что они были предназначены только для прославления бога: они также должны быть замечены и оценены человеком. В «строфических» антемах появился элемент показного велико-

лепия, полностью отсутствовавший в церковной музыке елизаветинских времен. В английской церковной музыке эпохи Реставрации, как и тогдашнем светском искусстве, были заметны перемены, еще раньше произошедшие в Италии, где все великолепие красок хора и оркестра по воле венецианских мастеров уже давно использовалось в духовной музыке, точно так же, как художник-декоратор и инженер напрягали все свои способности, чтобы добиться благосклонности покровителей-герцогов. В требнике 1662 года говорилось, что после третьей короткой молитвы должен исполняться антем, и для таких восторженных любителей, как Пепис, это было не менее важной частью службы, чем проповедь. В те дни, когда открытые публичные концерты были еще относительно новым явлением, Королевская капелла, как и Королевский театр, считалась местом, где можно услышать хорошую музыку в исполнении лучших музыкантов королевства.

Подавляющее большинство «строфических» антемов Пёрселла, по-видимому, было создано не позднее 1685 года. Одно или два произведения датированы 1687 и 1688 годами, и еще три приходятся на последние три года жизни композитора. Если мы вспомним, что практически все лучшие его сочинения в других жанрах относятся к периоду правления Вильгельма III и королевы Марии (то есть к 1689—1695 годам), нас не удивит то обстоятельство, что большинство «строфических» антемов несовершенно. Причина этого та же, что и причина неудачных экспериментов в ранних приветственных одах. Пёрселл порвал со старой традицией, в которой он создал ряд выдающихся произведений, однако овладение новым стилем оказалось по необходимости медленным и трудоемким занятием. Изучение этих антемов ясно показывает, что у него были свои взгляды на то, какой должна быть церковная музыка. Он редко использует остинатный бас — прием, так часто встречающийся в других его сочинениях. Ничто не напоминает и плавную напевность арий из од и спектаклей. При сочинении антема главной целью композитора было создать музыку, соответствующую словам, и дать возможность молящимся ощутить значительность слов. Это было гораздо легче выполнимо в традициях нового стиля, так как в старом смысл слов часто делался неясным из-за затейливого переплетения голосов.

Форма антема стесняла драматический талант Пёрселла, поскольку в ней композитор имел дело со словом, а не с ситуацией. Исключение составляет коронационный антем "My heart is inditing". Видимо, великолепие церемонии возбудило воображение автора и способствовало созданию произведения, вполне соответствующего праздничной обстановке. Пёрселла часто превозносили за точную акцентуацию слов, но это достоинство свойственно не только ему. Сама сущность того монодического идеала, который способствовал формированию оперы

и оратории и триумфально покорил Европу, заключалась в постоянной приверженности тексту. Пёрселл не был бы сыном своего времени, если б поступал иначе. Так же обстоит дело и с довольно наивными музыкальными иллюстрациями к отдельным словам — таким, как «высоко», «низко», «буря» и т. п. Музыкальная живопись такого рода была известна еще в эпоху мадригалов, и опыты Пёрселла в этой области ничуть не примечательны.

Сугубое внимание к тексту и представление об особом достоинстве церковной музыки делали невозможным перенесение в антемы того стиля, который композитор развивал в светской музыке. Так называемый «светский» характер «строфических» антем Пёрселла происходит из секуляризации (если можно так выразиться), которая уже произошла за границей — в Италии. Культ монодии и возвышение певца-виртуоза побуждали итальянских авторов духовной музыки обращаться к стилю, господствовавшему в светской музыке, не забывая, однако, о пристойности. То, что мы считаем «легкомысленным», в действительности правильнее было бы назвать «блестящим». Эти длинные рулады, эти бесконечные пассажи в терциях, эти подвижные, оживленные хоры, встречающиеся у Кариссими, были не менее серьезны по замыслу, чем декламационный пафос, которому они составляли противоположность. В «строфических» антемах Пёрселла поразительно отнюдь не то, что они «легкомысленны», а как раз то, что столь многие из них скучны вследствие применения шаблонных приемов. Нескончаемые трио для фальцетиста, тенора и баса, непрерывные ряды терций, как в мажоре, так и в миноре, и блуждающие речитативы создают ощущение серого однообразия. Усвоение норм современной тональности повлекло за собой создание более жесткой системы гармонических последовательностей, и на смену «дерзостям» более ранней эпохи пришла традиционная добропорядочность.

Становление стиля антем Пёрселла протекало постепенно. В более ранних инструментах отводилась важная роль не только в симфониях (которые могли повторяться в том же произведении), но и в аккомпанементе пению. Например, в антеме "O praise God in his holiness" можно найти партию скрипки obbligato в соло баса "Praise him on well-tuned cymbals", в четырехголосной строфе "Let every thing that hath breath" к вокальным партиям добавлены две партии струнных инструментов для создания свободной шестиголосной имитации. В хоровом письме Пёрселла заметно все более явное отражение масштабного стиля венецианцев, главные достоинства которого заключаются не в изобретательности полифонического голосоведения, а в могучем звучании массы голосов или во впечатляющем антифонном противопоставлении групп хора. Например, в антеме "Praise the Lord, o my soul" низкие

Hearken O daughter, con - sider, con - sider

Hearken, O daughter, consider, Con -

Hearken O daughter con - sider con - sider

Hearken, O daughter, con - sider Con -

incline, in - cline thine ear, for - get al - so thine own,

in - cline thine ear in - cline, in - cline thine ear,

- si - der, in - cline, in - cline, thine ear for - get al - so thine own

in - cline thine ear in - cline ear, in - cline thine

- si - der in - cline thine

peo - ple, for - get al - so thine own

for - get al - so thine own peo - ple, thine own

for - get al - so thine own peo - ple for - get thine own

peo - ple, for - get al - so thine own

for - get al - so thine own peo - ple and thy fathers

own peo - ple, for - get thine own

- cline thine ear, for - get al - so thine own peo

ear, for - get al - so thine own peo ple,

peo - ple and thy fa - ther's house,
 peo - ple and thy fa - ther's house,
 peo - ple and thy fa - ther's house,
 house, and thy fa - ther's house,
 peo - ple and thy fa - ther's house,
 peo - ple and thy fa - ther's house,
 and thy fa - ther's house.

певческие голоса отвечают высоким, после чего откликаются струнные инструменты, а затем все шесть голосов вступают одновременно.

Замечательный пример этого парадного стиля — антем “My heart is inditing”, сочиненный для коронации Якова II. В распоряжении Пёрселла были два хора, и он мог не стесняться себя в выборе выразительных средств. Произведение написано на восемь голосов с аккомпанементом струнных. Хотя по форме оно принадлежит к «строфической» разновидности, Пёрселл иногда, особенно в величавом начале, возвращается к полифоническому стилю «полного» антема, обогащая его струнным сопровождением. Тщательно разработанное голосоведение в некоторых моментах напоминает его раннюю манеру: свободное движение голосов образует плотный ряд порой причудливых аккордовых последовательностей, как, например, в приводимом фрагменте, начинающемся в антифонном стиле (66).

Инструментальному письму в этом антеме присущи благородная широта и величие. Ритуальность из раздела “Instead of the fathers” включает в себе нечто от той неуклонности течения, которая свойственна началу баховских «Страстей по Матфею». Особенно хорош финал, в котором голоса и инструменты, переключаясь друг с другом, напоминают могучий колокольный перезвон. При исполнении эта грандиозная кульминация должна производить ошеломляющее впечатление. Она начинается просто (67). Постепенно голоса певцов и инструменты набирают силу. Перезвон колоколов становится более настойчивым, а половинные ноты в хоровой партии разбиваются на веселые четвертные. Единый порыв захватывает весь ансамбль голо-



сов и инструментов, и кажется, что самое здание поет «аллилуйя» (68). Последние такты триумфально завершают целое, причем басы и органная педаль¹⁰⁷ нисходят на глубину нижнего *ми*.

68

Chorus Al - le - lu - ja etc

Strings

Повторение возгласа «аллилуйя» — характерная черта эпохи. Я уже приводил пример из произведения Уильяма Чайлда. Надо признать, что вообще это не особенно интересный прием, но часто, как в данном случае, простому повторению аккордов придается большая значительность введением задержаний. Следует также помнить, что органист, вероятно, поддерживал эти аккорды, создавая фон для восклицаний хора. Иногда слово «аллилуйя» распределялось между несколькими солистами, как в антеме “In Thee, O Lord, do I put my trust”, написанном

приблизительно в одно время с "My heart is inditing" (69). Разумеется, эту музыку нельзя назвать вдохновенной, однако ее недостатки проистекают не от излишней «легкомысленности» вокальных партий, а от утомительной тяжеловесности оstinатного баса.

69. Bass

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja, al - le -

Alto

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

Хотя в антемах Пёрселла много условностей, иногда композитор вырывается из оков традиции, давая свободу своей творческой фантазии. Эти минуты вдохновения можно уподобить яркому дневному свету, озаряющему мрачные своды собора. Следует, например, отметить своеобразное музыкальное истолкование слов "sorrow and mourning" («печаль и скорбь») в антеме "Awake, awake, put on thy strength", а также проникновенный эпизод из речитатива в антеме "Praise the Lord, o my soul" (70). Иногда Пёрселл, подражая итальянским мастерам,

70.

For He knows where of we are made, He re - mem - b'reth that we

are but dust, He re - mem - b'reth that we are but dust

усиливает красочность гармоническими последовательностями. (Этот прием с большим успехом использовали Пери и Монте-

верди.) Так, в раннем «строфическом» антеме без оркестрового сопровождения "Let God arise" используется сопоставление явно неродственных трезвучий ля мажор и до минор. В более позднем антеме "Blessed is he that considereth the poor" мы находим удивительно яркий эффект, достигаемый независимым движением голосов (71). Приведем также фрагмент из драма-

71

The Lord can tort him, when he li-eth sick up-on his bed

Continuo

5 7 9 8 # 4 6 7 5 9 # 7 4 5 5-4

тического антема "Why do the heathen rage?", звучащий весьма своеобразно (72).

72

Serve the Lord in fear, and re-joice to Him with re-ve-rence,

Serve the Lord in tear, and re-joice to Him with re-ve-rence

В музыке антемов чувствуется обилие, вернее, даже переизбыток украшений. Это была своеобразная дань композитора эпохе, когда колоратуры считались обязательным атрибутом вокального искусства.

В антеме "O sing unto the Lord", датирующемся 1688 годом, наиболее последовательно претворяются принципы итальянской оратории. В нем словно предвосхищаются будущие шедевры Генделя. Здесь торжественность «французской» увертюры уступает место более простому и ясному стилю итальянской сонаты. В вокальной партии проявляется мастерство гомофонного письма: интересно противопоставление голосов и инструментов (73). (Заметим, что в приведенном примере басовый голос уже имеет черты, характерные для начала XVIII столетия). Но вокальное письмо содержит также элементы новой полифонии,

Chorus

Solo

Tell it out a - mong the hea - ten that the Lord is

Strings

The Lord is King, the Lord is King, is King the Lord is King

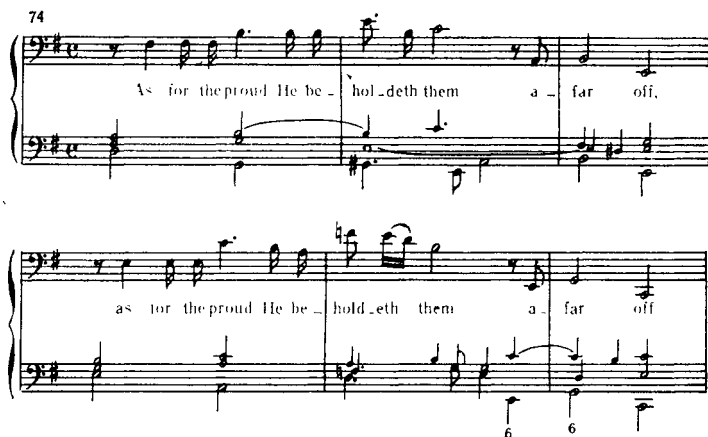
King

инструментальной по происхождению, в которой движение голосов обусловлено гармонической основой — в противоположность старому контрапунктическому стилю, где движение голосов в значительной мере определяло гармонию.

Сольные партии в «строфических» антемах чаще всего предназначаются для фальцетиста, тенора и баса, хотя изредка встречаются и сопрановые партии. Единственное сочинение с достаточно развернутым сопрановым соло — “My song shall be alway of the lovingkindness” (1688), без сомнения, создавалось в расчете на определенного певца. Вряд ли кто-либо из учеников Королевской капеллы мог справиться с такой виртуозной пьесой, иначе Пёрселл не преминул бы написать для него сопрановые партии и в других антемах. Похоже, что исполнителем был приезжий музыкант, возможно, даже знаменитый певец-кастрат Сифаче, который посетил Англию в 1687 году и выступал в католической капелле Якова II в Уайтхолле. Его выступление в Королевской капелле должно было быть событием необычным, однако отнюдь не невозможным при королевско-католике, а тот факт, что Пёрселл посвятил отъезду Сифаче из Англии небольшую пьесу для клавесина, указывает на их близкое знакомство. Пожалуй, примечательно, что указанное

соло предназначалось в действительности не для сопрано, а для меццо-сопрано, так как диапазон партии простирается от *си* малой октавы до *ми* второй октавы.

Наиболее интересны в «строфических» антемах басовые соло. В них Пёрселл имел возможность сочинять для исключительного певца, и в полной мере ей воспользовался. Многие пассажи, как в антеме “I will give thanks unto Thee, O Lord”, не под силу заурядному певцу (74). А ведь встречаются и более сложные партии, пусть даже с менее широким диапазоном. Наверное, посещать по воскресеньям Королевскую капеллу имело смысл хотя бы ради того, чтобы услышать преподобного Джона Гостлинга, преодолевающего столь коварные препятствия.



По стилю к английским антемам примыкают два латинских псалма — “Beati omnes qui timent Dominum” с пышной «Аллилуйей» в финале и величественный “Jehovah, quam multi”, который мог быть написан для одной из католических капелл Лондона. Нечто совершенно иное представляют собой произведения на библейские тексты — обычно их называют гимнами. Повидимому, эти сочинения предназначались для неофициальных молитвенных собраний в узком кругу; для них характерны задушевность и доверительность, редко встречающиеся в антемах. Своеобразное начало гимна “Plung’d in the confines of despair” с эффектным использованием хроматизмов и уменьшенных квинт — яркое проявление творческой искренности и технической свободы композитора. Здесь гармонические последовательности порождены стремлением перенести в музыку весь пафос стихов, воплотить в звуках глубину чувства.

Разумеется, в гимнах, как и в антемах, иногда попадаются однообразные эпизоды, но лучшие произведения, такие, как “Lord, I can suffer, O, I’m sick of life” и особенно утонченный

и сложный гимн "Ah! Few and full of sorrow", обладают редкой красотой, причем по стилю они необычны для Пёрселла. Среди всех этих произведений выделяется единственная в своем роде драматическая сцена "In guilty night", изданная Джоном Плэйфордом во втором томе сборника "Harmonia Sacra". По сути дела, перед нами миниатюрная оратория для трех голосов, созданная на сюжет, заимствованный из библейской легенды. В основу ее положен эпизод прихода Саула к волшебнице в Аэндор¹⁰⁸. Это единственный у Пёрселла пример такого жанра. Произведение интересно тем, что порой вызывает ассоциации с романтизмом XIX века,— например, во вступительном повествовании (75) и позднее в одиноком эхо финального прощания.



Среди церковных служб, принадлежащих перу Пёрселла, сохранилась только одна полная си-бемоль-мажорная «Утренняя и вечерняя служба» ("Morning and Evening Service"), включающая все основные части службы, так же как и "Kyrie" и "Credo". Служба написана до 1683 года, и, хотя в ней преобладает гомофонная манера письма, она основывается на старых строгих традициях церковной музыки.

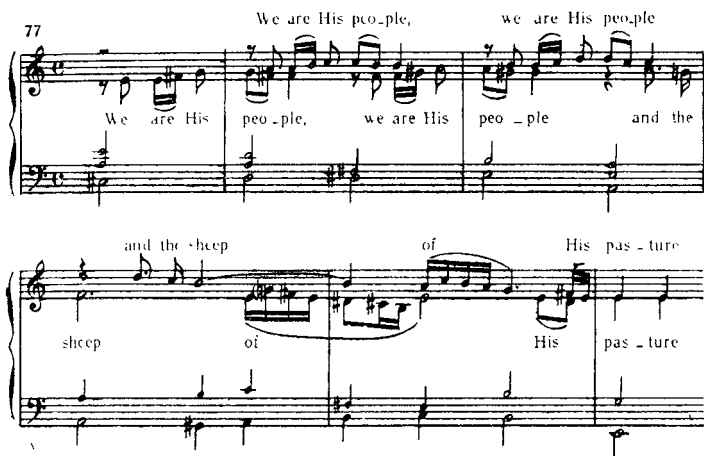
Наряду с этим начинают проявляться и более новые тенденции — в частности, в эпизоде "Sing, rejoice and give thanks" из "Cantate Domino". Становится заметной и большая свобода гармонического развития. При словах "Thy saving health among all nations" из "Deus Misereatur" независимое хроматическое движение голосов порождает удивительно остро звучащие по-

следовательности. В общем, эта служба — выдающийся пример ранней церковной музыки Пёрселла. Выразительность в ней часто достигается простейшими приемами, например чередованием верхних и нижних голосов. В то же время музыка так хорошо сочетается с текстом, ее развитие столь плавно, что впечатление от нее гораздо сильнее, чем от многих более претенциозных сочинений. В эпизоде “Let the sea make a noise” отчетливо проступает связь Пёрселла со старой церковной традицией. В произведение вошло несколько искусных канонов — настоящая музыка, а не музыкальные головоломки, — которые доставят удовольствие специалисту.

В самостоятельном произведении “Magnificat и Nunc Dimitis” Пёрселл смягчает аскетизм строгого стиля печально звучащим переходом к заключительному “Amen” второго песнопения (76).



Ре-мажорный “Te Deum и Jubilate”, написанный специально, для празднования дня св. Цецилии, отличается торжественностью стиля. Это произведение вызывало восхищение у Тадуэя и позже у Бёрни, и долгие годы оно пользовалось известностью как общепризнанный шедевр. Нельзя не признать, однако, что его роскошь и блеск с течением времени утратили былую привлекательность. Повторение ре-мажорного аккорда, как бы ни были великолепны трубачи или хор, нас вряд ли поразит в той же мере, как современников Пёрселла, для которых такая пышность была нова и удивительна. Слабость “Te Deum и Jubilate” не только в пристрастии к внешним эффектам, но и в бессвязности структуры. Быстрая смена коротких частей (среди них есть чрезвычайно короткие) разрушает цельность впечатления. Среди самых ярких моментов этого сочинения следует назвать совсем не радостное соло трубы, открывающее



“Jubilate”, и не звучное tutti на словах “Holy, holy, holy”, а дуэт сопрано и альты “We are people, and sheep of his pasture” (77).



Глава 15

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мы уже говорили о значении инструментального творчества Пёрселла. Его оркестровая музыка практически во всех случаях либо связана с театром, либо входит в оды и антемы. Сохранилось и несколько отдельных пьес, которые являются фрагментами более крупных произведений, теперь утраченных. На этих сочинениях мы не будем специально останавливаться. Нам остается рассмотреть только камерную музыку: произведения для двух и более инструментов и сольные пьесы для клавишины и органа. Вся камерная музыка Пёрселла может быть разделена на две части. Первую составляют струнные фантазии, написанные, по-видимому, в 1680 году, вторую — два сборника сонат для двух скрипок, баса и баса-континуо, изданных, соответственно, в 1683 и 1697 годах. В струнных фантазиях, как и в «полных» антемах, Пёрселл все еще находился во власти старых музыкальных традиций, в сонатах же заметно освоение новейшего итальянского стиля.

Фантазия, или фэнси, как ее обычно называли в Англии, завоевала огромную популярность в конце XVI века, сохранив ее на протяжении всего XVII столетия. В отличие от тех мадригалов, которые из практических соображений издавались с ука-

занием «пригодны для голоса или виол», фантазия принадлежала к «чистой» инструментальной музыке, хотя ее истоки обнаруживаются в старой вокальной полифонии. Самое название говорит о характере музыки и ее предназначении. Здесь композитор не был строго ограничен техникой *cantus firmus*, которая использовалась в сочинениях типа “*In Nomine*”¹⁰⁹; в фэнси автор мог дать волю своему воображению. Основным композиционным примером ее была имитация; простая тема получала развитие при помощи всех приемов, известных контрапунктистам того времени. Канон, увеличение, обращение и уменьшение использовались в искусных сочетаниях; когда же выразительные возможности первой темы исчерпывались, ее сменяла вторая, так сказать, входя в круг. Эти имитационные разделы были предвестниками фуги XVIII столетия. Фантазия требовала от композитора не только совершенной техники, но и большого творческого воображения, и неудивительно, что многие из тех, кто обладал первым качеством, были лишены второго.

Подобно мадригалу, фэнси в первую очередь и главным образом взывала к самим исполнителям; основное удовольствие заключалось в исполнении своей партии при постоянном ощущении соперничества с другими голосами ансамбля. Такая форма музицирования оказалась настолько притягательной, что благодаря ей фэнси смогла пережить беспокойное время гражданской войны, сохраниться в период Республики и даже найти своих почитателей в первые годы Реставрации. Однако она не смогла устоять против вторжения концертного стиля из-за границы; с распространением французской и итальянской инструментальной музыки она совершенно вышла из моды. К XVIII веку фэнси и все родственные ей формы безнадежно устарели. Бумага, на которой были написаны некогда популярные произведения, могла служить для изготовления бумажных змеев или для растопки кухонной плиты, но на исполнение этих пьес могли отважиться, пожалуй, только страстные поклонники старины.

Причинами, вызвавшими перемены, были упадок конsortов¹¹⁰ виол и распространение баса-континуо. В начале XVII столетия скрипка, хотя и получившая известность в Англии и признанная при дворе, еще не успела завоевать симпатии музыкантов-любителей, для которых, в основном, и сочинялась камерная музыка. Неизменным спутником тогдашнего любителя была виола, и именно для конsortов виол композиторы писали свои фэнси и другие подобные пьесы. Обычно виолы звучали в сопровождении комнатного органа, но первоначально исполнитель играл по нотам специальную органную партию, а не импровизировал аккомпанемент на основе цифрованного баса, как это было принято в новой итальянской музыке. Приблизительно к середине XVII столетия скрипка стала посте-

пенно входить в моду, и даже наиболее консервативно настроенные музыканты были вынуждены оценить ее возможности. Энтони Вуд, тонкий исполнитель камерной музыки, прежде отдававший предпочтение исключительно виоле, начал учиться игре на скрипке, причем настраивал инструмент по квартам по аналогии с виолой; затем он стал брать уроки у опытного скрипача. Блестящее мастерство Бальтцара и Мелла также способствовало росту популярности скрипки среди любителей. Между тем в Италии старая многоголосная инструментальная музыка была вытеснена более простой, в которой клавишные инструменты заменили средние голоса полифонии. Новый скрипичный репертуар требовал не только виртуозной техники от исполнителя, необходимо было также содействие искусного аккомпаниатора, который должен был интерпретировать скупые обозначения цифрованного баса.

На фоне этих нововведений фэнси для виол в период Реставрации были уже пережитком прошлого. Действительно, фантазии Пёрселла — последние из известных примеров использования этой формы. В последнее время делались попытки доказать, что музыка консортов предназначалась для семейства скрипичных инструментов и что пьесы Пёрселла как раз и служат тому иллюстрацией*. Однако доказательства данной гипотезы не внушают доверия, а приведенные примеры столь скудны, что скорее являются исключениями из правила. Томас Мэйс, писавший в эпоху правления Карла II, говорит о музыке «чистых консортов» как о музыке для виол, без каких-либо оговорок**. Он разрешает любителям музыки добавить в свои коллекции виол «пару скрипок, чтобы быть во всеоружии на особый случай музицирования в веселом консорте», однако категорически отказывается принять скрипку в качестве полноправного члена консорта на том основании, что она нарушает равновесие голосов. Правда, трехголосный «Маленький консорт» Мэтью Локка (сочиненный в 1651 году и изданный в 1656 году) предназначался как для виол, так и для скрипок, но это, видимо, было просто попыткой «сосуществования» с обоними мирами; исполнителям предоставлялся выбор — играть ли пьесы только на тех или иных смычковых инструментах или вводить в ансамбль теорбы и клавесин. Даже в новой концертной скрипичной музыке басовые партии обычно исполняли не на виолончели, а на басовой виоле***.

* *Hayes G. R. Musical Instruments and their Music. 1500—1750. V. 2, The viols, and other Bowed Instruments. Oxford, 1930, p. 193—194; Holland A. K. Henry Purcell: The English Musical Tradition. London, 1932, p. 138.*

** «Чистый (full) консорт» состоял из инструментов одного семейства. Сочетание струнных и духовых инструментов было известно как «смешанный (broken) консорт».

*** Плэйфорд, анонсируя в пятом выпуске «Избранных арий, песен и диалогов» (1684) «Сонаты на три голоса» Пёрселла, указывает, что они написаны «для двух скрипок и басовой виолы».

Теория, согласно которой фантазии Пёрселла были написаны для скрипичного консорта, заставляет предположить использование старинной «теноровой скрипки», которая настраивалась на кварту ниже альты: в седьмой четырехголосной фантазии третий инструмент квартета должен брать ноту *си* большой октавы, на полтона выходя за пределы нижней границы диапазона альты; с другой стороны, второй голос, нередко спускающийся ниже самого низкого скрипичного звука — *соль* малой октавы, — должен бы исполняться на альте. Однако у нас нет никаких доказательств, что «теноровая скрипка» — «настоящий тенор», как ее называли ценители — была тогда распространена в Англии. В книге Плэйфорда «Введение в искусство музыки» (“Introduction to the Skill of Musick”) издания 1687 года «тенором» называется инструмент, который нам известен как альт, причем нет упоминания о каком-либо инструменте, который занимал бы промежуточное положение между ним и басом. Энтони Вуд различает три разновидности скрипичного семейства — дискант, тенор и бас. Вся четырехголосная инструментальная музыка Пёрселла, насколько нам известно, предназначена для струнного квартета; когда композитор писал произведения для пяти голосов, как в одах 1689 и 1690 годов, посвященных королеве Марии, он дополнительно включал в ансамбль третью скрипку или второй альт. Отсутствие явных доказательств обратного позволяет заключить, что фантазии были написаны для виол, а четырехголосные произведения исполнялись двумя дискантами, тенором и басом. Во второй четырехголосной фантазии самая низкая струна басовой виолы должна была перестраиваться на *до*, что было обычным в практике консортов. В остальных случаях партии находятся в пределах обычных диапазонов инструментов. «Скрипичную» теорию пытались обосновать и стилистическими особенностями фантазий, но это мало что доказывает. Вполне допустимо, что пьесы для виолы создавались под влиянием скрипичной техники, подобно тому как современная органная музыка испытывает воздействие фортепианных сочинений*.

Автографы фантазий Пёрселла находятся в сборнике его произведений, хранящемся теперь в Британском музее. Три из них написаны на три голоса, девять — на четыре и одна — на пять голосов. Кроме того, там помещены еще две пьесы, одна на шесть, а другая на семь голосов, которые относятся к типу сочинений “In Nomine”. Большое количество чистых листов

* Перерабатывая четырехголосные фантазии для струнного квартета, Питер Уорлок был вынужден поменять местами вторую и третью партии всюду, где второй голос опускается ниже границы скрипичного диапазона. Это изменение вызывает сожаление, так как оно нарушает независимость голосов; вполне можно было бы издать эти пьесы для скрипки, двух альтов и виолончели, с альтернативными партиями на тот случай, когда не окажется двух альтов.

позволяет думать, что Пёрселл намеревался создать гораздо более обширный сборник. О том значении, которое он придавал этой работе, свидетельствует не только скрупулезная тщательность, с которой выполнена партитура, но также и тщательная датировка каждой четырехголосной фантазии: указан не только год, но даже месяц и день написания. Фрагмент десятой четырехголосной фантазии, помеченный 1683 годом, то есть написанный тремя годами позже, убеждает нас в намерении Пёрселла довести до конца свой замысел, но нет доказательств тому, что им созданы какие-то произведения кроме тех, которыми мы располагаем.

По строению фантазии традиционны. Искусное применение контрапунктической имитации доказывает, что Пёрселл в возрасте двадцати одного года уже в совершенстве владел традиционной музыкальной техникой. Но по силе выразительности его фантазии превосходят все аналогичные сочинения современников, а творческая манера композитора поражает новизной и яркостью. Даже самые простые музыкальные эпизоды наполнены чувством — как, например, небольшой канон в девятой фантазии (78).



Пёрселл использует сложнейшие технические приемы с поразительной легкостью. Об этом может свидетельствовать и отрывок из первой фантазии: третий голос проводит тему в увеличении на манер *cantus firmus*, в то время как другие инструменты проводят ее в верхних голосах и в басу сначала в пря-

мом движении, а затем в обращении (79). В противоположность строгому полифоническому письму, в произведениях Пёрселла встречаются эпизоды с преобладанием гомофонного склада, в которые композитор вводил утонченнейшие гармонические последовательности. Небольшой фрагмент с пометкой «Drag» (тяжело, медленно) из восьмой фантазии прекрасно демонстрирует искусство гармонического колорита (80). Тональ-



ности здесь меняются подобно тому, как пастельные тона мягко переходят из одного в другой. В похожем эпизоде первой фантазии Пёрселл использует более смелый переход, который, начинаясь в си-бемоле, включает целый ряд промежуточных тональностей и в конце завершается ре-мажорным трезвучием.

В пятиголосной «Фантазии на одну ноту» Пёрселл поставил перед собой более сложную задачу. Четвертая партия в этом произведении состоит из повторяющейся в каждом такте ноты *до*, вокруг которой остальные четыре инструмента сплетают затейливые музыкальные узоры. Поначалу звучат только половинные ноты, затем стремительность движения возрастает, и под конец быстрые шестнадцатые окружают постоянно повторяющийся звук.

В шести- и семиголосных фантазиях Пёрселл обращался к традиционным хоральным напевам, на которых композиторы в прошлом основывали свои «In Nomine». Характер этих фантазий — строгий и величественный. Нельзя не отметить конец семиголосной фантазии, представляющий собой великолепный образец полифонии (81). Глухой тембр басовых инструментов контрастирует с более ярким звучанием высоких голосов. (Повторяющееся *ре* в третьем голосе — конец *cantus firmus*.) Тот же рукописный сборник содержит четырехголосные чакону и павану, обе соль-минорные. Стоит подробнее рассмотреть павану, в которой нас поражает своей красотой строгая имитация, проходящая на фоне хроматического баса. Звучание всех четырех инструментов исполнено глубокой печали (82).



В двух сборниках своих сонат Пёрселл изменяет традициям консорта виол ради нового концертного стиля, пришедшего из Италии. Этот стиль сочетает гомофонию и полифонию; у струнных инструментов проходят имитации или fuga, а клавишные (орган или клавесин) играют аккордовое сопровождение. Новый вид полифонии культивировали композиторы второй половины XVII — начала XVIII столетий; высшего расцвета он до-

стиг в виртуозных концертах и кантатах Баха. Первый сборник назван «Сонаты на три голоса», второй — «Сонаты на четыре голоса». Эти названия способны ввести в заблуждение даже опытных исследователей творчества композитора. В действительности сборники не отличаются по составу инструментов: оба написаны для двух скрипок и баса (басовой виолы или виолончели) и оба изданы с цифрованной басовой партией для аккомпаниатора. Каждый из них мог с одинаковым основанием называться как «Сонатами на три голоса», так и «Сонатами на четыре голоса». Например, в первом сборнике струнный бас отнюдь не совпадает полностью с цифрованным басом, а в Largo пятой сонаты целый раздел написан для четырех голосов, самый нижний из которых принадлежит басу-континуо. В свете этих и других подобных фактов весьма любопытно содержащееся в предисловии Пёрселла указание, что первоначально он не намеревался печатать партию цифрованного баса.

