

Б. ШТЕЙНПРЕСС

Популярный очерк
ИСТОРИИ
МУЗЫКИ
ДО XIX ВЕКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА • 1963

Раб

Штейнпресс Борис Соломонович
ПОПУЛЯРНЫЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ МУЗЫКИ
ДО XIX ВЕКА

Редактор Ю. Хохлов
Техн. редактор В. Кичоровская
Худож. редактор В. Терещенко
Художник Б. Шварц
Корректор Е. Скандова

Подписано к печати 25/II 1963 г. А01251. Форм. бум. 60 X 90^{1/16}.
Бум. л. — 14,0 Печ. л. — 28,0. Уч.-изд. л. — 27,7.
Тираж 12 000 экз. Заказ № 3884.
Цена 1 р. 49 к.

Типография «Красный пролетарий» Госполитиздата Министерства культуры СССР, Москва, Краснопролетарская, 16.

Раздел первый

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ

МИФЫ И ГИПОТЕЗЫ

Как возникла музыка? Разгадать тайну рождения искусства звуков пытались многие философы, исследователи, музыканты.

Задолго до того, как наука выдвинула различные догадки о происхождении этого удивительного искусства, люди сложили легенды о музыке как драгоценном даре богов.

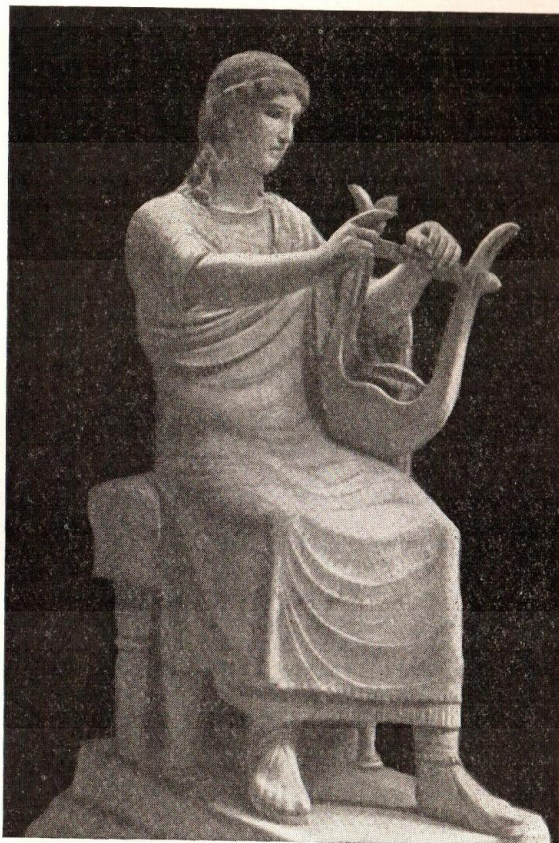
Древние египтяне считали, что музыку создали боги Исида, Осирис и Тот. Греки связывали начало «искусства муз» (буквальное значение греческого слова «музыка») с именем прекраснейшего из богов, предводителя муз Аполлона. В Индии с давних времен живет легенда о том, как бог Брахма открыл мудрецу Бхарате красоту и силу музыки, а Бхарата передал радость музыки человечеству. Эти предания, столь же наивные, сколь и поэтичные, свидетельствуют о том, как высоко ценили древние люди музыкальное искусство.

Позднее творцом музыки стали называть природу. В рудах птиц, плеске воды, шуме ветра и тому подобных звуках окружающего мира усматривали источник первых музыкальных впечатлений и образцы для подражаний. Греческий философ-материалист Демокрит говорил, что музыка началась с подражания пению птиц. Римский мыслитель и поэт Лукреций, автор трактата «О природе вещей», писал:

Звонкому голосу птиц подражать научились устами
Люди задолго пред тем, как стали они в состоянии
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслаждение.
Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых впервые
Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы.

(Перевод Ф. А. Петровского)

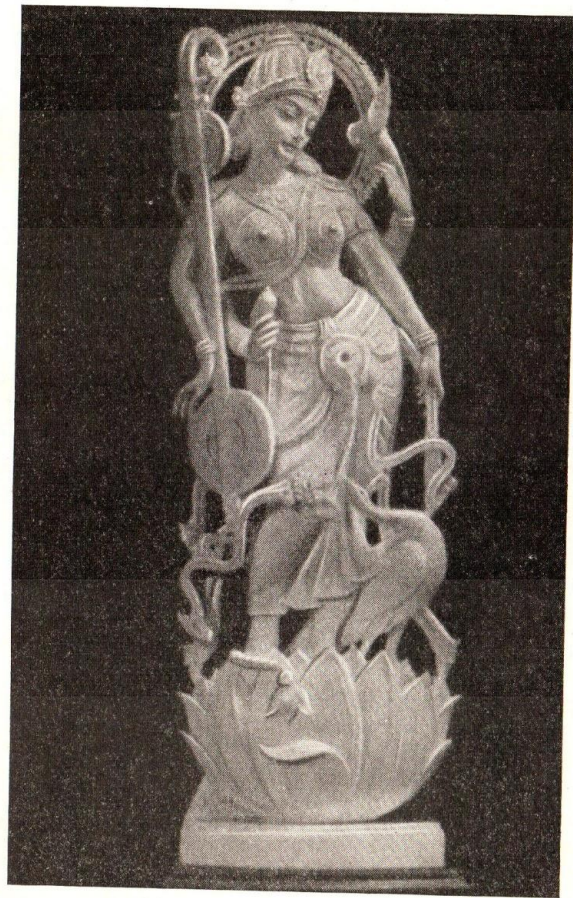
Мысль о том, что природа явилась учителем музыки, заманчива. Но верна ли она? Достаточно ли она для объяснения того, каким образом появилась у человека способность раз-



Древнегреческий бог Аполлон с китарой
Античная скульптура из мрамора

личать, воспроизводить и комбинировать тона, находить в них наслаждение, выражать ими эмоции? Научная мысль не могла удовлетвориться теорией подражания природе.

Еще в 90-х годах XVIII века русский просветитель-революционер А. Н. Радищев писал: «Птица поет, извлекает звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един токмо на земле удобен ощущать при размерном сложении звуков?.. Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке: то было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове поло-



Индийская богиня знания Сарасвати с виной
Современная скульптура из слоновой кости

жение всякий звук, с мыслию сопряженный, несет прямо в душу» («О человеке, его бессмертии и смертности»).

Радищев усматривал предпосылки пения в собственной природе человека: подражание звукам, «изъявляющим» радость, печаль, терзание, было «руководителем к изобретению музыки...».

Мысль эта не нова. Еще древнегреческий философ Платон (IV в. до н. э.) полагал, что музыка родилась из крика.

В восклицании, стоне, в целой гамме напряженных голосовых звуков человек передает свой гнев, страх, боль, радость, ликование. Отсюда — один шаг до пения.

Из этой идеи исходил в своей теории происхождения музыки англичанин Герберт Спенсер («Происхождение и назначение музыки», 1857). Спенсер утверждал, что пение возникло из возбужденной речи. Нельзя не заметить известного сходства между интонациями эмоционально приподнятой речи и вокальным напевом. Но кто докажет, что человек научился сначала говорить, а потом петь?

Чарлз Дарвин не находил ничего невероятного в предположении, что прародители человека, прежде чем они приобрели способность выражать любовь членораздельной речью, старались пленять друг друга музыкальными и ритмическими звуками. Зарождение музыки великий естествоиспытатель объяснял половым отбором («Происхождение человека и половой отбор», 1871). Первобытное пение уподоблялось призывным крикам животных во время гона, а образом творческих достижений в этой области выставлялись великолепные концерты певчих птиц. Но известно, что в иерархии животного мира к человеку ближе всех млекопитающиеся, а не птицы. Непосредственные предки человека, обезьяны, хотя и славятся как самые шумные обитатели лесных чащ (особенно ревуны-самцы), тем не менее в отношении музыкальности неизмеримо уступают жаворонкам, дроздам, соловьям и не прибегают к трелям для прельщения самок.

Существуют и другие биологические объяснения происхождения музыки. Музыку, как и прочие искусства, сближают с игрой — той формой жизнедеятельности животных, которая не преследует непосредственно утилитарных целей и доставляет наслаждение. Играет кошка с мышкой, забавляясь своей жертвой без видимого практического расчета; прыгает, кружится, ритмично расправляет крылья и выделяет пахучие имитации попугаев и подражательные забавы мартышек. Все это систематически описано в книге Карла Гросса «Игры животных» (1896, третье издание — 1930).

Но как из игр возникли искусства? Как совершился переход от биологических повадок к художественному творчеству, особой форме идеологии?

Наблюдатели удостоверяют, что гиббоны издают голосом полную хроматическую гамму. Но это счастливое устройство глоток длинноруких обезьян не принесло никаких эстетических результатов — музыки у гиббонов все же нет! Да и мозг у них развит слабее, чем у горилл, стоящих ближе к человеку, но не обладающих способностью издавать столь музыкальные тона. Как же появилась такая способность у человека?

Говорят, что музыкальное чувство — это врожденная

способность человека. Однако наука давно отвергла этот примитивный взгляд. Восприимчивость к красоте музыкальных звуков, как и вся область эстетического восприятия, развивалась у первобытного человека постепенно, в процессе длительно накопившегося опыта.

Что же обусловило это развитие?

Ученые ищут причину в условиях жизни людей. Одну из гипотез предложил французский музыковед Жюль Конбарье. «Все дело в магии», — сказал он («Музыка и магия», 1909). Нет спора, магия занимала большое место в жизни родового общества, а музыка служила одним из могучих средств колдовства. И все же не колдовство породило музыку! Магия не была известна самому раннему человечеству. Вера, религия, культ — это надстройка, возникающая на определенной ступени развития общества. Начальная эпоха существования человечества была безрелигиозной. Была ли она также немusикальной? Думать так нет оснований. Для возникновения и развития музыкального искусства имелись жизненно важные стимулы помимо магии и до магии.

На более реальную почву пытался поставить вопрос венский музыковед Рихард Валлашек, а после него немецкий экономист Карл Бюхер. Оба исследователя связывали происхождение музыки с социально-экономическими факторами. При этом оба они подчеркивали определяющую роль ритма.

Карл Бюхер выводил музыкальный ритм из ритма трудовых процессов («Работа и ритм», 1896). Для согласования трудовых усилий люди стали совместно петь. Так появились рабочие песни, так вообще возникла музыка, утверждал Бюхер. Но ритм, возразим мы, это еще не музыка и размеренность звуков, соответствующая размеренности трудовых движений, это еще не музыкальный ритм. Говоря о музыкальном ритме, Бюхер по существу подразумевал метр, то есть счет основных ритмических единиц (скажем, раз — два, раз — два). Ритм несравненно богаче, многообразнее метра, он включает в себя соотношение самых различных длительностей. Метр — лишь канва, а ритм — узор, расшитый по канве. Поэтому теория Бюхера не могла объяснить зарождения даже музыкального ритма, не говоря уже о том, что она не касалась другой, не менее важной стороны музыки — высоты звучания тонов.

Валлашек, изложивший свою точку зрения еще в начале 90-х годов прошлого столетия, а более полно развивший свои взгляды в 1903 году («Начатки музыки»), не сводил функции первобытной музыки к регулированию труда. По его мнению, музыкальный ритм возник в танце, а танец являлся школой жизни. Своим содержанием и практической направленностью танец был связан с главными занятиями дикарей, условиями их существования — охотой и войной. Охотились и вое-

вали сообща, а военные и охотничьи игры, пляски и пантомимы были призваны укрепить чувство общности. Они тренировали людей, служили репетицией охоты, заклиниванием перед боем и торжественным обрядом после удачей. Танцевали в такт, и музыка помогала организовать пляски. Дикарю-воину мы обязаны, по утверждению Валлашека, первым тактовым ударом, первой фиксированной мелодией (сигналом), первой хоровой песней и первым оркестром.

Но неужели люди не пели до тех пор, пока не стали убивать друг друга? Склонность к битвам и сражениям отнюдь не является извечным и неотъемлемым свойством человеческой природы. Война возникла лишь на определенной, уже сравнительно высокой ступени развития первобытного общества как следствие исторически сложившихся антагонистических социально-экономических отношений. Первоначально люди, как и звери, не уничтожали себе подобных. А вот других животных они преследовали и пожирали так же, как и звери. Эта форма борьбы за существование и есть охота. Музыка и танец, безусловно, старше войны. Охота же известна человечеству с преисторических времен. Поэтому первых танцоров и музыкантов надо искать среди охотников.

Немецкая поговорка гласит: тон делает музыку. Валлашек признает это и выводит из танца не только ритм (точнее — такт), но и тон, то есть определенную высоту звучания. Он считает, что мелодию породили тактовые акценты. Каким образом? Это осталось неясным.

А все-таки откуда возникло ощущение тона?

На этот вопрос пытался ответить Карл Штумпф, немецкий психолог и музыкальный этнограф («Начатки музыки», 1910—1911). Люди подавали звуковые сигналы. При сигнале голос удерживается на высокой ноте; тем самым устанавливается определенный тон. Голос женщины звучит октавой выше, чем голос мужчины. Это было замечено людьми. Таким образом был осознан первый интервал — октава. Далее были освоены квинты и кварты; они состоят из звуков, наиболее родственных в акустическом смысле. Потом уже остальные интервалы. Так объяснял дело Штумпф.

ЧЕМУ УЧИТ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ

Доказать или опровергнуть какую-либо догадку о возникновении музыки ссылками на исторические факты абсолютно невозможно. Песни людей каменного века не дошли до нас ни в записи, ни в устной передаче. Первые музыкальные инструменты бесследно истлели.

Но существуют способы косвенных доказательств. Один из них опирается на наблюдения над музыкальным развитием

детей, обособленных от влияния взрослых. Кое-какие любопытные данные эти наблюдения могут доставить. Но ясно, что нельзя проводить прямой параллели между развитием первобытного человека и созреванием современного ребенка. Ведь ребенок усвоил наследственные черты многих поколений цивилизованных людей.

Более плодотворен другой метод. Его предлагает музыкальная этнография — наука, изучающая музыкальную жизнь различных народов мира. Музыкальные ученые, путешественники, страноведы собрали довольно обширные данные о музыке племен, находящихся или еще недавно находившихся на низких ступенях социально-культурного развития и близких по жизненному укладу к людям каменного века. Записаны на фонограф и могут быть в точности воспроизведены напевы охотников племени ведда на острове Цейлон, дикарей кубу в лесных зарослях острова Суматра, обитателей самых глухих дебрей Черной Африки, туземцев Огненной Земли...

Наибольший интерес исследователей привлекают племена, живущие в условиях максимальной изоляции — на отдаленных островах, в непроходимых джунглях, труднодоступных горах, уединенных долинах. Конечно, нельзя быть вполне уверенным, что музыкальный быт этих племен вполне избежал каких бы то ни было внешних влияний и сохранил первозданную самобытность. Но главная трудность не в этом. Среди существующих сейчас племен, даже наиболее отсталых, не найдется ни одной группы, которую можно было бы отнести к самой ранней стадии человеческого развития.