В предисловии к «Сонатам на три голоса», которое я полностью приводил выше, Пёрселл заявлял, что он «стремился к подражанию прославленным итальянским мастерам, главным образом стремясь ввести в обычай серьезность и торжественность музыки такого рода, добиться признания ее соотечественниками, которым уже пора бы почувствовать отвращение к легкомыслию и балладным напевам наших соседей». Вторая часть приведенной фразы, по всей вероятности, намекает на французов. В словах Пёрселла нельзя не почувствовать чрезмерную самоуверенность. Действительно, французское инструментальное творчество не выдерживает сравнения с итальянским, однако слова «легкомыслие и балладные напевы» совершенно неуместны по отношению к французской музыке, которая нередко отличается как раз величавостью и глубиной. Что касается «легкомыслия», то сам Пёрселл оставил потомству немало поверхностных пьес, причем иногда он даже опускался до «балладных напевов», так что мы вправе обвинить его в некоторой неискренности.

Специалисты высказывали немало предположений относительно того, какие произведения использовал в качестве образца Пёрселл, сочиняя свои сонаты. Но все гипотезы выдвигались напрасно, ибо композитор сам указал на происхождение своих сонат, заявив, что он «стремился к подражанию прославленным итальянским мастерам». Примеры их творчества находились буквально под рукой. Итальянские музыканты, обосновавшиеся в Лондоне, без сомнения, привезли с собой новые рукописные сборники итальянской музыки, а в Лондоне среди состоятельной публики было немало любителей, которые желали бы импортировать новинки для домашнего музицирования. В Британском музее хранится рукопись двадцати двух итальянских сонат, помеченная именем владельца (сэра Гэбриела Робертса) и датированная 1680 годом. В 1681 году Плэй-

форд объявил своим подписчикам, что в его распоряжении есть «большое собрание новой инструментальной музыки для двух дискантов и баса»; вероятно, в числе этих произведений находились и итальянские пьесы. Задолго до этого английские композиторы начали писать музыку для скрипок и баса-континуо. Джону Дженкинсу приписывается издание в 1660 году двадцати сонат для двух скрипок, баса и континуо. Еще раньше, в 1653 году, за тридцать лет до Пёрселла, аналогичный сборник выпустил в Инсбруге Уильям Янг. Примечательно, что Янг вернулся в Англию во время Реставрации или, может быть, несколько раньше. По возвращении на родину он стал играть в королевском скрипичном оркестре.

В XVII веке существовало две основные разновидности сонаты — *sonata da chiesa* (церковная соната) и *sonata da camera* (камерная соната). Первая, как и следует из ее названия, отличалась большей строгостью стиля, однако она, естественно, не могла избежать влияния светской музыки и вскоре сама стала вполне светской. Вторая представляла собой последовательность частей танцевального склада, которые из *sonata da chiesa* теоретически исключались, хотя нередко и в ней можно было обнаружить танцевальные ритмы. *Sonata da chiesa* явилась предшественницей классической сонаты, в то время как *sonata da camera* скорее связывается с формированием сюиты. Типичные образцы обеих форм можно найти в сочинениях итальянского современника Пёрселла Арканджелло Корелли. Сонаты Пёрселла принадлежат к первому типу. *Largo* его сонат ассоциируются с сарабандой, но это не чисто танцевальные части. Церковная соната, согласно итальянским канонам, состояла из четырех частей, которые объединялись парами в контрастные группы: медленное вступление, *Allegro*, *Largo* и оживленный финал. Однако композиторы не всегда придерживались этой схемы. Так, шестая соната из опуса 3 Корелли начинается в темпе *Vivace*, далее следует *Grave*, а затем два *Allegro*, отделенные друг от друга двумя тактами *Adagio*. В сонатах Пёрселла мы наблюдаем большое разнообразие композиционных решений. В частности, в первой сонате из первого сборника после обычной четвертой части помещено *Largo* в ритме сарабанды, а в пятой сонате из того же выпуска три медленные части находятся в окружении двух быстрых и т. д. Особое место занимает шестая соната из второго сборника: она состоит всего из одной части — развернутой чаканы. Среди *Allegro* часто можно встретить канцону — так назывались подвижные пьесы типа фуги, в которых иногда противосложение появлялось вместе с темой. Образцы этой формы мы находим и в театральной музыке Пёрселла.

Доктор Альфред Эйнштейн сказал об итальянской церковной сонате, что «она напоминает героическую атмосферу и элегическое настроение пейзажей Пуссена». Сравнение пред-

ставляется необыкновенно точным; оно особенно применимо к сонатам Пёрселла. Слушателя более всего поражает красота их формы, взаимодействие голосов, использование контрастов, соединение блестящего мастерства и яркого творческого воображения. Эти сочинения отличаются эмоциональным богатством. Пёрселл, как и его современники, прекрасно ощущал выразительную силу хроматизмов, и лучше многих коллег знал, как придать гармонии те неожиданные повороты, которые очаровывают слух и заставляют замирать сердце. Однако чувства в его произведениях отличаются классической сдержанностью: композитору чуждо самоотрицание, и в то же время в его музыке нет преувеличенного самовыражения. Сонаты Пёрселла можно назвать «чистой» музыкой в том смысле, что в них нет и намека на сюжетность. Разумеется, у него самого музыкальные образы связывались с какими-то личными переживаниями, и, в свою очередь, у слушателя музыка будет вызывать особые, одному ему известные ассоциации. Но это уже область индивидуальной фантазии; нас же интересуют главным образом сами произведения.

С первого взгляда может показаться, что сонаты 1683 года полностью порывают с традицией, однако при внимательном рассмотрении нетрудно обнаружить сходство между ними и ранними фантазиями. Сонаты отличаются менее жесткой системой имитации и опорой на бас-континуо, но различные детали несомненно напоминают более раннюю манеру. Например, начало первой сонаты — своеобразное эхо стиля молодого Пёрселла (83).



Следующий фрагмент, в отличие от вышеприведенного, — прямое подражание итальянским сонатам (84).



Влияние итальянских композиторов может быть обнаружено также в характерных подробностях — например, последовательностях секст и скачках деташи¹¹¹ на скрипке, как в приводимом

примере из второй сонаты (85), и в использовании «нейтрального» тематизма в фугированных частях.



В целом быстрые части сонат более строги по стилю, в них обращает на себя внимание полифоническое мастерство. Часто цитируется начало шестой сонаты с каноном в двойном увеличении в квинту и октаву. Есть другой пример, из десятой сонаты,— менее сложный, но не менее восхитительный (86).



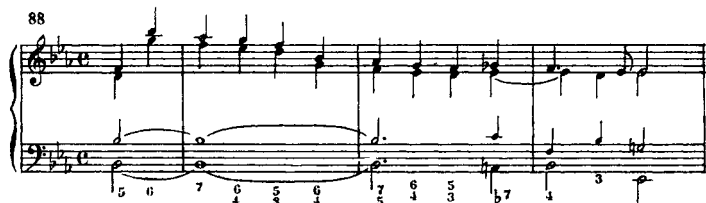
Даже в быстрых частях Пёрселл прибегает к хроматизмам. В канцону из седьмой сонаты он вводит новое хроматическое противосложение и искусно сочетает его с диатонической темой. Однако к высшим достижениям сонат принадлежат их медленные части. Спокойная торжественность и красочность этих Largo и Adagio делают их замечательным вкладом в камерное музыкальное наследие. Нередко величественные пёрселловские каденции напоминают медленные арии из опер Генделя. Небольшой фрагмент из восьмой сонаты поможет нам ощутить близость двух великих композиторов (87).



Во втором сборнике сонат, опубликованном вдовой композитора два года спустя после его смерти, содержится ряд более зрелых и технически совершенных произведений, в то время как остальные по характеру и строению напоминают первый сборник. Вполне возможно, что сонаты создавались в разное время и были объединены лишь для издания. Упомянутый выше

автограф, хранящийся в Британском музее (беловая копия нескольких сонат), не помогает датировке.

Медленные части также богаты прекрасной музыкой. Можно упомянуть, например, си-минорное *Largo* из первой сонаты или *Adagio* из девятой, известной под названием «Золотая соната». Обе части построены на последовательностях апподжиатур, выполненных с совершенным мастерством и богатым воображением. Великолепна по своей широте и величию соль-минорная чакона — шестая соната. В ней особенно выразительно каноническое остинато у скрипок на фоне непрестанно повторяющейся басовой темы. В своих более зрелых сонатах Пёрселл как бы устремляется в XVIII столетие, предвосхищая музыкальный стиль грядущей эпохи. Так, заключительные такты *Adagio* из второй сонаты (88) по настроению удиви-



тельно напоминают фрагмент эпизода «He was despised» из оратории Генделя «Мессия». Можно также сравнить фигурацию из той же второй сонаты (89) с фактурой ре-мажорной



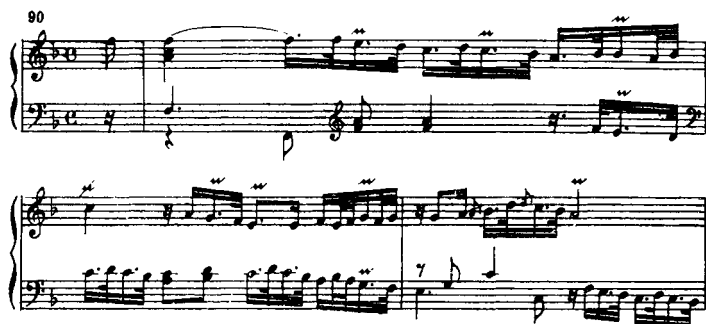
органной фуги Баха. К выдающимся достижениям композитора следует отнести и соль-минорную сонату для скрипки и баса-континуо — произведение, в котором чувствуется зрелость замысла и яркая индивидуальность автора.

Иногда высказывалось мнение, что трио-сонаты Пёрселла не обладают характерными чертами скрипичной музыки и, следовательно, композитор недостаточно хорошо знал специфику инструмента. Для доказательства такой точки зрения ссылались на ограниченность используемого им диапазона инструмента и на отсутствие технически сложных партий, в которых виртуоз мог бы продемонстрировать свое искусство. Однако это мнение совершенно необоснованно. Пёрселл учитывал специфику скрипки ничуть не меньше, чем Корелли. Несмотря на то, что Корелли считался выдающимся виртуозом, в его опусе 3 только в одной двенадцатой сонате партия скрипки поднимается выше *ре* второй октавы (третья позиция на струне *ми*),

и только в ней одной перед исполнителем открывается возможность показать блестящую технику игры. Все дело в том, что трио-соната была прежде всего камерным жанром, а не средством для демонстрации виртуозности. Будь у него такое желание, Пёрселл с легкостью написал бы виртуозную скрипичную музыку. В данном случае несущественно, владел ли он сам этим инструментом. Ему наверняка приходилось слушать Маттеуса и других выдающихся музыкантов, а должность «композитора для королевских скрипок» давала ему возможность основательно познакомиться с приемами игры на скрипке. Трио-сонаты Пёрселла отличаются от трио-сонат Корелли не столько трактовкой инструментов, сколько настроением. Если прибегнуть к обобщениям, то можно сказать, что сонаты Корелли кажутся более мягкими и плавными, в чем можно усмотреть благотворное влияние итальянского климата. Нечто похожее имел в виду Роджер Норт, характеризуя произведения Пёрселла как «благородный цикл сонат, хотя и проникнутый тем, что можно назвать английским духом (из-за которого ими незаслуженно пренебрегают), — очень искусная и хорошая музыка». Для английских слушателей и исполнителей этот «английский дух» как раз и является главной притягательной силой музыки Пёрселла.

Произведения Пёрселла для клавишных инструментов не представляют большого интереса. Органная фантазия (voluntary) на «Старую сотню» ("Old Hundreth") — мелодию «Все люди, что на земле живут» ("All people that on earth do dwell") — примечательна как ранний пример хоральной прелюдии, однако она не относится к лучшим достижениям композитора. То же самое можно сказать и в отношении остальных органных произведений (если они действительно принадлежат перу Пёрселла), которые по традициям того времени создавались, главным образом, для торжественных шествий. Среди пьес для клавесина выделяются небольшие сюиты (изданные миссис Пёрселл в 1696 году с посвящением принцессе Анне), состоящие из частей танцевального характера. Тип произведений такого рода определился еще в сборнике «Melothesia» (1673), в который вошли разнообразные сюиты Локка и других композиторов. Не все произведения, созданные Пёрселлом, достаточно ярки: некоторым сочинениям свойственна незавершенность, как будто бы композитор вдруг утратил веру в правильность избранного пути. И все же лучшие из них по праву можно считать достойными предшественниками Французских и Английских сюит И. С. Баха. Отметим прихотливую, квазинимпровизационную прелюдию с имитацией между партиями левой и правой руки, плавную аллеманду, оживленную куранту с затейливым ритмическим рисунком, а также величественную сарабанду. Это основные части сюит; кроме них композитор дал образцы хорнпайпов и менуэтов. Связь между

XVII и XVIII столетиями можно почувствовать, сравнив аллеманду из восьмой сюиты Пёрселла (90) с аналогичной частью в той же тональности из четвертой Английской сюиты Баха.



Миссис Пёрселл включила в свое собрание и пять коротких пьес, из которых четыре представляют собой переложения музыки, созданной для театральных спектаклей. Ряд произведений был издан Плэйфордом при жизни Пёрселла во второй части «Служанки музыки» (1689), и еще немало пьес было собрано из различных источников в наши дни. В их числе также находим аранжировки музыки к театральным постановкам и обработки народных песен. Хотя среди этих пьес трудно найти шедевры, искусно подобранный букет веселых и изящных мелодий способен украсить минуты досуга, проведенного у рояля. Самое выдающееся из этих сочинений — стремительная ля-мажорная токката, требующая от исполнителя виртуозной техники. Но остается под вопросом, принадлежит ли она перу Пёрселла. В одной из рукописей, хранящихся в Британском музее, ее авторство приписывается Микеланджело Росси, и нельзя не признать, что по стилю токката резко отличается от всех других произведений Пёрселла для клавишных инструментов.



Глава 16

СТИЛЬ И ЭВОЛЮЦИЯ

Пёрселла неоднократно называли сыном своего времени. Это утверждение банально — кто из великих композиторов не был детищем своей эпохи? Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен — нет смысла перечислять дальше: каждый из них неотделим от своего времени. Иногда мы слышим разговоры о музыке

будущего. Но музыку будущего не пишут великие композиторы, они слишком заняты настоящим. Обычно нетерпеливые сочинители низшего ранга, вынужденные скрывать бессодержательность своего творчества, надевают обманчивую маску новизны. Великий композитор может быть смелым, как Вагнер в «Тристане» или Бетховен в последних квартетах, но он никогда не преступает границ своего времени; из этого естественно следует, что великие композиторы завоевывают любовь и признание своих современников. Возможно, не всех современников, но здесь нет ничего удивительного. Всегда находятся люди чересчур ограниченные, для того чтобы увидеть великое даже перед своим собственным носом (может быть, именно потому, что оно находится перед носом). Поэтому, по-прежнему считая определение «сын своего времени» банальным, мы все-таки не можем отказать ему в справедливости.

Одна из самых распространенных ошибок несведущих критиков заключается в тенденции смешивать индивидуальные особенности творческого почерка художника с характерными чертами стиля данной эпохи. Так, мелодический оборот, который принято называть моцартовским, в действительности всего лишь шаблонный прием в музыке конца XVIII столетия. Вне сравнения с современниками мы не сможем составить представление о гении великого мастера.

Приклеивание случайных ярлыков не раз приводило к неправильному пониманию достижений Пёрселла. Ценители его музыки слишком поспешно объявляли своеобразными те черты, которые больше всего любили в его произведениях, не задумываясь, являются ли секвенции и последовательности, так сильно пленившие их воображение, характерными для стиля только одного композитора. Более опасной, однако, была позиция извращенного патриотизма, провозгласившего Пёрселла истинно английским композитором, храбрым продолжателем уже почти изживших себя традиций елизаветинского времени, который, так сказать, удерживал крепость, пока она, наконец, не пала под могучим натиском Генделя и итальянской оперы. Эта точка зрения не только смехотворна сама по себе, но, естественно, делает нас посмешищем в глазах соседей.

Разумеется, вокальная музыка Пёрселла — английская в том смысле, в каком произведение, написанное на слова английского автора, неизбежно будет окрашено особым колоритом, отличающим его от французской или итальянской песни. Именно об этом писал в 1711 году Эддисон: «Итальянские музыканты не могут разделить восторги англичан по поводу сочинений Пёрселла; им трудно признать, что его мелодии прекрасно сочетаются с текстом; дело в том, что оба народа одинаковые чувства не всегда выражают при помощи одинаковых звуков». Достаточно легко проследить в произведениях Пёрселла влияние английской народной песни и танца и указать

на тот или иной ритмический ход или веселую мелодию, которая отражает характер английского народа. Налицо также и влияние его непосредственных предшественников; английский дух его трио-сонат отмечал еще Норт, которого мне уже пришлось цитировать.

Но все это не позволяет нам оценивать Пёрселла исключительно как защитника национального искусства. Если это и защитник, то вероломный. Мы не только ощущаем подражание иностранным стилям в его сочинениях, но, более того, обнаруживаем его собственные признания в этом. За предисловием к «Сонатам на три голоса» (1683), в котором он подчеркивал свое стремление подражать «славным итальянским мастерам», восемь лет спустя последовало похожее, хотя и менее вызывающее заявление, предворяющее полное издание партитуры «Диоклетiana». В последнем он откровенно указывал, что английская музыка отстала в своем развитии, добавляя, что «теперь она учится у итальянцев, величайших художников». Отказавшись от категоричного тона своих ранних суждений, Пёрселл не без одобрения констатировал, что в настоящее время английская музыка «перенимает кое-что из французских мелодий, чтобы обрести необходимую легкость и изящество». Касаясь растущего стремления к совершенствованию музыкальных форм, Пёрселл отмечал тенденцию проводить различие между «дикий беспорядочной фантазией» и «трезвой и четкой композицией». По сути дела, он выступал здесь в защиту новой итальянской музыки, как вокальной, так и инструментальной, с ее симметричной структурой, противопоставляя ее свободной рапсодичности сочинений старых английских композиторов.

Путь, который избрал Пёрселл — первый среди своих соотечественников, получил одобрение современников. Норт писал о нем так: «Британский Орфей мистер Г. Пёрселл, к несчастью, начал показывать свое великое искусство еще до реформы музыки *à l'italiana**, и, когда стал с усердием следовать ей, скончался, однако в Англии никогда не было более великого музыкального гения». Смысл этой довольно путаной фразы, которая на первый взгляд может показаться нелогичной, ясен. Норт был убежденным поклонником старого стиля, однако он горячо приветствовал и новые веяния, связанные с иностранным влиянием. Для него Пёрселл был величайшим композитором Англии, хотя итальянский стиль тогда еще не господствовал в английской музыке. Если в приведенном отзыве и недооцениваются достижения Пёрселла, все же это суждение обнаруживает понимание его устремлений.

Хокинс и Бёрни имели еще более четкое представление о связях Пёрселла с современными ему итальянскими компози-

* На итальянский лад (ит.) — Перев.

торами. Хокинс, например, утверждал, что ясность формулировок в предисловии к сонатам и к «Диоклетяну» «способна обезоружить даже тех, кто, не зная ничего ни о жизни, ни о сочинениях Пёрселла, утверждает, что его музыка разительно отличается от итальянской и что она исключительно английская». Бёрни считал нужным указать на связь Пёрселла с такими композиторами, как Кариссими и Страделла.

Французское влияние, которое Бёрни был склонен преувеличивать, ощущается главным образом в оркестровой музыке Пёрселла — в его увертюрах к антемам, одам и пьесам, где композитор обычно следовал образцу Люлли, а также в некоторых из его танцевальных пьес с их элегантною веселостью, свойственной французскому *ballet de cour*. Вероятно, знакомству с французской школой особенно способствовала постановка на лондонской сцене в 1686 году «Кадма и Гермियोны» Люлли, хотя возможности к этому у него были и раньше. И все же в произведениях Пёрселла, особенно вокальных, преобладает итальянское влияние. В начале XVIII века Ф. Рагене так охарактеризовал основные различия между французским и итальянскими стилями:

Французы в своих ариях стремятся к нежности, легкости, плавности и согласованности; вся ария строится у них в одной тональности; если же они иногда решаются изменить ее, то делают столько приготовлений, так смягчают это, что когда, например, происходит переход в другую тональность, он почти не ощущается, и ария сохраняет первоначальную целостность и естественность, словно и не было никаких перемен; у французов отсутствует смелость и резкость, и их композиция отличается согласованностью. Итальянцы же действуют решительнее, мгновенно переходя от *си-бекара* к *си-бемолю* или от *си-бемоля* к *си-бекару*; они позволяют себе самые рискованные каденции и самые непривычные диссонансы; их арии настолько своеобразны, что подобных сочинений не найти ни у одного народа.

Эта характеристика справедлива, даже если допустить несколько исключений из правил, которые неизбежно встречаются при любом обобщении. Приведенное суждение помогает каждому, кто знаком с музыкой Пёрселла, установить, чему именно она родственна. «Смелые», «решительные», не говоря уже об определении «непривычные», — все эти слова с успехом можно отнести к сочинениям английского композитора. Но мы можем пойти дальше и вслед за Бёрни наградить их популярным в XVIII веке эпитетом «независимые», имея в виду нетерпимость художника к ортодоксальным нормам в искусстве.

Различия между стилями не становились менее четкими из-за того, что Люлли, крупнейший французский композитор XVII столетия, был итальянцем и основательно знал итальянские музыкальные каноны. По несколько двусмысленному замечанию Роджера Норта, «Люлли повлиял на французский музыкальный стиль, внеся в него немалую долю итальянских гармонических приемов, благодаря чему ария была значительно

усовершенствована». Однако простое заимствование нельзя смешивать с творческим переосмыслением. Французская опера у Люлли смогла сохранить свое национальное своеобразие, прежде всего, как заметил Рагене, благодаря особенностям французского языка. Язык, в просодии которого господствует силлабический принцип, предъявляет особые требования к музыкальному воплощению; именно поэтому французской вокальной музыке свойственны сглаженность и согласованность, о которых говорит Рагене. Французская вокальная музыка в большей мере, чем любая вокальная форма другой страны, требует для своего понимания совершенного знания языка — не просто школьного знания, а способности ощутить все его тонкости. Сам Люлли так глубоко чувствовал различия между двумя стилями, что мог запечатлеть в музыке особенности характера каждого народа. В «Шутливом балете» (1659), написанном на четырнадцать лет раньше его первой оперы «Кадм и Гермiona», содержится поучительный диалог между Итальянской музыкой и Французской музыкой, причем каждая из них поет не только на своем языке, но и в своем особом стиле. В этой небольшой сцене как бы собраны в фокус отличительные черты обеих наций.

Подробное исследование стиля Пёрселла должно включать в себя не только сравнение сочинений композитора с произведениями его зарубежных предшественников и современников на основе многочисленных примеров, но и тщательный анализ общих тенденций, которые существовали в музыке до него и в эпоху Реставрации. После этого мы можем перейти к изучению его собственной творческой манеры, выясняя, что же произошло, когда Пёрселл оставил проторенные пути в музыке и выбрал для себя трудную и неизведанную дорогу. Очевидно, что решение всех поставленных задач может быть выполнено лишь в специальной книге. В самом деле, швейцарский ученый посвятил довольно обстоятельную книгу исключительно стилю пёрселловских антемов*. Здесь же в нашем распоряжении лишь одна глава, поэтому не остается ничего другого, как наметить некоторые особенности и выделить наиболее важные черты.

Даже человека неискушенного поразят в музыке Пёрселла синкопированные ритмы в размере $\frac{3}{4}$ (например, в эпизоде «Бед в грядущем не страшись» из «Дидоны и Энея»), а также хоренческие танцевальные ритмы (♩ ♩), которые призваны передавать торжество победы, изображать бурю и прочие подобные явления. Обращает на себя внимание пристрастие

* Quervain F. de Der Chorstil Henry Purcells. Berne, 1935.

композитора к «скользящим» апподжиатурам, особенно в вокальных пьесах, если в тексте попадает слово «soft» («нежный»). Эти приемы не выходили за рамки обычных выразительных средств композиторов XVII столетия, и если Пёрселл чаще других прибегал к ним, то, очевидно, они чем-то пленяли его воображение.

Так же обстояло дело и с другими музыкальными средствами. Оstinатный бас был излюбленным приемом эпохи, постоянной головоломкой, которую композитор должен был распутать. Мы все знаем, что случалось, когда он заходил в тупик — появлялись мрачные остинатные ходы, напоминающие скучного собеседника, который способен говорить только о погоде. Легко понять, чем бас-континуо привлекал композиторов. Введение этой техники значительно усилило роль басового сопровождения; бас перестал быть чем-то эпизодическим, что появлялось и исчезало. Генерал-бас, или бас-континуо, полностью оправдывал свое название: он был и основательным, и непрерывным*. Но непрерывность генерал-баса сковывала творческую фантазию композитора, и, решая одну проблему, он ставил перед собой другую, поскольку ему приходилось на протяжении всего произведения повторять фразу, состоящую из нескольких тактов. Фраза могла складываться из звуков нисходящей гаммы или из других сочетаний, что само по себе не имело большого значения; на таком фундаменте строилось произведение. Пёрселл охотно обращался к этой технике. Когда же композитор слишком увлекался ею, фигуры остинатного баса начинали механически повторяться, напоминая граммпластинку с испорченной дорожкой. Однако чаще композитор подчинял этот прием своей творческой воле, благодаря чему ему удавалось создавать такие шедевры, как плач Дидоны. Анализируя почти любую из песен, написанных на основе остинатного баса, можно увидеть, насколько умело Пёрселл ограждал себя от опасностей, связанных с этой техникой. Например, композитор вводил неожиданные паузы, дающие передышку басовой основе, или же начинал вокальные фразы не одновременно с началом басовой темы, так что регулярное членение видно на бумаге, но не ощущается на слух.

Гармония Пёрселла неотделима от его времени, в том смысле, что в ней осуществляется переход от свободы к не менее свободной упорядоченности. Если разъяснить смысл парадокса в технических терминах, можно сказать, что она берет начало из множественной системы ладов и приходит к утверждению единой системы современного мажора и минора, в развитии которой бас-континуо сыграл такую важную роль. Сочинение музыки в одной тональности с выбором между мажором

* Английское название генерал-баса «thorough bass» означает «основательный, лежащий в основе бас», итальянское «basso continuo» — «постоянный бас» — *Перев*

и минором и с учетом отношения между тоникой и доминантой кажется в наши дни чем-то простым и даже наивным. Прогресс в современной музыке состоял в освобождении от оков диатонической системы, в ослаблении ее тирании путем введения хроматизма и, наконец, в отказе от тональности и стремлении к полной свободе¹¹². В XVII веке прогресс, или, вернее, изменения совершались в обратном направлении. Становление норм тональности в современном ее понимании явилось результатом исканий и упорной борьбы. В течение долгого времени эта тональность присутствовала в мелодиях народных песен как один из возможных ладов¹¹³. Однако установление ее господства и отказ от альтернативных систем было новым явлением в XVII веке. В музыке переходного периода композиторов сковывали жесткие рамки непривычных для них норм, мешавших самовыражению, и в ранних произведениях Пёрселла — таких, как струнные фантазии и антемы юношеских лет — все еще ощущаются следы переходного этапа.

Свободная тональность в период расцвета мадригалов позволяла композиторам вводить в свою музыку хроматизмы для усиления выразительности. Отсутствие необходимости оставаться в системе одной тональности давало возможность для изысканных ходов по полутонам. Полифонический стиль, в котором движение голосов имело тенденцию обуславливать гармонию, выливался иногда в последовательности, которые современному слушателю, воспитанному на иной музыкальной традиции, часто кажутся чужеродными и архаичными. Препятствием беспорядочным модуляциям служил вкус композитора и ощущение соразмерности. Только в тех случаях, когда чувство меры изменяло, появлялась вычурность, как, например, в мадригалах Джезуальдо¹¹⁴.

Из мадригалов хроматизмы проникли в сольные вокальные сочинения с сопровождением лютни или баса-континуо. К хроматизмам обращались первые оперные композиторы — Пери, Каччини и Монтеверди, следуя их примеру, англичане не преминули воспользоваться этими приемами. Бас-континуо сообщал несколько иной оттенок хроматизмам, обеспечивая более четкие аккордовые последовательности под меняющимися полутонами, но это не изменяло мелодическую природу последних. Небольшой пример из «Психен» Локка (1675) может служить иллюстрацией обычного использования этого приема (91). (Выбор произведения именно Локка не совсем случаен. Некоторые сходные детали указывают на то, что знакомством с итальянскими методами Пёрселл был в значительной мере обязан своему другу.) Пока полифония сохранялась в антемах, хоровых одах и в инструментальной музыке, композиторы продолжали вводить хроматизмы в разные голоса произведений. Обращаясь к этому приему, Пёрселл, как обычно, не считался с возникающими резкостями. Если развитие голосов иногда



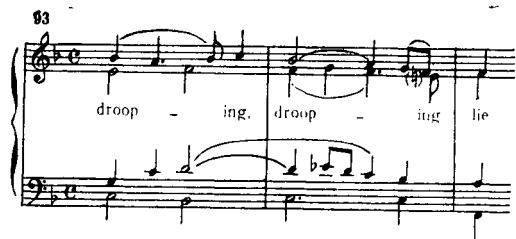
создавало причудливые звучания, то эти необычные сочетания были лишь временными, и слушатель не терял ощущения целостности совместного движения голосов. «Независимое» голосоведение придает своеобразную окраску вокальному и инструментальному письму Пёрселла, особенно в ранних сочинениях. Иногда в его юношеских антемах это приводило к неуклюжести, на что прямо указывал Бёрни. В наши дни стало модным пронизировать над этим писателем. Критики, не обладающие и сотой долей музыкальности или литературного таланта Бёрни, тешатся, высмеивая его суждения как устаревшие. Но это нелепое зубоскальство. Конечно, Бёрни слишком усердствовал, требуя от произведений точного следования правилам композиции, однако вряд ли кто-либо более чистосердечно восхищался гением Пёрселла; с другой стороны, лишь имея неразвитый вкус, можно одобрить нудную полифонию, порой встречающуюся в произведениях композиторов эпохи Реставрации. Как и большинство приемов в искусстве, принцип независимого движения голосов следует оценивать по конкретным результатам. В юношеских произведениях Пёрселла «смелые» полифонические решения порой возникали вследствие неопытности композитора или его нежелания утруждаться поисками других вариантов.

Частым и, как правило, удачным проявлением этого принципа в простой гармонии оказывается то, что можно назвать наложением (overlapping). Если возможны два варианта каданса, то в условиях многоголосия, инструментального или



вокального, композитор стремится использовать их одновременно. Пытливому читателю достаточно перелистать страницы предыдущей главы, чтобы найти примеры этой техники. Мы приведем здесь образец зрелого письма Пёрселла — фрагмент хора «На дне морском» из «Бури» (92). Гармоническая и мелодическая структура рассматриваемых двух тактов представляет большой интерес. Даже если мы обратимся только к партиям баса и сопрано, уже в них обнаруживается воплощение принципа независимого движения голосов. Бас во втором такте не служит естественным дополнением к мелодии — он повторяет рисунок первого такта, не считаясь с изменениями в верхних голосах. Простой, неукрашенный бас должен был бы ограничиваться половинной нотой *соль*, которая на деле звучит в альтовой партии. Что касается тенора и второй скрипки, то они призваны просто дополнять партии сопрано и баса. Тенор и сопрано движутся в сексту, а вторая скрипка и бас — в терцию. В результате на третьей восьмой образуется необычный аккорд, в котором четыре соседних звука гаммы слышатся одновременно.