И все же сравнительное изучение напевов, инструментов, музыкальных обычаев наиболее отсталых народов современности дает поучительный материал для представления о ранних стадиях музыкального развития.

В народном творчестве наших дней остались пережитки тысячелетней давности. Тем более это относится к творчеству племен, живущих и ныне или еще недавно живших в условиях первобытнообщинного строя.

Что характерно для наиболее примитивных певческих культур? Прежде всего стремление ограничить звучание голоса узким диапазоном. Выделяются два-три звука, а зачатую лишь один ясный по высоте тон. Вокруг него группируются менее определенные соседние звуки.

А ведь при возбужденной речи происходит как раз обратное: голос скользит и скачет по широким интервалам, захватывает все большее и большее количество тонов. Раз это так, то оказывается несостоятельной теория происхождения музыки из речи. Наблюдения показывают, что широкие интервалы осознаются уже после того, как в практике утвердились узкие звукоряды. И в наши дни октавы и даже квинты воспринимаются многими людьми как унисон, то есть одинако-

вые звуки. Начинать историю музыки с октав и квинт — значит отбрасывать огромный период начального развития музыки.

Материалы, которые дает нам музыкальная этнография, опровергают и другие гипотезы.

В первобытной музыке наблюдается подражание звукам природы, однако оно далеко не охватывает всех проявлений музыкальной деятельности дикарей и не может служить исходным моментом. То же можно сказать и о связи музыки с магией.

Любовная тематика занимает более чем скромное место в художественном творчестве наиболее отсталых племен современности. Это показывают и древнейшие памятники изобразительного искусства. Также и песни с размеренным регулярным ритмом не принадлежат к числу самых ранних народных песен. Такие рабочие песни появляются лишь на сравнительно зрелой стадии трудовой деятельности человечества.

Разумеется, было бы неправильно вовсе сбрасывать со счета все эти связи музыки с жизнью. И ритм трудового процесса, и заклинания, и игра оказали несомненное влияние на развитие музыкального искусства, хотя и не имели такого исключительного и определяющего значения, какое им приписывается. С какого-то момента стало сказываться и воздействие любовно-лирических переживаний. Музыка возникла не из речи, но речь несомненно повлияла на развитие вокального искусства, подобно тому как музыкальные элементы сыграли роль в развитии языков. Существуют языки (например, в Африке), где слова имеют различный смысл в зависимости от того, на какой звуковой высоте они произносятся. Несомненна близость певческих интонаций и к эмоциональным возгласам, и к звуковым сигналам, и к звукам природы. Так, собиратели меда из племени ведда подражают в своем пении жужжанию встревоженного улья пчел; огнеземельцы искусно копируют в своей игре-пляске-песне повадки морской собаки, включая и лай, а островитяне Тихого океана (фиджийцы) сопровождают «танец волн» музыкальным шумом, имитирующим гул морского прибоя.

Все это так. И можно признать, что в основе почти каждой научной гипотезы происхождения музыки лежит то или иное реальное явление. Беда лишь в том, что каждая из этих гипотез касается только одной стороны сложного и многогранного процесса. А главное — все эти теории в большей или меньшей степени изолируют развитие музыки от общего процесса становления человека.

ОТ ЖИВОТНОГО ЗВУКОПРОИЗВОДСТВА — К ПЕНИЮ

Музыкальные способности появились у человека не сами по себе. Они вырабатывались у него по мере выделения человека из животного царства, в ходе преобразования физиологии и психики дикаря, в процессе формирования общественной идеологии.

Человека и человеческое общество создал труд. Труд создал и музыкальное ухо, музыкальные руки, музыкальное чувство.

Когда от лазания по деревьям животное перешло к наземной жизни, усвоило прямую походку, стало употреблять и изготовлять орудия производства, у него развились руки, преобразовался череп и увеличился объем мозга. У двуногого вертикального существа с выпрямленной головой изменился голосовой аппарат, усилилась связь гортани с полостью рта, звук приобрел иной, более гибкий характер.

Так под влиянием общественного труда подготавливались физиологические предпосылки искусства пения (голос) и музыкальной игры (руки). Одновременно формировались и психические предпосылки.

Совершенствование мозга сопровождалось развитием высшей нервной деятельности. В условиях общественно-трудовой практики появилась и усиливалась способность к сложным умственным ассоциациям и отвлеченным понятиям, к мысленному обобщению фактов. Наряду с мышлением развивались чувства. Карл Маркс писал: «...Не только в мышлении, но и всеми чувствами человек утверждает себя в предметном мире... Образование пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории» (экономические-философские рукописи 1844 года).

Человек производил звуки голосом до того, как он научился петь и говорить. Эти звуки у него, как и у его предков — обезьян, служили инстинктивным выражением ощущений, а также элементарным сигнальным средством общения. Инстинктивно присущ ему был и ритм: как биологический фактор ритм наблюдается и в биении сердца, и в полете птицы, в беге коня, в крике петуха. Для того чтобы первичные голосовые звуки и природный ритм превратились в музыкальные звуки и музыкальный ритм, человек должен был утвердиться в мире как человек. Он должен был освоить мир материальной деятельностью, мышлением и эмоциональным восприятием.

Первобытный человек стремился воздействовать на окружающий мир — не только реальный, но и воображаемый — всеми доступными ему средствами, в том числе пением, музыкой, танцем, рисунком, изваянием. Искусство служило средством сплочения коллектива. Пение, музыка объединяли

людей в общем настроении, приучали их к совместным действиям, способствовали идеологической спайке. Свои мысли, впечатления и желания люди стремились внушить не только друг другу, но и прочим одушевленным существам и даже воображаемым духам. Музыка нередко сливалась с магией, а магия включалась в производственный процесс. Но и самая примитивная музыка была идеологией, а не механическим подспорьем к труду.

Возможно, что еще до того, как из воя родилось членораздельное пение, дикарь применял для музыкального выражения такие средства, как ритм, темп, тембр, динамика (градации громкости). Эти средства он мог осмысленно применять прежде, чем он научился различать и сознательно употреблять определенные по высоте звучания. Такое звукопроизводство не было еще музыкальным искусством, но уже являлось искусством. Вернее — составной частью искусства, объединявшего движение (танец, пантомиму, игру) и звук (возгласы, протяжные крики, звонкие удары, шумы). Это не было еще подлинным вокальным искусством, сочетающим ясные тона и образную речь, но уже являлось примитивной певческой практикой. В таком пении употреблялись отдельные звуки, слоги и слова, но они не доспели еще до искусства слова — поэзии.

Распространено мнение, будто первоначально пляска, музыка и поэзия составляли единое синтетическое искусство и лишь впоследствии отделились друг от друга. Такой синтез «мусических», как принято говорить, или иначе — «временных», развертывающихся во времени, искусств существовал у культурных народов древности, он существует и сейчас у многих народностей.

Но с синтеза ли началась история искусств? Где свидетельства, что музы явились на свет божий в один день и со дня рождения были неразлучны?

По всем приметам старшей сестрой была пляска, младшей — поэзия. Музыку надо признать средней по возрасту. Впрочем, в зародыше, в виде озвученного ритма, музыка присутствовала уже при рождении пляски. Танец основан на ритме, а элементарным материалом для физического воплощения ритма является звук, важный элемент музыки.

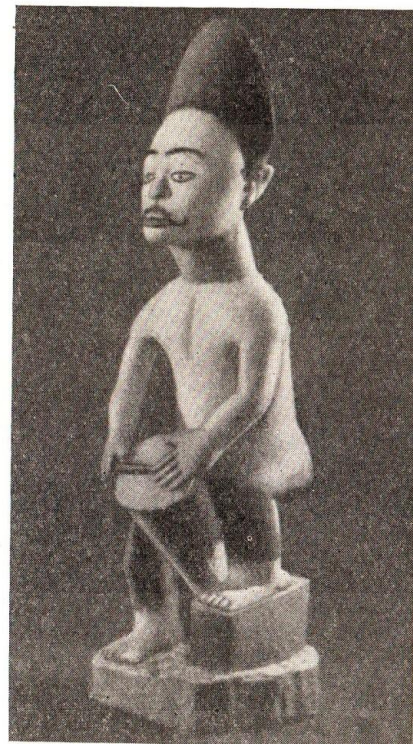
Танцевать можно без пения, вообще без музыки. Для аккомпанемента необязательны мелодия, гармония, но нужен звук, чтобы дать опору движению, особенно коллективному. Пусть это будет самый примитивный по качеству и незамысловатый по способу извлечения звук, вроде шлепка по животу или другой части тела, как это запечатлено на изящных росписях античных ваз и наблюдается в хореографической практике более близких к нам времен. Недаром некоторые ученые начинают классификацию музыкальных инструментов

с частей человеческого тела, считая, например, ладоши прототипом ударных инструментов.

Кому не известны, хотя бы понаслышке, неистовые пляски шаманов в сопровождении ритмического шума бубна? Это пережиток древнейших времен. Но и в современном профессиональном искусстве цивилизованных наций представлены танцы, которые сопровождаются музыкальными ритмами, а не мелодиями. Сошлемся на узбеков, индийцев и другие народы Востока, у которых излюбленным сопровождением к пляскам являются ритмически виртуозные удары по натянутой коже (бубен, барабан), подчас с потряхиванием металлических колец.

Первоначальное накопление средств музыкальной выразительности шло разными путями. Танец — один из таких путей и притом очень важный. Существенно то, что он был непосредственно связан с социальной жизнью первобытного племени и по природе своей был коллективным. Отсюда и роль ритма как средства согласования движений.

Этнографические наблюдения над охотничьими племенами показывают, во-первых, что характернейшую особенность их игр и плясок составляют подражания манере поведения зверей и воспроизведение процессов охоты; во-вторых, что эти игры и пляски, как и сама охота, носят общеплеменной, массовый характер и, в-третьих, что наиболее доступным и повсеместно распространенным орудием воспроизведения музыкального ритма в танце является человеческий голос. Типичный танец дикарей — хоровой танец.



Барабанщик. Скульптура из дерева
Нигерия, XIX век

В хоре, по-видимому, и родилась мелодия. Хоровое пение, как и массовый танец, служило делу сплочения коллектива. В совместном пении люди приучились настраиваться на общий тон (эту мысль подчеркивает советский музыковед Е. В. Гиппиус). Из ритмически организованных выкриков, из распевных завываний, которым придавалась определенная тембровая окраска, но которые не имели определенной высоты звучания, постепенно вычленился звук, закрепленный на одном высотном уровне. Возможно, пример подавал наиболее музыкально одаренный певец — запевала. Все поющие настраивались на устойчивый по высоте звук, долго выдерживали его или ритмически повторяли. Этнографические записи подтверждают эту особенность архаических мелодий.

От хаотического сочетания звуков переходили к унисону. Остальные звуки чередовались с ним, не определившись еще в высоте. А затем наряду с первым тоном выделился и второй. Когда почувствовали и поняли связь между ними, образовался интервал — зародыш мелодии.

Но это не обособленный процесс совершенствования уха. Вычленение звуков, осознание связи между ними (лада), творческая комбинация интервалов, ритмов, акцентов, темпов, тембров — все это оказалось возможным лишь в результате общей эволюции психической деятельности людей. А эта эволюция — следствие производственно-трудового прогресса общества.

Если предпосылкой возникновения и развития музыки явился производственно-трудовой прогресс общества, если содержание всего первобытного искусства было непосредственно связано с условиями жизни людей, если формирование средств музыкальной выразительности происходило прежде всего в коллективном художественном творчестве, хоровом танце, массовом пении, то вполне очевидны социальные истоки музыки — могучего организатора масс.

Вот в каком смысле труд создал музыку.

Раздел второй

МУЗЫКА ДОКЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА

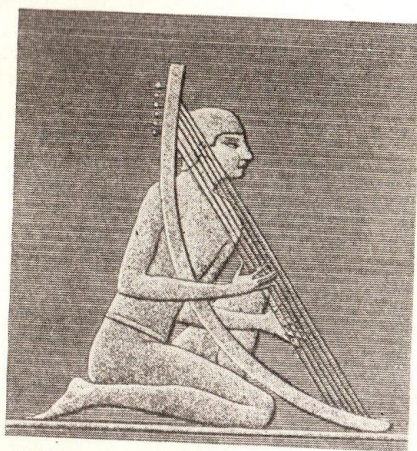
ПЕРВОБЫТНАЯ МУЗЫКА

Археологические раскопки показывают, что уже в позднем древнекаменном веке (верхнем палеолите), начавшемся более сорока тысяч лет назад, люди умели рисовать, лепить, вырезать на камне и кости. Зачатки изобразительных искусств наметились еще раньше — к концу мустьерского времени (средний палеолит).

В те далекие времена человечество делало первые шаги и в своем музыкальном развитии. Начало музыки, разумеется, нельзя обозначить определенной датой. Самые ранние памятники материальной культуры музыки (инструменты) сохранились от верхнего палеолита. Но это еще не определяет возраста музыки — несомненно, более почтенного, чем древнейшие вещественные следы музыкального искусства.

В какой стране, у какого народа раньше всего появилась музыка? На этот вопрос можно ответить так: искусство звуков рождалось всюду, где формировался *Homo sapiens* (разумный человек, человек современного типа). В основном это обширная зона Средиземноморья, Передней и Средней Азии, Крыма и Кавказа. Но и другие зоны были втянуты в этот процесс. В период верхнего палеолита образовалось пять главных областей расселения людей: европейская, средиземноморская, южноафриканская, сибирско-монгольская и индокитайская. К концу древнекаменного века азиаты проникли в Америку и Австралию.

Музыка рождалась всюду, и с самого начала она была разная у разных людей, как разными были сами люди, как различными оказывались их языки. Но у людей при всех биологических (впоследствии расовых и национальных) различиях и неодинаковых формах жизни было много общего в физическом облике (единый биологический вид), организации общества (единая общественно-экономическая формация).



Арфистка
Древний Египет, около 4000 лет до н. э.

технике (орудия каменного века) и идеологии. Так и в музыке: при всем многообразии ее типов она обладала некоторыми общими началами и единными закономерностями развития. Это и неудивительно, так как физическая природа звуков и физиологическая природа уха и мозга повсюду одинаковы. Однородны и законы общественного развития, играющие определяющую роль в идеологии, а значит и в музыке.

Музыка, как и танец, обнаруживает больше черт взаимного сходства у народов, стоящих на одной ступени общественного развития, чем, скажем, речь и поэзия. Ибо язык музыкальных звуков, как и азбука телодвижений, более непосредствен и эмоционален, чем слово.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ КАМЕННОГО ВЕКА

На ранних ступенях человеческой истории люди редко пользовались инструментами для воспроизведения мелодий. И ныне еще можно встретить народности, которые не знают музыкальных инструментов. Таковы, например, ведды. Ученые полагают, что музыка началась с пения, а первым инструментом был человеческий голос.

Возможно даже, что ранние инструменты служили только для подчеркивания ритма, отбиваемого в ладоши или ногами, а некоторые — для усиления голоса в качестве рупора.