Одно из самых обычных проявлений независимого движения — пониженные и натуральные септимы, звучащие одновременно или последовательно в различных голосах. Такой прием особенно часто можно найти в ранних произведениях, однако композитор никогда не отказывается от него полностью — он еще встречается в «Королеве фей» (1693), в праздничном «Te Deum» (1694) и в музыке к комедии «Женатый щеголь» (“*Magried Beau*“, 1694). С особой выразительностью он использован в конце коронационного антема «*My heart is inditing*» (1685), цитированного выше (68). Здесь мы приведем менее сложный пример из «Йоркширской праздничной песни» (93). Такой тип

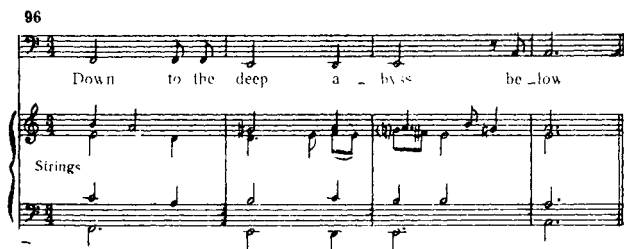


каденции свойствен не только Пёрселлу. Блоу, например, комбинировал пониженные септимы с квартсекстаккордом, построенным на пятой ступени, в антеме «Behold, O God our Defender» (94). В трактате Блоу «Правила исполнения партии генерал-баса» приводится сходный пример (95).



Сопоставление альтерированной ступени и одноименной натуральной, будь то в одном аккорде или в одном такте,—наследие елизаветинских времен. Низкая седьмая ступень—обычное явление в некоторых старых ладах; для получения вводного тона она повышалась*. Таким образом, например, в миксолидийском ладу мы обнаруживаем следующее: в заключительной каденции, состоящей из трезвучия на звуке *соль* и следующего за ним трезвучия на звуке *до*, при движении любого голоса (сопрано, альты или тенора) от *си* к *до* в нем должен звучать *си-бекар*, другие же голоса вправе использовать *си-бемоль* как естественный шаг в мелодическом движении. Этот компромисс, как нам представляется, распространялся не

* Распространение этой вольности способствовало разрушению модальной системы¹¹⁵. Когда седьмая ступень миксолидийского лада повышалась, то он временно превращался в ионийский лад—наш современный мажор, в котором седьмая повышенная является нормой. Следовательно, различия между двумя ладами имели тенденцию уменьшаться, и по мере того, как возрастала привлекательность постоянного вводного тона, миксолидийский лад постепенно сходил на нет, и в конечном счете совсем исчез, уступив место ионийскому ладу. Что касается эолийского и дорийского ладов, из которых произошел наш современный минор, то здесь дело обстоит сложнее. Действительно, в миноре до сих пор используется хроматическая альтерация, повышающая вводный тон без изменения ключевых знаков, но в то же время сохраняется и низкая седьмая ступень, свойственная эолийскому и дорийскому ладам, и, кроме того, используется то низкая шестая ступень эолийского лада, то высокая шестая дорийского. Пёрселл с готовностью вводил все четыре вида ступеней—два вида шестой и два седьмой—в непосредственной близости, как в следующем примере из «приветственной песни «Звучи, труба»:



только на каденции. В любом месте сочинения могла возникнуть необходимость придать отдельному голосу индивидуальный оттенок, используя высокую седьмую ступень вместо натуральной седьмой низкой. Результат такого соединения двух типов тональности известен как «ложное соотношение» ("false relation"), хотя, по сути дела, до тех пор, пока окончательно не сложилась современная тональность, не было «истинного» критерия, по которому соотношение могло считаться «ложным».

Ученые снобы любят поиздеваться над такими противоречиями. Но это нелепо. Следует настаивать на том, чтобы современные издатели не пытались «очищать» оригинал. Однако в то же время нелепо утверждать, что все подобные построения обладают божественным совершенством. «Ложное соотношение» принадлежало к обычным техническим приемам того времени, когда логическое развитие независимых голосов считалось более важным, чем благозвучие. Воздействие «ложного соотношения» зависит от расположения голосов: от расстояния и различия между сталкивающимися мелодическими линиями, а также от особенностей остальных голосов. Эффект может быть значительным и при контрасте, возникающем на расстоянии — между сопрано и тенором или скрипкой и голосом; когда же столкновение происходит в одной октаве между инструментами или певческими голосами одного тембра, то результат может быть удручающим, и даже большая доля пнетета по отношению к прошлому не может удержать нас от констатации этого факта.

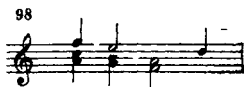
Я отважился на столь пространное отступление из-за опасения, что людей, изучающих музыку Пёрселла, но недостаточно знакомых с ее истоками, могут привести в недоумение подобные последовательности или смутить суждения иных видных критиков, которые позволяют себе злорадствовать по поводу этих, как они считают, безвкусовых черт. Главный интерес в использовании «ложного соотношения» у Пёрселла заключается в том, что оно показывает связь композитора, как и некоторых его современников, с традициями старой школы. В доказательство можно привести большое количество примеров, но мы вынуждены ограничиться только одним — фрагментом «Эхо-танца» из «Дидоны и Энея», примечательным еще и по другим причинам (97).

Этот отрывок интересен не только сопоставлением *ми-бе-моля* и *ми-бекара*, которое проходит настолько быстро, что мы

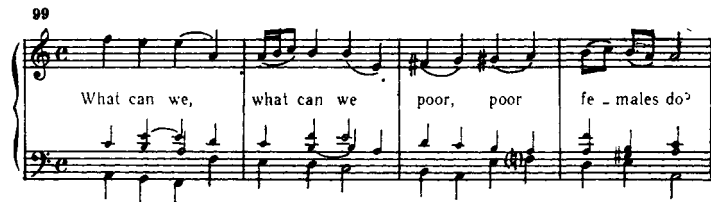


едва успеваем его заметить. Любопытна также партия второй скрипки. Из двух проведений фразы второе — «Эхо» — кажется более естественным, так как нота *ля*, помеченная мною звездочкой, может здесь восприниматься как задержание из предыдущего аккорда. Возможно, что Пёрселл сперва написал второй вариант и, оценив эффект этого *ля*, он смело ввел его в первом проведении без всякого разрешения. Но, скорее всего, приведенный фрагмент можно считать характерным примером его порой обескураживающей прямолинейности в построении гармонических последовательностей — одного из проявлений независимости голосов. Действительно, бесконечен поток музыкальных сюрпризов, обрушивающихся на головы слушателей! Причудливые, иногда даже несуразные, на наш взгляд, гармонические ходы часто возникают в музыке того времени как порождение полифонического мышления; но Пёрселл опережает своих предшественников и современников в смелости гармонических построений, поскольку для него, видимо, завершение гармонического построения было важнее, чем путь к этому завершению*. Его не страшил даже «смертный грех» параллельных квинт, когда его фантазии было тесно в рамках педантических догм.

Можно упомянуть еще об одной характерной черте гармонии Пёрселла — использовании неправильно разрешаемых задержаний. Например, если в последовательности секст звук в мелодии задерживался из предыдущего аккорда, то, по правилам, он должен был разрешаться в звук, лежащий на секунду ниже (98). Но композиторы стали задержанный звук



разрешать в более низкий тон следующего аккорда, добиваясь тем самым большей выразительности, как в следующем примере из песни Пёрселла (99). Этот прием, популярный в опере и затем распространившийся в вокальных произведениях и в церковной музыке, был тесно связан с развитием техники баса-континуо; если задержание разрешалось не по правилам, то аккомпаниатор восполнял пропущенные звуки. Пёрселла



* Интересный и полно иллюстрированный обзор гармонических приемов в камерной музыке Пёрселла содержится в статье: *Whittaker W. G. Some Observations on Purcell's Harmony.* — *Musical Times*. 1934, October.

особенно привлекали выразительные возможности задержаний подобного вида, и он обращался к ним вновь и вновь в различных формах.

Было бы ошибкой полагать, что список пёрселловских «отклонений от правил» (который мы не пытаемся составить) указывает на недостаточную подготовленность композитора. Даже поверхностное знакомство с его партитурами убеждает в том, что это был человек, в полной мере освоивший искусство композиции. По удачному выражению А. Холлэнда, Пёрселлу был свойствен «беспредельный профессионализм». Насколько композитор ценил технику письма, мы можем судить не только по его многочисленным искусным канонам и примерам разрешения других технических проблем; об этом же свидетельствует и тщательное редактирование им сборника Плэйфорда «Введение в искусство музыки», в котором самое пристальное внимание уделяется посвящению ученика во все тонкости композиции, включая премудрости фуги.

Есть опасность в слишком придирчивом рассмотрении отдельных гармонических последовательностей или анатомии музыкальной композиции. Мы должны помнить притчу Браунинга про грамматика, который был «мертвым наполовину». Тот, кто изучает партитуру с помощью микроскопа, может иной раз упустить в ней самую суть, более ясную для не столь изощренных и ученых критиков. Изучение деталей не имеет смысла, если оно не помогает оценить целое. В конце концов, какой-либо гармонический ход в произведении того или иного композитора важен не сам по себе, важно, как именно он введен, каково его место в общем развитии и как он воздействует на воображение слушателя.

В заключение необходимо отметить высокоразвитое чувство формы у Пёрселла, в чем мы можем убедиться и рассматривая его мелодику, и анализируя его музыку в более широком плане. Как мелодист, композитор был и остается непревзойденным. Я уже высказывал предположение, что характерные для него стройность формы и неременное изящество вполне могли быть результатом постоянных усилий, упорного стремления к совершенству. Мелодия может быть ключом из невидимого источника вдохновения, но даже такая спонтанность — результат постоянных раздумий, определенной склонности ума и владения принципами мелодического построения. Главная особенность пёрселловских мелодий — их протяженность. Они растекаются плавными волнами, и их стройность основывается не на повторении сходных элементов, а на искусно уравновешенном сопоставлении контрастирующих элементов.

К концу жизни Пёрселл освоил композиционные приемы итальянской арии и показал, что он может справляться с условиями формы да саро так же естественно и легко, как Скарлатти. Его арии и чаканы, вокальные и инструментальные, пред-

ставляют собой примеры использования крупных форм. Иногда Пёрселла упрекали за то, что он не работал в монументальных жанрах, даже говорили о его «коротком дыхании». Но с не меньшим основанием можно сетовать на то, что Вагнер не писал миниатюр. Что до *concerto grosso* и масштабного хорового полифонического письма, то они достигли зрелости уже после смерти Пёрселла. Ему приходилось довольствоваться музыкальными формами, распространенными в его время, и наилучшим образом использовать их; но и при этом он предвосхищал достижения мастеров будущего. Можно сожалеть, что его деятельность была ограничена рамками двора, церкви и театра, но ограничения такого рода тяготели над всеми художниками того времени — периода меценатства аристократов. История музыки знает немало примеров тому, что условия, в которые поставлен музыкант, могут создавать основу для его работы, но не определяют его вдохновения. Если мы критикуем Пёрселла, то совсем не за то, что он использовал те или иные формы, а за не всегда удачное их использование, за проявляющуюся порой склонность к банальным приемам, а также за то, что иногда он подменял содержание музыки формальными ухищрениями.

Современные исследования позволили определить — точно или хотя бы приблизительно — время написания практически всех произведений Пёрселла. Результаты оказались удивительными. Если мы рассмотрим церковную музыку и сочинения для театра, то обнаружится, что большинство сохранившихся антемов было создано в начале творческого пути, тогда как почти вся музыка к спектаклям приходится на последние годы жизни композитора. Изучение двух областей его творчества выявляет не только различия в стиле, естественные между церковной музыкой и музыкой для театра, но также дает возможность увидеть два различных периода творческого развития. Чтобы проследить этапы художественного роста композитора, мы должны обратиться к одам, посвященным членам королевской семьи и написанным в течение четырнадцати лет, с 1680 по 1694 год. Хотя в этих произведениях и не раскрываются все стороны таланта Пёрселла, но зато они демонстрируют усиление ощущения тональности и, как нам кажется, постепенное упрощение гармонической структуры, сопровождающееся выдвиганием на первый план чисто мелодического начала. Определяя сущность творческой эволюции Пёрселла в категориях итальянского искусства, можно представить ее как движение от Монтеверди к Скарлатти, если рассматривать их не как объекты подражания, а как представителей двух различных музыкальных стилей.

Технический анализ может многое сообщить о композиторе, но рассказать абсолютно все он не в состоянии. Иногда поэт видит больше, чем ученый, и интуиция позволяет обнаружить

больше, чем эмпирическое исследование. Английские музыковеды отдали щедрую дань вдохновенному искусству Пёрселла. Но мне хочется закончить эту главу словами человека, который был всего лишь страстным почитателем музыки Пёрселла, и это отнюдь не потому, что я отношусь с пренебрежением к достижениям наших ученых. Просто сонет Джерарда Мэнли Хопкинса, по моему мнению, лучше, чем любое известное мне критическое эссе раскрывает притягательность музыки Пёрселла. Хотя поэзия Хопкинса трудна для понимания и иногда может показаться вычурной, ее образность и поэтическая фантазия автора поистине огромны. Главная мысль сонета заложена во втором четверостишие:

Меня влечет в нем не мятежный дух,
Значенье, чувство и любви дыханье...
Его душа в согласном струи звучанье —
Вот что манит, что наполняет слух.

Что может лучше выразить непокорную индивидуальность гениального художника? Нас может трогать меланхоличность Пёрселла, мы можем радоваться щедрости его таланта, вдохновляясь его чувствами и переживаниями. Но не в этом главное. Радость или печаль — не привилегия какого-то одного композитора. Мы восторгаемся сюитами Баха не только потому, что они наполнены радостью жизни, и почитаем «Страсти по Матфею» не потому только, что они проникнуты скорбью. Бах, все его существо безраздельно владеет нашим воображением. То же происходит с нами, когда мы слушаем музыку Пёрселла. Разве не все равно, много или мало знаем мы о его жизни? Человек воплотился в музыку, и именно его незримое присутствие преодолевает наше безразличие, приковывает внимание и зачаровывает. Мера нашей любви к композитору — не оценка его творчества, а незримая нить, которая приводит к его музыке снова и снова. Мы можем вспомнить (если вспомним) о том, что у любого великого художника возможны неудачи, вспомнить, чтобы затем забыть об этом.

Оценка музыки Пёрселла зависит от личных вкусов. Некоторые находят ее чересчур женственной и нежной, других же поражает ее неистовая энергия. В искусстве мы находим то, что надеемся найти, и оцениваем источник по тому, как он утоляет нашу жажду. В лучших произведениях Пёрселла слушатель находит этот источник жизни, творческой энергии, которая наполняла все его существо. Слушать музыку — это значит погружаться в жизнь композитора, ощущать огонь его вдохновения, вместе с ним разделять его печаль. Пёрселл был человеком меняющихся настроений и привязанностей, готовый хвастаться, молиться, тосковать, вздыхать и плакать. Он мог увлечься пышным великолепием фанфар или же, пытаясь спастись от любовного томления, вдруг ощутить лихорадку в самом себе.

СЕМЬЯ ПЁРСЕЛЛА

Чтобы не перегружать первые страницы книги спорными фактами, я решил вынести в приложение рассмотрение некоторых сведений об отце композитора и его семье. Важнейший их источник — письмо Томаса Пёрселла к преподобному Джону Гостлингу, датированное 8 февраля 1679 года, которое раньше находилось в коллекции доктора Уильяма Каммингса, а в настоящее время хранится в фонде Музыкальной библиотеки Нанки в Токио. Я цитирую это письмо по книге Каммингса*:

Сэр,
я получил Ваше письмо от 4 числа с приложением для моего сына Генри. Мне очень жаль, что мы, вероятно, не будем видеть Вас некоторое время, как Вы сообщаете в письме, хотя возможно, у Вас будет причина появиться у нас скорее, чем Вы предполагаете, поскольку мой сын сочиняет нечто, чем Вы особенно заинтересуетесь. Однако в первую очередь следует думать о Ваших делах и заботах в том месте, где Вы пребываете, и, разумеется, все должно совершаться в Ваших интересах. Между тем уверяю Вас, я с вниманием буду относиться к Вашим делам здесь и при любой возможности буду напоминать нашему покровителю о его благосклонном обещании. Моя жена благодарит Вас за любезность, и мы молим Вас передать чувства нашего уважения и полной преданности д-ру Белку и его супруге; помните всегда, сэр, что я Ваш верный и покорный слуга.

Т. Пёрселл.
Д-р Пирс в городе, но я его еще не видел. Я передал от Вас поклоны д-ру Блоу, Миллу Тёрнеру и прочим.

Нижнее фа (F faut) и нижнее ми (E lamy) готовятся для Вас**.

Из приведенного письма явствует, что «мой сын Генри» — это композитор, который действительно оставил многочисленные свидетельства восхищения низкими нотами Гостлинга.

Хокинс, однако, в своей книге утверждает, что композитор был сыном Генри Пёрселла и племянником Томаса Пёрселла; этой версии придерживается не только Бёрни, но и многие другие музыкальные деятели. Разумеется, книгу Хокинса нельзя считать достаточно авторитетным источником; она была опубликована в 1776 году, через восемьдесят с лишним лет после смерти Пёрселла, и в ней обнаружено немало сомнительного. Хотя у Хокинса и были определенные основания для его концепции, она должна быть отвергнута на основании ясного свидетельства — приведенного письма Томаса Пёрселла. Хокинс обосновывает свою точку зрения ссылкой на «эшмольскую рукопись»¹¹⁸, в которой содержатся заметки Энтони Вуда, посвященные биографиям английских музыкантов. Эта рукопись в настоящее время хранится в Бодлианской библиотеке, где она помечена шифром «Wood D 19(4)». Но, увы, из заметок Вуда нельзя сделать вывод о том, что Генри Пёрселл был отцом композитора. Вуд пишет только следующее: «Пёрселл Генри был одним из воспитанников Королевской капеллы или обучался под руководством д-ра Кристофера Гиббонса. Позднее, по-моему, стал органистом при короле Карле II и короле Вильгельме III, а также органистом церкви св. Петра в Вестминстере». Кроме того, он добавляет: «Родился в Лондоне. Он, д-р Чайлд и д-р Блоу — органисты короля Вильгельма и королевы Марии». Остальная часть заметок Вуда состоит из перечня музыкальных произведений. Основание для концепции Хокинса можно усмотреть в замечании Вуда о Дэниеле Пёрселле: «Пёрселл Дэниел, органист колледжа Магдалины в Оксфорде, сын Генри Пёрселла», однако сам Вуд исправил последние слова на следующие: «брат Генри Пёрселла».

* Cummings W. H. Op. cit, p. 28. Я обращался к хранителю Музыкальной библиотеки Нанки, чтобы получить факсимиле письма, но безуспешно.

** Письмо адресовано: «Мистеру Джону Гостлингу, певчему хора Кентерберийского собора». Гостлинг стал музыкантом Королевской капеллы 25 февраля 1679 года. В постскрипуме Т. Пёрселл имеет в виду исключительно низкие ноты (F fa ut) и «E lamy» — старинные названия нот фа и ми, расположенных ниже нотного стана в басовом ключе.

Принятие на веру утверждения Хокинса последующими исследователями привело к плачевным результатам. Каммингс, который, по-видимому, первым ознакомился с письмом Томаса Пёрселла, был вынужден построить зыбкую гипотезу, чтобы согласовать факты с этой версией. Поскольку у одного ребенка не может быть двух отцов, Каммингс объяснил противоречие тем, что после смерти старшего Генри Пёрселла в 1664 году мальчик был оставлен на попечение Томаса, который усыновил его. Это объяснение было заимствовано другими исследователями, хотя нет никаких подтверждений его истинности. Действительно, Генри Пёрселл-старший не оставил завещания, и его имуществом после смерти распоряжалась его вдова Элизабет. Единственным известным нам его отпрыском была дочь Кэтрин, крещенная 13 марта 1662 года. В 1691 году она вышла замуж по специальному разрешению генерального викария за преподобного Уильяма Сэйла из Шелдунча, графство Кент, а в 1699 году она получила право распоряжаться имуществом матери — Элизабет Пёрселл, которая была похоронена 26 августа в церкви св. Маргариты в Вестминстере.

Очевидно, что письмо Томаса Пёрселла — само по себе вполне достаточное свидетельство. Когда человек называет кого-то своим сыном, уместно предположить, что он пользуется этим словом в самом обычном его значении. Однако небезынтересно узнать, существуют ли какие-либо дополнительные факты, подтверждающие справедливость столь ясного и простого толкования. В надписи на надгробии Эдварда Пёрселла в Уитхэме, около Оксфорда, не содержится точных сведений. Она начинается словами: «Здесь покоится тело Эдварда Пёрселла, музыканта Королевской капеллы, прославившегося в музыкальном искусстве, который был сыном мистера Пёрселла и братом мистера Генри Пёрселла». Но примечательно то, что в надписи не указывается имя отца и он назван только по фамилии. Генри Пёрселл-старший умер в 1664 году, прослужив четыре года в Королевской капелле. Томас Пёрселл умер в 1682 году, проведя двадцать два года на службе у короля, где, как я уже показал, занимал ряд важных и ответственных должностей. Слова «мистер Пёрселл», без какого-либо уточнения, наиболее естественно отнести к Томасу. Рассмотрим теперь, каких фактов следовало бы ожидать, исходя из другой версии, по которой композитор и его братья считались бы детьми Генри Пёрселла. Как мы знаем, Кэтрин Пёрселл была крещена в Вестминстерском аббатстве в 1662 году. Почему тогда там же не был крещен и Дэниел, который вряд ли родился раньше 1663 года? Опять же, если допустить, что Эдвард и Дэниел были сыновьями Генри Пёрселла, то непонятно, почему Кэтрин стала наследницей Элизабет Пёрселл, скончавшейся в 1699 году, — ведь в то время оба брата были живы.

Сыновьями Томаса Пёрселла следует считать не только Эдварда, Генри и Дэниела, но также Джозефа, который в январе 1718 года унаследовал имущество брата Дэниела, и Мэтью, который в документе, датированном 1681 годом, назван сыном Томаса Пёрселла*. Кроме того, существовал Чарльз Пёрселл, который отправился в морское путешествие на борту шлюпа «Ле Жорж» и погиб холостяком в «языческой Гвинее» в 1686 году. Бумаги о праве распоряжаться его наследством были сначала переданы его брату Мэтью, но спустя два месяца они были признаны недействительными, поскольку было обнаружено завещание. В завещании, датированном 4 июня 1682 года, Чарльз Пёрселл упоминает свою мать Кэтрин Пёрселл и сестер Элизабет и Кэтрин, назначив своего брата Эдварда душеприказчиком. Поскольку жену Томаса Пёрселла действительно звали Кэтрин и поскольку у них был сын по имени Мэтью, то очень вероятно, что Чарльз также был их сыном; а упоминание об Эдварде как о брате Чарльза подтверждает мнение, что Эдвард, Генри и Дэниел были сыновьями Томаса. Надо заметить, что, в соответствии с нашими разысканиями, в одном поколении семьи Пёрселлов существовали две женщины по имени Кэтрин, но в этом нет ничего невероятного.

* *Cummings W. H. Op. cit., p. 34.*

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ ПЕРСЕЛЛА*

ОПЕРА

«Дидона и Эней» ("Dido and Aeneas"). Либретто Тэйта, 1689(?) (III).

«SEMI-ОПЕРЫ»

«Пророчица, или История Диоклетиана» ("The Prophetess, or the History of Dioclesian"). Текст Беттертона по пьесе Бомонта и Мессинджера «Пророчица», 1690 (IX).

«Король Артур, или Британский герой» (1King Arthur, or the British Worthy"). Текст Драйдена, 1691 (XXVI).

«Королева фей» ("The Fairy Queen"). Переработка (предположительно Сеттла) пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь», 1692, 2-я редакция — 1693 (XII)

«Королева индейцев» ("The Indian Queen"). Текст Драйдена и Говарда по одноименной пьесе тех же авторов, 1695 (XIX)

«Буря, или Очарованный остров» ("The Tempest, or the Enchanted Island"). Текст Драйдена, Давенанта и Шедуэлла по пьесе Шекспира «Буря», 1695(?) (XIX).

МУЗЫКА К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ

«История короля Ричарда II» ("The History of King Richard II"), также «Сицилийский узурпатор» ("The Sicilian Usurper"). Трагедия Тэйта по пьесе Шекспира «Ричард II», 1680 (XX).

«Феодосий, или Сила любви» ("Theodosius, or the Force of Love"). Трагедия Ли, 1680 (XXI).

«Сэр Барнэби Уигг, или Нет ума, равного женскому» ("Sir Barnaby Whigg, or No Wit like a Woman's"). Комедия Дёрфи, 1681 (XXI).

«Двойная свадьба» ("The Double Marriage"). Трагедия Бомонта и Флетчера, 1682—1685(?) (XVI).

«Английский адвокат» ("The English Lawyer"). Пьеса Равенскрофта, 1685 (?) (XVI).

«Софонисба, или Свержение Ганнибала» ("Sophonisba, or Hannibal's Overthrow"). Трагедия Ли, 1685 (?) (XVI).

«Цирцея» ("Circe"). Трагедия Давенанта, 1685 (XVI).

«Предпочтение дурака, или Три герцога Данстейблских» ("A Fool's Preference, or the Three Dukes of Dunstable"). Комедия Дёрфи по пьесе «Благородный джентльмен» Флетчера, 1688 (XX).

«Амфитрион, или Два Сосия» ("Amphitryon, or Two Sosias"). Комедия Драйдена по Плавту и Мольеру. 1690 (XVI).

«Парижская резня» ("The Massacre of Paris"). Трагедия Ли. 1690 (XX)

* Для настоящего издания список уточнен и переработан А. Епишиным. Римскими цифрами в скобках обозначены тома издания Перселловского общества, в которых опубликованы данные произведения. Буква N в скобках обозначает, что данное произведение входит в 5-томное собрание "Purcell's Sacred Music", изданное Винсентом Новелло, а арабские цифры указывают номер произведения в этом собрании.

«Поруганная невинность, или Персидская принцесса» ("Distressed Innocence, or the Princess of Persia"). Трагедия Сеттла, 1690 (XVI).

«Сэр Энтони Лав, или Гуляющая леди» ("Sir Anthony Love, or the Rambling Lady"). Комедия Саузерна, 1690 (XXI).

«Император индейцев, или Завоевание Мексики» ("The Indian Emperor, or Conquest of Mexico"). Трагедия Драйдена и Говарда, 1691 (XX)

«Мальтийский нож» ("The Knife of Malta"). Пьеса Бомонта и Флетчера, 1691 (?) (XX).

«Оправдание жен, или Рогоносцы сами виноваты» ("The Wive's Excuse, or Cuckolds make Themselves"). Комедия Саузерна, 1691 (XXI)

«Разрубленный гордиев узел» ("The Gordian Knot Untied"). Анонимная комедия, 1691 (XX)

«Старый холостяк» ("The Old Bachelor"). Комедия Конгрива, 1691 (XXI).

«Ауренг-Зеб» ("Aureng-Zebe"). Трагедия Драйдена, 1692 (XVI)

«Генрих II, король Англии» ("Henry II, King of England"). Трагедия Маунтфорта, 1692 (XX).

«Клеомен, спартанский герой» ("Cleomenes, the Spartan Hero"). Трагедия Драйдена и Саузерна, 1692 (XVI).

«Женитьба браконенавистника» ("The Marriage-Hater Matched"). Комедия Дерфи, 1692 (XX)

«Распутник» ("The Libertine"). Комедия Шедуэлла по «Дон-Жуану» Мольера, 1692 (?) (XX).

«Регул» ("Regulus"). Трагедия Крауна, 1692 (XXI).

«Эдип» ("Oedipus"). Трагедия Драйдена и Ли по Софоклу, 1692 (XXI).

«Двоедушный» ("The Double Dealer"). Комедия Конгрива, 1693 (XVI)

«Женись и управляй женой» ("Rule a Wife and Have a Wife"). Комедия Флетчера, 1693 (XXI).

«Наследница Ричмонда, или Когда женщина права» ("The Richmond Heiress, or a Woman once in the Right"). Комедия Дерфи, 1693 (XXI)

«Последняя молитва девушки, или Что угодно, лишь бы не провал» ("The Maid's last Prayer, or Any rather than Fail"). Комедия Саузерна, 1693 (XX).

«Искусные женщины» ("Female Virtuosos"). Комедия Райта по одноименной пьесе Мольера, 1693 (XX)

«Источники Инсома» ("Epsom Wells") Комедия Шедуэлла, 1693 (XVI).

«Торжествующая любовь, или Природа все победит» ("The Love Triumphant, or Nature will Prevail"). Трагикомедия Драйдена, 1693 (XX).

«Добродетельная жена, или Наконец-то удача» ("The Virtuous Wife, or Good Luck at Last"). Комедия Дёрфи, 1694 (XXI).

«Женатый щеголь, или Странная дерзость» ("The Married Beau, or the Curious Impertinent"). Комедия Крауна, 1694 (XX)

«Испанский монах, или Двойное открытие» ("The Spanish Friar, or the Double Discovery"). Трагикомедия Драйдена, 1694 (?) (XXI).

«Кентерберийские гости, или Несостоявшаяся сделка» ("The Canterbury Guests or a Bargain Broken") Комедия Равенскрофта, 1694 (XVI)

«Комическая история Дон-Кихота» ("The Comical History of Don Quixote"). Комедия Дёрфи. Ч. 1 и 2 — 1694, ч. 3 — 1695 (XVI).

«Роковая свадьба, или Невинная измена» ("The Fatal Marriage, or the Innocent Adultery"). Трагедия Саузерна по пьесе Бен «Монахиня», 1694 (XX).

«Тимон Афинский» ("Timon of Athens") Трагедия («маска») Шедуэлла по одноименной пьесе Шекспира, 1694 (II)

«Абдельазер, или Мсть мавра» ("Abdelazer, or the Moor's Revenge") Трагедия Бен, 1695 (XVI).

«Бондука, или Английская героиня» ("Bonduca, or the British Heroine"). Трагедия Флетчера, переработанная неизвестным автором, 1695 (XVI)

«Жестокая любовь, или Королевский мученик» ("Tyrannic Love, or the Royal Martyr") Трагедия Драйдена, 1695 (XXI)

«Оруноко» ("Oroonoko"). Трагедия Саузерна по роману Бен «Оруноко, или Царственный раб», 1695 (XXI)

«Павсаний, предатель родины» ("Pausanias, the Betrayer of his Country"). Трагедия Нортона, 1695 (XXI)

«Сестры-соперницы, или Неистовство любви» ("The Rival Sisters, or the Violence of Love"). Трагедия Гоулда, 1695 (XXI).

«Фиктивный брак» ("The Mock Marriage"). Комедия Скотта, 1695 (XX).

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

77 антемов, в том числе: 15 — в стиле мотетов, 36 — в стиле кантат, 26 — с участием оркестра, 43 — с органом, 1 — с тромбонами (XIIIa, XIV, XVII, XXVIII, XXIX, XXXII, N. 1, 2, 6—9, 13, 14, 20, 22, 25, 30, 31, 34, 37—40, 43, 45—51).

16 од; в том числе: 4 Оды ко дню святой Цецилии — 1683 (X), 1683 (X), 1692 (VIII), 1695(?) (X); 6 Од ко дню рождения королевы Марии — 1689 (XI), 1690 (XI), 1691 (XI), 1692 (XXIV), 1693 (XXIV), 1694 (XXIV); Ода ко дню рождения герцога Глостерского, 1695 (IV); Ода к столетию Тринити-колледжа, 1694 (XXVII).

9 «приветственных песен», в том числе: 5 Карлу II — 1680 (XV), 1681 (XV), 1682 (XV), 1683 (XV), 1684 (XVIII); 3 Якову II — 1685, 1686, 1687 (все — XVIII); 1 герцогу Йоркскому — 1682 (XV).

«Песня Йоркширского праздника», 1690 (I).

10 светских кантат для солистов, баса-континуо и облигатных инструментов (XXII, XXVII).

«Magnificat и Nunc Dimittis» (XXIII).

«Вечерняя и утренняя служба», около 1683 (XXIII).

«Te Deum и Jubilate», 1694 (XXIII).

25 духовных гимнов, псалмов и канонов для 3—4 голосов на английские и латинские тексты (XXX; N. 1, 55, 64, 66—72).

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

22 «Священных напева» ("Sacred Songs") для 1—2 голосов с басом-континуо (N. 56—63).

52 кэтча для 3—4 голосов a cappella, между 1680 и 1694 гг. (XXII).

4 терцета с басом-континуо (XXII).

47 вокальных дуэтов с басом-континуо, между 1684 и 1695 гг. (XXII, частично XXV).

Свыше 100 сольных песен с басом-континуо (в 13 из них участвует хор) на тексты Уэбба, Тёрнера, Каули, Дёрфи, Тэйта, Седли и других, между 1675 и 1695 гг. (XXV).

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Для струнных

Без баса-континуо: Чакона g-moll для 4 голосов; 3 Фантазии для 3 голосов, 1680; 10 Фантазий для 4 голосов, 1680; «Фантазия на одну ноту» f-moll для 5 голосов; "In Nomine" для 6 голосов; "In Nomine" для 7 голосов; Павана для 4 голосов g-moll; 3 Паваны для 3 голосов (XXXI).

С басом-континуо: «Фантазия на граунд» D-dur для 3 скрипок или рекордеров; 2 Увертюры для 2 скрипок и альта; Увертюра g-moll для 2 скрипок и 2 альтов (XXXI); 12 трио-сонат для 2 скрипок и баса ("12 Sonatas of III Parts"), опубл. 1683 (V); 10 трио-сонат для 2 скрипок и баса ("10 Sonatas of IV Parts"), опубл. 1697 (VII); Сюита G-dur для скрипки; Соната g-moll для скрипки (XXXI).

Для других составов

Марш и Канцона для 4 тромбонов, 1695 (XXXI).

Соната D-dig для трубы, струнных и баса-континуо (XXXI).

Для клавесина

«Избранные уроки для клавесина или спинета», опубл. 1696 (10 Сюит, Марш, «Мелодия для трубы», Чакона, Жига) (VI).

«Служанка музыки», сборник, опубл. 1689 (Песня, Урок, Марш, «Новый менуэт», 3 Менуэта, «Новая шотландская мелодия», «Новый граунд», «Новая ирландская мелодия», Ригодон) (VI).

Отдельные пьесы: Ария, Граунд, Урок, Фантазия (Voluntary) *, «Мелодия для трубы», Хорипайп, Аллеманда, Куранта, Прелюдия и др. (VI).

Для органа

5 Фантазий (voluntaries); Verse ** (VI).

* Voluntary — свободная композиция, исполняемая в англиканской церкви

** Verse — органная музыка, исполняемая во время богослужения вместо пения стиха из Библии.

¹ *Вестминстер* — исторический район Лондона на левом берегу Темзы, где располагаются резиденции короля и премьер-министра, аббатство, Королевский колледж и др. Вестминстерское аббатство — собственно собор св. Петра. Этот храм, образец английской готики, принадлежал монастырю, построенному в VII в. Стронтельство собора продолжалось с 1245 г. до начала XVIII в. Аббатство — место коронации английских королей. В нем находится усыпальница королей, выдающихся государственных деятелей и великих людей страны. К северу от аббатства в Вестминстере расположен собор св. Маргариты.

² *Кэтч* — старинный жанр, специфичный для народной и профессиональной музыки Великобритании. Это многоголосная бытовая песня-канон, в которой голоса, вступая по очереди, как бы подхватывают напев (англ. catch — ловить, подхватывать). Название жанра, как полагают, произошло от caccia — старинного итальянского наименования канонической пьесы. В эпоху Реставрации кэтчи получили широкое распространение.

³ *Республика* в Великобритании была установлена в 1649 г. Этому предшествовали две гражданские войны между королем и парламентом; первая длилась с 1642 по 1646 г., вторая началась в 1648 г. и завершилась в следующем году казнью короля Карла I. В 1653 г. Республику сменил протекторат Оливера Кромвеля. После смерти Кромвеля в 1658 г. Республика была восстановлена и просуществовала до весны 1660 г., когда произошла реставрация монархии в лице Карла II Стюарта.

⁴ *Пиккадилли* — центральная площадь Лондона, от которой расходятся главные магистрали города.

⁵ *Пэлэс-Ярд* (в переводе — «дворцовый двор») — площадь перед зданием Парламента.

⁶ *Сити* — исторический центр Лондона в пределах первоначальных границ города.

⁷ *Саутуорк* — предместье Лондона за Темзой к югу от города, так называемый заречный район. До XV в. в Саутуорке жила знать. Позднее в этом районе сосредоточилась театральная жизнь столицы, здесь же проводились ярмарки.

⁸ *Реставрация* — период после восстановления в 1660 г. монархии в лице Карла II Стюарта.

⁹ *Вестминстер-Холл* — отдельная постройка на месте старинного зала в Вестминстерском дворце (1097, перестроен в 1398).

¹⁰ *Уайтхолл* — дворец, с 1298 г. — резиденция архиепископа Йоркского, затем кардинала Уолси, королевы Елизаветы I, Карла I, Кромвеля, Карла II. В 1559 г. на дворцовой территории по приказу Елизаветы I был воздвигнут временный «Банкетный дом», в котором шли драматические спектакли и «маски» (см. комментарий 67). Большой зал дворца также предназначался для спектаклей. В 1662 г. знаменитый архитектор Иннио Джонс по заказу Якова I построил вместо временного новый, постоянный «Банкетный дом».

¹¹ *Трансепт* — в древнехристианских, романских и готических церквах поперечный неф, который пересекает главный продольный неф под прямым углом, образуя в плане фигуру креста.

¹² *Антем* (энсем) — жанр английской церковной музыки, развернутая композиция типа кантаты на библейский текст. Название происходит от староанглийского antefn, романского antéfena и греческого antiphona. Первые антемы принадлежали Фэйрфаксу (1502). От XVI к XVIII в. антем развился в высокосовершенный жанр в творчестве таких выдающихся мастеров, как Т. Уилкс, О. Гиббонс, Т. Морли, У. Берд, Дж. Блоу, Г. Пёрселл, Г. Ф. Гендель.

¹³ *Виндзор* — местечко в 20 км от Лондона на правом берегу Темзы (графство Бёркс). Здесь находится замок, построенный еще Вильгельмом Завоевателем. Король Генрих I сделал этот замок своей резиденцией. Позднее Эдуард III перестроил его по новому плану. Со времени Карла II он сделался излюбленным местожительством английских королей, их летней резиденцией. Замок окружен Виндзорским парком — замечательным образцом

садово-парковой культуры. *Ньюмаркет* — небольшой городок примерно в 10 км от Лондона, где с конца XVI в. устранились большие конные состязания.

¹⁴ Имеется в виду поход Вильгельма III в Ирландию в 1689 г. и война с Францией во Фландрии в 1672 г.

¹⁵ *Оксфорд* — город в графстве Оксфорд. Здесь находится один из двух старейших университетов Англии, известный с XII в.

¹⁶ В 1704 г. соединенными силами английского и голландского флотов был взят Гибралтар. Барселона с фортом Монт-Жунк была осаждена в 1714 г.; после продолжительного сопротивления город сдался. Это были эпизоды войны за Испанское наследство: за престол и обширные владения Испании (1701—1714), которая велась главным образом между Францией и Англией, выступавшей в союзе с Австрией, Голландией, Пруссией и другими государствами Европы.

¹⁷ Имеется в виду инструмент, известный в Европе с XI в. и получивший широкое распространение в XVI—XVIII вв. Занимал промежуточное положение между медными и деревянными духовыми инструментами: медным родством способом звукоизвлечения (амбушюр) и тембром, близким трубному, деревянным — материалом (дерево, обтянутое кожей, иногда слоновая кость) и системой игровых отверстий. Имел сопрановую, альтовую, теноровую и басовую (серпент) разновидности.

¹⁸ *Бодлианская библиотека* — название, присвоенное библиотеке Оксфордского университета в память ее основателя, государственного деятеля и ученого Томаса Бодли (1544—1612). Библиотека открылась в 1603 г. Это одно из богатейших собраний Европы, особенно интересен рукописный отдел.

¹⁹ Во второй половине XVII в. имели место три англо-голландские военные кампании: 1652—1654, 1665—1667, 1672—1674 гг. Победа при Лоустофте была одержана 3 июня 1665 г.

²⁰ *Регаль* — маленький, портативный орган. Появился около 1460 г. *Вёрджинел* — старинный струнный клавишный инструмент, похожий на маленький клавесин (звук слабее, чем у клавесина). Был распространен в Англии и Нидерландах в XVI—XVII вв. как инструмент для домашнего музицирования. Крупнейшая вёрджинельная композиторская школа — английская. *Рекордер* — исторически ранняя разновидность флейты, так называемая английская флейта, главный член семейства продольных флейт. Название происходит от английского to record — «петь подобно птице». Флейта-рекордер представляет собой цилиндрическую трость с клювообразным мундштуком и восемью игровыми отверстиями. Была модернизирована в конце XVII — начале XVIII в. Рекордеры составляли целое семейство инструментов различных размеров.

²¹ *Хэмптон-Корт* — дворец в Лондоне, построенный на Темзе между 1515 и 1520 гг. для кардинала Уолси. Позднее (до середины XVIII в.) — королевская резиденция.

²² Речь идет о сольной песне с хором «На что надеяться нам, если он ушел?» (“What hope for us remains now he is gone?”).

²³ «*Двадцать четыре скрипки короля*» — оркестр при дворе французского короля Людовика XIV. Руководителем его стал 20-летний Ж.-Б. Люлли.

²⁴ Карл II до 19 лет (до 1649 г.) жил главным образом в Париже. В 1651 г., потерпев поражение от Кромвеля, он вновь бежал во Францию, где оставался до 1654 г.

²⁵ *Позицией* на струнных инструментах называется положение левой руки и ее пальцев по отношению к грифу. Игра в верхнем регистре (начиная с третьей октавы) требует использования высоких позиций.

²⁶ *Протекторат* — режим военной диктатуры Кромвеля (1653—1658).

²⁷ *Фэнси* (англ. fancy — фантазия, воображение, причуда) — полифоническая инструментальная пьеса в свободной форме, популярный жанр в английской инструментальной музыке XVI—XVII вв. Предполагается, что название этот жанр получил по аналогии с итальянской фантазией. В творчестве английских композиторов — от Тавернера (около 1530 г.) к вёрджинелистам

(У. Берд, Т. Морли, Дж. Булл и др.) и Пёрселлу — жанр фэнси достиг исключительного многообразия и совершенства.

²⁸ В течение трех десятилетий (1761—1791) И. Гайдн служил капельмейстером и композитором при дворе венгерских магнатов князей Эстергази. Местом его службы была расположенная примерно в 30 км от Вены резиденция Эстергази *Эйзенштадт*. В эти годы, работая с капеллой Эстергази, Гайдн достиг высот мастерства.

²⁹ *Солсбери* (Нью Сарем) — город на юге Англии на реке Эйвон в графстве Уилтшир. Среди исторических памятников — епископский дворец (XIII в.), средневековые жилые дома, а также древний готический собор (1220—1266 гг., шпиль возведен в 1320—1330 гг.).

³⁰ *Кембридж* — старинный город на реке Кем в графстве Кембридж. Здесь стоит величественное здание университета, основанного в XIII в. Среди достопримечательностей Кембриджа — ворота от замка, построенного Вильгельмом Завоевателем, Фитцуильямовский музей древностей, картин и скульптур; университетская библиотека содержит богатейшую коллекцию рукописей.

³¹ *Каноник* в римской католической и англиканской церкви — штатный служитель епархиального кафедрального собора.

³² *Декан* — должность в английской церкви, глава соборного духовенства.

³³ *Пребендарии* — лица, которые заведуют материальными средствами и имуществом, получаемыми духовными лицами.

³⁴ *Собор св. Павла* — крупнейший английский собор, находится в Лондоне на улице Олдерсгейт в самом центре Сити. По преданию, на этом месте стоял храм еще за 400 лет до завоевания Англии норманнами. После пожара 1666 г. было возведено новое здание собора (1710 г., архитектор К. Рен).

³⁵ *Литания* (лат. — просьба, моление) в католическом богослужении — молитва или молитвенное песнопение. Начиная с XVI в. композиторы создавали литании в виде многоголосных произведений (Палестрина, Лассо и др.). В обиход англиканской церкви литания вошла с английскими переводами текстов.

³⁶ По приказу Карла I на дворцовой территории было построено специальное здание для придворных спектаклей профессиональных актеров. Построенный архитектором И. Джонсоном театр получил название «Кокпит при дворе» («кокпит» — яма или арена для петушиных боев). Был закрыт в 1642 г., возродился в период Реставрации и стал первым Королевским театром, который с 1663 г. именуется театром «*Друри-Лейн*». С этим театром связана творческая деятельность многих великих представителей английского театрального искусства.

³⁷ Имеется в виду способность петь дискантовые партии фальцетом.

³⁸ *Респонсорий* (в католической службе) — песнопение в форме диалога между солистом и хором, а также сам рефрен хора.

³⁹ *Кентерберийский собор* — древний собор в городе Кентербери на берегу реки Стур, выстроенный в XII—XIV вв. на том месте, где стояла первая христианская церковь саксонской Англии. Архиепископ Кентерберийский — примас Англии и первый пэр королевства — коронует королей.

⁴⁰ *Фальцетисты* — в XVI в. певцы, которые специализировались на исполнении фальцетом партий сопрано и альтов.

⁴¹ *Пэлл-Мэлл* — одна из центральных улиц Лондона, связывающая Трафальгарскую площадь и дворец Сент-Джеймс — старинный дворец, построенный в 1530 г. (со времен Вильгельма III и до правления Георга IV — резиденция королей). Название улицы происходит от названия старинной игры в шары.

⁴² Люлли, Драги и Витали носили итальянское имя Джованни Баттиста. Жан-Батист — французский вариант этого имени (так называли Люлли во Франции), Джон Баптист — английский.

⁴³ *Тайберн* — место казни уголовных преступников в северо-западной части старого Лондона. На открытых галереях располагались места для зрителей. Первые упоминания — с 1169 г., последняя казнь состоялась в 1783 г., после чего место казни было перенесено к Ньюгейтской тюрьме.

⁴⁴ *Уинчестер* — город в графстве Хэмпшир, известный в средние века как крупный центр производства шерстяных изделий. В Уинчестере находится старейший готический собор (XI—XIV вв.)

⁴⁵ По традиции 22 ноября считается в Западной Европе днем св. Цецилии, покровительницы музыки и музыкантов. В разных странах в этот день проводятся музыкальные фестивали. Первое празднество Музыкального общества, посвященное дню св. Цецилии, состоялось в Лондоне в 1683 г., в Эдинбурге — в 1696 г. Хвалебные оды в честь музыки и св. Цецилии писали Дж. Драйден, Т. Шедуэлл, У. Конгрив, Т. Дерфи и другие поэты, а также Г. Перселл, Дж. Блоу, Дж. Б. Драги, Дж. Кларк и другие композиторы.

⁴⁶ *Темпл* (англ. — храм) — группа средневековых зданий, построенных рыцарями-темплиерами (храмовниками); считался священным местом, где запрещалось всякое насилие. Образует квартал в центре Лондона на берегу Темзы. В 1346 г. этот комплекс был пожалован королем юристам и стал называться «подворьем юристов». Там находились школы законовещения, юридические корпорации и адвокатские конторы. Различаются Иннер-Темпл (Внутренний Темпл) и Миддл-Темпл (Средний Темпл). Весь район пользовался особыми правами и не подчинялся городским властям.

⁴⁷ В органе Смита звуки *ми-бемоль* и *ре-диез*, *ля-бемоль* и *соль-диез* различались по высоте, что было связано с реликтами натурального строя.

⁴⁸ «*Григорианцы*» — исполнители григорианских песнопений, в которых мелодика достигала большой сложности.

⁴⁹ *Грейвзэнд* — порт на Темзе, который называли «воротами Лондона». В 1688 г. в результате недовольства политикой короля Якова II партии вигов и тори объединились и призвали в Англию королем Вильгельмом Оранского. В ноябре Вильгельм высадился в Англии, а в декабре Яков II бежал во Францию, где его приютил Людовик XIV.

⁵¹ *Челси* — предместье Лондона на левом берегу Темзы.

⁵² *Мерцент-тейлорз-холл* — здание торговой гильдии.

⁵³ *Йорк* — один из самых древних городов в северной части центральной Англии.

⁵⁴ *Глориана* (Славная) — так называли королеву Елизавету I.

⁵⁵ В марте 1689 г. в Ирландии высадился король Яков II со вспомогательным корпусом французских войск. Он овладел Дублином и созвал Ирландский парламент. Однако в июле 1690 г. Вильгельм III нанес ему поражение в битве на реке Бойне. Когда генерал Черчилль (последствия герцога Мальборо) окончательно разбил армию Якова II и принудил короля бежать во Францию, Ирландия признала Вильгельма III.

⁵⁶ Согласно новейшим данным, «Пророчица, или История Диоклетиана» написана Перселлом на текст Беттертона по пьесе Бомонта и Мессинджера (а не Флетчера).

⁵⁷ Вероятно, имеется в виду намек на политическую ситуацию, которая сложилась во Франции в 40-х гг. XVII в.: король Людовик XIV по совету кардинала Мазарини, совмещавшего войну в доверие к супруге короля Анне Австрийской, сделал ее регентшей.

⁵⁸ «*Опера нищих*» (точнее — «Опера нищего») была поставлена в Лондоне 9 февраля 1728 г. Она возникла как своего рода социальный протест против увлечений, воцарившихся в английском музыкальном театре на рубеже XVII и XVIII вв.: в ней сатирически пародирована мода на итальянскую оперу и оперы Генделя, пародирована и условность итальянской оперы-серии (действующими лицами в ней сделаны представители низших слоев общества). Авторы «Оперы нищих» — композитор Иоганн Пепуш, написавший увертюру и аранжировавший песни, и драматург, памфлетист, поэт и баснописец Джон Гэй. Опера включает разговорные диалоги. Вместо арий Гэй включил в оперу песни и баллады из английского, французского, ирландского и шотландского городского, «уличного» фольклора. Песни он перетекстовал, сделав их содержание злободневным, введя множество намеков на современные политические события и нравы высших кругов общества. «Опера нищих» явилась родоначальницей «балладной» оперы.

⁵⁹ В сентябре 1662 г между Англией и Голландией был заключен договор, по условиям которого оба государства обязывались в случае внешней опасности поддерживать друг друга. Ранее, в апреле того же года, между Голландией и Францией был заключен оборонительный союз. Однако Франция имела постоянные территориальные притязания. Поэтому в 1668 г. был образован направленный против Франции тройственный Великий союз протестантских стран — Англии, Голландии и Швеции. В 1672 г. Людовику XIV удалось захватить 7 провинций в Голландии (до того в 1667 г. было захвачено 10 провинций, в том числе отнятое у Вильгельма княжество Оранское). Людовик XIV взял 40 городов за 40 дней и навязал тяжелые условия Утрехтского мирного договора. Однако военные силы тройственного союза приостановили продвижение французской армии. Во время беспорядков, сопровождавших вторжение Людовика XIV в Голландию, принца Вильгельма Оранского избрали статхаудером (штатгальтером), генерал-капитаном и великим адмиралом республики. Он встал во главе войск тройственного союза, изгнал из Голландии французские войска, оставив Людовику XIV лишь Граве и Маастрихт.

⁶⁰ Знаменитый английский писатель, поэт и драматург Джон Драйден в юности был протестантом и республиканцем (написал поэму на смерть Кромвеля). С реставрацией Стюартов Драйден становится католиком и royalistом (в 1670 г. он получил придворный титул поэта-лауреата).

⁶¹ Легендарный герой Великобритании король Артур собрал британские племена и двинул свое войско против язычников англосаксов. Он победил саксов во многих сражениях и двинулся далее в Шотландию, Данию, Норвегию и даже во Францию, где одержал победу над большим римским войском.

⁶² «Кавалькада» — пьеса Ноэля Кауарда, премьера которой состоялась в Лондоне в октябре 1931 г. Пользовалась огромным успехом (выдержала 405 представлений).

⁶³ Содружество сравнивается с долголетней и плодотворной совместной работой в жанре комической оперы и оперетты (16 произведений) композитора Артура Сеймура Салливена и Уильяма Швенка Гилберта — драматурга и юмориста.

⁶⁴ *Тринити-колледж в Дублине* — колледж св. Троицы в Дублине, или Дублинский университет, основанный в 1591 г.

⁶⁵ В январе 1713 г. Гендель начал работу над монументальным «Te Deum», который прозвучал в присутствии короля и парламента в соборе св. Павла по случаю подписания Утрехтского мирного договора; другой торжественный «Te Deum» (иногда его называют антемом) посвящен победе английских войск при Деттингене (1743). Поэтому они называются — соответственно — Утрехтский и Деттингенский.

⁶⁶ Одно из сражений войны за Испанское наследство имело место в 1708 г. при старинном бельгийском городе Ауденарде в провинции Восточная Фландрия. В этой битве Франция потерпела поражение.

⁶⁷ «Маска» — специфически национальный жанр, распространенный в Англии в эпоху Возрождения. Аналоги и предтечи «маски» — итальянский «триумф» и французский «маскарад». Английская «маска» глубокими корнями связана с «майскими играми», «играми о Робин Гуде». За длительное время своего бытования «маска» эволюционировала: поначалу она представляла собой музыкально-танцевальный жанр без драматического действия, затем поэтические вставки уступили место диалогам; вскоре аллегории начали соседствовать с комическими интермедиями — появился сюжет. Вставные музыкальные номера — вокальные и инструментальные — разрастались и становились взаимосвязанными. Таким образом, «маска» явилась той плодотворной средой, в которой вызревало несколько музыкально-театральных жанров: музыка к драме, балет, опера. К XVII в. «маска» достигла вершины развития. В период правления Якова I и Карла I (первая половина XVII в.) «маска» превратилась в роскошный развлекательный спектакль с участием иностранных исполнителей. Парламентские указы 1642, 1646 и 1647 гг. запрещавшие все виды публичных выступлений, не истребили «маску» — ей покровительствовал сам Кромвель. Музыку к «маскам» писали английские композиторы

(Т. Кэмпбелл, Г. Кук, братья Г. и У. Лоуэзз, позднее — Дж. Блоу), французские (Н. Ланье) и итальянские мастера (отец и сын Феррабоско), жившие в Англии. «Маски» создавали такие большие поэты, как Р. Херрик, Т. Керт-райт, Дж. Мильтон; Бен Джонсон создал более 30 таких произведений.

⁶⁸ «Променад-концерты» — общедоступные симфонические концерты в Лондоне, основанные дирижером Генри Вудом в 1895 г. Около 50 лет они проводились в концертном зале Куинс-холл, из которого были убраны кресла, так что публика могла свободно прогуливаться; отсюда их наименование (променад — прогулка).

⁶⁹ Ганноверская династия — королевская династия в Великобритании, происходившая из немецкого города Ганновера. Основателем Ганноверского королевского дома был Вильгельм (сын Эрнста I), после смерти которого в 1592 г. правили его сыновья. Из этой династии в 1714 г. после смерти королевы Анны, согласно акту о престолонаследии, был призван в Англию занять престол правнук Якова I по материнской линии Георг-Людовик (1698—1727), ставший Георгом I. Ганноверская династия царила в Англии вплоть до XX столетия.

⁷⁰ Чаринг-Кросс — местность в Вестминстере к западу от Стрэнда (старой набережной) и к северу от Уайтхолла («кросс» означает крест, название «Чаринг», возможно, связано с наименованием находящейся поблизости крутой излучины Темзы). Здесь Эдвард I воздвиг 13 крестов в память о королеве Элинор.

⁷¹ Речь идет о дочери французского короля Генриха IV Генриетте-Марии.

⁷² «Папистский заговор» — события, разыгравшиеся в Англии в 1678 г., когда по ложному доносу некоего Титуса Отса были казнены многие знатные люди, в том числе лорд Стаффорд, и многие католики лишены свободы. Отс, сначала перейдя из англиканства в католичество, а затем вернувшись в лоно англиканской церкви, обвинил католиков во главе с папой Иннокентием XI в заговоре с целью устроить в Лондоне новую Варфоломеевскую ночь, низложить короля и династию и обрести полную власть в стране. Отс получил награду, но уже в последние годы правления Карла II был уличен в лжесвидетельстве, оштрафован, а позднее, при Якове II, за долги посажен в тюрьму.

⁷³ Темпл-Бар — каменные ворота с надстройкой, воздвигнутые на границе между Вестминстером и Сити в 1672 г. (снесены в 1878 г.). Ворота были увенчаны железными пиками, на которых выставляли головы казненных.

⁷⁴ См. комментарий 41.

⁷⁵ Имеется в виду Анри Карт де Лафонтен.

⁷⁶ Сомерсет-Хауз — бывший дворец протектора Сомерсета.

⁷⁷ Имеется в виду собор св. Петра в Риме, вместе с Ватиканским дворцом являющийся главным центром религиозной жизни Италии. Собор — построенный папой Сильвестром I (при Константине Великом) древняя базилика. В многолетней перестройке храма участвовал (с 1546 по 1564 г.) Микеланджело, по чертежам которого в 1590 г. был возведен купол.

⁷⁸ Интрада — в XVI в. музыка, сопровождавшая шествия и торжественные выходы, в XVII—XVIII вв. — оркестровое вступление к опере (заменяла увертюру в опере и балете), а также вступительная пьеса торжественно-церемониального характера в сюите.

⁷⁹ Ballet de (la) cour — синтетический жанр, в котором объединялись вокальное и хореографическое начала. В нем существовало значительное стилистическое различие между танцами, которые сочинялись посредственными композиторами, нередко даже балетмейстерами, и вокальными и хоровыми номерами, написанными профессиональными композиторами. В творчестве Люлли этот жанр с его чередованием диалогов, речитативов, песен, хоров, танцев стал музыкально-драматической формой, ведущей к созданию французской оперы.

⁸⁰ Теорба — басовая разновидность лютни, применялась как басовая опора в инструментальных ансамблях XVI—XVII вв.

⁸¹ Уайтфрайерз (англ. — белые монахи) — монастырь кармелитов в Лондоне

⁸² Британский музей — один из крупнейших в мире музеев. Был основан в Лондоне в 1753 г., открыт в 1759 г.

⁸³ Первые оперные произведения — «Дафна» (1597—1598, рукопись не сохранилась) и «Эвридика» Я. Пери (1600) — возникли в результате попытки членов «флорентийской камераты» — кружка флорентийского дворянина Дж. Барди — возродить древнегреческую трагедию.

⁸⁴ Кардинал Мазарини любил музыку, хорошо знал ее, особенно его интересовала опера. Когда Мазарини в 1639 г. переехал во Францию, где в 1642 г. стал преемником кардинала Ришелье, он пригласил в Париж музыкантов папской капеллы для исполнения музыкальных драм и комедий (1643). Он также способствовал приезду в Париж выдающихся итальянских певцов — Леоноры Барони и Атто Мелани. Последний был одновременно и композитором: он осуществил в 1645 г. в Париже первую приближающуюся к опере постановку («Мнимопомешанная»). В 1647 г. под покровительством приехавших в Париж князей Барберини начала с успехом свою деятельность итальянская опера.

⁸⁵ В период Республики лондонские театры были закрыты: в сентябре 1642 г. вышел «Указ палаты лордов и палаты общин относительно театральных пьес», в октябре 1647 г. появился «Указ палаты лордов и палаты общин парламента, обращенный к лорду-мэру города Лондона и мировым судьям о приостановлении представления пьес» и в феврале 1648 г. «Указ о прекращении всяких представлений пьес».

⁸⁶ Франческо Кавалли с 1660 по 1662 г. жил в Париже, где его музыка (в частности, оперы) пользовалась огромной популярностью. Так, в 1660 г. в Лувре был поставлен его «Ксеркс» (2-я редакция, где балетную музыку — или, как их называют, интермедии — написал Люлли, относится к 1661 г.). В следующем, 1662 г. была поставлена его новая опера «Влюбленный Геркулес».

⁸⁷ Комедии-балеты — жанр музыкально-театрального искусства, в котором объединены танец, пантомима, диалог, инструментальная (подчас вокальная) музыка, изобразительное искусство. Создатели жанра — Люлли и Мольер, которые утвердили его в середине XVII в. В своей эволюции комедия-балет, разветвляясь, привела к лирической трагедии Люлли, пантомимным балетам Новера и комической опере XVIII в.

⁸⁸ «Semi-opera» (букв. — полуопера) — опера с разговорными диалогами, либо драматический спектакль, где важная функция отведена музыке. «Полуопера», «опера-драма», «квазиопера» — поиски точного определения отражают необычный характер этого жанра. Возник он благодаря все возрастающей роли музыки в драматическом театре елизаветинской эпохи и последующего времени. Вокальные и инструментальные номера разрастались, музыкальные закономерности меняли очертания самой драмы, соперничая с драматическими законами как первоосновой спектакля. По композиционным принципам этот жанр вскоре стал приближаться к опере. Пёрселл — автор около 50 произведений такого рода. Среди них — «Пророчица, или История Диоклетиана», «Король Артур», «Буря», «Королева индейцев», «Королева фей», в которых композитор активно разрабатывал принципы своей музыкально-театральной драматургии, приближая произведение к собственно опере.

⁸⁹ *Лациум* — область на Аппенинском полуострове, расположенная между южным течением Тибра, Аппенинами и Массикской горой; в древние времена была населена латинским племенем. Лациум был центром политической жизни всего полуострова. По древнему преданию, Эней, спасшийся после сожжения Трои, впоследствии поселился в Лациуме. Отсюда мнение о троянском происхождении латинян. (У Вергилия в «Энеиде» в последней, 12-й книге повествование обрывается как раз перед поселением героя в Лациуме.)

⁹⁰ Известный исследователь музыки XVII и XVIII вв. профессор Эдвард Дент принимал деятельное участие в подготовке к исполнению некоторых английских оперных произведений, среди которых особо важное место заняла опера Пёрселла «Дидона и Эней». В 1924 г. Дент издал «Дидону» для концертного исполнения в Гомбурге, затем по его изданию опера была поставлена в Мюнстере (1926) и Штутгарте (1927). Редакция Дента наиболее рас-

пространена. Она основана на одной из двух существующих рукописных копий партитуры (авторская рукопись утеряна, местонахождение второй копии было неизвестно вплоть до 50-х гг.), которая хранится в библиотеке колледжа св. Михаила в Тёнбери и относится ко второй половине XVIII в. В ней, согласно более поздним исследованиям, содержатся ошибки.

⁹¹ Композиторскую школу, сложившуюся в XVI—XVII вв. в Венеции, называют венецианской. К ней относятся, преимущественно, композиторы, служившие органистами и капельмейстерами в соборе св. Марка — среди них К. Монтеверди, А. и Дж. Габриели, К. Меруло и др. Они создали новый, в совершенстве развитый стиль вокальной полифонии. В их творчестве особое место занимали многоголосные композиции, исполнявшиеся в соборе св. Марка в сопровождении двух расположенных в разных местах собора органов.

⁹² «Фа-ля-ля» («фа-ля») или «балет» — пьеса светлого характера, написанная в мадригальном стиле, нередко с припевом «фа-ля-ля» (отсюда — название жанра).

⁹³ Здесь эпитет «готический» значит «старый», «варварский».

⁹⁴ В сказочной литературе и легендах средневековья Мерлин — пророк и волшебник при дворе короля Артура (в некоторых легендах — отец короля Артура).

⁹⁵ Эрда — богиня судьбы, персонаж тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». В 4-й картине «Золота Рейна» она, пророчествуя, внезапно появляется, словно из недр земли.

⁹⁶ Канцона (ит.) — песнь. Канцонной в Италии и Провансе назывались лирические стихотворения (XIII—XVII вв.), тесно связанные с музыкой; канцона была песней для нескольких голосов. В XVI—XVII вв. в Италии появилась инструментальная канцона для ансамбля или клавишного инструмента — чередование разделов имитационного склада на темы, близкие основной (Allegro), между которыми размещались фрагменты музыки гомофонного склада (Adagio).