Древнейшими явились, судя по всему, самозвучащие инструменты — колотушки, погремушки и иные ударные и шумовые инструменты. Другую группу старейших инструментов составили духовые — гуделки, свистки, флейты из тростника или кости без боковых отверстий. Представители этих двух групп, примерно двадцатитысячелетней давности, вроде свистка из сустава северного оленя, костяной дудки и шумового «скребка» найдены в раскопках древнего каменного века.

Затем люди научились делать флейты с боковыми отверстиями и многостольные флейты. Научились делать и свирели, варганы в виде подковы или пластинки с язычком. Подбирали дощечки разной длины — и получался ксилофон; к нему иногда приспосабливали резонатор из тыквы.

Из дерева, рога или раковины изготовляли трубы. Из выдолбленного дерева — барабаны без перепонки. Существовало и много перепоночных инструментов — барабаны и литавры в виде горшка, ступы или шара, изготовленные из тыквы или кокоса, с натянутой кожей (по ней били рукой, а впоследствии палочками), бубны с остовом в форме колеса и перепонкой из кожи или пузыря.

Позднее появились струнные инструменты: музыкальный лук (натянутая струна), арфы и цитры. Пробразом их был либо гибкий прут с отщепленной с одного конца или только в середине полоской коры, либо охотничий лук. Струной служила нить растительного или животного происхождения, а резонатором — устройство из тыквы, бамбука, раковины, а то и просто рот исполнителя. Смычок вошел в употребление гораздо позже.

Все эти инструменты, включая барабаны, трубы и более сложные флейты, относятся к периоду расцвета первобытно-общинного строя. В археологии этот период падает на средний каменный век (мезолит) и новый каменный век (неолит). Наступление мезолита относят примерно к XIII тысячелетию до новой эры.

Важнейшим признаком перехода к мезолиту считается изобретение лука, сменившего у охотников каменного века метательную доску и пращу. Изобретение лука знаменовало собой резкий скачок в развитии производительных сил первобытного общества. В свою очередь появление музыкального лука, а также других струнных инструментов означало важнейший сдвиг в материальной культуре музыки.

Географию изобретений ранних музыкальных инструментов установить трудно. Простейшие инструменты появлялись в разных местах параллельно и независимо друг от друга.

Подобно тому как каменные орудия и охотничьи луки придумывались самостоятельно жителями Восточной Азии, Средиземноморья и Русской равнины, так и почти одинаковые дудки, колотушки, барабаны, музыкальные луки изготовлялись обитателями различных мест Африки, Европы, Азии, не имевшими между собой точек соприкосновения. Обмен инструментами стал возможен лишь по мере преодоления первоначальной разобщенности человеческих групп. Впрочем, контакты между племенами начались довольно рано. Так, установлены тысячелетние связи палеолитических племен Русской равнины и Центральной Европы.

Гамма музыкальных звуков сложилась в пении. Но музыкальные инструменты, имевшие фиксированные тона, способствовали качественной определенности музыкальных звуков и в какой-то мере — музыкальных звукорядов и ладов.

ДОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ

Эра первобытнообщинного строя — самая долгая в истории человечества. Она измеряется не веками и не тысячелетиями, а сотнями тысяч лет. На протяжении жизни многих поколений не происходило подчас никаких сколько-нибудь существенных перемен. И все же к концу этой эры человечество пришло с весьма значительными завоеваниями.

Земледелец и скотовод, открывший в IV тысячелетии до н. э. металл, оставил далеко позади себя не только человекоподобные существа раннего древнекаменного века, но и собирателей пищи, охотников и рыболовов верхнего палеолита. Он возводил дома, применял искусственное орошение, мастерил изящные глиняные сосуды и женские статуэтки, умело обрабатывал камень и кость. Первобытная орда сменилась высокоорганизованным союзом племен. Такой родоплеменной строй еще в прошлом столетии существовал у ирокезов в Америке.

О музыкальной культуре далекой древности мы можем судить только по аналогии, руководствуясь музыкальными записями последних ста лет. Но нарисовать по этим записям общую картину чрезвычайно трудно. Одни из наших современников живут на уровне III тысячелетия до нашей эры, другие отстали от нас на двадцать тысячелетий. Было бы ошибкой считать всю культуру доклассового общества первобытной.

У ирокезов, у ряда племен Центральной Африки, у различных азиатских народностей, не знавших до последнего времени классового расслоения, мы находим музыкальные образцы, далекие от примитива. Наряду с элементарными попевками, в которых прослеживаются остатки самых отдаленных времен, встречаются довольно развитые мелодии. Лады их различны. Особенно многообразен ритм. Порой он даже изощрен. Нередко ударный инструмент, сопровождающий пение, имеет собственный ритм. Приемы построения мелодии предвосхищают некоторые современные методы композиции: здесь и повторение оборотов, и перемещение их на тот или иной интервал, и варьирование мелодии или ритма, выделение концовок и т. д.

Разнообразны способы извлечения звуков — пение горловое, грудное, носовое. Исполнение поражает то крайней монотонностью, то доходящим до самозабвения экстазом.

Поют коллективно, хором. Даже любовные песни — и те исполняют сообща.

Но чем больше развито племя, тем больше распространено сольное пение. Из хора выделяются запевалы. Иногда хор делится на две части (полухория), поющие поочередно, как бы переключаясь. Два солиста ведут певческий диалог. У эскимосов, например, два искусных певца соревнуются в исполнении и все присутствующие с захватывающим интересом наблюдают и переживают их художественный «матч».

Некоторые певцы и музыканты специализируются в своем искусстве и становятся профессионалами.

Довольно рано, еще в доклассовом обществе, намечаются зачатки многоголосия. И опять-таки — в самых различных краях нашей планеты. Одновременное звучание двух или нескольких тонов встречается у таких племен и групп, как папуасы, бушмены, пигмеи Малайского архипелага, а с другой стороны, у совершенно непохожих на них, наиболее замкнутых в прошлом, горских народностей Кавказа, в их самых старинных песнях.

Что же это за многоголосие? Сочетание разных мелодий — голосов? Гармонические ряды многозвучных аккордов? Нет, конечно, это лишь первичные формы двухголосия или многоголосия. Все поют одну мелодию, но только не в один голос (унисон), а на том или ином расстоянии (интервале) друг от друга. Скажем — в октаву, квинту или кварту, реже в другом интервале. Но иногда один голос на какое-то время отклоняется от данного интервала или унисона. Тогда возникают новые созвучия. Другой случай: мелодия у всех одинаковая, но один голос разукрашивает ее дополнительными звуками, на время отвлекаясь. Еще бывает так: одни голоса



Флейтист
Бронзовая скульптура из Бенина
Нигерия

ведут мелодию, другие же создают фон — отдельный звук голоса или инструмента длительно выдерживается или упорно повторяется. Такой прием до сих пор широко распространен в народной музыке. Выдерживаемый или повторяемый звук называется бурдоном, или органным пунктом. Тот, кто слышал игру на волынке, имеет представление о подобном двухголосии. На одной трубке исполняют мелодию, а на другой непрерывно звучит, монотонно тянется неподвижный бас. Отсюда и выражение «тянуть волынку».

Все перечисленные способы сочетания голосов в совместном пении характерны также для инструментальных ансамблей. Первоначально в ансамблях использовались преимущественно духовые и ударные инструменты. Путешественники XIX века описывают оркестры вроде индонезийского гамелана или инструментальной капеллы Соломоновых островов, которая включала 26 многоствольных флейт Пана.

Быть может, ни на одной из позднейших стадий человеческого музыка не проникала так во все поры общественной жизни, как в первобытнообщинном строе. Без песен, без музыкальных звуков в доклассовом обществе не обходится ни один обряд, ни одна церемония. Хоровое пение, инструментальная игра, сопровождающая пляску, — необходимый элемент больших празднеств, длящихся по несколько часов, а то — как у бразильских индейцев — и по несколько дней.

Существуют песни войны и песни любви. Поют песни пастухи, охотники, жнецы, рыболовы. Песни колыбельные и песни похоронные, историко-эпические, шуточные, игровые, лечебные и всякие иные создаются и исполняются людьми, не знающими еще письменности, но украшающими жизнь поэзией звуков.

У многих племен мелодии исчисляются тысячами. От поколения к поколению передаются свято оберегаемые общеродовые и общеплеменные песни. Среди них имеются особые песни мужчин, женщин, детей, нередко и индивидуальные песни. Почти каждый эскимос, каждый индеец из племени виннебога, каждый обитатель Андаманских островов гордится собственной песней.

Для историка музыкальный быт уцелевших доклассовых племен — живой музей, хранящий реликвии седой старины. Для среднего европейца это заповедник экзотической культуры, первобытного «примитива», «варварских» звучаний. Но для самих племен, стоящих и поныне на низком уровне развития, это часть их настоящей духовной и эстетической жизни. И даже для тех народов, которые перешагнули этот уровень, но еще недавно жили в аналогичных условиях, это не только их прошлое, но и настоящее. Традиционная народная музыка — основа их современной музыкальной культуры. Она — часть мировой культуры наших дней.

Раздел третий

ДРЕВНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ

РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО И ЕГО КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Первое крупное рабовладельческое государство образовалось на рубеже IV и III тысячелетий до нашей эры в долине реки Нила. Государственные объединения возникли также в равнине между Тигром и Евфратом, в районе Средиземноморья, на широких пространствах азиатского Юга и Востока, прежде всего в бассейнах рек Инда и Ганга и китайских рек Хуанхэ и Янцзыцзян. Рабовладельческие отношения развились в державах Малой Азии и Закавказья, Передней и Средней Азии, в греческих колониях Северного Причерноморья.

В середине I тысячелетия до н. э. теряет независимость древнейшее государство мира — Египет. Его захватывает Персия, а затем Македония. В V веке до н. э. вступает в пору высшего расцвета Эллада (Греция). Около этого времени начинается возвышаться Рим.

Античная культура распространяется на запад и на восток. Период от европейско-азиатско-африканских завоеваний Александра Македонского (334—324 гг. до н. э.) и кончая покорением Египта Римом (30 г. до н. э.) называют эллинистическим. Смешанная культура эллинизма сочетала в себе достижения греческих мыслителей, ученых, художников с развивающимися местными культурами средиземноморских народов. Столица Эллады — Афины и новый город Александрия в дельте Нила — крупнейшие культурные центры древности. Но политическая гегемония в этот период переходит к Риму.

К середине III века до н. э. Рим покорил весь Апеннинский полуостров, а в последующие века — огромную территорию Западной и Южной Европы, Передней Азии и Северной Африки. В Древнем Риме рабовладельческий строй достиг наивысшего развития. Там же с наибольшей остротой выявился кризис этого первого в истории человечества эксплуататорского строя. Расшатанная классовыми противоре-

чиями и сопротивлением поработанных народов великая Римская империя раскололась к концу IV столетия н. э. на две части — Западную и Восточную. Ширился натиск германцев, славян и других племен на ослабевшие твердыни мирового рабовладения. Все больше нарастало возмущение эксплуатируемого люда, неоднократно приводившее к кровавым схваткам. После ряда вторжений в Западную Римскую империю гуннов и разграбления ее столицы вестготами, а затем вандалами, империя пала. Свержение последнего римского цезаря в 476 году считается концом древней истории.

История древнего мира заполнена опустошительными войнами. Но страны не только воевали, они и торговали. Устанавливались широкие хозяйственные связи. Сухопутные караваны, торговое мореплавание, вывоз рабов, переселения народов, колонизация — все это способствовало обмену культурными ценностями.

Войны губительно отзывались на цивилизации, приводили к истреблению людей и разрушению очагов культуры. Но, пережив войны, народы вновь вступали в хозяйственные и культурные контакты. Происходил взаимный обмен духовным достоянием. Более отсталые народы — нередко ими оказывались победители — перенимали достижения передовых. Кочевали музыкальные инструменты, проникали в другие страны песни и пляски народов.

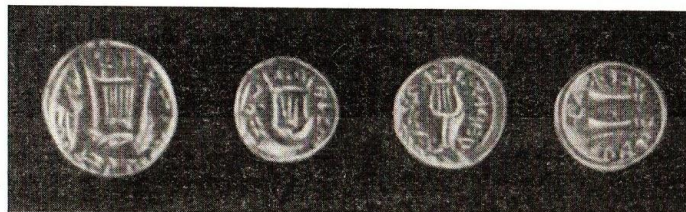
Древние цивилизации преобразили землю. Росли города и гавани, воздвигались пирамиды и статуи, сооружались храмы и музеи, создавались библиотеки, школы, театры.

Различны были формы правления в древнем мире — восточные деспотии, иудейская теократия, тирания и демократия в Греции, республика и империя в Риме. Но всюду государство служило классу эксплуататоров — рабовладельцев. Оно подавляло восстания рабов и бедняков, сотрясавшие древний мир.

Рабский труд охватил основные отрасли производства. Нещадная эксплуатация рабов доставляла экономические блага и избавляла имущих людей от физической работы, позволяла им заниматься политикой и торговлей, наукой и искусством.

Возможности этого способа производства были ограничены, рабовладелец не был озабочен развитием техники. Если вначале рабовладение содействовало развитию производительных сил, то со временем оно превратилось в их тормоз. Паразитизм разлагал общество. Но прежде чем противоречия рабовладельческого строя привели его к крушению, человечество достигло огромных успехов в ремесле, строительстве, добыче и обработке металлов, военной технике, сельском хозяйстве и накопило значительные духовные ценности.

В древних цивилизациях берут начало математика, астро-

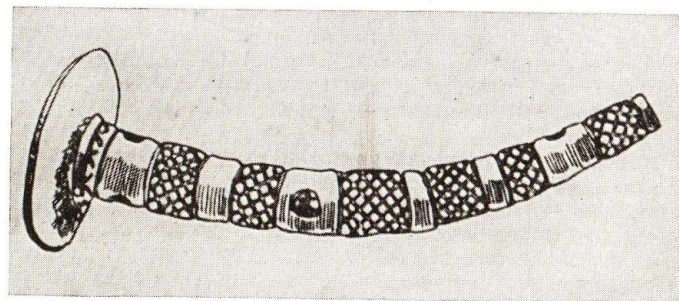


Древнееврейские монеты

номия, география, медицина и другие науки. Египтяне, индийцы, китайцы, греки, римляне дали миру замечательных философов. Развился эпос. Расцвела поэзия. Родилась драма. Еще в IV тысячелетии до н. э. появилась иероглифическая письменность (Египет, Шумер), а во II тысячелетии до н. э. — буквенно-звуковая (финикийский алфавит). Классического совершенства достигла древневосточная и античная скульптура и архитектура. И музыка также принесла богатую жатву.

ПАМЯТНИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНОСТИ

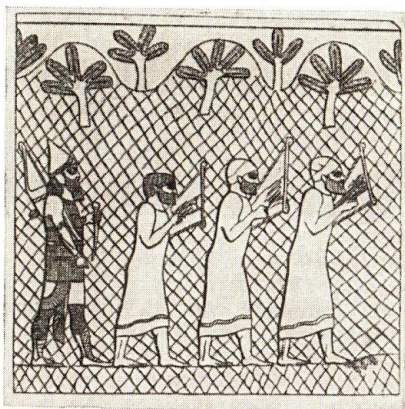
О музыкальной культуре древних цивилизаций мы знаем гораздо больше, чем о музыке предшествующего времени.