⁹⁷ Мореска — «мавританский танец», типа сальтареллы или жиги. В XVI—XVII вв. им завершались придворные празднества и представления.

⁹⁸ Речь идет о так называемой натуральной трубе, которая производила только звуки натурального звукоряда (обертоновой шкалы).

⁹⁹ Либреттисты использовали имя, принадлежащее двум индейским героям, предводителям ацтеков. Монтесума I (1390 — ок. 1469) — вождь ацтеков, глава союза племен Центральной Мексики; Монтесума II (1466—1520) — правитель ацтеков с 1503 г. Пришедшие испанцы взяли его в плен. После призыва Монтесумы покориться испанцам он был убит восставшими индейцами.

¹⁰⁰ Люлли диктовал свои сочинения двум секретарям — Ж. Ф. Лалуетту и П. Колассу, предоставляя им возможность завершить оформление гармонической фактуры (сам он намечал верхний голос и бас).

¹⁰¹ Хорнпайп — английский матросский танец, известный с XIII в. Исполняется под аккомпанемент духового инструмента типа волынки, который носит такое же название.

¹⁰² Табулатура — система записи старинной инструментальной музыки (от XIV до конца XVII в.). Существовали табулатуры линейные и безлинейные. В линейной табулатуре отдельной строке соответствовала струна инструмента или полифонический голос, ноты записывались буквами или цифрами (с применением условных знаков для обозначения ритма и динамики). Лютневая табулатура, распространенная в XVI в., представляет собой систему, в которой ритм обозначен специальными черточками при каждой условно обозначенной ноте, цифрой указан лад, а струне соответствуют горизонтальные линии.

¹⁰³ Древнегреческий поэт Алкей, живший с конца VII и в первую половину VI в. до н. э., известен как автор гимнов богам и застольных песен. Его учившие стихи сохранились на египетских папирусах II—III вв. н. э. либо существуют в передаче поздних античных писателей. Один из размеров, которым пользовался Алкей в своих стихах, получил название алкеевой

строфы. Это — составленная из разнометрических стоп четырехстрочная строфа, например:

Не тем горжусь я, Фебом отчекенный,
Что стих мой звонкий римские юноши
На шумном пире повторяют,
Ритм выбивая узорной чашей.

(В. Брюсов «Ода в духе Горация»).

¹⁰⁴ «Илия» — одна из трех и самая значительная оратория Мендельсона (ор. 70), в которой воплотились героические черты стиля композитора. Это произведение специально предназначалось для исполнения в Бирмингеме, где и прозвучало в 1846 г. с триумфальным успехом.

¹⁰⁵ Пятая самостоятельная струнная партия — партия контрабасов. Старинный трехструнный настроенный по квинтам контрабас не обладал достаточной силой звука, и его партия не записывалась на отдельной строчке. В XVIII в. в Италии и Германии появился усовершенствованный четырехструнный и настроенный по квартам контрабас. Всего три таких инструмента появились в Версале в Королевском оркестре. Тогда же этот инструмент проник в оркестр парижской «Гранд-Опера» и использовался в особо пышных спектаклях. По всей вероятности, для такого рода контрабаса композитор выписывал партию на отдельной от виолончели строчке.

¹⁰⁶ «Мистер Лоу» — по всей вероятности, Генри Лоуэз.

¹⁰⁷ Имеется в виду специальная органная клавиатура для ног.

¹⁰⁸ Библия, I книга царств, гл. 28.

¹⁰⁹ «In Nomine» — особая разновидность старинной инструментальной музыки. На протяжении полутора столетия, в эпоху расцвета лютневой, вёрджинской музыки, пьесы «In Nomine» были исключительно популярны (сохранилось более 150 образцов в рукописях). Название взято из текста мессы — «In nomine Domini». В средние века, когда композиторы стали сокращать литургические песнопения, начальный фрагмент «In nomine» использовался в качестве cantus firmus. «In Nomine» как тип хоральной прелюдии были распространены в творчестве английских вёрджинелистов.

¹¹⁰ Консорт — ансамбль музыкантов; так же обозначался ансамбль виол: 2 дискантовые, 2-теноровые и 2 басовые. Из консо́ртов к XVII в. сформировался оркестр.

¹¹¹ Деташи — разновидность штриха на струнных инструментах, обособленное исполнение каждого звука движением смычка либо вверх, либо вниз.

¹¹² Здесь Уэстреп придает всеобщее значение лишь одному из путей эволюции тональности в XX в.

¹¹³ Очевидно, Уэстреп имеет в виду совпадение звукорядов натурального мажора и ионийского лада, распространенного в английском фольклоре.

¹¹⁴ Мадригалы Джезуальдо ди Веноза представляют собой в истории этого жанра новый тип, отличающийся смелой для своего времени гармонией, необычным тональным движением, частым использованием особо выразительных диссонирующих интервалов. Эти и другие свойства (регистровая изобретательность и ритмическая свобода) способствовали экспрессивной выразительности мадригалов Джезуальдо. Благодаря такому звучанию их нередко считали «рычурными».

¹¹⁵ В XV—XVI вв., когда в музыке господствовала модальная (натурально-ладовая) система, вводный тон встречался в каденциях. В течение следующих столетий вводный тон стал применяться в композиторской практике и вне каденций, что было связано с формированием мажороминорной системы.

¹¹⁶ Наименование рукописи связано с Эшмолским музеем в Оксфорде, названным так в честь английского антиквара Элиаса Эшмола (1617—1692). Это был первый в Англии публичный музей редкостей (основан в 1677 г.). Впоследствии Эшмол подарил коллекцию библиотеке Оксфордского университета.

Александр Великий (Alexandros ho Mégas), Македонский (356—323 до н. э.) — один из величайших полководцев и гос. деятелей древнего мира. С 336 до н. э. царь Македонии, завоевал Грецию и соседние племена, в 334 до н. э. начал войну с Персией, захватил Малую Азию, Египет, Месопотамию, Вавилон. В 329 до н. э. вторгся в Среднюю Азию и затем в Зап. Индию. Создал самое крупное государство др. мира, которое после его смерти распалось. — 100

Альбричи (Albrici) Бартоломео (ок. 1630 — ?) — итал. органист и композитор. До 1663 органист придворной церкви в Дрездене, в 1664—67 вместе с братом Винченцо композитор при дворе Карла II. — 47, 69, 71—72.

Альбричи (Albrici) Винченцо (1631—1696) — итал. композитор. С 1650 руководитель оперного театра королевы Кристины Шведской, с 1654 музыкант принца Саксонского в Дрездене, с 1662 капельмейстер при Саксонском дворе. В 1664—67 вместе с братом Бартоломео композитор при дворе Карла II. В 1671 возвратился в Дрезден на прежнюю должность, с 1681 органист церкви св. Фомы в Лейпциге, с 1682 муз. руководитель церкви св. Августина в Праге. Соч.: мессы, кантаты, 3 «Te Deum», песни, инстр. музыка. — 69.

Анна (Anne) Датская (1574—1619) — англ. королева. Дочь Фредерика II, короля Дании и Норвегии, супруга Якова I. — 67, 76.

Анна (Anne) Стюарт (1665—1714) — англ. принцесса, с 1702 королева Великобритании и Ирландии, 2-я дочь Якова II, последняя из династии Стюартов. В 1683 вышла замуж за принца Георга Датского. В ее царствование велась война за Исп. наследство (1701—14), положившая начало всемирному значению Англии; в 1707 Англия и Шотландия были объединены под названием Великобритания. — 11, 40, 47, 64, 65, 135, 182.

Арандell (Arundell) Деннис (р. 1898) — англ. актер, певец, режиссер, муз. писатель и композитор. Начал работать на радио как актер и певец, с 1926 актер и режиссер театра, радио и кино. Участвовал в постановках и в исполнении произведений разных эпох — «Королевы фей» (1927), «Короля Артура» (1928) и «Дидоны и Энея» (1929) Пёрселла, «Истории солдата» (1928) Стравинского, «Царя Давида» (1929) Онеггера, «Купидона и Смерти» (1929) М. Локка, «Питера Граймса» (1945) Бриттена и др. Перевел тексты произведений Чимарозы, Равеля, Онеггера и др. Соч.: кн. о Пёрселле (1927), музыка к кинофильмам и радиопостановкам, опера, балет, ф.-п. пьесы и песни. — 4, 40.

Аркрайт (Arkwright) Годфри Эдвард Пелью (1884—1944) — англ. музыковед. Ред. собр. соч. старинных англ. мастеров (25 т., 1889—1902), церк. музыки Пёрселла в изд. Пёрселловского о-ва и сб.-ков «Муз. старины» в Оксфорде (1909—13). Автор кн. «Церк. музыка Пёрселла» (1910). — 3, 6, 155.

Бальтцар (Baltzar) Томас (ок. 1630—1663) — нем. или швед. скрипач. С 1653 скрипач на службе у королевы Кристины Шведской. С 1665 в Англии, с 1661 первый скрипач «24 скрипок короля». Его сюнты — одни из самых ранних соч. с басом-континуо в Англии. В сб. произведений для скр., изданном в 1685 Плэйфордом, опубли. 4 его пьесы; известны также его 12 прелюдий и аллеманд. — 27, 28, 68, 172.

Барнард (Barnard) Джон (XVII в.) — англ. священник, муз. ред. Во времена Карла I младший каноник собора св. Павла в Лондоне. Сост. 1-е печатное собр. англ. церк. музыки (1641) и рукописные собр. 130 служб и антем. — 24.

Бассани (Bassani) Джованни Баттиста (1647—1716) — итал. композитор, органист, скрипач; один из крупнейших мастеров инстр. музыки XVII в., примыкавший к болонской школе. Вероятно, ученик Легренци и Дж. Б. Вигали; учитель Корелли по скрипке. Долгое время был органистом Академии дела Мorte, затем руководителем капеллы в Ферраре; с 1677 член Болонской филармонической академии, с 1712 руководитель капеллы Санта-Мария-Мад-

жоре в Бергамо. Соч.: «Балеты, куранты, жига и сарабанда» (1677), 12 триосонат (1683), 6 опер, 3 оратории, кантаты и др. вок. соч.— 73.

Баумэн (Bowman) Джон (1651—1739) — англ. актер, певец и композитор. Играл в «Двоедушном» (1693) Конгрива в театре «Друри-Лейн». Большую часть музыки к этому спектаклю создал Пёрселл, но 2-я песня из III акта была сочинена и спета Баумэном.— 63.

Бауэн (Bowen) Джеймми (кон. XVII в.— 1-я пол. XVIII в.) — англ. певец. Мальчиком участвовал в исполнении пьесы Шедуэлла «Распутник» (1692) и «semi-оперы» Драйдена — Говарда «Королева Индейцев» (1695), музыку к которым написал Пёрселл.— 60, 61.

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750) — нем. композитор и органист.— 3, 92, 105, 112, 130, 142, 177, 181, 183, 197.

Белк (Belk), доктор (XVII в.).— 198.

Бен (Behn) Афра (1640—1689) — англ. драматург и романистка, дочь парикмахера. Полагают, что она уезжала в Суринам к родственнику, который был губернатором, и там познакомилась с рабом Оруноко, впоследствии главным героем ее наиболее известного романа «Оруноко, или Царственный раб» (на его основе Саузерн создал трагедию, к которой Пёрселл написал музыку). В 1658 в Лондоне вышла замуж за голландского купца, но в 26 лет осталась вдовой. Будучи близкой ко двору, вскоре уехала в Антверпен как полит. шпионка. Вернувшись в Лондон, создала и поставила много пьес, в т. ч. «Мнимые куртизанки» (1679); опубл. романы, поэмы и памфлеты. Пёрселлу принадлежит музыка к ее трагедии «Абдельазер, или Месть мавра».— 72.

Бёрд (Byrd) Уильям (ок. 1543—1623) — англ. композитор, органист и нотиздатель. Обучался, возможно, у Т. Тэллуса. С 1563 церк. органист в Линкольншире, затем в Лондоне, с 1570 органист Королевской капеллы, с 1572 придворный органист. С 1575 вместе с Тэллисом стал издавать ноты. С 1593 жил в Стондон-Масси. Опубликовал «34 священные кантоны» (совм. с Тэллисом), включающие 18 его 5—6-голосных мотетов (1575), и позднее — сб. ки англ. мадригалов, вёрджинельных пьес и церк. соч. Родоначальник англ. мадригала и вёрджинельной школы, искусный полифонист. Многие его фантазии, вариации, танцы и песни для вёрджинела, интонационно связанные с нац. фольклором, опубл. в «Книге леди Невелл» (1591) и др. сб. Автор соч. для виолы и для ансамбля виол (фантазий, паван, гальярд), 3 месс, 3 сб. мотетов и др.— 24, 151, 152.

Бёрк (Burke) Дороти (XVII в.) — англ. певица, жена А. Пендарвза.— 51.

Беркеншоу (Berkenshaw) Джон (2-я пол. XVII в.) — англ. знаток искусства.— 75.

Бёрни (Burney) Чарльз (1726—1814) — англ. историк музыки, органист и композитор. Написал музыку к спектаклям «Робин Гуд» и «Королева Маб» (1750), переработал пастораль «Деревенский колдун» Руссо в муз. комедию «Хитрец» (1766). С 1751 церк. органист в Кингс-Линне (Норфолк) и преподаватель игры на клавесине. С 1760 жил в Лондоне. В 1770—72 совершал путешествия по странам Зап. Европы для знакомства с муз. жизнью и культурой, работал в библиотеках, посещал концерты, встречался с крупнейшими музыкантами (Глюк, Хассе, Метастазιο). С 1783 до конца жизни органист колледжа в Челси. Внес ценный вклад в изучение муз. культуры, связав развитие музыки с художественной и общественной жизнью. Автор 4-томной «Всеобщей истории музыки» (1776—89), «Муз. путешествий» (1771, 1773), биографии Метастазιο (1796), а также кантат, клавирных и трио-сонат, концертов, инстр. пьес, песен, псалмов и др. соч.— 34, 42, 62, 92, 98, 156, 169, 186, 190, 198.

Берти (Bertie) Перегрин (2-я пол. XVII в.) — 84.

Беттертон (Betterton) Томас (1635—1710) — англ. актер и театр. деятель. Обучался актерскому мастерству во Франции. С 1660 выступал в Лондоне, в т. ч. в «Осаде Родоса» У. Давенанта, пьесах Шекспира и Драйдена. С 1671 ведущий актер и руководитель театра «Дорсет-Гарден» в Лондоне. В 1695 открыл новый театр, где поставил «Любовь за любовь» Конгрива. Лучший тра-

гический актер Реставрации, знаменующий переход от классицистского актерского стиля к просветительскому реализму.— 33, 53, 83, 95.

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827) — нем. композитор, pianist и дирижер.— 183, 184.

Блоу (Blow) Джон (1649—1708) — англ. композитор и органист. Перед Реставрацией хорист Королевской капеллы, с 1668 органист Вестминстерского аббатства. После смерти Хамфри в 1674 руководитель детского хора Королевской капеллы, с 1687 в такой же должности в соборе св. Павла. Учитель Пёрселла, которому уступил место органиста Вестминстерского аббатства в 1679, после его смерти в 1695 снова занял эту должность. Автор антемов, служб, светских од, песен. Написал названную оперой «маску» «Венера и Адонис» (1682) — предшественницу оперы Пёрселла, музыку к пьесам Тэйта, Бен, Ли и Дёрфи, инстр. соч, а также «Правила исполнения генерал-баса на органе и клавесине». — 12, 15, 18—21, 23, 25, 30, 31, 37, 38, 41, 42, 62, 64, 78, 86, 87, 90, 152—154, 192, 198.

Блуменау Леонид Васильевич (1862—1931) — русский ученый, профессор медицины, литератор-переводчик.— 5.

Блэргрэйв (Blagrave) Томас (2-я пол. XVII в.) — англ. певец и инструменталист, священник. Работал в Вестминстерском аббатстве и Королевской капелле.— 35, 37.

Бойс (Boyse) Уильям (1710—1779) — англ. композитор и органист. Воспитывался как хорист при соборе св. Павла в Лондоне. Ученик Грина и Пепуша. С 1734 органист капеллы в Оксфорде, с 1736 композитор Королевской капеллы. С 1755 — композитор «Королевского скрипичного оркестра», с 1758 органист Королевской капеллы. В 1760—72 опублик. подготовленное Гринном собр. старинной англ. церк. музыки в 3 томах. В конце жизни полностью оглох. Был соавтором «Истории музыки» Хокинса. Соч.: сб. песен, дуэтов и кантат «Брит. лира» (1745—55), 12 сонат для 2 скр. и баса (1747), 8 «симфоний», 12 увертюр, «маска» «Пелей и Фетида», 2 оды ко дню св. Цецилии, мессы, 15 антемов, музыка к пьесам, органные прелюдии и др.— 62.

Бомонт (Beaumont) Фрэнсис (1584—1616) — англ. драматург. Учился в Оксфордском ун-те и в лондонской юридической школе. Первая пьеса — «Женоненавистник» (1607). Последующие пьесы создал в соавторстве с Флетчером: «Рыцарь пламенеющего пестика» (1607) — пародия на идеализацию буржуазного быта; комедия «Щеголь» (1608—10), «Филастер» (1609), знаменующий поворот к новому англ. жанру трагикомедии; «Трагедия де-вушки» (1611), возрождающая «кровавую трагедию»; комедия «Король и не король» (1611); «Месть Купидона» (1612); комедия «Высокомерная» (1613—17). Творчество Бомонта проникнуто гедонизмом, герои наделены сильными страстями. В то же время в нем отрицаются моральные принципы, сильны монархические тенденции. Характерна живость действия, многоплановость композиции.— 53, 95.

Брайэн, Брайн (Bryan, Bryne) Альберт (ок. 1621—1668) — англ. органист и композитор. С 1638 и в период Реставрации органист собора св. Павла в Лондоне, с 1666 Вестминстерского аббатства.— 30, 31.

Брайэнт (Bryant) — англ. историк, автор кн. «Англия эпохи Карла II». — 67.

Браун (Brown) Томас (1663—1704) — англ. писатель-сатирик. С 1678 учился при церкви Христа в Оксфорде, вел беспорядочную жизнь, что послужило причиной его исключения. Обосновался в Лондоне и начал литературную деятельность. Писал эпиграммы и др. произведения, отличающиеся боевым задором, переводил с латинского. Его прозаические «Серьезные и потешные развлечения» (1700) дают живую картину Лондона и его обитателей и представляют больше исторический, чем литературный интерес.— 31, 78.

Браунинг (Browning) Роберт (1812—1889) — англ. поэт. Долго жил в Италии. Первые соч. — трагедия «Страффورد» (1837), поэма «Сорделло» (1840). Успех принесли сборники «Драм. лирика» (1842), «Драм. поэмы» (1845), «Мужчины и женщины» (1855). Сюжеты построены на материале средневековья и Возрождения. Разрабатывал жанр поэмы-исповеди, поэмы-размышления. Высоки достоинства пьесы «Пиппа проходит» (1841), по которой Гринвуд написал кантату. Его тексты использовали композиторы Пэрри, Стэнфорд, Дэвис и др.— 195.

Бридж (Bridge) Джон (2-я пол. XIX в.—нач. XX в.) — англ. музыковед. Автор статьи «Великий англ. педагог хора капитан Кук» в сб. «Муз. старина» (1910).— 14.

Бридж (Bridge) Фредерик (1844—1924) — англ. органист, дирижер, музыковед и композитор, сын Джона Бриджа. Бакалавр музыки с 1868. Органист церкви св. Троицы в Виндзоре, с 1882 Вестминстерского аббатства. Огромный интерес вызывало исполнение им служб великих мастеров, в т. ч. Пёрселла (1895). С 1883 проф. гармонии и контрапункта в Королевском муз. колледже. Соч.: оратории, кантаты, работы по полифонии и гармонии, кн. «Сэмьюэл Пенпис» (1903) и «12 музыкантов» (1920).— 9, 50, 62.

Бриттон (Britton) Томас (1664—1714) — англ. торговец углем, покровительствовавший музыке. В 1678 организовал в своем доме еженедельные вечерние собрания для музицирования, которые посвящались в основном камерной инстр. музыке. Собрания привлекали много публики и сыграли важнейшую роль в приобщении лондонцев к серьезному искусству и его новейшим достижениям. Сохранившиеся нотные рукописи позволяют предполагать, что на вечерах, в частности, звучали трио-сонаты ор. 1 Корелли и сочинения Пёрселла. Исполнителями были Пепуш, Бэнистер, муз. профессионалы и любители музыки. Позднее на вечерах выступал Гендель (как клавесинист). Современники считали эти вечера прикрытием для собраний бунтовщиков, но безосновательно.— 77.

Брук (Brooke) Руперт (1887—1915) — англ. поэт. Оpubл. том поэм (1911) и сб. сонетов (1914).— 103.

Брэддок (Braddock) Эдвард (XVII в.) — англ. хормейстер. Тесть Дж. Блоу. Был членом Королевской капеллы, позднее руководителем детского хора Вестминстерского аббатства.— 37.

Брэйдли (Brady) Николас (1659—1726) — англ. поэт, священник. Окончил Тринити-колледж в Дублине. Перевел «Энеиду» Вергилия (1726).— 60.

Брейсгёрдл (Bracegirdle) Анна (ок. 1674—1748) — англ. актриса, ученица Беттертона. Дебютировала в 1680, позднее стала замечательной исполнительницей ролей в комедиях Конгрива.— 63, 121.

Бэнистер (Banister) Джон (1630—1679) — англ. скрипач, композитор и устроитель концертов в Лондоне. В период Республики давал уроки в частных домах. Был послан Карлом II во Францию и по возвращении назначен руководителем «Королевского скрипичного оркестра» в 1662. В 1672 открыл «муз. кафе», где за 1 шиллинг каждый мог заказать пьесу по своему желанию. Сочинял музыку к драм. спектаклям в Лондоне, в т. ч. к трагедии Ч. Давенанта «Цирцея», к 3 «маскам» в пьесе Стаплтона «Покинутая девушка», а также песни.— 28, 29, 45, 76, 85.

Вагнер (Wagner) Рихард (1813—1883) — нем. композитор, дирижер, либреттист, муз. писатель.— 33, 85, 184, 196.

Вергилий (Vergilius), Публий Вергилий Марон (70—19 гг. до н. э.) — древнеримский поэт. Известны его поэмы: «Буколики» (43—37 гг. до н. э.) и «Георгики» (30 г. до н. э.). Особое место в его творчестве занимает незавершенная нац. патристическая эпопея «Энеида» (29—19 гг. до н. э.), состоящая из 12 книг. Образцом для нее послужили эпические поэмы Гомера. Вергилий оказал большое влияние на поэзию средневековья и Ренессанса. В «Дидоне и Энее» Тэйт довольно точно придерживается сюжета «Энеиды».— 87, 88, 123.

Вильгельм I (William I) Завоеватель (1027?—1087) — герцог Нормандии с 1035; в 1066 во главе войск нормандских, франц. и итал. феодалов высадился в Англии, разбил при Гастингсе войско англосаксонского короля Гарольда и стал англ. королем.— 8.

Вильгельм III (William III) Оранский (1650—1702) — англ. король и голландский штатгальтер (статхаудер), был женат на дочери англ. короля Якова II Стюарта Марии. Верхушка оппозиции режиму Якова II решила порвать с королем-католиком и обратилась к Вильгельму с предложением вступить на престол. В ноябре 1688 он высадился со своими войсками в Англии. Яков II бежал, и в феврале 1689 Вильгельм стал королем Великобрита-

нии. Это событие получило название «Славной революции» (см. коммент. 59).— 48—50, 52—57, 65, 70, 78, 140, 158, 198.

Витали (Vitali) Джованни Баттиста (1632—1692) — итал. композитор и скрипач, ученик Кадзати. С 1658 альтист капеллы Сан-Петроньо в Болонье, с 1674 капельмейстер капеллы герцога д'Эсте в Модене. Крупнейший мастер инстр. музыки XVII в., один из предшественников Корелли, примыкал к болонской школе. Способствовал формированию зрелого типа трио- и «сольной» сонаты, завершившемуся в творчестве Корелли. Соч.: «Куранты и балеты» для 2 скр. и баса-континуо (1666), трио-сонаты для 2 скр. и органа (1667), «симфонии» для 4 инстр. (1667), сонаты для 2—5 инстр. (1668), оратории, кантаты и др.— 37.

Воан-Уильямс (Voughan Williams) Ралф (1872—1958) — англ. композитор, органист, муз.-обществ. деятель, собиратель и исследователь муз. фольклора. Представитель англ. муз. возрождения, один из основоположников новой англ. композиторской школы, провозгласившей создание нац. музыки на основе англ. фольклора и традиций мастеров XVII—XVIII вв. Учился в Тринити-колледже Кембриджского ун-та у Ч. Вуда и Королевском муз. колледже (1892—96) у Пэрри и Стэнфорда, совершенствовался у М. Бруха в Берлине и у Равеля в Париже. В 1896—99 органист в Лондоне, с 1904 член О-ва нар. песни. С 1919 преподавал композицию в Королевском муз. колледже. В 1920—28 руководитель Баховского хора. На основе собранных нар. мелодий создал 3 «Норфолкские рапсодии» для симф. оркестра (1906). Наиболее значительные достижения — в области симф. и хоровой музыки. Автор 9 симфоний, 6 опер, в т. ч. «Влюбленный сэр Джон» (1929, по «Виндзорским кумушкам» Шекспира), балетов, концертов, камерных соч., музыки для кино.— 34, 40.

Вуд (Wood) Генри Джозеф (1869—1944) — англ. дирижер и органист. Учился в Королевской академии музыки в 1886—88. Дирижерскую деятельность начал в 1889, работал в лондонских театрах. С 1895 дирижировал «Променад-концертами» (см. коммент. 68). Был дирижером общественных симф. концертов, выступал на фестивалях в провинциальных англ. городах с 1890, на Генделевских фестивалях и в Хрустальном дворце в Лондоне с 1908. Организовывал ряд оркестров и муз. обществ, в т. ч. о-во «Священная гармония». Выступал с лучшими оркестрами мира. В 1918 возглавил Бостонский симф. оркестр. С 1923 вел класс дирижирования в Королевской академии музыки в Лондоне. Большое внимание уделял пропаганде рус. и сов. музыки. Создал ряд обработок для оркестра произведений Баха, Генделя, Шопена, Мусоргского, Дебюсси и др.— 63.

Вуд (Wood) Энтони (1632—1695) — англ. антиквар и муз. историк в Оксфорде. Его кн. «История и старинные реликвии Оксфордского ун-та» содержит много сведений о музыке.— 16, 26—28, 172, 173, 198, 199.

Гайдн (Haydn) Франц Йозеф (1732—1809) — австр. композитор.— 30, 183.

Галли (Galli) Франческо (XVII в.) — итал. клавесинист. В 70—80-е гг. служил при королевском дворе в Лондоне.— 69.

Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759) — нем. композитор, органист и клавесинист; почти 50 лет прожил в Англии.— 3, 41, 54, 55, 62, 77, 84, 93, 108, 117, 134, 138, 142, 146, 165, 180, 181, 184.

Генри (Henry) — англ. принц (?—1612).— 67.

Генриетта-Мария (Henriette Marie) Французская (1609—69) — англ. королева, дочь франц. короля Генриха IV и Марии Медичи. С 1624 супруга Карла I, царствовавшего с 1625. Была фанатично предана католицизму. В 1643 переправила Карлу I из Голландии в Англию войска и припасы. Вынужденная расстаться со своим мужем и удалиться в Эксетер, впоследствии бежала во Францию. Пристально следила за событиями в Англии и в 1660 вернулась туда, но Карл II не позволил ей занять престол. Последние годы провела во франц. монастыре Шалью.— 70.

Георг (George, 1653—1708) — принц Датский. Женился в 1683 на принцессе Анне, позднее ставшей королевой Англии и Шотландии. Получил титул герцога Камберлендского.— 40, 64, 135.

Герберт (Herbert) Джордж (1593—1633) — англ. поэт. Его поэмы были опубликованы в 1633. Писал и прозаические произведения («Священник в храме»), делал переводы. Играл на лютне и сочинял музыку на свои стихи. Пёрселл написал 4 песни на его стихи.— 49, 130.

Гиббонс (Gibbons) Кристофер (1615—1676) — англ. органист и композитор, сын Орlando Гиббонса. Учился в Королевской капелле, отчасти у своего дяди Эдварда Гиббонса (ок. 1570—ок. 1650). Дружил с Локком, с которым позднее написал музыку к «маске» Шёрли «Купидон и Смерть» (1653). С 1638 органист Уинчестерского собора, позднее Королевской капеллы. С 1660 личный органист Карла II и органист Вестминстерского аббатства. С 1663 — доктор музыки в Оксфорде. Автор фэнси для ансамбля виол, нескольких антемов.— 22, 80, 123, 152, 198.

Гиббонс (Gibbons) Орlando (1583—1625) — англ. композитор, органист и вёрджинелист, представитель известной в XVI—XVII вв. семьи музыкантов. Один из крупнейших предшественников Пёрселла. В 1596—98 хорист Королевского колледжа в Кембридже, где учился у своего брата Эдварда. В 1604—25 органист Королевской капеллы. Первым из музыкантов получил ученую степень бакалавра музыки (Кембридж, 1606), с 1622 доктор музыки в Оксфорде. С 1619 королевский вёрджинелист. С 1623 органист Вестминстерского аббатства. Был прославленным исполнителем и автором музыки для вёрджинела (фантазии, танцы, вариации) и ансамбля виол (3-голосные фантазии). Автор 5-голосных мадригалов и мотетов для виолы или голоса; 2 служб и 40 антемов, в которых развивал традиции полифонич. искусства Тэллуса и Бёрда и претворял новые веяния — гомофонный стиль.— 24, 151.

Гилберт (Gilbert) Уильям Швенк (1836—1911) — англ. драматург-комедиограф и либреттист. В молодости занимался журналистикой, писал фарсы, скетчи, затем — комедии, среди них «Возлюбленные» (1874). В 1875 стал сотрудничать с композитором Салливаном, с которым создал 25 оперетт, в т. ч. «Микадо» (1875), «Гондольеры» (1889) и др.— 61, 119.

Гилфорд (Guilford), Фрэнсис Норт (1637—1685) — англ. юрист, лорд, граф (с 1683 барон), брат Роджера Норта. С 1671 генеральный прокурор, шеф юстиции. Человек высокой культуры, любитель музыки, опубликовал в 1677 «Философский очерк о музыке».— 73, 75.

Глостерский (Gloucester) Уильям (1689—1700) — герцог, сын принцессы Анны и принца Георга Датского.— 64, 144.

Говард (Howard) Роберт (1626—1698) — англ. драматург. Наиболее известен по спорам с Драйденом об использовании рифмованных стихов в драме. В период Республики был в заключении, в период Реставрации — член парламента, с 1688 член Тайного совета. Его первую пьесу «Безрассудная леди» Вальтер Скотт охарактеризовал как «замороженную посредственность». «Неожиданность» (1665) и «Целомудренная дева» (1665) — дилетантские пьесы с запутанными сюжетами. Совм. с Драйденом создал трагедию «Королева индейцев» (1664). Автор комедии «Комитет» (1662) — злой сатиры на режим Республики.— 65, 107.

Говард (Howard) Филип (1629—1694) — англ. религиозный деятель, кардинал Норфолкский. Стремился возродить Доминиканский орден в Англии. С 1652 священник, с 1657 настоятель нового Доминиканского монастыря. После возведения в сан кардинала папой Клементом X в 1675 жил в Риме. С 1679 кардинал Англии и Шотландии.— 73.

Говард (Howard) Елизавета (XVII в.) — сестра англ. драматурга Роберта Говарда, вышла замуж за Драйдена в 1663.— 66.

Годбид (Godbid) Уильям (?—1679) — англ. печатник. Публиковал издания Плэйфорда в Лондоне в 1658—79.— 73.