Духовой инструмент
Кувшинное погребение в Мингечауре (Азербайджан)

Сохранилось много музыкальных инструментов, а еще больше изображений их на фресках, рельефах, мозаике, статуэтках, вазах, монетах.

Письменные источники рассказывают о музыкальной жизни и о музыкальных воззрениях древних. Мир музыки отражен в мифах и художественной литературе того времени.



Музыканты с лирами
Барельеф. Ассирия, IX век до н. э.

II века до н. э., еще три гимна — уже II века н. э., песня, высеченная лет за сто до н. э. на надгробной плите в Малой Азии, христианский гимн семитского происхождения, несколько вокальных и инструментальных отрывков, не полностью поддающихся точной расшифровке, — этим исчерпывается все, что осталось от нескольких тысячелетий музыкальной истории до вторжения варваров в Рим.

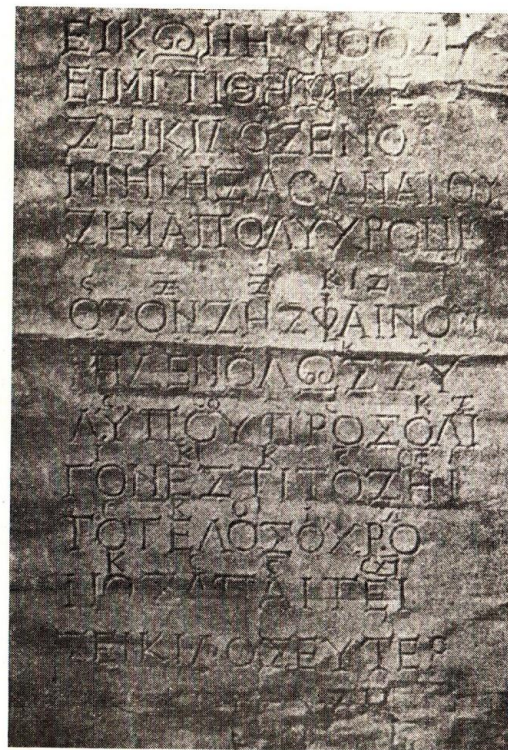
Все ли? Не прочерчиваются ли в живой музыке наших дней контуры мелодий очень далеких времен? Нельзя ли найти следов античности в музыкально-поэтическом искусстве современных народов — наследников древних цивилизаций?

Конечно, бессмысленно искать в ариях эфиопки Аиды и египтянина Радамеса из оперы Верди отзвуки мелодий, услаждавших некогда слух фараонов. Но можно быть уверенным в том, что народное искусство донесло до нас сквозь века отголоски творчества народов древнего мира. Эти отголоски — во всевозможных обрядовых песнях языческого характера, в свадебных величаниях и похоронных плачах, в многочисленных трудовых песнях, связанных с сельскохозяйственным календарем и допотопными способами производства, в игровых песнях, плясках.

Немалая часть их выветрилась за века. Многие мелодии радикально преобразились. Часть напевов была присвоена церковью вместе с языческими обрядами и до неузнаваемости переработана. Но некоторые напевы или по крайней мере попевок должны были дойти до нас в изначальном виде, как дошли до нас в устной традиции слова, сюжеты, образы этих

Наконец, до нас дошли и записи самой музыки. Правда, их ничтожно мало — не больше дюжины. Ни одна запись не восходит даже к классической эпохе Греции. Все образцы принадлежат к эллинистическому или раннехристианскому времени.

Самый ранний памятник — маленький отрывок из трагедии Еврипида «Орест», сохранившийся на одном из папирусов III или II века до н. э. Два дельфийских гимна



Надгробная плита с записью песни
Гробница Сейкила (Малая Азия), II—I вв. до н. э.

древнейших видов народного музыкально-поэтического творчества.

Незадолго до второй мировой войны в Брянском районе был записан народный хороводный спектакль, основанный на обряде «похорон Костромы», восходящем к давно исчезнувшему культу умирающего и воскресающего солнечного божества. Многие века пережил обряд «проводов масленицы», также сопровождавшийся песнями, плясками, играми. В далекие времена в русских деревнях сложился театрализованный свадебный обряд, зафиксированный в прошлом веке фольклористами в различных областных поэтически-музыкальных вариантах.

Не случайно песни, связанные с подобными обрядами, производят впечатление глубокой архаичности. Содержание этих песен переосмысливалось с течением времени, менялось и его музыкальное выражение. Но все же не только поэтический строй, но и музыкальный склад этих старейших пластов народного творчества удержал типичные черты далекой старины.

Кто знает, может быть незатейливый мотив, который напевает мать у колыбели ребенка в наш атомный век, состоит из тех же самых нот, что и напев, которым убаюкивали младенцев дохристианской эры!

Приверженность к очень древним традициям обнаруживает в особенности искусство народов Востока. Это видно на примере китайской музыки. На протяжении столетий китайское искусство, китайская литература, китайская музыка, достигшие расцвета в древние времена, носили на себе печать консерватизма. И если китайские мелодии, записанные в средние века, оказываются столь похожими на мелодии, звучащие спустя десять — двенадцать столетий, то можно предположить, что и за тысячу лет до этого они звучали примерно так же.

Конечно, не надо преувеличивать этого сходства. Но все же и общие сведения о музыкальной культуре Древнего Китая, и теоретические данные о строении старинных мелодий подтверждают, что многие черты современной китайской музыки обозначились еще в те времена, когда китайцы создали свои иероглифы (II тысячелетие до н. э.) и песни, вошедшие в знаменитую «Книгу песен» («Шицзин», I тысячелетие до н. э.).

Церковь испокон веков является ревностным хранителем установленных канонов. В «священной» музыке, оберегаемой (насколько это удастся) от изменений и новшеств, костенеют незыблемые мелодии. Правда, жизнь воздействует и на этот оплот архаики, но в несравненно меньшей степени, чем на области, свободные от религиозной регламентации. Древнейшие отложения культовой музыки представляют безусловный интерес для музыкально-археологических «раскопок». Поучительно, например, исследования ритуальных напевов еврейских общин Йемена и областей бывшего Вавилонского царства. Эти общины очень давно откололись от основной массы иудеев в Палестине и, как полагают ученые, сохранили в нетронутom виде не только особенности культовой музыки, сложившиеся еще до первого вавилонского плена, но и народные мелодии Древнего Израиля.

МУЗЫКАНТЫ ДРЕВНОСТИ

Молотите себе на корм солому,
А зерно для ваших господ.

Так пели земледельцы в Древнем Египте.

Ты не сеешь, не жнешь,
Как же берешь ты хлеб с трехсот закровов?
Ты не ловишь, не охотишься,
Как же вижу на твоём дворе молодого тура?

Так пели крестьяне в Древнем Китае.

Всюду, где общество раскололось на классы, трудовые песни отражали не только тот или иной производственный процесс, но и социальные отношения. В песнях звучали жалобы на несправедливость и протест против угнетения.

Бедняки, рабы пели не только о себе и не только для себя. Песней, музыкой они обслуживали господ. Музыка превратилась в одну из форм рабского труда.

Когда легендарный Одиссей, возвратясь из странствований в родной город, устроил праздник —

Дом весь от топанья ног их гремел и дрожал, и окружность
Вся оглашалась пением звучным рабов и служанок.

А вот что сообщает римский историк IV века н. э.: когда благородный господин утомится, его усыпляет музыка тибий или пение кастратов, а водяной орган и лира величиной с двухколесную повозку снова поднимают его ослабевший дух.

Рабы и рабыни, искусные в музыке, пении, танце, были лучшим украшением дворцов и гаремов. Они служили ходким предметом торга и заманчивыми военными трофеями. Ассирийский царь Синнахериб, захватив врагов в плен, велел оставить в живых только музыкантов (главным образом женщин), а остальных пленников переколоть. Эллинистическая Греция и императорский Рим были наводнены сирийскими рабынями с их арфами, лирами, лютнями и гобоями.

Но музыкантами были не только рабы. У вавилонян и сирийцев профессиональные музыканты из числа свободных граждан стояли по рангу выше остальных государственных чинов, вслед за богами и царями. В «Илиаде» — древнейшей греческой поэме — герои-вожди исполняют эпические песни-сказания, сопровождая их звуками струнного инструмента. Библейский царь Давид известен как псалмопевец, аккомпанирующий себе на кинноре («гусли царя Давида», или «арфа царя Давида», по существу — лира). Из римских государей, увлекавшихся музицированием, артистической славой особенно домогался император Нерон. Он давал публичные концерты и совершил турне по Греции, выступая в качестве вокалиста, инструменталиста и композитора. Его инструмен-



Библейский царь Давид с гуслими
Заставка из новгородской рукописной
псалтыри, XVI век

нитым спортивным олимпийским играм. Они привлекали массы народа из различных местностей Греции. В них участвовали многие певцы, музыканты, хоровые коллективы. Так, славились состязания в Спарте, где около 676 года до н. э. одержал победу китаред (исполнитель на китаре) Терпандр с острова Лесбос — первая достоверная личность в истории античной музыки. Музыка была в центре пифийских игр в честь Аполлона в Дельфах. В 586 году до н. э. здесь был увенчан лавровым венком победителя авлет (исполнитель на авлосе — духовом инструменте типа гобоя) Сакад из Аргоса. Он исполнил музыкальную пьесу, изображавшую битву Аполлона с драконом. Это первый известный образец программной музыки.

Празднества-представления (дионисии), посвященные богу вина и веселья Дионису, привели к созданию трагедии. Основой античной трагедии был хор. Чтобы отобрать лучший хор

том была греческая китара — род лиры.

Музыка являлась профессией многих жрецов. В Палестине славились канторы — главные певцы в синагогах. На торжествах освящения храма Соломона к огромной массе левитов (служителей культа низшего звания), певших и игравших на инструментах, присоединялись сто двадцать священников с серебряными трубами.

Всеобщим уважением пользовались профессиональные мастера эпического искусства, певцы-сказители, подобные греческим аэдам из «Одиссеи».

В античной Греции проводились музыкальные состязания. Это были большие общественные мероприятия государственного значения, подобные знаменитым

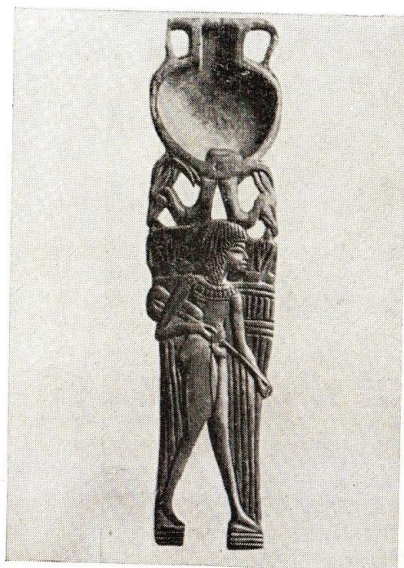


Поэтесса Сапфо с лирой
Роспись гидрии (сосуда для воды). Древняя Греция,
VI век до н. э.

для участия в спектакле, устраивались состязания хоров из разных полисов (городов).

В Риме с I века н. э. проводились капитолийские состязания. Сюда стекались музыканты из многих европейских стран, Азии и Египта. Триумф на капитолийских состязаниях означал признание мирового первенства.

В Греции создавались хоровые объединения — союзы певцов и танцоров, в Риме (уже в начале III века н. э.) — клубы музыкантов. Певческие союзы Греции были самостоятельными коллективами, римские же клубы — ассоциациями профессио-



Туалетная ложечка с изображением музыканта. Дерево. Древний Египет, конец XV века до н. э.

менно функции своеобразного института общественного мнения и политической цензуры, обеспечивавшей интересы господствовавшего класса.

МУЗЫКА И ПОЭЗИЯ, МУЗЫКА И БЫТ

Когда о современном поэте говорят, что он поет любовь или свободу, то никто не представляет себе, что он действительно поет. Это просто поэтическое уподобление. Поэты древности пели в прямом и точном смысле слова. Поэт в те времена всегда был певцом. Часто также и композитором. Он сопровождал пение стихов игрой на музыкальном инструменте.

Поэзия была неразрывно связана с вокальным искусством. Пение придавало слову пластичность, выразительность, интонационную определенность. Слово приобретало рельефность мраморного изображения.

налов. Но и в Греции, и в Риме, и в различных странах Древнего Востока среди разных слоев населения распространено было любительское занятие музыкой и одновременно все больше развивался музыкальный профессионализм.

В Китае еще в середине I тысячелетия до н. э. существовала специальная придворная служба, ведавшая исполнением песенной и танцевальной музыки, а также обучением музыкантов и танцоров. Позднее была учреждена музыкальная палата — Юэфу. Она занималась собиранием в разных концах страны стихов и напевов песен. Музыкальная палата имела одновременно функции своеобразного института общественного мнения и политической цензуры, обеспечивавшей интересы господствовавшего класса.

Вне пения, вне музыки у древних греков не существовало лирической поэзии. Лирика — буквально — это пение под лиру.

Лирой он слух услаждал, воспевая славу героев,—

говорит Гомер об Ахиллесе в «Илиаде».

Поэзии и музыке покровительствовала одна муза — Евтерпа. Ее неперенный атрибут — двойная свирель. Пэан — песнь радости и ликования в честь Аполлона — исполнялся под аккомпанемент китары. Дифирамб — гимн в честь Диониса — сопровождался звуками авлоса.

В историю греческой музыки вписали свои имена поэты Тиртей, Пиндар, Арион — творцы хоровой лирики, и поэты Алкей, Анакреонт, Сапфо — творцы сольной лирики.

У греков пение было близко к декламации. О характере его дают представление дошедшие до нас дельфийские гимны Аполлону.

Но были у греков и песенные мелодии. Образец их — напев, высеченный на надгробной плите (эпитафия некоему Сейкилу). По характеру напева, звучащего вполне современно, и по содержанию слов эпитафия представляет собой род застольной песни:

Живи, друг, веселись!
Ни о чем не печалься!
Наша жизнь быстротечна,
Срок веселиться недолог.

Поэзия дружила с музыкой также и у римлян. Ювенал называл поэтом только того, кто умел сочетать стихи с мелодиями. Гораций говорил, что его оды — слова, звучащие со струнами. Эклоги Вергилия предназначались для исполнения певцами в театре.

Великие творения древней поэзии — это не только памятники художественной литературы, но и свидетельства музыкального расцвета. В историю музыки вошли такие шедевры поэтического творчества, как «Шицзин», «Песнь песней», «Ригведы». «Песнь песней» — свод любовной лирики, вошедший в Библию. Своими истоками он восходит к народному творчеству древних евреев. «Ригведы» — собрание священных индийских гимнов. По объему оно равно «Илиаде» и «Одиссее» вместе взятым.

Музыкальным был и эпос: у греков и римлян, как и у других народов древности, поэтические повествования исполнялись нараспев под звуки инструментов.

Античный театр не знал разделения на театр драматический и музыкальный. Хор и пляска, сопровождаемые игрой на инструментах, чередовались с речевой декламацией, раз-



Ритуальные рога
Золото. Северный Шлезвиг (Ютландский полуостров), около 400 года н. э.

говорным диалогом. Истоком трагедии был дифирамб — хоровой гимн с запевадой. Истоком комедии, также возникшей из культа Диониса, был хоровой танец. Хор начинал и заключал представление. В трагедии хор комментировал события по ходу действия, а в комедии хор обращался к зрителям и непосредственно участвовал в сценической игре. Постепенно в трагедию все больше вводились сольное пение и песни в форме диалога (дуэт).

Великие трагики древности — Эсхил, Софокл и Еврипид — были не только драматургами и актерами, но и музыкантами. Они сочиняли и подбирали мелодии для своих трагедий. И Аристофан, крупнейший комедиограф античности, вписал свое имя в музыкальную летопись. Его политические комедии по своему жанру — музыкальные комедии. Он — прародитель оперетты.

Певцы и оркестранты — постоянные участники древнего индийского театра. Танцевальная пантомима в Индии всегда сопровождалась пением текста под аккомпанемент музыки. В латинской драме римлян, в отличие от трагедии греков, хор не участвовал; допускалась только мелодекламация в сопровождении тибии (авлоса). Зато характернейшее римское танцевально-мимическое зрелище — пантомим — шло под аккомпанемент хора, появившего действие, и шумного звучания многочисленного ансамбля инструментов.

Словом, и лирика, и эпос, и театр, и священный ритуал — все в древности было связано с музыкой.

О роли музыки в быту древних людей рассказывают предания, вошедшие в Библию, гомеровские поэмы, индийские веды. О том же свидетельствуют произведения китайской литературы, памятники армянской культуры, равно как и сообщения историков. Так, греческий историк Ксенофонт рассказывает о воинственных и плясовых песнях грузин в IV веке до н. э.

Музыкальный фольклор древности включал мельничьи песни, песни шерстопрядов, гончаров, каменщиков, водокачател, погонщиков вьючных животных и другие песни труда.

Будни бедняков и пиры богатей, народные веселья и общественные церемонии, домашние вечеринки и царские приемы, охота и жертвоприношения, уединенные встречи влюбленных и победные возвращения войск — все сопровождалось музыкой.

У римлян была поговорка: «Посреди звучания труб», что означало: «В разгар битвы». Или говорили: «Посылай за трубачами». Подразумевалось, что надо готовиться к похоронам.

Колыбельная песня и траурный марш — альфа и омега человеческого существования.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Греки рассказывали, что пение легендарного певца-поэта Орфея очаровывало людей, животных и даже скалы; реки, заслушавшись певца, останавливались в своем течении. Под звуки лиры Амфиона послушно ложились камни при постройке Фив. Когда вавилонская богиня плодородия и любви Иштар спускалась в преисподнюю, звуки гобоя на время освобождали умерших от власти подземных богов.

Древние верили в чудодейственную силу музыки. Индийцы были убеждены в том, что музыка влияет на судьбу человека и даже на порядок мироздания. Это воззрение восходит ко времени вед — памятников древнеиндийской литературы, сложившихся еще до возникновения буддизма (раньше VI века до н. э.).

И в более близкое к нам время индусы обращаются к музыке как средству магии. Известны заклинательные напевы, которыми они пользуются для укрощения змей и разъяренных слонов. А религиозные песнопения, к слову сказать, разве это не те же заклинания, только обращенные не к животным, а к духам и богам?



Римское войско. Справа — горнисты
Фрагмент рельефа, найденного близ деревни Адамкисси в Добрудже
(Румыния), 109 год н. э.

Древние верили не только в магическое действие музыки. Они сознавали ее огромное моральное и социальное значение. Китайский философ Конфуций полагал, что «Книга песен» имеет большое воспитательное значение. По убеждению египтян, хорошая музыка способна обуздывать и очищать страсти.

Правда, в этих воззрениях было немало мистики. Не только древние индийцы, но и вавилоняне, и ассирийцы связывали музыкальные явления с законами космологии (науки о вселенной). Тона сопоставлялись с планетами, интервалы с временами года, и все подчинялось символическим числам, особенно священных чисел, таких, как пять и семь. Космологические представления о музыке и числовая мистика в установлении звукорядов господствовали и у египтян. Они были знакомы и китайцам, им отдали дань и греки в лице Пифагора (VI век до н. э.) и его последователей. Школа Пифагора разработала учение о «музыке движущихся сфер». В основе мироздания усматривалось музыкальное начало, а в комбинации тонов — гармония природы.

Тот же Пифагор и его ученики обратили внимание на физическую природу звуков и выяснили важные законы музыкальной акустики.

Пифагорейцы понимали гармонию как единство многообразного и согласование противоположностей. Этот диалектический взгляд был свойствен и ряду других греческих философов. Ярко выразил его Гераклит (VI — V век до н. э.). Его мысль о том, что «искусство музыканта соединяет различное», приводит В. И. Ленин в «Философских тетрадах».

Проблемами музыки занимались виднейшие философы — материалисты Гераклит и Демокрит, идеалист Платон и величайший мыслитель древности Аристотель. Важные мысли о музыке высказал Дамон — учитель Сократа и советник Перикла.

Крупнейшим музыкальным теоретиком древности был Аристоксен, ученик Аристотеля (родился в середине IV века до н. э.). В отличие от пифагорейцев, исходивших в музыкальной теории из отвлеченно-математических отношений, Аристоксен отталкивался от слухового восприятия. Последователи Пифагора назывались канониками, последователи Аристоксена — гармониками.

«Консонанс — это интервал, в основе которого лежит простейшее соотношение чисел», — утверждали каноники. «Консонанс — это наиболее приятное на слух созвучие», — заявляли гармоника. Так сталкивались два совершенно противоположных подхода к явлениям музыки.

Античные философы разработали основы музыкальной эстетики — науки о природе и свойствах музыки. Они создали учение об этосе, то есть об этическом (моральном) смысле, воспитательном значении и организующей роли музыки, об ее политических, религиозных и педагогических функциях. Греки полагали, что между звуковыми и художественными образами и душевными состояниями существует непосредственная связь, которая позволяет музыке влиять на чувства, характер и поведение человека. В соответствии с учением об этосе определялся выбор тех или иных музыкальных ладов, ритмов, инструментов и т. п. Так, считалось, что мелодия, построенная в дорийском ладе (звукоряд белых клавиш современного рояля от *ми* до *ми*), укрепляет волю, наставляет мужеству среди опасностей и призывает к действию, а мелодия в фригийском ладе (от *ре* до *ре*) возбуждает и воспаляет, приводит в экстаз.

Строгой регламентации подвергались лады и другие элементы музыки в китайском дворцовом и храмовом обиходе. С непрерываемостью, свойственной вообще «китайским церемониям», устанавливалось, например, что первый лад применяется для музыки, обращенной к Небу, седьмой лад — для выхода императора из гарема, двенадцатый лад — для пирушек наследного принца.

У индийцев существовал чрезвычайно детализированный кодекс музыки. Различные типы мелодий применялись в зави-



Музей и музы
Роспись краснофигурной вазы. Древняя Греция, V век до н. э.

симости от того или иного психологического и морального назначения их, в зависимости от той или иной погоды, от времени года и даже времени дня. Одна музыка — для утра, другая — для вечера. Осенняя музыка отличалась от летней, музыка пасмурного дня — от музыки яркого солнца.

Платон называл музыку гимнастикой души. То же утверждал Аристотель: «Подобно тому как гимнастика способствует до известной степени развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать некоторое воздействие на этическую природу...»

Характерно, что в Спарте, где система воспитания строилась на суровой физической и военной закалке, музыка являлась обязательным предметом обучения всех граждан до тридцати лет. В Спарте, Фивах, Афинах каждый обучался игре на авлосе; участие в хоре было долгом молодого грека.

Неудивительно, что представители правящих классов стремились использовать силу музыки в политических целях. Когда аристократ Платон заявлял, что государство должно

быть построено на основе музыки, он не скрывал того, что заботился об упрочении «гармоничного» рабовладельческого строя. Платон предостерегал против смешения голосов рабов и благородных, мужчин и женщин, людей и зверей. Он признавал только вокальную музыку и осуждал самостоятельную игру на инструментах как безвкусие. Решительно возражал он против новшеств в музыке, ибо они влекут за собой, по его мнению, свободу в политической жизни. Последователи Конфуция призывали воспитывать песнями смирение и послушание.

Этим охранительным тенденциям противостояли иные устремления, рождавшиеся стихийным сопротивлением порабожденных масс. Так появлялись песни жалоб, протеста и возмущения, о которых мы знаем по литературным памятникам.

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Главнейшие музыкальные термины: музыка, мелодия, тон, ритм, гамма — греческого происхождения. От греков заимствованы также термины гармония и симфония, хотя в древние времена эти слова имели более общее значение: гармония — связь, стройность, соразмерность, в применении к музыке — порядок мелодического движения или ритмический строй; симфония — благозвучное сочетание тонов, а также совместное пение.

В современной теории стихосложения пользуются такими понятиями, как ямб — чередование неударяемого слога с ударяемым, хорей — чередование ударяемого слога с неударяемым, дактиль — последовательность одного ударяемого и двух неударяемых слогов, и т. д. Эти названия стоп перешли к нам от греков. Но у них они обозначали не сильные и слабые слоги, а долгие и краткие. Краткий слог был однодолгий, долгий — двухдолгий. Музыкальный ритм соотносился с поэтическим размером. Вместе с тем он имел самостоятельное значение. Греки определяли ритм как мужское начало в противоположность мелодике как женскому началу.

Основу греческого звукоряда составлял тетрахорд. Любой тетрахорд охватывал два шага по целому тону и один шаг на полутон.

Чтобы уяснить, что такое тон и что такое полутон, можно сыграть на рояле гамму на белых клавишах. В ней семь звуков: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Средние звуки — *ми* и *фа* — образуют полутон: между ними нет промежуточных звуков. Во всех остальных случаях соседние ступени гаммы образуют целый тон: между ними расположен звук, извлекаемый черной клавишей.

Если в четырехступенном звукоряде полутон находился внизу, то этот тетрахорд назывался дорийским; если в середине — фригийским; если сверху — лидийским.

Два тетрахорда составляли лад. Различались лады: дорийский, фригийский, лидийский. Эти названия сохранились и в современной теории музыки, но по отношению к ладам иной структуры.

Греческие лады, как и современные, состояли из семи различных звуков; восьмой звук — повторение первого в другой октаве. Греки пользовались также полным 12-ступенным звукорядом (хроматическая гамма).

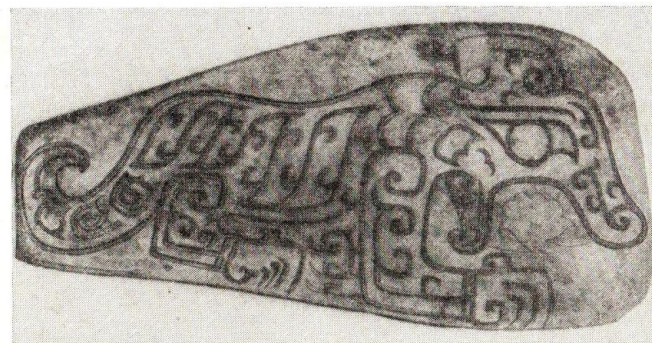
В музыке Китая господствует пентатоника — система из пяти звуков. Представление о ней может дать гамма черных клавиш на рояле. Между ступенями — расстояние в целый тон или полтора тона, а полутонов нет. Такая система известна многим народам.

В Индии с давних времен утвердился 7-ступенный звукоряд. Но каждая ступень представлена не одним звуком, а несколькими, примерно в четверть тона. Они соответствуют тем небольшим повышениям или понижениям ступеней гаммы, которые допускают певцы для усиления выразительности мелодии, для достижения более тонких оттенков исполнения. Так возникла система шрути, предусматривающая разделение октавы на 22 части (шрути — буквально: еле слышимые, едва различимые). Примерно 2000 лет назад эта система была изложена в стихотворном трактате Бхараты «Натьяшастра», где речь идет о театре, пении, танце, мимике и инструментальной музыке.

У индийцев есть слово «самгит». Оно означает музыку и охватывает в целом понятия инструментальной музыки, пения и танца. Музыкальная ритмика сложилась у индийцев в тесном единстве с ритмикой танца. Число музыкальных ритмов в старинных трактатах доходит до 120. Многочисленны и приемы мелодических украшений. Их насчитывалось свыше 60. Правда, на практике применялось ограниченное, но все же очень большое количество ритмов и украшений. В этом отношении индийцы проявляют исключительную виртуозность.

Едва ли не самым важным понятием в музыкальной теории древних было то, что греки называли *ном*, а индийцы — *рага*. Это понятие существовало и у египтян, и у иудеев, позднее также в Византии и у восточных славян — *глас*, у армян — *дзайн*, у арабов, персов, азербайджанцев, узбеков и других народов — *макам*, *мугам*, *маком*. Ном, рага и т. п. — это не только лад, но и характерные попевки, интонации, ритмы, даже регистры голоса. Это своего рода модели для импровизации новых мелодий.

Само слово «рага» включает в себя понятие эмоциональ-



Шидин
Китай, ранее XII века до н. э.

ности и красочности. Нередко небольшое отклонение в мелодии — скажем, повышение звука — отличает, к примеру, дневную рагу от вечерней. Индийцы очень чутки к подобным тончайшим нюансам.

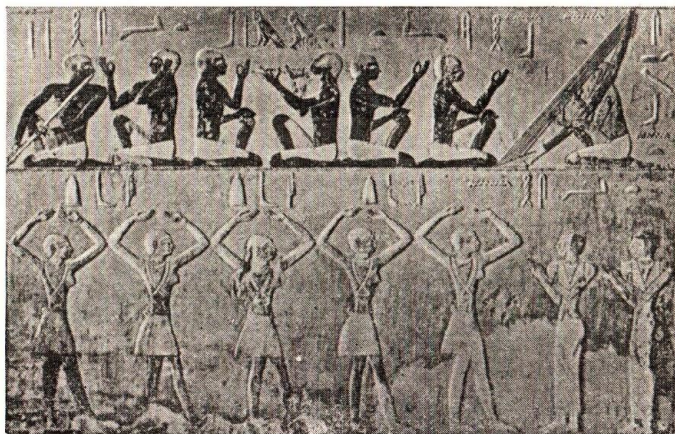
Древний мир создал теорию музыки. В древности возникла и система записи музыки. У индийцев и греков существовала буквенная нотация. Китайцы записывали знаками музыку для инструментов.

Египтяне, для того чтобы обозначить повышение или понижение мелодии, пользовались движениями рук. У них даже понятие «петь» передавалось словами «производить рукой музыку». Движения рук служили одновременно и приемом хорового дирижирования и «воздушным письмом». Это искусство называлось *хейрономией*. Тот же принцип лег в основу возникшей позднее системы записи музыки при помощи знаков (невм).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В 1950 году при раскопках могильников в провинции Хэнань археологи нашли пластиночный каменный ударный музыкальный инструмент резной работы, издающий тон металлического оттенка. Это — *шицин* (каменный цин), самый старый из сохранившихся китайских музыкальных инструментов. Он был изготовлен ранее XII века до н. э.