Гостлинг (Gostling) Джон (ок. 1650—1733) — англ. певец-бас и педагог, священник. С 1679 член Королевской капеллы. Позднее занимал духовные должности в лондонском соборе св. Петра и Кентерберийском соборе.— 10, 37, 41, 44, 47, 58, 59, 138, 150, 155, 167, 198.

Готфрид Бульонский (Godefroi de Buillon, ок. 1060—1100) — герцог Нижней Лотарингии (с 1087), один из предводителей 1-го крестового похода. (1096—99).— 100.

Грабю (Grabu) Луи (XVII в.) — франц. композитор и скрипач. С 1665 придворный композитор в Лондоне, в 1666—74 «глава королевской музыки». Автор музыки переработанной для королевского театра оперы «Ариадна, или Свадьба Вакха» (1674), поставленной Камбером, а также переработанной Шедуэллом трагедии Шекспира «Тимон Афинский» (1678). В 1679 вернулся во Францию, но в 1683 возвратился в Лондон, где в сотрудничестве с Драйденом создал оперу «Альбион и Альбаний» (1685).— 29, 54, 55, 68, 72, 76, 82, 83, 86, 96, 98.

Гриффин (Griffin) Эдвард (2-я пол. XII в.) — англ. финансист.— 45.

Гросси (Grossi) Джованни Франческо — см. Сифаче.

Гроув (Grove) Джордж (1820—1900) — англ. муз. писатель. Работал в Глазго, на Ямайке, Бермудских островах, с 1846 снова в Англии. Был секретарем О-ва искусств в Лондоне. В 1856—96 писал пояснения к концертам Хрустального дворца. Известен как составитель и один из авторов энциклопедического «Словаря музыки и музыкантов» (1879—89), к участию в котором привлёк муз. ученых из разных стран. Был первым директором Королевского муз. колледжа в Лондоне в 1882—94. Выступал как критик. Написал кн. о Бетховене (1896).— 3.

Гэй (Gay) Джон (1685—1732) — англ. поэт и драматург. Наиболее популярен как сатирик. Крупнейшим его достижением было создание в содружестве с композитором Пепушем пародийной «Оперы нищих» (1728; см. коммент. 58).— 55, 105, 119, 120.

Гэскойн (Gascoigne) Бернард (2-я пол. XVII в.) — англ. любитель музыки.— 68.

Давенант (Davenant) Уильям (1606—1668) — англ. драматург и поэт. В 1638 стал поэтом-лауреатом, директором театра «Друри-Лейн». Был вовлечен в полит. интриги, дважды попадал в тюрьму. В 1656 поставил свою известную драму-дивертисмент «Осада Родоса», называемую первой англ. оперой, с музыкой Лоуэза, Кука, Локка, Коулмена и Хадсона. Музыка не сохранилась, основную роль в ней, как полагают, играл речитатив в духе итал. оперы. Др. подобные его произведения — «Испанцы в Перу» (1658), «Сэр Фрэнсис Дрейк» (1659). В 1661 основал театр «Линкольнс-Иин Филдс» в Лондоне, набрал труппу молодых актеров во главе с лучшим трагиком Беттертоном. Ведущий драматург эпохи, он ввел спектакли с пышным декоративным убранством. Автор трагедий, «масок», комедий и трагикомедий.— 11, 16, 17, 80—82.

Давенант (Davenant) Чарльз (2-я пол. XVII в.) — англ. драматург. Автор трагедии «Цирцея», к которой Пёрселл создал музыку (1685).— 45.

Давид (конец XI в.—1-я пол. X в. до н. э.) — царь Израильско-Иудейского государства.— 100.

Дарэмский (Durham) епископ (2-я пол. XVII в.) — англ. церк. деятель, вероятно, Джон Козин, который перестроил интерьер Дарэмского монастыря в 1660—72.— 45.

Дасуси (d'Assoucy) Шарль (1605—1677) — франц. поэт и музыкант, автор пародий и поэм: «Суд Париса» (1648), «Похищение Прозерпины» (1653), автобиографии «Приключения Дасуси». Некоторое время жил в Англии и Италии. Написал слова и музыку к пасторальной пьесе «Любовь Аполлона и Дафны» (1650), несколько песен и хоров к «трагедии с машинами» Корнеля «Андромеда» (1650). Его «Арии для 4 голосов» были опубликованы в Париже в 1653.— 80.

Датская принцесса — см. Анна Датская.

Даунз (Downes) Джон (2-я пол. XVII в.—нач. XVIII в.) — англ. театр. деятель.— 32.

Дент (Dent) Эдвард Джозеф (1876—1957) — англ. музыковед. Учился в Кембридже у Ч. Вуда и Ч. Стэнфорда. С 1902 преподавал в Королевском колледже в Кембридже. В 1926—41 проф. Кембриджского ун-та. Основатель и президент (1922—28, 1945—47) Международного о-ва совр. музыки. В 1931—48 президент Международного о-ва музыковедения. Автор кн. «Зарождение английской оперы» (1928).— 5, 6, 79, 83, 88, 94.

Дёрфи (D'Urfeу) Томас (ок. 1653—1723) — англ. драматург, сатирик, автор песен. Слыл притягательной личностью, был другом Эддисона, Стила, др. писателей и музыкантов. Написал 32 пьесы, из которых лучшие — комедии, ок. 500 песен, некоторые из них вошли в балладные оперы и оставались популярными до XIX в. Автор текстов произведений Пёрселла, в т. ч. оды «Песня Йоркширского праздника». В 1689 сочинил эпилог для оперы «Дидона и Эней». Пёрселл написал музыку к его 8 пьесам. — 33, 45, 48, 51—53, 58, 63, 65

Джезуальдо ди Веноза (Gesualdo di Venosa) Карло (ок. 1560 — ок. 1614) — итал. композитор, лютнист и меценат. Представитель муз. культуры позднего Возрождения. Композицию изучал у П. Ненни. Был дружен с поэтом Т. Тассо, переписывался с ним по поводу соотношения поэзии и музыки. Наряду с Л. Маренцио и К. Монтеверди, крупнейший мастер мадригала, создал его новый тип (см. коммент. 114). Автор 6 сб. 5-голосных и 1 сб. 6-голосных мадригалов, духовных песнопений, канцонетт, инстр. соч. — 189.

Дженкинс (Jenkins) Джон (1592—1678) — англ. композитор и лютнист. Состоял лютнистом при дворе Карла I и Карла II. Автор фантазий для органа и для ансамбля виол, небольших инстр. пьес, 12 трио-сонат для 2 скр. и баса, церк. соч., множества песен. — 178.

Джеффрис (Jeffries) Джорж (? — 1685) — англ. композитор и органист. Член Королевской капеллы, автор значительного числа антемов, служб, рождественских песен; все его наследие находится в рукописях. Возможно, что он, как и Дженкинс, — один из наиболее значительных непосредственных предшественников Пёрселла. — 42.

Джонсон (Jonson) Бен (1573—1637) — англ. драматург, поэт, теоретик драмы. Один из наиболее образованных людей своего времени. Участвовал в войне против Испании. Вернувшись в Англию в 1592, стал актером. Его комедии «У всякого своя причуда» (1598) и «Каждый без своей причуды» (1599) положили начало новому жанру англ. драматургии — сатирическо-бытовой комедии. Разоблачал социальные пороки в комедиях «Вольпоне, или Лиса» (1606) и «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609). Стремление к классической драматургии сказалось в «античных» трагедиях, напр. в «Заговоре Катилины» (1611). Создал 30 «масок», в которые внес элементы пародии. — 79.

Димитрин Ю. (р. 1934) — сов. либреттист и переводчик. — 87, 133.

Драги (Draghi) Джованни Баттиста (ок. 1640 — ок. 1710) — итал. клavierист, органист и композитор. С 1667 обосновался в Лондоне в частной итал. опере, в 1675 упоминается как «маэстро итал. музыки» при дворе короля. После смерти Локка в 1677 стал его преемником в должности органиста королевы Екатерины Браганцской, вдовы Карла II; позднее был учителем музыки принцесс Марии и Анны. В 1692, возможно, уезжал с королевой Екатериной на ее родину в Португалию. Написал песни к театр. постановкам, в т. ч. к «Чуду на солнце» Дёрфи (1706), Оду ко дню св. Цецилии на текст Драйдена (1687), 6 сюит для клавесина. — 37, 41, 42, 69, 70, 73, 85.

Драйден (Dryden) Джон (1631—1700) — англ. поэт, драматург и критик. Автор комедий «Вздорный щеголь» (1663), «Дамы-соперницы» (1664) и др. Совм. с Р. Говардом написал героическую трагедию «Королева индейцев» (1665), излагающую в напыщенных стихах невероятные подвиги и великие страсти. В таком же духе выдержаны пьесы «Император индейцев, или Завоевание Мексики испанцами» (1665) и «Тайная любовь, или Дева-королева» (1667). Склонность к мелодраматическим эффектам отразилась в трагедии «Ауренг-Зеб» (1675), в трагикомедиях «Испанский монах» (1679), «Торжество любви, или Природа все победит» (1693), в драме «Все для любви» (1677) на сюжет «Антония и Клеопатры» Шекспира. Переделал «Бурю» Шекспира совм. с У. Давенантом (1677) в соответствии с аристократическими вкусами Реставрации и классицистскими правилами трех единств. Как и др. комеднографы Реставрации, писал «комедии нравов», показывающие, но не осуждающие аморализм дворян. Пёрселл написал 3 «semi-оперы» на текст его пьес и к 8 пьесам сочинил музыку. — 38, 41, 50, 53, 55, 57, 60, 63, 65, 81, 83, 99, 100, 103, 107.

Дюпре (Dupré) Анри (конец XIX — 1-я пол. XX в.) — франц. музыковед. В 1927 опубликовал кн. о Пёрселле. — 4.

Екатерина (Catharina) Браганцкая (1638—1705) — португальская принцесса, с 1661 англ. королева, супруга Карла II. — 69, 70.

Елизавета I (Elizabeth I) Тюдор (1533—1603) — англ. королева, последняя из династии Тюдоров, дочь Генриха VIII и Анны Болейн. В ее царствование (с 1558) протестантизм стал гос. религией Великобритании. В эту эпоху расцвела англ. литература и философия (Спенсер, Марло, Шекспир, Фр. Бэкон). — 19, 24, 25, 52, 67, 153.

Зиммерман (Zimmerman) Франклин (р. 1923) — амер. музыковед. Обучался в Аризонском (1945—46) и Южнокаролинском (1946—53) ун-тах. В 1953—57 совершенствовался в Оксфорде и получил степень доктора за исследование англ. музыки XVII в. С 1960 зав. кафедрой теории музыки Южнокаролинского ун-та. Опубликовал ряд работ о Пёрселле: «Аналитический тематический каталог» (1963), монографию (1967), исследование об антемах (1971). — 4.

Зитц (Sietz) Райнхольд (р. 1895) — нем. музыковед (ФРГ). Обучался в Дании, Берлине и Геттингене. В 1930 защитил дисс. «Органные соч. учеников И. С. Баха». Работал библиотекарем в Кёльнском ун-те в 1924—59. Автор кн.: «Мендельсон, его жизнь и письма» (1948), «Лёве» (1948), «Пёрселл» (1955). — 4.

Ивлин (Evelyn) Джон (1620—1706) — англ. писатель. Один из основателей Королевского о-ва ученых в 1662. Ему покровительствовал Карл II. Писал пьесы и стихи, но наибольший интерес представляет его «Дневник», который содержит описание памятных событий, нравов и жизни современного ему общества. — 7, 11, 15, 16, 26—28, 35, 43, 44, 47, 61, 67, 70, 71, 74, 75, 80—82, 154.

Ивлин (Evelyn) Мэри (XVII в.) — дочь Дж. Ивлиина. — 47, 71.

Илс Уильям (XVII в.) — один из свидетелей при составлении завещания Пёрселла. — 66.

Йоркский герцог — см. Яков II.

Кавалли (Cavalli) Пьетро Франческо (1602—1676) — итал. композитор. Служил в соборе св. Марка в Венеции с 1617 певчим, с 1640 органистом, с 1668 капельмейстером. В 1660—62 жил в Париже. Писал церк. музыку, но основное внимание уделял опере (42 соч.). Продолжив линию римской школы и Монтеверди, стал ведущим представителем венецианской оперной школы. Первая его опера — «Свадьба Фетиды и Пелея» (1639); с «Дидоны» (1641) началась его слава. Лучшая опера — «Ясон» (1649). Наряду с мифологией в операх представлена история: «Ксеркс» (1654), «Сципион Африканский» (1664), «Кориолан» (1669). Усилил мелодичность муз. языка, обогатил речитатив колоратурами и гармоническими модуляциями, создавал разнообразные арии и дуэты с элементами венецианского фольклора. (См. коммент. 86.) — 82, 92.

Кадзати (Каццати, Cazzati) Маурисио (ок. 1620—1677) — итал. композитор и органист, священник. Основоположник болонской школы. Ученик Л. Виадани, учитель Дж. Б. Бассани. С 1641 капельмейстер собора Сант-Андреа в Мантуе, одновременно Академии делла Морте в Ферраре (1640—51) и при дворе Гонзага (1646—48), с 1653 собора Санта-Мария-Маджоре в Бергамо. Наиболее активную деятельность развил в Болонье: с 1657 капельмейстер собора Сан-Петронно. С 1673 капельмейстер герцогини Гонзага в Мантуе. Главные творческие достижения связаны с развитием инстр. ансамблевой музыки, прежде всего трио-сонаты. Создал Канцоны для 2 скр. и баса-континуо (1642), Сонаты для 1—4 голосов (1648), Сонаты для 2 скр., теорбы или виолоне и баса-континуо (1656), Сонаты для 2—5 голосов (1665), Сонаты для 5—8 голосов (1667). В сонатах для 5 и более голосов с участием труб приблизился к concerto grosso. Автор кантат, ораторий и церк. музыки. — 73.

Камбер (Cambert) Робер (ок. 1628—1677) — франц. композитор. Автор первых франц. опер. Учился у Шамбоньера игре на клавесине. С 1652 органист церкви Сент-Онор в Париже. В 1662—66 капельмейстер при дворе Анны Австрийской. Совм. с поэтом Перреном создал лирическую «Пастораль»

(1659), близкую к опере; «Ариадну и Бахуса» (1659) и др. В 1669 организовал оперный театр «Королевская академия музыки» (ныне «Гранд-Опера»), где в 1671 поставил 1-ю франц. оперу «Помона», а в 1672 — оперу «Муки и радости любви». Был вытеснен Люлли и приехал в Лондон в 1672, где основал «Королевскую академию музыки» в 1674 и поставил оперу «Ариадна, или Свадьба Вакха» — переработку «Ариадны и Бахуса». (Впоследствии новую музыку к ней написал Гробию.) Ему принадлежат оперы «Смерть Адониса», «Гробница Климены», элегия «Неблагодарная немая» (1658), арии, песни и мотеты. Многие соч. утеряны. — 82.

Каммингс (Cummings) Уильям Хэймен (1831—1915) — англ. композитор, органист, хормейстер, певец-тенор и музыковед, доктор музыки (1900). Был хормистом собора св. Павла, затем — церкви Темпла в Лондоне. Как певец, участвовал в исполнении оратории «Иуда Маккавей» Генделя и «Илия» Мендельсона, «Страстей» Баха. Был солистом в Вестминстерском аббатстве и Королевской капелле. В 1879—96 проф. пения Королевской академии музыки, в 1882 хормейстер и дирижер о-ва «Священная гармония». Главный инициатор учреждения Пёрселловского о-ва, ред. 3 томов Полн. собр. соч. Пёрселла. Написал книгу о жизни Пёрселла (1881). Подготовил к публикации клавир «Дидоны и Энея» (1889). Много работал в различных муз. о-вах. Создал кантату «Волшебное кольцо», многоголосные вок. соч. и церк. службы. — 3, 9, 10, 20, 25, 198, 199.

Капроли (Caroli) Карло (XVII в.) — итал. скрипач и композитор. Учился возможно, у Луиджи Росси. В 1654 по инициативе кардинала Мазарини приехал в Париж, где написал и поставил оперу «Свадьба Пелея и Фетиды» (1654). В 1654—65 служил у кардинала Барберини в Риме, затем перешел в академию Санта-Чечилиа. С 1667 капельмейстер франц. церкви в Риме. Сочинил ораторию «Давид-вероотступник» в 1683. — 72.

Кариссими (Carissimi) Джакомо (1605—1674) — итал. композитор. В 1624—27 — певец и органист в Тиволи, в 1628—29 капельмейстер собора в Ассизи, с 1630 церкви св. Апполлинария в Риме. Историческое значение имеют его оратории (сохранилось 15). Создал классический тип оратории с сольными и хоровыми эпизодами и специальной партией рассказчика (сюжеты в основном библейские). К лучшим образцам жанра относятся: «Иевфай», «Суд Соломона», «Валтасар», «Иона». Кроме ораторий, автор ок. 130 камерных кантат для 1—3 голосов с басом-континуо, св. 200 мотетов, месс. Опирался на достижения венецианской и римской оперн. школ, развивал гомофонный принцип. Мастер речитатива, ария у него всегда отделена от речитатива. Подготовил многие черты неаполитанской оперн. школы. У него, возможно, учился А. Скарлатти. — 69, 73, 127, 160, 186.

Карл (Carolus) Великий (742—814) — король франков с 768, император, коронованный папой Львом III в Риме в 800 г. В результате многочисленных завоеваний 772—804 гг. расширил границы королевства. Стремился к централизации королевской власти, на ее защиту привлек католическую церковь. При нем наблюдался некоторый подъем культуры. — 100.

Карл I (Charles I) Стюарт (1600—1649) — англ. король, 2-й сын Якова I. Царствовал с 1625, в 1624 женился на дочери Генриха IV Генриетте Марин Французской. В 1629 распустил Парламент и не собирал его 11 лет. В 1642—46 и 1648—49 вел гражданские войны против парламента. Был казнен по приговору Верховного суда — 12, 28, 68, 80, 121.

Карл II (Charles II) Стюарт (1630—1685) — англ. король, царствовал с 1660. Его возвращение в Лондон знаменовало Реставрацию Стюартов в Англии (см. коммент. 3). — 10, 17—20, 22, 24—29, 34, 38—40, 43, 46, 56, 69, 70, 74, 80, 85, 121, 132, 152, 153, 172, 198.

Карр (Carr, 2-я пол. XVII в.) — англ. издатель, сотрудничавший с издательством Плэйфорда. — 38.

Каули (Cowley) Абрахам (1618—1667) — англ. поэт и эссеист. С 1645 секретарь франц. королевы Анны Австрийской. В 1656 вернулся в Англию. Написал «Развитие экспериментальной философии» (1661), «Очерки в стихах и прозе» (1668). К концу жизни был ведущим литератором Англии, его произведения были очень популярны в XVIII в. — 71, 130, 150.

Каччини (Caccini) Джулио (ок. 1548—1618) — итал. композитор, певец, виртуоз на теорбе, теоретик вок. искусства и педагог. Учился пению, игре на люте и арфе у С. делла Палла в Риме. С 1564 служил при дворе во Флоренции, где сблизился с кружком «Флорентийская камерата». Вместе с поэтом Ринуччини и композитором Пери стремился возродить античную трагедию на основе монодического стиля. Как и Пери, создал одну из первых опер — «Эвридика» (1601). Автор пасторали «Похищение Кефала» (1597), сборника 29 одноголосных мадригалов и арий «Новая музыка и новая манера письма» (1614). — 189.

Кервэн (Qüervain) Флитц де (XX в.) — швейцарский музыковед. В 1935 выпустил кн. «Хоровой стиль Генри Пёрселла». — 187.

Киллигрю (Killigrew) Томас (1612—1683) — англ. драматург и театр. деятель. Основал в 1663 Королевский театр, впоследствии преобразованный в театр «Друри-Лейн» (см. коммент. 36). Был драматургом при дворе Карла II, писал трагикомедии. Организовал школу актеров. — 32, 33, 69, 73, 114.

Кларк (Clarke) Джереми (ок. 1659—1707) — англ. композитор. Ученик Блоу по Королевской капелле. В 1692—95 органист Уинчестерского колледжа, с 1695 — собора св. Павла в Лондоне. С 1700 член Королевской капеллы, а с 1704 — органист в ней. Писал музыку преимущественно для церкви и сцены. — 43.

Клеомен III (Cleomenes III, ок 260—219 до н. э.) — царь Спарты в 235—221 гг. до н. э. Пытался восстановить могущество Спарты. Провел реформы, объявил всю землю гос. собственностью, что позволило усилить армию. Захватил Флиунт, Трезон, Аргос и др., но в битве при Селласии (222 г. до н. э.) был разбит войсками Ахейского союза и Македонии, бежал в Египет, где погиб. — 25.

Клиффорд (Clifford) Джеймс (1622—1698) — англ. богослов и музыкант. В 1632—42 хорист при колледже св. Магдалины в Оксфорде, с 1661 младший каноник собора св. Павла в Лондоне. Оpubл. сб. текстов «Богослужения и антемы» в 1663. — 19, 24, 153.

Клостермэн (Closterman, 2-я пол. XVII в.) — англ. живописец. — 8.

Коллес (Colles) Генри Коуп (1879—1949) — англ. муз. писатель и критик. Учился в Королевском муз. колледже в Лондоне у Пэрри и Дэвиса, обучался органному искусству в Оксфорде до 1902. С 1911 главный критик газ. «Таймс». Читал лекции по истории и теории музыки в Королевском муз. колледже, стал там профессором. Был председателем О-ва церк. музыки. С 1932 почетный доктор, с 1936 почетный член Уорстерского колледжа в Оксфорде. Участвовал в подготовке изданий Словаря Гроува. Соч.: монографии о Брамсе (1908) и У. Дэвисе (1942), исследование об англ. песне «Голос и стихи» (1928), кн. «Симфония и драма». — 94.

Конгрив (Congreve) Уильям (1670—1729) — англ. драматург, представитель комедии эпохи Реставрации. Его пьесы имеют развлекательный характер, неопределенность нравственных критериев в них порой доходит до цинизма. Блестящее литературное мастерство Конгрива проявляется в виртуозности диалога. Среди его комедий: «Старый холостяк» (1693), «Двоедушный» (1693), в наши дни наиболее известны «Любовь за любовь» (1695) и «Светские обычаи» (1700). Он также автор трагедии «Невеста в трауре». К несомненным его комедиям Пёрселл написал музыку. — 61.

Конен Валентина Джозефовна (р. 1909) — сов. музыковед, доктор искусствоведения. В 1921—31 жила в США. В 1938 окончила историко-теоретический факультет Моск. конс. В 1938—41 и в 1944—49 преподаватель Моск. конс. (с 1945 доцент), в 1945—51 проф. Уральской конс. С 1960 старший научный сотрудник Ин-та истории искусств. Автор исследований о Монтеверди (1971), Пёрселле (1978) и др. — 4.

Корелли (Corelli) Арканджело (1653—1713) — итал. композитор, скрипач и педагог. Обучался игре на скрипке у Дж. Бенвенути в Болонье. С 1670 член Болонской филарм. академии. С 1671 изучал контрапункт у Симонелли в Риме. Выступал как солист и как глава инстр. ансамблей. С 1687 руководил капеллой кардинала Панфилли, с 1690 — капеллой кардинала Оттобони.

Небольшое по объему творческое наследие Корелли, содержащее исключительно инстр. произведения, отличается высочайшим совершенством. Его 48 трио-сонат — 24 da chiesa («церковные» — ор. 1, 1681 и ор. 3, 1689) и 24 da camera («камерные» — ор. 2, 1685 и ор. 4, 1694) — вершина в истории жанра, а 12 «сольных» скр. сонат (ор. 5, 1700) — значительная веха в формировании предклассической сонаты. Сборник 12 concerti grossi (ор. 6, опубл. 1714) — ярчайший образец нового жанра, заложившего фундамент симф. музыки. Творчество Корелли во многом определило пути дальнейшего развития зап.-евр. инстр. музыки. Как виртуоз, Корелли основал т. наз. римскую скр. педагогическую школу, ознаменовавшую начало «золотого века» итал. скр. искусства. — 77, 108, 112, 178, 181, 182.

Корнель (Cornille) Пьер (1606—1684) — франц. драматург, основоположник франц. классической трагедии. Член Франц. академии с 1647. До 1636 писал стихотворные комедии преимущественно на любовные сюжеты. Переломный этап — трагедия «Сид» (1636) на сюжет Г. де Кастро. Основной психологический конфликт — борьба между чувством и долгом — стал характерным для франц. классицистской трагедии. Укрепление власти абсолютизма нашло отражение в трагедиях «Гораций» и «Цинна» (1640). В 1642 создал лучшую комедию «Лгун» по пьесе Р. де Аларкона. Самые значительные трагедии — «Никомед» (1651), где узнавались сатирические портреты Анны Австрийской и кардинала Мазарини, и «Эдип» (1659). События англ. революции отразились в героической комедии «Дон Санчо Арагонский» (1649). Всего создал 33 пьесы, в т. ч. 2 «трагедии с машинами» — «Андромеда» (1650), «Золотое Руно» (1660) — и комедию-балет «Психея» совм. с Мольером. — 80, 81.

Коулман (Coleman) Чарльз (?—1664) — англ. композитор и педагог. Был музыкантом при дворе Карла I, после Гражданской войны — учитель музыки в Лондоне. В 1651 стал доктором музыки в Кембридже. С 1662 придворный композитор Карла II. Наряду с Куком, Локком, Лоуэзом, Хадсоном участвовал в сочинении музыки к драме-дивертисменту («опере») У. Давенанта «Осада Родоса» (1656). Как композитор не оставил заметного следа. — 81.

Краун (Crown) Джон (ок. 1640 — ок. 1703) — англ. драматург. Был популярен при дворах Карла II и Якова II. По поручению графа Рочестерского написал «маску» для придворного представления «Остряк» (1675) по комедии-балету Мольера «Сицилиец». В пьесе «Политический город» (1683) высмеял партию вивгов. Около столетия оставалась популярной его пьеса «Сэр Корти Найс» (1685). «Английский монах» (1690), являющийся переработкой мольеровского «Тартюфа», — злая сатира на католических священников, которые были влиятельной силой при дворе Якова II. — 86.

Креспион (Crespion) Стивен (XVII в.) — англ. священник, регент Вестминстерского аббатства. — 37.

Кристина (Christina) Шведская (1626—1689) — королева Швеции в 1644—54, дочь короля Густава II Адольфа. Покровительствовала развитию науки и искусства, приглашала ко двору выдающихся иностранных писателей, музыкантов и ученых, ее называли «Северной Минервой». После отречения от престола в 1654 долго жила в Риме, окружив себя знаменитыми деятелями искусства. Ее оркестром руководил Корелли, А. Скарлатти был у нее хормейстером. Собрала большую коллекцию книг и рукописей, которая была передана в библиотеку Ватикана. — 71.

Кромвель (Cromwell) Оливер (1599—1658) — деятель Английской буржуазной революции XVII в., совмещал, по определению Энгельса, «в одном лице Робеспьера и Наполеона». В 1628 был избран в палату общин. Приобрел известность в рядах оппозиции созывом в 1640 Долгого парламента. В 1-ю гражд. войну 1642—46 организовал крестьянскую кавалерию и стал генерал-лейтенантом. Его полководческое искусство ярко проявилось в решающих битвах 1644—45, победе над королем и его пленении. Во время 2-й гражд. войны (1648) занял Лондон и с помощью солдат очистил палату общин от роялистов. Под давлением нар. масс согласился на казнь короля, уничтожение монархии и провозглашение Англии в 1649 республикой. После назначения в 1650 главнокомандующим вооруженными силами установил личную дикта-

туру и был провозглашен в 1653 лордом-протектором Англии, Ирландии и Шотландии, превратился в полновластного правителя страны.— 26, 68.

Кук (Cooke) Генри (?—1672) — англ. певец, композитор, хормейстер, капитан армии герцога Нортамберлендского во время Гражд. войны. Сам воспитанник Королевской капеллы, он в период Реставрации при Карле II был руководителем хора мальчиков и певцом (басом). Пользовался репутацией самого выдающегося англ. вокалиста итал. («нового») стиля. Писал музыку для лондонской сцены.— 14—21, 23, 36, 72, 81, 152, 153.

Кук (Cooke) Кэмпбелл Б. (XX в.).— 5.

Купер (Cooper) Джералд (1892—1947) — англ. музыковед. Начал карьеру как певец-любитель и актер. С 1942 почетный секретарь Пёрселловского о-ва, ред. популярных изданий Пёрселла. Написал много статей для муз. журналов, гл. обр. о старинной англ. музыке. В 1929—32 секретарь Королевского филарм. о-ва. После смерти Э. Изэнса с 1945 председатель Лондонской секции Международного о-ва совр. музыки.— 5.

Купер (Cooper) Джон (ок. 1575—1626) — англ. композитор, выступавший под итальянизированным именем Коперарио, исполнитель на виоле да гамба и лютне. После поездки в Италию изменил не только свое имя, но и стиль. По возвращении в Англию стал ведущим автором англ. фантазий для виол в итал. манере. Его влияние на последующее развитие англ. камерной инстр. музыки огромно. Сочиненные им фантазии для виол — шедевры полифонического искусства, отличающиеся широким диапазоном эмоций и сложностью исполнительской техники. Некоторые произведения специально предназначены для скрипок. Был учителем Генри и Уильяма Лоуэзов, детей Якова I и Карла I. Создал песни, музыку к «маскам», трактат «Правила сочинения». — 123.

Кэйплин (Capelin) Джон (2-я пол. XVII в.) — один из свидетелей при составлении завещания Пёрселла.— 66.

Ланье (Lanier) Никола (1588—1666) — англ. композитор, певец и художник франц. происхождения. Создал музыку к «маске» Б. Джонсона «Влюбленные в человеческом облике» (1617) в манере итал. речитатива, пел в ней и рисовал для нее декорации. В 1625 был послан Карлом I в Италию покупать картины для королевской коллекции. С 1626 «глава королевской музыки». В период Республики жил в Нидерландах, в период Реставрации восстановился в своей должности. Ему принадлежит популярнейшая у современников монодия «Геро и Леандр» по поэме Марло, подражающая знаменитому «Плачу Арнадны» Монтеверди.— 29, 79.

Ла Рош-Гильен (La Roche Guillhen. XVII в.) — франц. литератор. Ей принадлежит либретто комедии-балета «Редкий во всем» (музыка Пэйзибла), исполненного в Лондоне в 1677.— 85.

Ли (Lee) Нэтэннэл (ок. 1653—1692) — англ. драматург, актер. Автор трагедий и комедий, последователь Драйдена и соавтор его трагедий «Эдип» (1679) и «Герцог Гиз» (1682). В трагедиях Ли страсти и ход событий подчинены правилам поэтики классицизма. Среди его трагедий — «Нерон» (1675), «Глориана» (1676), «Софонисба» (1676), «Митридат» (1678), «Феодосий» (1680) и наиболее известная — «Царицы-соперницы» (1677). К его трагедиям Пёрселл писал музыку.— 32, 45, 53.

Локк (Locke) Мэтью (ок. 1630—1677) — англ. композитор. Был хористом в соборе Эксетера. Сочинил музыку к «маске» Шёрли «Купидон и Смерть» совм. с Кр. Гиббонсом (1653), к «Осаде Родоса» У. Давенанта (1656) совм. с Лоуэзом, Куком, Коулменом и Хадсоном. С 1661 придворный композитор Карла II. Совм. с Драги написал музыку к «Психее» Шедуэлла (1675, только вокальные номера), создал 11 инстр. эпизодов в «масках» из «Бурни», Шекспира — Шедуэлла (1674, остальные номера написали Хамфри, Драги и Реджо), и музыку к «маске» из сцены ведьм в «Макбете» Шекспира — Давенанта.— 3, 10, 14, 15, 25, 70, 80, 81, 85, 89, 95, 96, 104, 115, 123, 126, 172, 182, 189.