Из китайских струнных инструментов самый древний был обнаружен в 1935 году при раскопках в провинции Хунань;



Певцы, музыканты и танцовщицы
Барельеф на гробнице. Древний Египет, около 2700 года до н. э.

три таких же инструмента археологи обнаружили в 1957 году в провинции Хэнань. Найденные образцы пролежали в могильниках 2200 лет, если не больше.

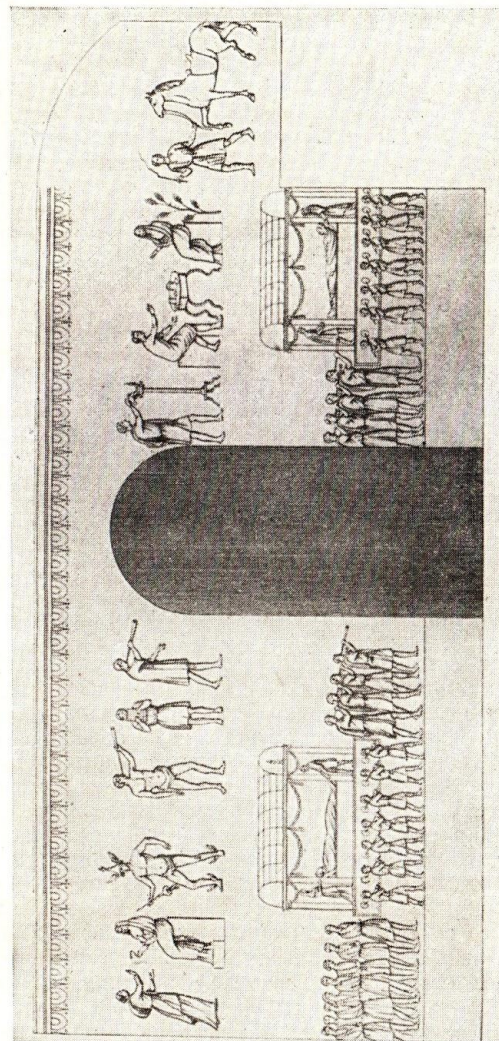
В 1938 году при раскопках в Восточной Грузии внимание археологов привлек скелет мальчика с костяной флейтой, слегка изогнутой вверх. Рядом в могильнике лежал череп быка. Ученые полагают, что мальчик был пастух, а флейта служила ему профессиональным инструментом. Могильник сложен в XV—XIII веке до н. э.

На черепке, найденном при раскопках на территории Древнего Шумера, изображен пастух с собакой. Он играет на струнном инструменте типа лютни. Изображение относится к середине III тысячелетия до н. э.

Египетский барельеф эпохи Древнего Царства, примерно за 2700 лет до н. э., запечатлел целый ансамбль музыкантов. Здесь представлены певцы, флейтист, кларнетист, арфист и группа танцовщиц.

Изящную античную вазу украшают фигуры с музыкальными инструментами — арфой, лирой и двумя трубками (авлос). Там же отдельно изображена гитара*. Гитара — по существу та же лира, но более искусно изготовленная. На ней играли профессиональные музыканты. Лира у греков, как и у египтян и народов Ближнего Востока, была инструментом народным. Греки применяли ее также при обу-

* См. рисунок на стр. 4.



Погребальное шествие
Фреска. Пантикапей (Крым), IV век до н. э.



Музыкантши
Фриз. Айртам (Узбекистан), I век н. э.

чении музыке. Архаические типы китары и лиры имели 4—5 струн. Классический тип, установленный Терпандром в VII веке до н. э., располагал семью струнами. Спустя три века Тимофей из Милета довел число струн на китаре до одиннадцати. Тимофей — создатель нового стиля музыки, более индивидуального, эмоционально-подвижного и виртуозного.

В катакомбах Пантикапея, столицы Боспорского царства, находившейся на месте современной Керчи, еще в прошлом столетии были открыты фрески IV века до н. э. Большая композиция охватывает две группы погребального шествия. Среди участников процессии мы видим музыкантов — по четыре трубача в каждой группе. В верхней части стены, над процессией, теми же водяными красками выведены отдельные фигуры, среди которых выделяется группа из двух трубачей и одного исполнителя на пятиствольной флейте.

За последние десятилетия советские археологические экспедиции открыли ряд крупных очагов древней цивилизации на территории Средней Азии. Труды ученых дают ценнейший материал и для изучения музыкального прошлого. Интересно, что, рассказывая о найденных памятниках старинной художественной культуры, историки, археологи, искусствоведы всегда обращают внимание на такие замечательные образцы изобразительного искусства, как айртамский фриз с фигурами женщин, играющих на струнных и ударном инструментах, как цветное фресковое изображение арфистки в хорезмском дворце или красочное изображение другой арфистки — в настенной росписи Пенджикента. Фриз окаймлял наружную стену здания, раскопанного в Айртаме, близ Термеза. Это здание было выстроено в I веке н. э., во времена Кушанского царства — великой державы, объединившей почти всю Среднюю



Арфистка
Фреска. Топрак-Кала (Кара-Калпакская АССР), III век н. э.

Азию. Упомянутые росписи обнаружены в развалинах дворца Топрак-Кала в древнем Хорезме и в остатках городища Пенджикента, культурного центра древней Согдианы. Хорезмская арфистка относится к III веку, пенджикентская — ко второй половине VII века.

На древних финикийских и иудейских монетах, хранящихся в Берлинском кабинете нумизматики, вычеканены инструменты типа лиры и арфы, а также хасосры — металлические трубы еврейских священников*.

Все это лишь отдельные образцы из большого количества уцелевших памятников древнего мирового музыкального ин-

* См. верхний рисунок на стр. 23 (крайняя правая медаль).



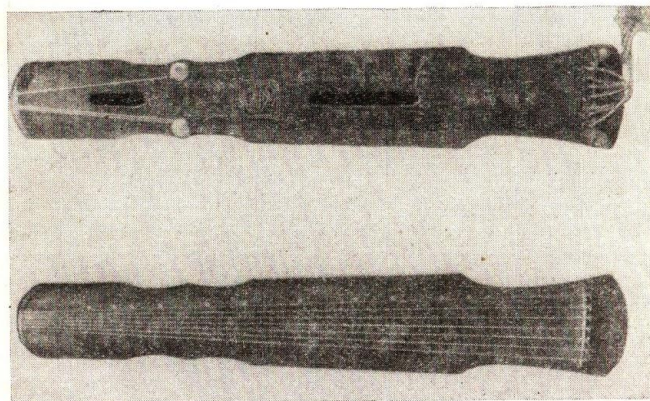
Арфистка
Стенная роспись. Пенджикент (Таджики-
стан), 2-я половина VII века н. э.

струментария. Картины могут дополнить многочисленные упоминания и описания инструментов в различных литературных источниках. Охватить их все невозможно.

Каждый народ имеет свои излюбленные инструменты. Индийцы больше всего почитают *вину* — щипковый инструмент, существующий во многих формах. Одна из форм — с бамбуковой шейкой и двумя-тремя тыквенными корпусами. Звук на струнах *вины* извлекается ногтями или двумя плектрами — согнутыми пластинками, надеваемыми на пальцы. Предание говорит о том, что этот священный инструмент подарила людям Сарасвати, супруга Брахмы*.

Китайцы отдавали предпочтение *циню* (точнее — *цисяньцинью*), отдаленному предшественнику цитры. Изобретение его приписывают то герою древних преданий Фу Си, то полумифическому правителю Шуню. На шелковых струнах *циня* играл Конфуций. *Цинь* воспет в бесчисленном множестве стихов.

* См. рисунок на стр. 5.



Цисяньцинью
Китай, VIII век н. э.

В эллинистической Александрии в III веке до н. э. был сооружен первый орган (гидравлос, водяной орган). Появление его связывают с именем греческого механика Ктесибия, изобретателя пожарного насоса и водяных часов. Позднее орган появился в римских цирках, а затем в византийских дворцах и западных церквях.

Для Рима особенно характерны металлические духовые военные инструменты: труба — прямая труба, *букцина* — изогнутый рог и другие. Один из прототипов *букцины* — еврейский *шофар* — бараний или козлийный рог, от мощных пронзительных звуков которого пали, по преданию, стены Иерихона («иерихонская труба»).

В Риме существовали оркестры — военные (духовые) и гражданские (из китар и тибий). На пирах и празднествах оркестры исполняли симфонии — оркестровые пьесы. Громкие оркестры и хоры выступали в цирках и театрах.

В Греции, где в классическую эпоху отсутствовали большие инструментальные ансамбли (для совместной игры обычно соединялись китаред с авлетом), в эллинистический период насаждается оркестровое исполнение. Многочисленными группами изображались музыканты на рисунках Древнего Египта и Ассирии — свидетельство ансамблевой, коллективной игры.

Согласно государственным установлениям, китайский императорский оркестр в эпоху династии Чжоу (XII—III века до н. э.) располагался в каре. Высшим сановникам давали право заводить оркестры в три ряда, придворной аристократии — в два ряда; небольшие оркестры дворян строились в один ряд. В Китае была развита и военно-духовая музыка.

РАСЦВЕТ И УПАДОК АНТИЧНОЙ МУЗЫКИ

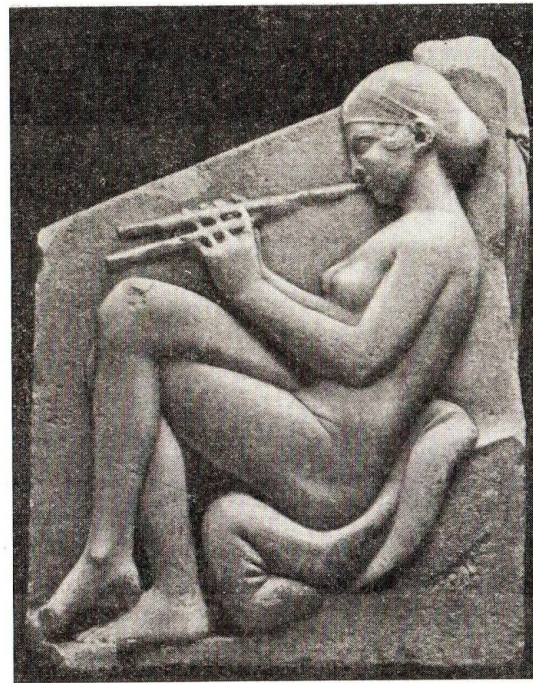
«Всякое размышление об искусстве настоящих дней приводит нас к установлению связи его с искусством греков», — писал Р. Вагнер в трактате «Искусство и революция».

Эллада — классическая страна древнего мира. Это страна рабовладельческой демократии, достигшей расцвета в Афинах при страте Перикле (V век до н. э.). Политическое полноправие свободных граждан и демократизация государственного строя способствовали духовному подъему, высоким достижениям мысли и искусства. Экономика античного общества в наиболее цветущую пору его существования опиралась на независимое мелкое крестьянское хозяйство и ремесленное производство. Но широко использовался и рабский труд. Он все больше вытеснял свободный труд крестьян и ремесленников. Это не могло не привести античную демократию к вырождению.

Маркс говорил об античной эпохе как о детстве человеческого общества «там, где оно развилось всего прекраснее», и утверждал, что оно обладает для нас «вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень». Маркс обращал внимание на то, что греческое искусство и эпос «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца».

Достойна восхищения «универсальная одаренность» (выражение Ф. Энгельса) маленького народа Эллады. Она ярко сказалась и в области музыки. Но греки жили не изолированно. В их музыкальную культуру многое внесли соприкасавшиеся с ними восточные народы. Этот факт символизируют и греческие мифы. Олимп, полубог-музыкант, — выходец из Фригии (Малая Азия). Не случайно два из трех основных ладов греческой музыки носят иноземные названия — фригийский и лидийский (Лидия тоже в Малой Азии). Из Азии пришли в Грецию и важнейшие музыкальные инструменты.

В эллинистический период восточные влияния усиливаются. Музыкальное искусство обогащается новыми элементами, становится более тонким, совершенным. Большую самостоятельность приобретает инструментальная музыка. Возрастает мастерство профессионалов. Вместе с тем явно обнаруживаются признаки упадка. Снижается общественно-воспитательная роль музыки. Главное назначение искусства видят теперь в удовольствии. Недаром по адресу нового стиля раздаются упреки в том, что он «ничего не может выразить, а может только щекотать слуховой нерв...». Наблюдая разложение античного музыкального искусства, автор трактата, приписываемого Плутарху, с сокрушением отмечал: «...современники наши... вводят в театры вместо прежней мужествен-



Авлетистка
Рельеф. Древняя Греция, около 470 года до н. э.

ной, небесной и любезной богам музыки расхлябанную и пустынную».

То же явление наблюдалось и в других рабовладельческих обществах в пору их заката, например в Ассирии. Особенно разительно оно в Древнем Риме.

Как и прочие народы, римляне обладали собственными древними традициями в музыке. Но в эпоху возвышения империи эти традиции были оттеснены влияниями извне. Рим в музыке подчинился завоеванной им Греции. К этому прибавился музыкальный импорт из стран Востока. Римские патриции утопали в роскоши звуков. Музыка становилась все более изнеженной, чувственной и изощренной. Она превратилась в средство наслаждения, возбуждения и украшения. Римлянам был чужд моральный пафос греческого музыкального искусства. Ценились мастерство, виртуозность, блеск. Устраивали гигантские концерты с огромными хорами и колоссальными орке-

страми, с участием греческих китаредов, александрийских арфистов, сирийских авлетистов, танцовщиц из Кадиса. К услугам были обученные рабы и виртуозы из числа вольноотпущенных. Знаменитые вокалисты и музыканты получали баснословные гонорары, вызывавшие зависть и злобу ученых и литераторов. Некоторые певцы становились фаворитами императоров. Но когда артист-певец Апеллес, всемогущий любимец Гая Цезаря Калигулы, не нашелся сразу, что ответить на вопрос императора, кто выше: Калигула или Юпитер, — император велел дать ему плетей. Впрочем, он же воздал должное певцу, похвалив его голос, который даже в болезненных криках во время экзекуции сохранял приятность.

Пройдет немного лет, и в малоазиатских и североафриканских землях Римской империи раздадутся новые голоса. Это голоса сирийских, александрийских и палестинских рабов, бедняков, обездоленных, которые собирались на совместные трапезы и пели гимны в честь бога-спасителя Иисуса. Приверженцев нового вероучения объединяла ненависть к Риму — «великой блуднице». Они жаждали избавления от угнетения и уповали на торжество «царства праведных» на земле.

Музыка ранних христиан зародилась на Востоке. Исследователи установили, что все формы вокального исполнения христианских общин — псалмы с их чтением нараспев (псалмодия), гимны с их песенными мелодиями и духовные песни типа аллилуйи с их ликующими переливами голоса (юбиллиями) — усвоены из певческой практики иудейско-израильского культа. Оттуда же был заимствован принцип антифона — попеременного пения двух хоров. В первоначальном развитии христианского пения большую роль сыграли сирийские общины, унаследовавшие от языческих времен поэтические и музыкальные традиции. Единственный музыкальный памятник этого времени — гимн III века с текстом на греческом языке, записанный греческими нотными знаками на египетском папирусе.