Лоренс (Lawrence) Уильям Джон (1862—1940) — ирландский историк театра и оперы. Соч.: «Театр елизаветинской эпохи» (2 т, 1912—13), «Обстоятельства существования публичных театров елизаветинской эпохи» (1927) «Театр до Реставрации» (1927) и др.— 83.

Лоув (Lowe) Эдвард (ок. 1610—1682) — англ. органист и композитор. Получил образование как хорист собора в Солсбери и ок. 1630 стал органистом церкви Христа в Оксфорде. С 1660 один из органистов Королевской капеллы. — 35.

Лоуэз, Лоу (Lawes, Law) Генри (1595—1662) — англ. композитор и певец (см. коммент. 106). С 1626 член Королевской капеллы. В 1634 написал музыку к «маске» Мильтона «Комус» (сохранилось 5 песен), в 1640 — арию «Жалоба Ариадны», в которой воспроизведены характерные обороты знаменитой арии Монтеверди. Получил особое признание, т. к. Мильтон посвятил ему хвалебные строки в одном из сонетов в 1648; но его соч. в речитативном стиле на основе лирической поэзии не превосходят художественный уровень др. англ. композиторов. Вместе с Куком, Локком, Коулменом и Хадсоном сочинил музыку к «Осаде Родоса» У. Давенанта (1656). В годы Реставрации был назначен придворным композитором, создал антем в честь коронации Карла II. Его брат Уильям Лоуэз — один из выдающихся композиторов 1-й половины XVII в., писавших фэнси для ансамбля виол. — 12, 68, 81, 123, 126, 152.

Луи (Louis) Баденский, Людовик-Вильгельм I (1655—1707) — нем. принц, маркграф, полководец. Управлял Баденом с 1677. В 1683 участвовал в освобождении осажденной турками Вены, в 1689—91 одержал победу над турками. Участник войны за Исп. наследство. — 61, 76.

Людовик XIV (Louis XIV, 1638—1715) — король Франции, сын Людовика XIII и Анны Австрийской. Вступил на престол малолетним в 1643, поэтому управление государством перешло к кардиналу Мазарини. Его царствование — апогей франц. абсолютизма. В 1660 женился на инфанте Марии-Терезии. Вел многочисленные войны в 1667—68, в 1672—78 захватил франц. Фландрию и нидерландские провинции, Пфальц, Эльзас, Страсбург. Война за Исп. наследство 1701—14 закончилась для Франции неудачно. Беспорывные войны, высокие налоги, религиозная нетерпимость к протестантам вызвали частые восстания. — 26, 55, 82.

Люлли (Lully) Жан Батист (1632—1687) — франц. композитор и скрипач, основоположник франц. оперной школы. Создал классический тип «лирической трагедии». Обучался у франц. клавесинистов. Вошел в придворный оркестр «24 скрипки короля», создал малый оркестр «16 скрипок короля». С 1653 придворный композитор, сочинял балеты, музыку дивертисментов к пьесам Мольера «Брак поневоле» (1664), «Мещанин во дворянстве» (1670). С 1672 руководитель Королевской академии музыки и оперного театра. Его либреттист Кино привнес в оперу особенности классической трагедии: выдвигается конфликт чувства и долга, преобладают мифологические сюжеты — «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676) и др. Опера превратилась в пышный спектакль с зрелищными эффектами по 5-актной схеме с противопоставлением героической и пасторальной музыки. Основа вокальной партии — приподнятая декламация. В операх Люлли сложился тип «франц. увертюры». Среди его соч.: героическая пастораль «Атис и Галатей» (1686), оперы-балеты «Триумф любви» (1681) и «Версальская эклога» (1685), камерно-инстр. и церк. произведения. Его оперы ставились в Лондоне и оказали влияние на Перселла. — 20, 37, 42, 74, 82—86, 88, 89, 91, 95, 102, 112, 138, 153, 186, 187.

Магомед (Мухаммед, ок. 570—632 гг.) — религиозный проповедник и полит. деятель, основатель ислама. — 78.

Мазарини (Mazarini) Джулио (1602—1661) — франц. гос. деятель, кардинал. В 1642 кардинал Ришелье на смертном одре указал на него как на своего преемника. В 1643 королева-регентша Анна Австрийская, вдова Людовика XIII, назначила Мазарини 1-м министром; этот пост он занимал и при Людовике XIV. Покровительствовал наукам и искусствам: собрал огромную библиотеку, открыл академию художеств, устроил итал. оперу (см. коммент. 84). — 80.

Маккавей Иуда (? — 161 до н. э.) — полководец, один из вождей нар. восстания в Иудее против гнета Селевкидов. Сын Мататия из жреческого рода Хасмонеев. В ряде сражений 167—165 до н. э. разбил селевкидских полковод-

цев, в 165 до н. э. захватил Иерусалим, позднее заключил полит. союз с Римом. Был прозван Маккавеем («маккав» — молот) за доблесть и силу. После гибели Иуды в сражении борьбу за независимость Иудеи возглавили его братья. — 100.

Мария I' (Mary I) Тюдор (1515—1558) — англ. королева, дочь Генриха VIII и Екатерины Арагонской, сестра Эдуарда VI. Царствовала с 1553. — 67.

Мария II (Mary II) Стюарт (1662—1695) — англ. королева, дочь Якова II. жена Вильгельма III Оранского. — 50, 52, 55—58, 60—62, 100, 128, 132, 138, 140, 143, 147, 158, 173, 198.

Маттеис (Matteis) Никола (2-я пол. XVII в.) — итал. композитор и скрипач XVII века. В 1672 приехал в Англию. О нем высоко отзывались Ивлин и Норт. Им опубликованы: «Арни, прелюдии, аллеманды...» для скр. (1687), «Арни» для скр. (1685). Ода ко дню св. Цецилии (1696), «Сб. новых песен» (1696), «Фальшивые созвучия в музыке» — руководство для исполнения баса на гитаре. — 70, 72, 74, 182.

Маунтфорт (Монфор, Mountfort) Уильям (2-я пол. XVII в.) — англ. актер, певец и драматург. Исполнял песни Перселла в комедии Дёрфи «Предпочтение дурака» (1688). Ему предположительно принадлежит трагедия «Генрих II, король Англии» (1692), музыку к которой написал Перселл, и пьеса «Жизнь и смерть доктора Фаустуса в духе Арлекина и Скарамуша» (1697). — 48.

Мелл (Mell) Дэвис (1604 — ?) — англ. скрипач, композитор и часовой мастер. Во время Реставрации член «Королевского скрипичного оркестра», затем муз. руководитель при королевском дворе, преемник Ланье. — 27, 28, 172.

Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс (1809—1847) — нем. композитор, пианист, органист, дирижер и муз.-обществ. деятель. — 3, 62, 105, 135.

Мерсер (Mercer) Мэри (2-я пол. XVII в.) — горничная жены Пеписа. — 75.

Мерула (Merula) Тарквинно (ок. 1595—1665) — итал. композитор и органист. С 1623 церк. органист в Бергамо, в 1624—26 церк. и придворный органист в Варшаве, в 1626—38 органист и капельмейстер в Кремоне, с 1639 органист в Бергамо, с 1652 снова в Кремоне. Член Болонской филарм. академии. Внес важный вклад в развитие инстр. музыки 1-й половины XVII в., особенно в жанр ранней трио-сонаты, который насыщал элементами виртуозной техники. Писал также мадригалы, мотеты, вок. канцоны и мессы, органичные соч. — 73, 98.

Мильтон (Milton) Джон (1608—1674) — англ. поэт и публицист, участник англ. бурж. революции, выдающийся гос. деятель эпохи Кромвеля. В своем творчестве выступал ярким республиканцем. В период Реставрации создал поэмы «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671), где под покровом характерной для того времени библейской тематики отразил опыт бурж. революции, показал возмущение нар. масс, ненависть к монархии и гнету. В трагедии «Самсон-борец» (1671, пост. 1900) призывал к борьбе за полит. освобождение англ. народа. Автор «маски» «Комус» (1634) с музыкой Г. Лоуэза. — 12, 93, 123.

Мольер (Moliere) Жан Батист (1622—1673) — франц. драматург, актер, театр. деятель. — 85.

Монмаутский (Monmouth) герцог, Скотт Джеймс (1649—1685) — внебрачный сын Карла II. После смерти отца в 1685 претендовал на трон и поднял восстание против Якова II, но был разбит и казнен. — 39, 45, 56, 86.

Монтеверди (Monteverdi) Клаудио Джованни Антонио (1567—1643) — итал. композитор. Учился у М. Индженьери. В 1583 опубл. «Духовные мадригалы», в 1584 — канцонетты, в 1587, 1590—2 кн. светских мадригалов. С 1590 певец и альтист капеллы герцога Гонзага в Мантуе, в 1601—12 работал при дворе герцога Мантуанского. Свободно владея полифоническим письмом, в то же время глубоко постиг основы монодического стиля. В 1607 создал оперный шедевр — «Орфей», в 1608 — оперу «Ариадна» (сохранился

лишь знаменитый ариозный фрагмент «Жалоба Ариадны»). Два сб. «Муз. шутки» (1607, 1632) содержат канцонетты, интрады, танцевальные песни. С 1613 руководил капеллой собора св. Марка в Венеции, писал оперы, балеты и мадригалы (еще 6 кн., 1614—38). Опера «Возвращение Улисса» (1640, сохранилось 2 картины). «Коронация Поппеи» (1642) — одна из мировых вершин в истории оперного жанра. Монтеверди принадлежит драматическая сцена в мадригальном складе «Поединок Танкреда и Клоринды». В отличие от «Флорентийской камераты» вводил в оперы не только декламацию, но и ариозные фрагменты, иногда виртуозное пение и хоры, развивая традиционные формы. Как и Шекспир, соединял трагическое и комическое. Его оперы определили дальнейшие пути развития венецианской оперной школы. — 3, 88, 120, 164, 165, 189, 196.

Монтегю (Montague, конец XVII — нач. XVIII вв.), граф Абингдонский. — 11.

Морли (Morley) Томас (1557—1603) — англ. композитор, органист и нотоздатель. Ученик У. Бёрда. С 1589 церк. органист в Лондоне, в 1592—1602 органист и певец Королевской капеллы. С 1598 публиковал сочинения итал. композиторов, затем — свои собственные. Выдающийся представитель контрапунктического искусства, он был одним из крупнейших мастеров англ. мадригала. Автор 4—5-голосных мадригалов (1594, 1598), 2—6-голосных канцонетт (1595—97), фантазий и «балетов» для виол, музыки к драматическим спектаклям, в т. ч. к пьесам Шекспира, арий для лютии и басовой виолы (1600) и культовых многоголосных сочинений — служб, псалмов, мотетов, антемов. Многие произведения основаны на нац. фольклоре. Ему принадлежит первое англ. руководство по композиции «Полное и общедоступное введение в муз. практику» (1597). — 91, 152.

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791) — австр. композитор. — 183.

Мэдж (Madge) Хамфри (XVII в.) — англ. скрипач, служил в «Королевском скрипичном оркестре» при Карле II. — 28.

Мэйдвелл (Maidwell) Луис (XVII в.) — англ. второстепенный поэт. На его стихи П. Реджо написал песни (1680). Был владельцем частной школы. — 50, 71.

Мэйс (Mase) Томас (1619 — ?) — англ. муз. писатель. Служил в колледже св. Троицы в Кембридже. Среди его работ о музыке известна кн. «Памятник муз. искусства» (опубл. в 1676). — 26, 172.

Найт (Knight, XVII в.) — англ. певца. — 72.

Недэм (Nedham, Needham), Джон (2-я пол. XVII в.) — англ. священник, казначей Вестминстерского собора в Лондоне — 50.

Неллер (Kneller) Годфри (ок. 1648—1723) — англ. живописец. Учился в Амстердаме с 1666 у Ф. Боля, возможно, пользовался советами Рембрандта. В 1674 обосновался в Англии. Посетил Италию (1672), Францию (1684) и Фландрию. С 1688 главный художник при англ. королевском дворе. В 1711—16 возглавлял созданную им первую в Великобритании Академию живописи. Продолжая традиции парадного портрета П. Лели, сумел дать богатые образные характеристики, оставив исключительную по охвату галерею выдающихся англ. деятелей за 50 лет. Ему принадлежат серии портретов придворных красавиц (1690—91), адмиралов (1700—10), портреты философа Дж. Локка (1697), скульптора Г. Гиббонса (оба — Эрмитаж, Ленинград), Петра I (1698) и Г. Пёрселла. — 8.

Николл (Nicoll) Эллардайс (XX в.) — англ. музыковед, проф. В 1928 опубликовал кн. «История драмы эпохи Реставрации». — 6, 57.

Норт (North) Роджер (1653—1734) — англ. юрист, один из просвещенных людей своего времени, муз. писатель и музыкант-любитель. Стал генеральным прокурором при Якове II. Автор «Краткой истории музыки» (от Древней Греции до 1728; опубл. в 1846) и «Муз. грамматики». Его записки содержат разнообразные сведения по муз. культуре эпохи Реставрации. — 7, 15, 16, 25, 27, 42, 74, 76, 77, 79, 85, 182, 185, 186.

Норфолкский (Norfolk) герцог — титул знаменитой англ. фамилии Говард, ведущей родословную с 1295 — 73.

Ньютон (Newton) Ричард (XX в.). — 6.

Оксфордский (Oxford) граф, Харли Роберт (1661—1724) — англ. гос. деятель, сын Эдварда Харли (1624—1700). Противостоял в парламенте Карлу II. В 1704 стал гос. секретарем. Был фаворитом королевы Анны, в 1710 она восстановила его в должности канцлера.— 64.

Олдмэн (Oldman) Сесил Бернард (р. 1894) — англ. музыковед и библиограф. Обучался в Эксетерском колледже в Оксфорде. В 1920 стал работать в отделе печатных книг Брит. музея (с 1948 — главный хранитель). Его интересы как библиографа сосредоточились главным образом на Моцарте: он написал кн. «Моцарт и современные исследования» и др. работы, разыскивал и собирал письма семьи Моцарта. В 1950 награжден серебряной медалью Моцартеума. Опубликовал работы о Гайдне и Бетховене. Вице-президент Королевского муз. о-ва в 1948.— 5.

О'Харт (O'Hart) — автор «Ирландской генеалогии». — 8, 9.

Палвер (Pulver) Джеффри (конец XIX — 1-я пол. XX в.) — англ. музыковед, в 1927 опубликовал «Биографический словарь старинной англ. музыки». — 27.

Пендарвз (Pendarves) Александр (2-я пол. XVII в.) — 51.

Пепис (Pepys) Сэмюэл (1633—1703) — англ. любитель музыки, секретарь Адмиралтейства, высокопросвещенный для своего времени человек. Сочинял музыку, играл на нескольких инструментах. Известен как автор «Дневника» (1659—69), в котором содержится богатая информация о жизни Лондона, в т. ч. и музыкальной, в эпоху Реставрации.— 7, 10, 11, 15—17, 19—21, 26, 28, 31, 33, 37, 67, 70, 73—76, 159.

Пепис (Pepys), миссис (2-я пол. XVII в.) — жена С. Пеписа.— 75.

Пери (Peri) Джакомо (1561—1633) — итал. композитор и певец. Учился у Х. Мальвезци в Лукке. Служил придворным музыкантом во Флоренции. Участник кружка философов, поэтов и музыкантов «Флорентийская каммерата». Подобно Галилеи и Каччини отошел от полифонического письма и обратился к гомофонному стилю. 1592 написал как подражание древнегреческой трагедии первую в истории оперу «Дафна» на текст Ринуччини (поставлена в 1597—98, не сохранилась). Известна его опера «Эвридика» (1600) на текст Ринуччини, в которой он исполнил партию Орфея. Остальные оперы не сохранились. Автор камерных вок. соч. и духовной музыки.— 164, 189.

Перрен (Perrin) Пьер (1620—1675) — франц. поэт. Автор муз.-сценических произведений, созданных в сотрудничестве с композитором Камбером: «Пастораль» (1659), «Ариадна и Бахус» (1659). В 1669 вместе с Камбером получил от Людовика XIV право на открытие оперного театра «Королевская академия музыки», где в 1671 была поставлена первая франц. опера — пасторальная 5-актная «Помона», а в 1672 — опера «Муки и радости любви». — 82.

Пёрселл, Персилл (Purcell, Percill) Генри старший (?—1664) — вероятно, дядя композитора. Член Королевской капеллы, с 1661 старший певчий и хормейстер Вестминстерского аббатства.— 10—12, 198, 199.

Пёрселл (Purcell) Генри (июнь 1687 — август 1687) — сын композитора.— 45.

Пёрселл (Purcell) Генри (1681—?) — вероятно, сын композитора.— 34.

Пёрселл (Purcell) Джозеф — брат композитора — 12, 199.

Пёрселл (Purcell) Джон Баптиста (август 1682 — октябрь 1682) — сын композитора.— 34, 37.

Пёрселл (Purcell) Дэниел (ок. 1663—1717) — брат композитора, органист колледжа св. Магдалины в Оксфорде.— 11, 23, 110, 199.

Пёрселл (Purcell) Кэтрин — сестра композитора.— 199.

Пёрселл (Purcell) Кэтрин — мать композитора.— 199.

Пёрселл (Purcell) Кэтрин (1662—?) — двоюродная сестра композитора, дочь Генри Пёрселла-старшего.— 199.

Пёрселл (Purcell) Мэри Петерс (1693—?) — дочь композитора.— 34, 61.

Пёрселл (Purcell) Мэтью (?—1702) — брат композитора.— 12, 199.

Пёрселл (Purcell) Роджер (конец XII в.) — предок композитора.— 9.

Пёрселл (Purcell) Томас (?—1682) — отец композитора. Член Королевской капеллы, с 1662 личный музыкант короля, исполнитель на лютие, виоле и певец.— 10—12, 17, 20, 23, 27, 36, 37, 198, 199.

Пёрселл (Purcell) Фрэнсис (? — 1706) — жена композитора. — 34, 50, 62, 65, 182, 183.

Пёрселл (Purcell) Фрэнсис (1688—?) — дочь композитора. — 148.

Пёрселл, Порсел (Purcell. Porsel) Хью (XI в.) — основатель рода Пёрселлов согласно «Ирландской генеалогии» О'Харта, прибыл в Англию из Нормандии с Вильгельмом Завоевателем. — 8.

Пёрселл (Purcell) Чарльз (?—1686) — брат композитора, моряк. — 12, 199.

Пёрселл (Purcell) Эдвард (1653—1717) — брат композитора. Служил при дворе короля Карла II, впоследствии офицер. — 11, 23, 199.

Пёрселл (Purcell) Эдвард (1689—1740) — сын композитора, органист. — 50.

Пёрселл (Purcell) Элизабет (? — 1699) — вероятно, тетя композитора, жена Генри Пёрселла-старшего. — 199.

Пёрселл (Purcell) Элизабет — сестра композитора. — 199.

Петерс (Peters) Джон Баптист — вероятно, шурин Пёрселла. — 37, 66.

Пирс (Pierce, 2-я пол. XVII в.) — англ. врач, главный хирург флота. — 16, 198.

Плэйфорд (Playford) Генри (1657—1709) — муз. издатель и книготорговец, сын Джона Плэйфорда. Работал в сотрудничестве с отцом в 1680—86, после его смерти унаследовал дело. Установил регулярные (3 раза в неделю) концерты в Кофейном доме Лондона с 1699 и концерты в Оксфорде с 1701. — 51, 125, 130, 172, 173, 183, 195.

Плэйфорд (Playford) Джон (1623—1686) — англ. муз. издатель и книготорговец. В 1648 основал около церкви Темпла в Лондоне издательство нот и книг о музыке. Сочинял псалмы и многоголосные песни, которые были популярны. Написал теоретическое руководство «Введение в искусство музыки» (выдержало 19 изд. с 1654 по 1730), 1-я ч. посвящена основам музыки, пению и игре на виоле (в более поздних изданиях — и на скрипке); 2-я ч. — искусству сочинения. В его изданиях предстает панорама англ. музыки того времени. Первая публикация — «Англ. учитель танцев» — вышла в 1650, включала «арии» для скрипки, мелодии популярных баллад, танцев и песен. Далее последовали: сб. кэтуей, сост. Хилтоном, «Узнай, что может кэтч» (1652; во 2-м изд., вышедшем в 1667 под названием «Музыкальный спутник», добавлены «диалоги», арии и баллады); «Муз. отдых с колесной лирой» (1652), «Избранные арии и муз. диалоги Уилсона» и мн. др. — 12, 16, 24, 25, 38, 48, 63, 68, 73, 76, 124, 125, 128, 130, 168, 177, 178.

Помпей (Pompeius) Гней (106—48 до н. э.) — римский полководец и полит. деятель. В 78—72 до н. э. вел войны, защищая режим Суллы. С 66 до н. э. командовал войсками в войне против Митридата VI Евпатора, закончившейся победой римлян. В 60 до н. э. вступил в союз с Крассом и Цезарем — т. наз. 1-й триумвират. В 70 и 55 до н. э. был консулом совм. с Крассом. В 50 до н. э. командовал войсками в войне против Цезаря. Нанес ему поражение в 48 до н. э., но вскоре был разбит Цезарем и бежал в Египет, где был убит. — 100.

Пордэддж (Pordage) — англ. певец и священник, популярный в Лондоне в 70—90-е годы XVII в. Вероятно, сын Джона Пордэджа (1607—1680), основателя секты религиозных мистиков-филадельфов. — 35, 47, 72.

Прист (Priest) Джозайас (2-я пол. XVII в.) — англ. хореограф. Сотрудничал с Пёрселлом в постановке «Дидоны и Энея» и многих «semi-опер», где важная роль отводилась танцам и пантомиме. В 1660 участвовал в постановке танцев в операх-балетах Мольера и Люлли в Челси. — 50, 51, 53.

Руссен (Roussin) Никола (1594—1665) — франц. живописец. Крупнейший и наиболее последовательный представитель классицизма в искусстве XVII в. Изучал произведения античных мастеров, Рафаэля, Тициана, художников маньеризма и болонской школы. В 1612 приехал в Париж. Из ранних его работ бесспорно подлинны рисунки на сюжеты Овидия и Вергилия. В 1623 поехал в Венецию, с 1624 поселился в Риме, где создал произведения, предвосхищающие суровую гражданственность позднего классицизма, поэтичные картины на мифологические и литературные сюжеты («Ринальдо и Ар-

мида», 1627 — Музей им. Пушкина, Москва). В 1640—42 работал в Париже при дворе Людовика XIII, затем вернулся в Рим. В его творчестве усилился этико-философский пафос («Моисей, иссекающий воду из скалы», 1648 — Эрмитаж, Ленинград). С 1640 стал увлекаться образами природы, символизирующей воплощение совершенства («Пейзаж с Полифемом», 1649 — Эрмитаж, Ленинград). — 178.

Пэйзибл (Paisible, Peasable) Джеймс (? — 1721) — англ. композитор, музыкант «Королевского скрипичного оркестра». Сочинял музыку к пьесам, в т. ч. к франц. комедии-балету «Редкий во всем», дуэты, сонаты и пьесы для флейты. — 85.

Рагене (Raguenet) Франсуа (ок. 1660—1722) — франц. муз. критик, аббат. Изучал итал. музыку в Риме в 1698—1702. Ему принадлежит эссе «Сопоставление итал. и франц. взглядов на музыку в операх» (1704), в котором он выступал против школы Люлли и намечал пути дальнейшего развития нового оперного стиля. — 186, 187.

Райт (Wright), леди (XVII в.) — 75.

Рассел (Russel) Уильям (1639—1683) — англ. лорд, член палаты общин с 1661. В 1683 был арестован и казнен по обвинению в заговоре против Карла II. После вступления на престол Вильгельма III приговор был пересмотрен. — 40.

Ратлэндская (Rutland) Анна (XVII в.) — англ. графиня, маркиза Дорчестерская. Вероятно, 1-я жена графа Джона Ратлэндского (1638—1711). — 84.

Реджо (Reggio) Пьетро (? — 1685) — итал. певец и лютнист. Служил у Кристины Шведской, позднее обосновался в Оксфорде, где опубликовал «Трактат о хорошем пении» (1677). Выступал и как вокальный композитор. Вместе с Локком, Драги и Хамфри участвовал в создании музыки к спектаклю «Бүря» Шекспира — Шедуэлла. — 50, 71, 85, 111, 125.

Рембо (Rimbault) Эдвард Фрэнсис (1816—1876) — англ. органист, музыковед, композитор. В 1840 принял участие в образовании «Общества муз. старинны» и стал его секретарем. Выпускал издания старинной музыки. В 1841 муз. ред. Мотетного о-ва. Ред. ораторий Генделя в публикациях Генделевского о-ва. С 1842 член Академии в Стокгольме, позднее доктор, проф. Гарвардского ун-та в США. С 1848 доктор музыки в Оксфорде. Читал лекции по истории музыки в Ливерпуле, Оксфорде, Лондоне и др. городах. Оpubл. «Краткую историю музыки» Норта (1846) и др. старинные рукописи, «Собр. рождественских колядок». Автор кн.: «Орган» (1855), «История ф.-п.» (1860) и др. Муз. соч.: оперетта «Прекрасная девушка из Айлингтона» (1838), кантата «Жизнь страны», песня «Счастливая земля», которая была очень популярна, и др. — 20.

Рен (Wren) Кристофер (1632—1723) — англ. архитектор, крупнейший представитель англ. классицизма. В 1649—53 учился в Оксфордском ун-те. С 1657 проф. астрономии в Лондоне, с 1661 в Оксфорде. Стал заниматься архитектурой в 60-е гг. В 1668—1718 главный смотритель королевских зданий. Построил многие памятники архитектуры в Лондоне (собор св. Павла, 1675—1710; 52 церкви после пожара 1666), Оксфорде (театр Шелдона, 1664—69) и Кембридже (капелла Пемброк-колледжа, 1663—65 и библиотека Тринити-колледжа, 1676—84). Составил проект перестройки Лондона (не осуществлен). — 32.

Робер (Robert) Энтони (XVII в.) — франц. музыкант, служил при дворе Генриетты-Марии Французской в Лондоне. — 70.

Робертс (Roberts) Гэбриэл. — 177.

Розенгрэйв (Rosengrave) Томас (1690—1766) — англ. или ирландский композитор и органист, сын Дэннела Розенгрэйва (ок. 1650—1727). — 42.

Росси (Rossi) Луиджи (1598—1653) — итал. композитор, певец и органист. Обучался в Неаполе, с 1620 служил у кардинала Барберини в Риме. В его доме устраивались муз. собрания, сыгравшие большую роль в развитии камерной вокальной музыки. В 1646 переехал во Францию, где служил певцом в капелле кардинала Мазарини. В начале 50-х гг. возвратился в Италию. Соч.: оперы, в т. ч. «Замок Атланта» (1642), «Орфей» (1647, 1-я итал. опера, поставленная во Франции, стала символом итал. влияния); оратории, в т. ч.

«Иосиф, сын Иакова» (1640); св. 250 камерных кантат, дуэты и арии.— 73, 127.

Росси (Rossi) Микеланджело (ок. 1600—1660) — итал. композитор. Учился в Риме у Фрескобальди игре на органе. Автор оперы «Эрминия» (1633) на сюжет поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», музыки к пьесе А. Пю «Андромеда» (1638). Наиболее известен как клавирный композитор. Опубликовал «Токкаты и куранты для органа или клавесина». — 183.

Рочестерский (Rochester) граф, Лоренс Хайд (1642—1711) — англ. государственный деятель. В период Реставрации был членом парламента. — 60.

Рук (Rook) Джордж (конец XVII — начало XVIII в.) — англ. морской офицер. Командовал соединением военных судов во время войны за Исп. наследство (1701—14). — 11.

Салливан (Sullivan) Артур (1842—1900) — англ. композитор, органист, дирижер и педагог. Учился в Королевской академии музыки у С. Беннета и А. О'Лири в 1856—58, в Лейпцигской конс. у М. Гауптмана, И. Мошелеса и др. в 1858—61. С 1861 церк. органист в Лондоне, с 1866 проф. Королевской академии музыки. В 1885—87 дирижер Филарм. о-ва. Стал известным после исполнения в 1866 его «Ирландской» симфонии. Создал музыку к произведениям Шекспира, Лонгфелло, Теннисона. Выдающийся мастер жанра оперетты, работал в содружестве с комедиографом У. Гилбертом. Оперетты «Суд присяжных» (1875). «Фрегат его величества „Пинафор“» (1878), «Пензанские пираты» (1879) принесли ему славу. Для них характерны задушевные мелодичность, мастерство ансамблей, театрализованная эксцентрикада. — 61, 119.

Саузерн (Саутерн, Southerne) Томас (1660—1746) — англ. драматург. Получил образование в Тринити-колледже в Дублине, впоследствии изучал право в Лондоне. Стал военнослужащим и театр. руководителем. Его первая пьеса «Персидский принц, или Верный брат» (1682) содержала лыственный портрет Якова II. В 1692 переработал и закончил трагедию Драйдена «Клеомен». Большой успех имели его пьесы «Роковая свадьба, или Невинная измена» (1694), основанная на «Монахине» А. Бен, и «Оруноко, или Царственный раб» (1695) по одноименному роману Бен. В комедии «Сэр Энтони Лав» (1690) определилась основная идея его комедий: «каждый день новая любовница и новая ссора». К 6 его пьесам Перселл написал музыку. — 53, 72, 118.

Себенико (Sebenico) Джованни (ок. 1640 — ок. 1700) — итал. композитор и певец. Ученик Дж. Легренци. Был певчим капеллы собора св. Марка в Венеции. В 1666—68 «маэстро итал. музыки» при дворе и руководитель капеллы королевы в Лондоне. Возвратившись в Италию, стал капельмейстером при дворе в Турине ок. 1677—99. Писал музыку к театральным постановкам и культовые соч. — 69, 70.

Седли (Sedley) Чарлз (1639—1701) — англ. поэт и драматург. Работал при дворе Карла II. Дружил с Драйденом и Шедуэллом. С ним связаны скандальные истории. Писал комедии, в т. ч. «Шелковичный сад» (1668), лучшая — «Белламира, или Любовница» (1687) — имела большой успех; трагедии, в т. ч. «героническую драму» экзотически-романтизированного характера «Антоний и Клеопатра». Завоевал высокую репутацию как поэт-лирик и переводчик стихов, известны его переводы Горация и Вергилия. Автор памфлетов и очерков. — 58, 141.

Сент-Эвремон (Saint-Evremond) Шарль де (ок. 1616—1703) — франц. писатель. Был близок ко двору. Избрал военную карьеру. Критиковал политику Мазарини. В 1661 бежал в Англию, где прожил до конца жизни. Его афоризмы, сатирические комедии, высмеивающие нравы высшего света, исторические и литературные эссе сыграли значительную роль в развитии франц. культуры. В «Разговоре маршала д'Окенкура со святым отцом Канэем» (1654) отразилась антицерк. направленность, в «Размышлениях о духе римского народа» (1663) пытался установить связь между полит. историей и психологией народа. — 84.

Сеттл (Settle) Элкена (1648—1724) — англ. драматург, писатель и поэт. Первая его трагедия «Камбиз, король Персии» (1666) Пьеса «Императрица Марокко» дважды исполнялась в Уайтхолле (1670—71). Его высмеивал в пе-

чати как своего соперника Драйден. В ответ на нападки Драйдена он в 1682 опубликовал язвительный памфлет «Современник Сеттл». Был последним поэтом-лауреатом Лондона в 1691. Писал дивертисменты, в т. ч. «Св. Георгий в Англии», в котором исполнял роль дракона. Пёрселл написал музыку к его трагедии «Поруганная невинность, или Персидская принцесса» (1690).— 53, 59.

Сикорская Татьяна Сергеевна (р. 1901) — сов. поэтесса, драматург и переводчица. Окончила литературный факультет Моск. ун-та в 1930. Печатается с 1915. Автор многих оригинальных и переводных песен, в т. ч. «Марш летчиков» (1931, муз. Б. Шехтера), «Враг не пройдет» (1937, муз. В. Кочетова). Совм. с С. Бодотным написала пьесу «Неизвестный моряк» (1945), перевела пьесы Т. Раттигана «Огни на старте» (1957), Б. Брехта и Л. Фейхтвангера «Сны Симоны Машар» (1957), либретто опер и муз. комедий, тексты песен.— 124.