Возникнув во второй половине I века н. э. и распространившись по провинциям Римской империи, христианство под влиянием примкнувших к нему богатых людей в ближайшем же века отходит от бунтарского духа «Апокалипсиса» и превращается в проповедь терпения и покорности. Еще в III веке христианство из «церкви борющейся» становится «церковью торжествующей». В период разложения рабовладельческого строя оно утверждается как государственная религия мирового значения. Эта официальная религия освящает сначала старую форму порабощения людей — рабовладельческую, а затем новую форму эксплуатации — феодальную. Она ставит себе на службу все средства идеологического воздействия, в том числе такое мощное и испытанное, как музыка. Вне музыки не было богослужения.

Раздел четвертый

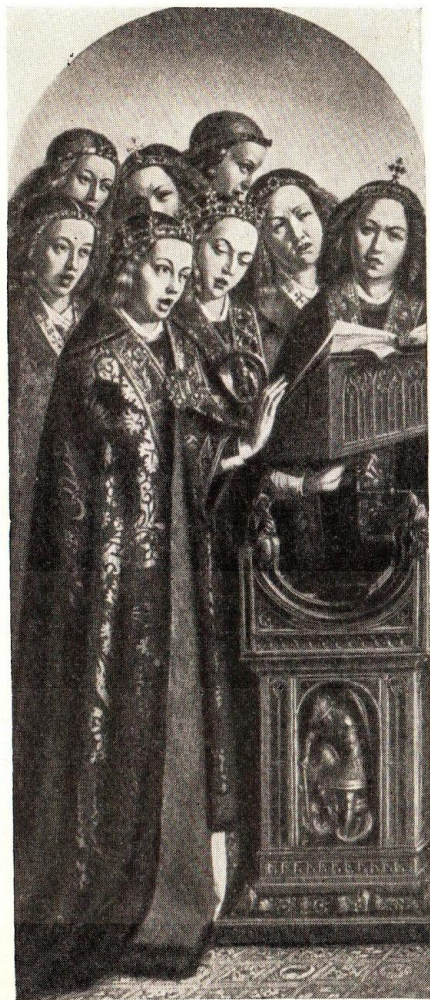
РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ФЕОДАЛИЗМ И ХРИСТИАНСТВО

С падением в 476 году Западной Римской империи и образованием на ее территории ряда «варварских» королевств наступает новый период в истории человечества. Условно его называют средними веками. Это — период утверждения, расцвета и разложения феодализма.

Еще задолго до крушения рабовладельческих государств начинает устанавливаться новый тип отношений между эксплуататорами и эксплуатируемыми — господство крупных землевладельцев над крепостными и зависимыми крестьянами. С I века н. э. в Римской империи распространяется колонат — предтеча крепостного ярма. У будущих покорителей империи — германских племен — феодальные отношения складываются при разложении их общинного строя. В V веке феодализм побеждает на Западе. Не позже III века он утверждается в Китае. В Византии он развивается с VII века и окончательно складывается лишь в XI веке. На развитие феодальных отношений в Византии оказали влияние свободные крестьянские общины славян. В России переход от общинного строя к раннефеодальному (минуя рабовладельческий) совершился в IX веке.

Восточная (Византийская) империя, отделившаяся от Западной в 395 году, охватила восточную половину Средиземноморья, включая Балканы, Египет, Малую Азию. В составе ее сохранились такие культурные центры, как Афины в Греции, Александрия в Египте. К ним присоединились новые крупные города и прежде всего Константинополь, основанный императором Константином на месте Византия — греческой колонии на берегах пролива Босфора. Еще в 330 году сюда была перенесена из Рима столица всей еще не разделенной тогда Римской империи. Константинополь (или Царьград, как его в старину называли русские) сохранил значение столицы и в Византийском государстве. При императоре Юсти-



Братья Ван-Эйк (Нидерланды)
Поющие ангелы. Гентский алтарь

няла свою духовную гегемонию католическая церковь с папским престолом в Риме. В Византии утвердилась православная церковь с четырьмя патриархами в разных

ниане, который правил с 527 по 565 год, Византия отняла у «варваров» почти все побережье Северной Африки, всю Италию и даже часть Испании. Деспотический владыка колоссальной державы, византийский император являлся одновременно и верховным главой восточной христианской церкви. Его власть опиралась на многочисленное чиновничество и крепко сложенную церковную бюрократию.

Восточной империи пришлось испытать ряд сильнейших ударов со стороны восставших народных масс и ряд жестоких нападений извне. Пережив несколько периодов упадка и подъема, Византийское государство постепенно сократилось в своих границах и в середине XV столетия перестало существовать. Турки захватили Константинополь и сделали его столицей Османской империи.

На все западные «варварские» королевства распростра-

центрах империи; из них царьградский патриарх носил титул вселенского. На Востоке и на Балканах образовался ряд самостоятельных православных церквей. В отличие от римско-католической церкви восточное христианство не имело единого всемирного центра.

Внутри каждой церкви возникали то одни, то другие оппозиционные течения, выражавшие в религиозной оболочке брожение и социальный протест народных масс. Эти течения объявлялись ересью и подвергались жестокому гонению.

Окончательное разделение христианства на западную и восточную церковь произошло лишь в 1054 году. Оно было ознаменовано взаимным торжественным проклятием римского папы и царьградского патриарха.

Священнослужители обоих вероисповеданий создали административные аппараты, напоминающие по своей иерархии феодальную систему подчинения и господства. Как экономическая организация, христианская церковь и на Востоке и на Западе являлась крупнейшим феодалом. Она владела третьей землей и вела крепостное хозяйство.



Братья Ван-Эйк. Играющие ангелы
Гентский алтарь

Но главная сила христианства заключалась в его духовной власти. Церковь превратилась в важнейшее идеологическое орудие феодализма. Такую же роль играл буддизм в Китае, Монголии и ряде других стран Азии, индуизм в Индии, и с л а м (мусульманство) в большинстве стран Передней и Средней Азии.

Церковь подчинила своему влиянию все области духовной жизни, культуру, образование, мораль. Вершиной мысли целого века была объявлена теология — «наука» о божестве. Философию низвели до положения служанки богословия. Естественные науки захирели. Все выводы ученых ставились в зависимость от верования. Все, что не согласовывалось с догмами, предавалось анафеме. Литература, пластические искусства, музыка признавались постольку, поскольку помогали укреплять религиозное мирозерцание.

По отношению к музыке среди проповедников слова божьего не было единства. Одни, как Иоанн Златоуст, видели в ней подражание пению ангелов на небесах. Другие считали ее прельщением дьявола. Такой точки зрения придерживались некоторые фанатики христианства, а особенно на ней настаивал Мухаммед (Магомет), основатель ислама.

О назначении церковного пения ясно и откровенно писал один из отцов христианской церкви, Василий Кесарийский, или Великий (IV век): «Дух святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели и что по склонности к удовольствию мы нерадим о правом пути. Итак, что же делает? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы вместе с усадительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове».

Светская музыка решительно осуждалась как языческая и богопротивная.

«Христианская девушка с отвращением должна относиться к языческим музыкальным инструментам, и ей не приличествует даже знать, что такое лира или флейта и каково их предназначение», — поучал «учитель церкви» Иероним Блаженный, автор перевода библии с греческого на латинский язык (IV—V века).

Догмат смирения духа и умерщвления плоти распространился и на музыку, эмоциональнейшее из искусств.

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

Весь круг песнопений католической церкви объединяется понятием григорианский хорал. Это весьма действенное и весьма целеустремленное искусство. Оно обращается от чувств и сознанию верующих, внушает им отрешенность от земной жизни, мистическое созерцание божественного, священный трепет и экстаз.

Чтобы использовать силу музыки с максимальной эффективностью, церковники отобрали среди множества песнопений наиболее подходящие, очистили их от всего «мирского» и выработали окончательную редакцию каждого хорала. Мелодические линии были выравнены, отчеканены, приведены в строгое соответствие с текстом, приобрели рациональную форму. Все хоралы были распределены в определенном порядке по датам церковного года.

Реформу католического пения приписывают папе Григорию I, прозванному Великим. Он занимал римский церковный престол на рубеже VI и VII веков. Утверждают, что выработанные под его руководством песнопения были записаны в антифонии (своде хоралов) и прикреплены золотой цепью к алтарю в соборе св. Петра. Впрочем, очень скоро объявили, что подлинник антифонии каким-то образом бесследно исчез.

Все это — легенда, каких немало накопилось в истории музыки. Здесь все — вымысел: и существование антифонии, в котором неизвестно как были записаны григорианские мелодии (ведь нотной записи в Европе еще не было!), и участие в реформе самого папы Григория I, которого заботило только упорядочение молитвенных текстов, и время реформы, к которой на самом деле приступили лет через пятьдесят после смерти этого папы.

Фактом является то, что на протяжении второй половины VII века римской курии удалось осуществить кодификацию культового пения, которой суждено было оказать колоссальное влияние на пути развития западноевропейской музыки. Традиция освятила эту кодификацию именем Григория Великого, и спустя 300 лет после его смерти католическому хоралу было присвоено наименование григорианского (или грегорианского).

Значение реформы выходило за рамки только музыкальной культуры.

Для всех стран, подчиненных папской власти, вводилось одинаковое музыкальное оформление литургии. Единство языка (латынь) и единство пения (григорианское) закрепляли единство вселенского культа. По самой своей идее католическое пение римской церкви представлялось неизменяемым. Не допускались никакие изменения, исключалась всякая возможность развития. Все же в течение ближайших веков песнопения частично обновлялись. Изменений тем труднее было избежать, что первоначально напевы удерживались только в памяти специально обученных певцов, а когда была введена первая система музыкальной письменности посредством особых знаков, то она смогла лишь приблизительно передать очертания мелодий.

Папский престол насаждал хорал с настойчивостью и не-



Литургия. Переплет из слоновой кости
Государство франков, IX—X вв.

терпимостью, присущей «церкви воинствующей и торжествующей». Отклонения от ритуала преследовались и карались. В Риме и других западноевропейских городах создавались певческие школы, поставлявшие кадры пропагандистов и наставников григорианского пения. Принудительное введение римской литургии потребовало не одного столетия. Так, лишь к IX веку унифицированные песнопения вытеснили во Франции галликанскую литургию — местную разновидность христианского богослужения. И еще три столетия понадобилось, чтобы внедрить григорианский хорал повсеместно в Западной Европе. Впрочем, и позднее, в XII веке, папе римскому, путешествовавшему по Далмации, пришлось услышать в католической церкви города Задара неканонические славянские песнопения.

Хорал сложился не на пустом месте. Он вобрал плоды художественного творчества разных народов, переплавил мелодии западного и восточного происхождения. В него вошло немало элементов народной песенности, популярных в на-

роде песнопений. Жизненность использованных и освоенных напевов были проверена подчас практикой целых столетий.

Все хоральные мелодии прошли обряд крещения, внедрения в них религиозного благочестия. Приспособление к стро-гой литургии преобразило их. В мелодиях возобладало спокойное движение звуков по ближайшим, соседним ступеням гаммы. Ритм стал ровным, однообразным. Отсюда и позднее название хорала — кантус планус, что значит «ровное пение».

Хорал включал различные манеры вокального исполнения: псалмодию — напевное чтение, кантилену — певучую мелодию в гимнах, орнаменту — своего рода колоратуру. Все тексты хорала — прозаические.

Григорианские песнопения исполнялись не прихожанами, а штатными певцами — солистами или хором (в унисон). Еще в IV веке Лаодикийский собор утвердил следующий канон (правило): «Не следует, чтобы кто-нибудь другой пел в церкви, кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих».

Главный вид католической службы — месса. Она охватывает много различных песнопений. Среди них выделяются:

Kyrie — Помилуй,
Gloria — Слава,
Credo — Верую,
Sanctus — Свят, и Benedictus — Благословен,
Agnus Dei — Агнец божий.

Со временем эти песнопения станут основными пятью разделами каждой большой мессы. В зависимости от того или иного церковного дня, в мессу будут включаться различные дополнительные части.

Византия славилась гимнами — религиозными песнями. Философско-мистические размышления и рассказы о христианских мучениках переплетались в них с правоучениями и лирическими излияниями. Музыкальная основа гимнов была смешанная: тут встречались сирийские, греческие, кавказские, еврейские, римские и славянские элементы.

Выдающихся гимнотворцев дала Сирия. Отсюда происходили Ефрем Сирин — в IV веке, Роман Сладкопевец — в VI веке. Крупным поэтом-композитором был Андрей Критский, живший на рубеже VII и VIII веков. Самый знаменитый из них — Иоанн Дамаскин (VIII век). Богослов, философ, поэт и композитор, родом из Дамаска, Иоанн был причислен к лику святых. От него дошло около тысячи мелодий, на которые сочиняли гимны и многие позднейшие поэты. Иоанн Дамаскин упорядочил литургическое пение византийской церкви.

В XIV веке византийское церковное пение реформировал Иоанн Кукузел, прозванный «ангелогласным». Он родился в Дурресе (город в Албании), возможно в болгарской семье,

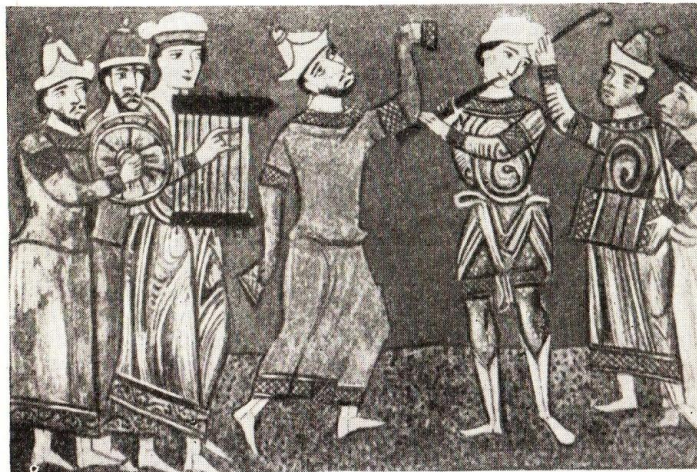
обучался в Царьграде, работал на Афоне — греческом полуострове, усеянном монастырями — греческими, болгарскими, русскими и другими. Кукузель придал мелодическому стилю византийского богослужения особую цветистость.

Музыке Византии вообще была присуща приподнятая эмоциональность и пышность, гармонизировавшая с роскошью и импозантностью восточнохристианского богослужения. При императоре Юстиниане штат священнослужителей в величественном константинопольском храме св. Софии состоял из 555 человек. В хоровой псалмодии участвовало 111 «лекторов» и 25 «певцов» (солистов и запевал).