Сифаче (Siface), собств. Джованни Франческо Гросси (1653—1697) — итал. певец-кастрат. Работал при папской капелле в Риме в 1675, ок. 1679 приехал в Лондон и пел при дворе Якова II, но вскоре вернулся в Италию.— 47, 51, 73, 74, 166.

Скарлатти (Scarlatti) Алессандро (1660—1725) итал. композитор, дирижер и педагог. Глава неаполитанской оперной школы. Учился в Риме у Кариссими, пользовался советами Корелли и Пасквини. Первая его опера «Невинная ошибка» (1679) позволила получить должность хормейстера при дворе Кристины Шведской в Риме (1679—83). В 1684—1702 был капельмейстером театра «Сан-Бартоломео» и придворным дирижером в Неаполе, в 1703—08 работал в капелле Санта-Мариа-Маджоре в Риме. В 1709 вернулся на прежнюю должность в Неаполь, в 1717—22 жил во Флоренции и Риме, затем снова в Неаполе. Преподавал в неаполитанской конс. Санта-Мариа ди Лорето, его ученики — Ф. Джеминнани, Д. Скарлатти, Ф. Дуранте. В его творчестве выкристаллизовались и закрепились типичные черты оперы-серия. Разработал форму 3-частной арии с речитативом, тип увертюры «быстро — медленно — быстро». Его оперы послужили образцом для последующих композиторов. Автор 115 опер, наиб. известны «Отомщенная Олимпия» (1685), «Розаура» (1690), «Пирр и Деметрий» (1694), «Великий Тамерлан» (1706), «Тигран» (1715), 12 «симфоний» — concerti grossi (1715), 14 ораторий, ок. 700 кантат, инстр. ансамблей, ок. 200 месс, мотетов, мадригалов.— 196.

Скайр (Squire) Уильям Баркли (1855—1927) — англ. музыковед. Обучался во Франкфурте-на-Майне и Кембридже. Дружил со Стэнфордом, написал либретто его оперы «Тайный пророк из Хорасана» (1881). Работал в Брит. музее и в Королевской муз. библиотеке. Участвовал в издании Словаря Гроува. Крупнейший знаток истории музыки всех периодов. В 1890—1904 в различных газетах публиковались его муз.-критические статьи. Подготовил к изданию более 100 мадригалов и мотетов композиторов XVI—XVII вв. и собр. вёрджинельной музыки. Автор работ о Пёрселле.— 3, 6, 32, 50, 110, 115.

Скотт (Scott) Вальтер (1771—1832) — англ. писатель и поэт.— 100.

Скоулз (Scholes) Перси Альфред (1877—1958) — англ. муз. писатель. С 1913 муз. критик газеты «Ивнинг стандарт», в 1920—25 газеты «Обсервер». Работал в радиокомпании Би-би-си муз. редактором и критиком в 1925—28. Читал лекции в амер. ун-тах. С 1950 почетный доктор Оксфордского ун-та. Автор публикаций: «Пуритане и музыка» (1934), «Книга о великих музыкантах» (1920), «Путеводитель для слушателей музыки» (1919), «Малая история музыки» (1928), «Малая история оперы» (1931), «Великий доктор Бёрни» (1948).— 5.

Смит (Smith, Schmidt) Бернард (ок. 1630—1708) — нем. строитель органов и органист, обосновавшийся в Англии с 1660. Первый англ. орган построил в Королевской капелле в Уайтхолле, в 1675 — орган в церкви св. Маргариты в Вестминстере, где в 1676—1708 был органистом. Соревновался с Хэррисом за право строительства нового органа для церкви Темпла, построил инструменты в Дарэме и в соборе св. Павла в Лондоне.— 22, 23, 41—44, 62.

Смит (Smith) Роберт (ок. 1648—1675) — англ. композитор, хорист. Королевской капеллы. В 1674, после смерти Хамфри, стал королевским музыкантом.— 19, 126.

Сомерсетский (Somerset) герцог, Сэймор Чарлз (1662—1748) — фаворит королевы Анны. — 54.

София (Sophia, 1630—1714) — жена курфюрста Брунсвик-Люнебургского (Ганноверского) Эрнеста-Августа с 1658. Дочь Фредерика V и Елизаветы, дочери Якова I. Жила в Гейдельберге с 1649. Была претенденткой на англ. трон в 1701, поскольку у Вильгельма III детей не было, а герцог Уильям Глостерский, сын принцессы Анны, умер в 11 лет. Сын Софии — Георг-Людовиг стал англ. королем Георгом I в 1714 после смерти Анны (см. коммент. 69). — 56.

Страделла (Stradella) Алессандро (1642—1682) — итал. композитор, певец, скрипач, поэт. Много странствовал по Италии, вел бурную жизнь. Существует легенда о похищении им возлюбленной итал. патриция, за что он был убит. Это послужило сюжетом для опер «Алессандро Страделла» Ф. Флотова (1844) и Д. Синико (1863) и др. Относится к венецианской оперной школе, наиболее известные оперы: «Сила отцовской любви» (1678), «Опекун Тресполо» (1667) — опера с комическими элементами, предвосхищающая Перголези. Значителен его вклад в развитие камерной инстр. и вок. музыки. Автор св. 200 кантат, 6 ораторий, 22 мотетов, мадригалов, 18 «симфоний» для 1—2 скр. и баса-континуо. Одним из первых начал писать произведения по типу concerto grosso. Своим оперным и ораториальным творчеством оказал влияние на А. Скарлатти и Генделя. — 73, 127, 186.

Стэггинс (Staggins) Николас (?—1705) — англ. композитор и скрипач. С 1674 «глава королевской музыки» при Карле II, с 1684 — проф. музыки в Кембриджском ун-те. Сочинял музыку для лондонской сцены, в т. ч. к «маске» Крауна «Калисто, или Целомудренная нимфа» (1675). — 29, 47, 72, 82, 86.

Стэффорд (Stafford) Томас (XVII в.) — англ. певец. Обучался в Италии. Пел в опере Капроли «Свадьба Пелея и Фетиды», поставленной в Париже в 1654. — 72.

Сэйл (Sale) Уильям (2-я пол. XVII в.) — англ. священник. — 199.

Сэлмон (Salmon) Томас (1648—1706) — англ. священник и муз. писатель. В 1672 опубликовал «Очерк развития музыки». — 14.

Сэндвич (Sandwich), Монтегю Эдвард (1625—1672) — англ. лорд, граф, флотоводец (адмирал). Один из близких сподвижников Оливера Кромвеля. Участвовал в подписании мира между Данией и Швецией при Ричарде Кромвеле. После его падения способствовал реставрации Карла II и в 1660 получил титул графа Сэндвича. Отличился в Голландских войнах 1664—65 и 1672 (см. коммент. 59). — 21, 75.

Сэндфорд (Sandford) Фрэнсис (XVII в.) — англ. госуд. деятель при Карле II. — 35.

Тадзуэй (Tudway) Томас (ок. 1650—1726) — англ. композитор, хорист и муз. издатель. В период Реставрации — хорист Королевской капеллы в Лондоне, с 1664 — священник в Виндзоре. С 1670 работал органистом и обучал хористов в Королевском колледже в Кембридже. С 1705 проф. музыки в Кембриджском ун-те, преемник Стэггинса. Королева Анна пожаловала ему титул «композитора и органиста». По желанию лорда Харли, графа Оксфордского, в 1714—20 собрал коллекцию церковной музыки в 6 томах (Вечерняя служба, 18 антемов, латинские мотеты; включил и собственные соч.). Создал „Te Deum“ в сопровождении оркестра, антемы, песни и кэтчи. — 7, 18, 19, 30, 42, 62, 64, 152, 154, 155, 160.

Такер (Tucker) Уильям (?—1679) — англ. церк. композитор, священник, почетный член Королевской капеллы, где он начал работать переписчиком. С 1660 младший каноник и регент хора Вестминстерского аббатства. Автор антемов и др. духовных соч. — 25.

Тёрнер (Turner) Уильям (1651—1740) — англ. певец и композитор. В детстве хорист церкви Христа в Оксфорде, затем — Королевской капеллы. Позднее певец в лондонских соборах (Линкольнском и св. Павла), затем — в Вестминстерском аббатстве. С 1696 доктор музыки в Кембридже. Автор церк. соч. — 18, 37, 198.

Трилони (Trelawny, XVII в.) — англ. полковник. — 11.

Тэйлор (Taylor) Сайлс (1624—1678) — англ. собиратель древностей и

композитор. Учился в Оксфорде. Вступил в армию Кромвеля и стал капитаном. Принимал активное участие в муз. представлениях в Оксфорде. В период Реставрации был офицером в Дюнкерке. Его произведения публиковались в сб. кэтчей, составленном Хилтоном, «Узнай, что может кэтч» и в сб. «Придворные арии», изданном Плэйфордом. Автор антемов и др. церк. соч.— 75.

Тэйт (Tate) Нэум (1652—1715) — англ. поэт и драматург. В 1690 стал поэтом-лауреатом, преемником Шедуэлла. Согласно вкусам своего времени переработал 2 пьесы Шекспира, в т. ч. трагедию «Ричард II», к которой Пёрселл сочинил музыку. Написал либретто «Дидоны и Энея» Пёрселла.— 33, 48, 60, 61, 87, 88, 91.

Тэллис (Tallis) Томас (ок. 1505—1585) — англ. композитор и органист. С 1542 служил при дворе короля. Совм. с Бёрдом опубликовал сборник 5—6-голосных канцон (1575). Ему принадлежат мессы, магнификаты, св. 50 мотетов. О его контрапунктическом мастерстве свидетельствует знаменитый 40-голосный мотет для 8 хоров.— 24, 152.

Тэннер (Tanner) Лоренс (XX в.).— 5.

Уайз (Wise) Майкл (ок. 1648—1687) — англ. певец, органист и композитор. Еще ребенком в 1660 вызывал восхищение, будучи хористом Королевской капеллы. С 1663 работал в капелле св. Георгия в Виндзоре. С 1668 органист и хормейстер собора в Солсбери. С 1676 член Королевской капеллы. При Карле II играл во всех церквях, где бывал король. Создал антемы, службы, кэтки, дуэты.— 12, 15, 25, 30, 37, 43.

Уатт (Wyatt) Джордж (2-я пол. XVII в.) — служитель Королевской капеллы в Лондоне, раздувальщик мехов.— 46, 47.

Уилер (Wheeler) Пол (XVII в.) — англ. скрипач.— 27.

Уилсон (Wilson) Джон (1595—1674) — англ. композитор, лютнист, виоллист и певец. С 1635 один из королевских музыкантов, был фаворитом Карла I. Во время гражд. войны жил в Оксфорде, с 1645 доктор музыки Оксфордского ун-та. В период Реставрации вернулся в Лондон, в 1662 стал членом Королевской капеллы, преемником Г. Лоуэза. Создал музыку к драматическим спектаклям, в т. ч. к пьесам Шекспира и «„Маске“ цветов» для театра в Уайтхолле. Автор 3-голосных песен, арий и баллад. Его музыка включена в собрания Плэйфорда и Хилтона, множество его произведений имеются в рукописях.— 23.

Уильямсон, Уильямс (Williamson, Williams) Джозеф (XVII в.) — англ. полит. деятель, заместитель секретаря Карла II.— 29.

Уиттэйкер (Whittaker) Уильям (1876—1944) — англ. музыковед, хоровой дирижер, композитор. Основатель и руководитель Баховского хора (Ньюкасл), который исполнял кантаты Баха. В 1922 этот хор с большим успехом выступал на фестивалях в Лондоне и Германии. Автор хоровых обработок нар. песен и оригинальных хоровых соч., квинтета для струнных и ф.-п., «Погребальной песни» для оркестра. Проф. музыки ун-та в Глазго, руководил Шотландской академией (1929). Написал статью «Некоторые замечания о гармонии Пёрселла» (1934).— 194.

Уолкер (Walker) Эрнест (1870—1949) — англ. педагог, пианист, органист, муз. писатель и композитор. С 1898 доктор музыки Оксфордского ун-та. Первые знакомил англичан с поздним творчеством Брамса и Дебюсси, сочинениями Гуго Вольфа. В 1899—1902 издал «Муз. газету», в 1905 опубликовал кн. «Бетховен». Его гл. работа — «История музыки в Англии» (1907). Соч.: «Ода соловью», антемы, Фантазия для стр. квартета, Вариации на тему Иоахима для скрипки, Соната для виолончели, Фантазия-вариации на норфолкские нар. темы и др.— 105.

Уорлок (Warlock) Питер (1894—1930) — англ. поэт и композитор. Автор самобытных мужественных песен, созданных под влиянием поэтов и композиторов елизаветинской эпохи.— 173.

Уортон (Wharton) Томас (1648—1715) — англ. барон, позднее граф. Был знаменит как автор популярной политико-сатирической баллады «Лиллибурлеро», направленной против Якова II. В царствование Анны стал лордом Ирландии.— 51.

Уэстреп (Westrup) Джек Аллен (1904—1975).— 3, 4, 7.

Фармер (Farmer) Томас (?—1690) — англ. композитор. В 1671—80 работал в королевском оркестре. Окончил Кембриджский ун-т в 1684. Написал музыку к 10 пьесам в. т. ч. «Добродетельная жена» Дёрфи, «Цезарь Борджиа» Ли (1675), «Солдатская судьба» Отуэя (1680).— 128.

Феокрыт (Theocritos, конец IV в.—1-я пол. III в. до н. э.) — др.-греч. поэт, один из выдающихся представителей раннего эллинизма. Создатель жанра идиллий — небольших сценок из быта пастухов или небогатых горожан, в которых отразилось стремление замкнуться в тесном кругу интимных переживаний («Колдуны», «Жнецы», «Кикнон», «Женщины на празднике Адониса»). Его сильная сторона — лирические зарисовки пейзажа. Стиль нарочито наивный или учено-мифологический. Сохранилось ок. 30 идиллий — 123.

Фердинанд Флоренский (Ferdinando de Florence, XVII в.) — итал. или франц. музыкант, служил при дворе Генриетты Марии Французской в Лондоне.— 70.

Фишбёрн (Fishburn) Кристофер (2-я пол. XVII в.) — англ. поэт. Пёрселл написал на его стихи одну из Од ко дню св. Цецилии (1683).— 40.

Флод (Flood) Уильям Генри Грэттэн (1859—1928) — ирландский органист, композитор и музыковед (доктор музыки). Обучался в Римско-католическом ун-те. Работал органистом в церквях Белфаста. Автор исследований «История ирландской музыки» (1904), «История арфы» (1905), муз. словаря и католической энциклопедии. Изучал нар. музыку, был вице-президентом Ирландского фольклорного о-ва, основателем Нац. академии Ирландии. Муз. соч.: 2 мессы, мотеты, службы, гимны.— 9.

Флетчер (Fletcher) Джон (1579—1625) — англ. драматург. Вместе с Бомонтом создал жанр англ. трагикомедии. В 1608—13 писал в соавторстве с Бомонтом; работал и в сотрудничестве с Мессинджером. В его пьесах, избилующих острыми положениями и отличающихся живостью действия, игнорируются моральные принципы и господствует погоня за наслаждениями. Им созданы трагедии: «Бондука» (1611), «Валентиниан» (1614), «Тьерри и Теодорет» (совместно с Мессинджером, 1614). Среди его комедий — «Награда женщине, или Укрощение укротителя» (пародийное продолжение «Укрощения строптивой»), «Ум без денег» (1614), «Женись и правь женой» (1624), «Испанский священник» (совм. с Мессинджером, 1622). Новаторские черты выявились в трагикомедиях «Влюбленный безумец» (1617) и «Жена на месяц» (1624). Пёрселл писал музыку к его пьесам.— 48, 53, 73, 95.

Флэтмэн (Flatman) Томас (1635—1688) — англ. живописец-миниатюрист и поэт. Опубликовал сборник «Поэмы и песни» (1674), стихотворения «Мысль о смерти», «Песня о смерти», «Гимн утру», роман-пародию «Дон-Жуан Ламберто».— 71.

Фримэн (Freeman, 2-я пол. XVII в.) — англ. певец.— 63.

Хадсон (Hudson) Джон (XVII в.) — англ. скрипач и композитор. Был членом королевского оркестра в 1651 и королевским композитором. Участвовал вместе с Куком, Локком, Лоуэзом и Коулменом в сочинении музыки к драме-дивертисменту («опере») У. Давенанта «Осада Родоса» (1656). Как композитор неизвестен.— 28, 81.

Хамфри (Humphrey) Пелэм (1647—1674) — англ. композитор. В детстве был хористом Королевской капеллы. В 1664 был отправлен Карлом II в Париж для совершенствования. Возвратился в 1667 и стал членом Королевской капеллы, с 1672 преемником Кука в должности руководителя детского хора. Полагают, что он был первым учителем Пёрселла. Написал почти все вокальные номера к опере «Буря» (1674) по пьесе Шекспира, переработанной Шедуэллом, на основе текстов Драйдена и Давенанта (остальные создали Локк, Драги и Реджо).— 12, 15, 16, 18—21, 23, 25, 27, 72, 85, 115, 126, 152, 154, 156, 157.

Хант (Hunt) Арабелла (?—1705) — англ. певица и учительница пения, лютистка. Обучала пению и музыке принцессу (позднее королеву) Анну, была фавориткой королевы Марии. Многие песни Пёрселла и Блоу были созданы специально для нее. Конгрив восхвалял ее в оде «О пении миссис Арабеллы Хант», которую Джонсон считал одной из лучших его поэм, а также в панегирических стихах. Известен ее портрет работы Неллера.— 58, 59.

Хесс (Hesse), принц — англ. военачальник, участник войны за Исп. наследство (см. коммент. 16). — 11.

Хингстон (Hingston) Джон (?—1683) — англ. органист, виолист и композитор. Ученик О. Гиббонса. Служил при дворе Карла I, впоследствии — у Кромвеля, дочерей которого обучал музыке. В 1660 стал виолистом королевского оркестра. — 22—24, 28, 41.

Хокинс (Хоукинс, Hawkins) Джон (1719—1789) — англ. историк музыки, собиратель древностей и адвокат. Дружил с Генделем. Играл на скрипке и виолончели. Состоял членом многих муз. обществ. Долгие годы накапливал материал для 5-томной «Всеобщей истории муз. теории и практики», опубликованной в 1776. — 12, 34, 42, 58, 62, 77, 186, 198, 199.

Холлэнд (Holland) Артур Кейт (р. 1892) — англ. муз. критик и писатель. Обучался в Лондонском ун-те. С 1921 муз. критик в Ливерпуле; его газетные очерки, отличающиеся широтой охвата явлений, оказывали значительное влияние на муз. жизнь Ливерпуля. В 1932 вышла его кн. о Пёрселле, в которой исследуются жизнь, творчество композитора и его эпоха. Участвовал в выпуске серийного издания «Муз. пилгрим». — 4, 172, 195.

Хопкинс (Hopkins) Джерард Мэнли (1844—1889) — англ. поэт. В 1866 принял католичество, был приходским священником. Преподавал древние языки в колледже Ланкашира и в Дублинском ун-те. Обследуя трудности, заразился тифом и умер. При жизни не печатался. Его поэзия свойственна философская лирика: размышления о месте человека в жизни, о греховности и необоримости плоти, о противостоянии богу, создавшему несправедливый мир и обрекшему смерти все живое. Стихи отличаются сложной, изощренной образностью. Считается одним из основоположников соврем. англоязычной поэзии. — 5, 197.

Хэйес (Hayes) Г. Р. (XX в.) — англ. музыковед. Автор фундаментального исследования «Муз. инструменты» (1930). — 172.

Хэррис (Harris) Ренатус (XVII в.) — англ. строитель органов. Представитель известной династии строителей органов, в которую входили его дед, отец и два сына. Конкурировал со Смитом за право построить орган в церкви Темпла (см. коммент. 46). В 1690 реконструировал орган колледжа св. Магдалины в Оксфорде, построенный его дедом. Им построено 39 органов. — 41, 42.

Хэррисон (Harrison) Томас (1616—1660) — англ. генерал. Член парламента с 1846. Помог Кромвелю подавить мятеж в армии. В 1651 стал членом Гос. совета. В 1653 был заключен в тюрьму. В период Реставрации казнен. — 67.

Цезарь (Caesar) Гай Юлий (ок. 102—44 гг. до н. э.) — др.-римск. гос. и полит. деятель, полководец и писатель. С 73 г. до н. э. военный трибун. С 62 г. до н. э. претор и наместник римской провинции Испании Дальней. В 60 г. до н. э. вступил в союз с влиятельными полкт. деятелями — Помпеем и Крассом — т. наз. 1-й триумвират. Был консулом и в 59 г. до н. э. провел гос. и социальные реформы. На протяжении 58—51 гг. до н. э. завоевал Галлию, в 49—45 гг. до н. э. одержал победу в гражд. войне, разгромив войска Помпея; проявил себя как выдающийся полководец. Став главой государства и осуществлял республиканскую власть в качестве диктатора, консула, трибуна. С 44 г. до н. э. приобрел власть монарха, поскольку его решения были заранее одобрены сенатом и нар. собранием. Был убит во время заседания сената антимонархически настроенной оппозицией Брута и Кассия. Как крупный писатель, создал «Записки о галльской войне», «Записки о гражданской войне», 2 сб. речей и писем, 2 памфлета, стихи. — 44.

Циани (Ziani) Марко Антонио (1653—1715) — итал. композитор и дирижер, племянник известного итал. композитора Пьетро Андреа. С 1686 капелмейстер собора Сан-Барбара в Мантуе, с 1700 вице-капельмейстер королевской придворной капеллы в Вене, с 1712 придворный капелмейстер. Его оперные, ораториальные и церк. произведения имеются в рукописях. — 73, 91.

Чайлд (Child) Уильям (1606—1697) — англ. органист и церк. композитор. Воспитывался как хорист при соборе в Бристоле. В 1631 бакалавр музыки в Оксфорде. С 1632 органист капеллы св. Георгия в Виндзоре. Впоследствии органист Королевской капеллы в Лондоне. В период Реставрации при-

дворный композитор. С 1663 доктор музыки в Оксфорде. Автор большого числа антемов, служб, псалмов, мотетов и песен.— 15, 25, 37, 43, 44, 152, 163, 198.

Чести (Cesti) Марко Антонио (1623—1669) — итал. композитор, представитель венецианской оперной школы, ученик Кариссини. С 1646 церк. регент во Флоренции, с 1653 придворный музыкант в Инсбруке, в 1659—62 певчий папской капеллы в Риме, в 1666—68 вице-капельмейстер при дворе в Вене, затем возвратился во Флоренцию. Автор более 100 опер (сохранились немногие), самая известная — «Золотое яблоко» (пост. 1667, Вена), среди других — «Оронтея» (1649), «Дори, или Верная раба» (1661), «Семирамида, или Счастливая раба» (1667). Усилил концертные черты в опере (ария да саро), его нововведением были инстр. ригурнели в вок. номерах и чередование речитатива с ариозным пением. Способствовал созданию комического стиля в операх «Любовные несчастья» (1666) и «Торжество Нептуна и Флоры» (1666). Создал «международный» тип придворной оперы — элегической, сладострастной, с элементами пародии (высмеивание богов, правосудия, добродетели, любви). Утонченный мастер гармонии.— 73.

Шедвелл (Schadwell) Томас (1642—1692) — англ. драматург и поэт, представитель комедии эпохи Реставрации. Учился в Кембридже, выезжал за границу. Стал популярным в Лондоне автором пьес. Драйден сочинил на него злой памфлет. С 1689 стал поэтом-лауреатом и придворным историографом вслед за Драйденом. Среди его произведений: «Сердитые любовники, или Надоедливые» (1668, переделка «Докучных» Мольера), «Ученый» (1676), «Истинная вдова» (1678), «Шумная ярмарка» (1689). Пёрселл писал музыку к его пьесам.— 33, 50, 52, 58, 60, 63, 65, 71, 85.

Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564—1616) — англ. драматург, поэт и актер.— 33, 85, 105, 113.

Шерли (Shirley) Джеймс (1596—1666) англ. драматург. Учился в Оксфорде и Кембридже. Писал пьесы для театра в Дублине в 1637—40. После смерти Мессинджера был драматургом «Труппы короля» (1640—42). Его называют «последним елизаветинцем», поскольку его пьесами завершался «золотой век» англ. драматургии и готовилась почва для драматургии эпохи Реставрации. В отличие от ранних драматургов-гуманистов, писавших для народа, он создавал пьесы для аристократического театра «Блэкфрайерс». Писал «маски» («Торжество мира», 1635), трагикомедии. Лучшие трагедии — «Изменник» (1631) и «Карнавал» (1641) — изображают кровавые события, построены на острой интриге. В лучших комедиях — «Хайд-Парк» (1632) и «Легкомысленная леди» (1635) — живо обрисованы нравы аристократической среды.— 80.

Шор (Shore) Джон (?—1752) — англ. трубач, сын Мэтью Шора.— 63.

Шор (Shore) Кэтрин (ок. 1668 — ок. 1730) — англ. певица и клавесинистка, дочь Мэтью Шора, вышла замуж за Колли Сиббера в 1693.— 63.

Шор (Shore) Мэтью (?—1700) — англ. трубач при дворе Якова II, Вильгельма III. Считался в свое время лучшим трубачом.— 61.

Шуберт (Schubert) Франц (1797—1828) — австр. композитор.— 38.

Абелл (Abell) Джон (1650—1724) — англ. тенор-фальцетист и лютнист. В 1679 стал членом Королевской капеллы. Много путешествовал за границей. Возвратившись в Англию, стал театр. певцом. Опубликовал несколько сб-ков песен.— 37, 47, 72.

Эдвардс (Edwards) Том (2-я пол. XVII в.) — англ. музыкант. Учился в детском хоре Королевской капеллы в Лондоне.— 19, 20, 75

Эддисон (Addison) Джозеф (1672—1719) — англ. эссеист и критик. Учился в Оксфордском королевском колледже. Путешествовал по Италии и написал «Письма из Италии» (1704). С 1708 член парламента. Служил секретарем графа Уортона в 1708—10. Помогал Стилу закончить комедию «Нежный муж» (1705). Автор текста «semi-оперы» «Розамунда» (1707) и поэм. Вместе с Р. Стилом написал критические эссе «Сплетник» (1709—11) и «Зритель» (1711—14). Ему принадлежат «Политические эссе» (1715—16) и комедия в прозе «Барабанщик» (1716). Дружил с Дж. Свифтом.— 85, 184.

Эдуард VI (Edward VI) Тюдор (1537—1553) — англ. король, сын Ген-

риха VIII. Его царствование с 1547 называют эпохой протестантской тирании; в это время возникла англиканская церковь.— 67.

Эйлиф (Aylyff, 2-я пол. XVII в.) — англ. певица.— 61.

Эйнштейн (Einstein) Альфред (1880—1952) — нем. и амер. историк музыки. Жил в Мюнхене, Берлине. В 1933 эмигрировал из фашистской Германии, жил в Италии, с 1939 — в США. Один из крупнейших музыковедов XX в., автор многочисленных исследований по истории нем. и итал. музыки. Ему принадлежат книги о романтизме, о мадригале, серии монографий о выдающихся композиторах, в т. ч. Шютце (1928), Глюке (1936), Моцарте (1945), Шуберте (1951); «История музыки» (1917). Основные научные интересы сосредоточены в области светской вок. и INSTR. музыки.— 84, 178.

Экклс (Eccles) Джон (ок. 1663—1735) — англ. композитор. Член «Королевского скрипичного оркестра» с 1694, с 1700 его руководитель. Создал музыку к театр. постановкам.— 63.

Эрлебэч (Erlebach) Руперт Освальд (р. 1894) — англ. композитор и пианист. Учился в Королевском муз. колледже у Стэнфорда и Воан-Уильямса по композиции и у Тэйлора и Джонса по ф.-п. Был библиотекарем в Королевском муз. колледже. В 1930—56 секретарь о-ва Королевской музыки. Посвятил себя исследованию старинной музыки, переработал рукопись Итонского колледжа для Муз. о-ва григорианского пения и медиевистики. Среди его соч. оркестровая и камерная музыка, произведения для органа и ф.-п., песни.— 5.

Эстон (Aston) Энтони (2-я пол. XVII в.) — англ. любитель музыки.— 60.

Яков I (James I) Стюарт (1566—1625) — король Великобритании и Ирландии, он же— Яков VI, король Шотландии с 1567. Царствовал после смерти Елизаветы с 1603. В интересах протестантизма в 1589 заключил брак с Анной Датской. Выступал как поэт, написал «Очерки о божественном искусстве поэзии» (1584).— 19, 24, 26, 28, 67, 121, 135, 152, 153.

Яков II (James II), герцог Йоркский (1633—1701) — король Великобритании и Ирландии. Внук Якова I, 2-й сын Карла I, брат и преемник Карла II. Царствовал в 1685—88. После взятия Йорка в 1646 был заключен под стражу. В период Реставрации стал главнокомандующим морскими силами, в 1665 одержал победу над голландским флотом. Когда Вильгельм III Оранский высадился в Англии, бежал во Францию, где Людовик XIV предоставил ему убежище.— 18, 33—36, 40, 43, 44, 46, 47, 52, 56, 60, 69, 74, 75, 84, 86, 96, 100, 132, 162, 166.

Янг (Young) Уильям (?—1671) — англ. композитор, скрипач, виолист и флейтист. С 1660 стал флейтистом в оркестре Карла II. Полагают, что до этого служил в Инсбруке при дворе герцога Фердинанда Карла, которому посвятил сборник 11 сонат и 19 танцев для 2—4 скр., гамбы и баса-континуо (1653). Сб. его пьес был опубликован в Англии Плэйфордом в 1652. С 1661 стал скрипачом «Королевского скрипичного оркестра», в котором считался лучшим исполнителем. С 1664 играл в театре Киллигрю. Занял место Стэггинса в 1705. Один из наиболее видных предшественников Пёрселла в INSTR. творчестве.— 178.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Предисловие автора	5
Глава 1. СЕМЬЯ И ДЕТСТВО	7
Глава 2. В КОРОЛЕВСКОЙ КАПЕЛЛЕ	13
Глава 3. УЧЕНИЕ И ПРИЗНАНИЕ	22
Глава 4. АББАТСТВО, ДВОР И СЦЕНА	30
Глава 5. «КОРОЛЕВСКАЯ МУЗЫКА»	38
Глава 6. ЗРЕЛОСТЬ И СЛАВА	49
Глава 7. КОНЕЦ	58
Глава 8. ЧЕРТЫ ЭПОХИ	66
Глава 9. МУЗЫКА И ДРАМА	77
Глава 10. «ДИДОНА» И «ДИОКЛЕТИАН»	86
Глава 11. ДРУГИЕ ОПЕРЫ	99
Глава 12. МУЗЫКА К ПЬЕСАМ	114
Глава 13. ОДЫ И КАНТАТЫ	131
Глава 14. ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА	150
Глава 15. ИСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	170
Глава 16. СТИЛЬ И ЭВОЛЮЦИЯ	183
Приложение 1. Семья Пёрселла	198
Приложение 2. Список сочинений Пёрселла	200
Комментарии	204
Указатель имен	213

Джек Аллен Уэстреп

ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛ

Редактор *А. В. Вульфсон*

Художник *Ю. Б. Осенчаков*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *О. Е. Ларионова*

Корректоры *М. С. Зимина, Т. В. Львова*

ИБ. № 2780

Сдано в набор 30.04.80. Подписано к печати 25.08.80. Формат 60×90^{1/4}.
Бумага типографская №3. Печать высокая. Гарнитура литературная.
Печ. л. 15,5 (15,5 с вкл.). Уч.-изд. л. 17,42+4 вкл.=17,82. Тираж
10 000 экз. Изд. № 1857. Заказ № 976. Цена 1 р. 40 к.
Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография №4 Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соко-
ловой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград,
Социалистическая ул., 14.