Подобно Риму, Царьград прилагал все усилия, чтобы распространить свое влияние на другие страны. Византия экспортировала свое вероучение и вместе с ним православное пение. Так, в IX веке в Болгарию, а в конце X века в Киевскую Русь вместе с крещением пришла византийская литургия. Болгарский царь Борис просил прислать ему из Константинополя духовных лиц и певцов. Киевский князь Владимир Святославич, крестившись в Херсонесе, привел оттуда в Киев митрополита, епископов, иереев и певцов.

Однако певческий обиход Византии был воспринят славянскими странами отнюдь не пассивно. Все богослужение, в том числе пение, велось здесь на старославянском языке. У болгар, сербов, русских еще до введения христианства существовали свои религиозно-певческие обычаи. И аналогично тому как языческие боги и обряды частично вошли в христианские святы и праздники славян, так и дохристианские славянские напевы (не только культовые, но и мирские) воздействовали на заимствованную из Византии литургию. Греко-византийская музыкальная система была существенно переработана в славянских странах, и в каждой из этих стран церковное пение при всех взаимовлияниях развивалось по самостоятельному пути. Выработались особые распевы — болгарский, сербский, знаменный (русский). На Руси, как и в других странах, монастырские школы готовили певчих и головщиков (ведущих певцов и руководителей) для церковных хоров.

Знаменный распев — не менее ценное художественное наследие, чем древнерусское зодчество и иконопись. Знаменное пение (то есть пение по знаменам, особым нотным знакам) основано на размеренной мелодической декламации. Мелодии исполнялись хором в унисон, без участия инструментов. Каждый глас (лад) имел свои характерные попевки. Они не складывались в симметричные периоды или строфы, а свободно следовали одна за другой в соответствии с прозаическим речевым текстом. В некоторых попевках заметно родство со славянской песенностью. Мелодии подчинялись спокойному ритму декламируемого текста молитвы. Отдельные слоги ритмически затягивались, особенно в заключительных оборотах.



Танец в сопровождении инструментального ансамбля
Миниатюра. Грузия, XIII век

Шаги мелодий — тесные, диапазон — небольшой, обычно в пределах четырех-пяти ступеней. В целом характер знаменного распева — величаво-повествовательный.

Как и византийские культовые напевы, русский распев насчитывал восемь ладов (осмогласие). В восьми ладах строились и православные песнопения грузин. В конце X века грузинские храмовые песни были записаны поэтом и музыкантом Микэлом Модрекили.

Самостоятельные песнопения существовали у армян (шараканы), испанцев (мозарабское пение) и других народов.

Все эти церковные песни и гимны, как и знаменный распев и григорианский хорал, обладали большой силой эмоционального внушения и служили действенным средством упрочения религиозных представлений.

НАРОДНАЯ МУЗЫКА, ЕЕ РОЛЬ И ВЛИЯНИЕ

Как ни старалось духовенство подавить «мирскую» музыку, как ни обрушивалось оно на «сатанинские» и «дьявольские» песни, «гудьбу и бряцание» на «бесовских сосудах», народное музыкальное творчество продолжало жить и развиваться. В период раннего средневековья народные мелодии не записывались, не изучались, поэтому они не дошли до нас в подлинных образцах. Но о распространении музыки и о ее месте в жизни народов мы знаем по историческим документам.



Колесная лира
Рельеф в портике собора в Сантьяго
(Испания), XII век

Строители (XI—XII века) в воинских частях были запрещены «хитрые песни, зрелища, развлечения и беснования, не пристойные господе».

Во многих народных песнях отражена история средних веков. Франки пели песни о победе над саксами в VII веке. События IX—XI веков запечатлены в норвежских песнях. На почве народного творчества расцвел эпос европейских и азиатских народов. Народные песни средневековья вошли в репертуар менестрелей. Многие песни, включенные в фольклорные сборники последующих веков, так же как и мелодии, известные нам по обработкам позднейших композиторов, появились в первые века феодальной эпохи.

Народное творчество служило живительным источником для светской и церковной музыки и определило важнейшие особенности музыкального стиля каждой страны. Когда в эпоху Возрождения, к концу средних веков, складывались итальянская, французская, немецкая, чешская, английская и другие европейские школы светской профессиональной музыки, они опирались на богатые запасы музыкального фольклора, накопленные на протяжении всего средневековья.

В средние века происходил процесс складывания племен в народности и образования новых государств. В VII столетии появилось на Балканах Болгарское царство, в IX столетии на арену мировой истории вышло древнерусское государство — Киевская Русь.

Музыкальную одаренность славян, их любовь к пению, их искусство игры на музыкальных инструментах отмечают

Еще в 98 году н. э. римский историк говорил о роли песен у германцев. Епископ Цезарий Арльский (Южная Франция, VI век) в своей проповеди упрекал крестьянских девушек за то, что они распевают «чертовские» любовные песни, не научившись петь псалмы. Карл Великий, король франков, будущий император, издал в 789 году указ, воспрещавший монахи-ням записывать и рассылать уличные любовные песни. При грузинском царе Давиде

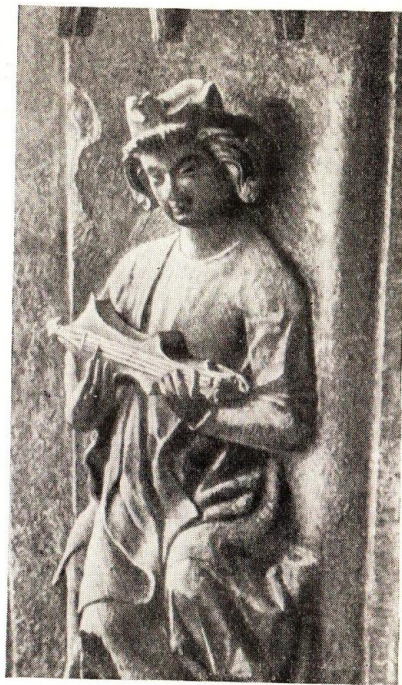
иноземные летописцы, называющие славян «песнелюбцами». Славянские музыканты ценились при константинопольском дворе.

Византийский историк рассказывает, что в 538 году греки захватили трех антов (восточных славян) с музыкальными инструментами. Историк называет эти инструменты лирами. Очевидно, это были гусли.

На фресках башни Рильского монастыря в Болгарии изображен хор, в котором участвуют восемь поющих, четверо играющих на инструментах и один дирижирующий. Фрески относятся к VIII веку.

На средневековых миниатюрах часто встречается любопытный тип народного музыканта и актера. На Руси он назывался **скоморох**, во Франции — **жонглер**, в Германии — **шпильман**, в Армении — **гусан**. В Англии ему отчасти близок **минстрель**. Тип скомороха, жонглера был распространен во многих странах Запада и Востока. Он встречался в Персии и Средней Азии (мэхеребаз, найранбоз), в Китае и Индии. До наших дней дошел театр бродячих актеров в Кашмире и Пенджабе — **бханда**. На Западе жонглеров называли также **йокуляторами**, **гистрионами**.

Эти потешники, забавники были мастерами на все руки. Они играли на многочисленных инструментах. Излюбленным у западных жонглеров был смычковый струнный инструмент — **фидель**, или **вьела**. У скоморохов — **смык**, **гудок** (смычковый), а также **домра** (щипковый струнный инструмент). Скоморохи, жонглеры, шпильманы пели, плясали, рассказывали, выступали как **лицедеи**, **акробаты**, **фокусники**,



Музыкант
Статуя. Собор в Реймсе (Франция),
1-я половина XIII века

дрессировщики. Они странствовали из селения в селение, из одной местности в другую, веселили и развлекали народ, разносили новости, распространяли песни, знакомили с музыкальными инструментами. В их шутках порой сквозил намек на социальную несправедливость; подтрунивание их над пороками знатных особ и лицемеров в рясах подчас приобретало обличительную остроту. Странствующие музыканты являлись желанными гостями в деревнях и городских поселениях, они проникали в феодальные замки и поместья, ими не гнушались в княжеских дворцах.

Универсальные артисты, они особенно много делали для поддержки и развития народной музыки в эпоху, которая по английской терминологии называется «темными веками» (средневековье). Народное творчество стояло тогда вне официального искусства, его презирали ученые, им пренебрегали учителя. Скоморохи, жонглеры являлись в то время единственными профессиональными носителями народного искусства вообще, инструментальной музыки в частности.

Церковное начальство вело упорную борьбу с жонглерами. Оно с неистовством обрушивалось на них нескончаемым потоком соборных постановлений и поучений духовных отцов, отлучало их от церкви, что было равносильно гражданской казни. Оно добивалось от светских властей грозных указов, ставивших этих «пономарей сатаны» вне закона.

Шотландский король Кеннет Мак-Алпин (IX век) в своем духовном законе предупреждал: «Беглые, песенники, празднующиеся, фигляры и все люди этого рода будут наказаны ударами ремня и кнута». В знаменитой «Повести временных лет», составленной в Киево-Печерской лавре в начале XII века, скоморохи, а с ними вместе трубы, гусли и русальи игры объявляются пособниками дьявола. Летописец (возможно, Нестор) жалуется на то, что игрища и «позоры» (зрелища) скоморохов прельщают «людей много множество», а «церкви стоят», то есть пустуют.

Но народную песнь нельзя было заглушить. Мало того, она воздействовала и на церковную музыку. Особенно это сказало в гимнах. Еще в IV веке миланский епископ Амвросий подбирал для гимнов популярные мелодии и клал на них сочиненные им тексты. К народным напевам прибегали представители всяческих сектантских группировок в их борьбе с официальной литургией. Возникшее в Болгарии в X веке антифеодалное и антиправославное движение, известное под названием «богомильства», отрицало церковное пение и признавало лишь народную музыку. Стихия народных звуков просачивалась и в твердыни ортодоксальных церквей — византийские песнопения и григорианский хорал.

Интересное явление наблюдалось в хорале начиная с того времени, когда он, казалось, достиг абсолютного владычества.

Мы знаем, что хорал был утвержден навечно, никакие перемены в нем не допускались. Но жизнь не мирилась с окаменевшим искусством. Художественное творчество искало выхода и нашло его внутри самого хорала.

Когда в церкви пели аллилуйю, то для выражения ликования пользовались юбилациями, то есть колоратурным распеванием каждого слога, особенно последнего. Эти вокализы были довольно сложны и требовали от певцов усилий для запоминания. Чтобы облегчить запоминание, стали подтекстовывать вокализы таким образом, чтобы на каждую ноту приходился отдельный слог. Подтекстовка получила название секвенций. Первые секвенции появились в IX веке в швейцарских и французских монастырях. Затем по этому же образцу стали создавать новые напевы. Наконец, секвенции получили полную самостоятельность, отделились от хорала и распространились вне церкви. Многие из них своими мелодиями, а иногда и образами поэтического текста приближались к народным песням, вбирали в себя интонационные обороты, ритмы, черты структуры бытовой музыки. Этот род творчества привлекал симпатии прихожан нередко в большей мере, чем казенные напевы.

Другой вид вставок, встречающихся в различных григорианских песнопениях, преимущественно хоровых, — это тропы. Они украшали напев сильным музыкальным узором и часто так же, как и секвенции, подтекстовывались новыми слогами. В византийском пении тропы (тропари) были известны еще в V веке. На Западе они были введены примерно в одно время с секвенциями.

Через секвенции и тропы, сквозь железные решетки монастырской и храмовой службы, сквозь холодные витражи латинских песнопений пробивался живой творческий дух. На протяжении нескольких столетий вставки и песни, по необходимости привязанные к латинскому тексту (а иначе они не получили бы доступа в церковь), вводились в литургию, расшатывая григорианский хорал. Они вносили разнообразие



Флейтистка
Рельеф. Болгария, X век

разные национальные элементы в унифицированную музыку культа.

Дело доходило до сочинения и исполнения пародийных месс — карикатурного изображения церковной службы с нарочитым искажением текста и напевов, каламбурами и фривольными песенками. Эти «празднества дураков», по своему забавно-сатирическому тону несколько напоминающие современные капустники, устраивались низшим духовенством обычно под Новый год. Ясно, что без музыки такие увеселения не обходились. Здесь по-шутовски славил осли, вводимого в божий храм, чествовали «папу дураков», специально избираемого на данный случай, и восхваляли пьянство в духе пушкинского Варлаама (из «Бориса Годунова»). На мотив григорианского хора пелся гимн вроде следующего:

Лишь аббат и приор, двое,
Пьют вино, и недурное,
Но с прискорбием помои
Грустно тянет братия.

Славься, сок вина блаженный,
Порожденный гроздью пенной,
Стол, тобой благословенный,
Полон благодатию...

(Из «Всепающей литургии» XIII века.
Перевод Б. Ярхо)

ОЧАГИ СВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В Византии, где императоры объединили в своих руках светскую и духовную власть, церковная музыка не противостояла так резко светской музыке, как на Западе.

Массовые зрелища на ипподроме, торжественные приемы во дворце, общегражданские празднества, бесконечные процессии, шумные пиршества в домах знати — все это сопровождалось пением и музыкой. Были слышны звуки органов, аккламации (приветственные певческие возгласы), эвфемии (славословия на греческий манер), застольно-величальные хоровые песни, церковные антифоны, гимны, песни разных народностей. Всюду раздавался внушительный аккомпанемент литавр.

В Самарканде, столице среднеазиатского полководца и великого эмира Тимура, на рубеже XIV и XV веков устраивались городские празднества. Как свидетельствуют очевидцы, «певцы прекрасноголосые и музыканты сладкозвучные играли и пели на мотивы по образцам персов, на мелодии арабов, по обычаям турок, на голоса моголов, по законам китайцев и размерам алтайцев».

Пышность восточных придворных церемониалов, поддерживаемых звучной музыкой, отметил русский путешественник



Индийское народное театрализованное представление
распла. Старинная миниатюра

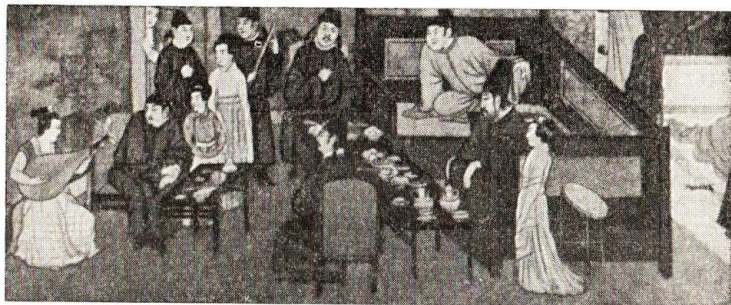
Афанасий Никитин (XV век). Описывая свое «грешное хождение за три моря», любознательный тверитин рассказывал о выезде на увеселительную прогулку индийского «султана» с колоссальной свитой, «да верблюдов сто с нагарами, да трубников 300, да плясцев 300...» (нагарá — инструмент типа барабана или литавры).

Каждый вельможа в Индии обзаводился богатым музыкальным антуражем. И хотя «сельские люди голы велми» (весьма голы), «бояре силны добре и пышны велми; а все их носить на кроватях своих на серебряных, да пред ними водять кони в снастях золотых до 20, а на конех за ними 300 человек, а пеших 500 человек, да трубников 10, да нагарников 10 человек, да свирелников 10 человек».

Китайские мастера изготовляли многочисленные виды музыкальных инструментов сложной конструкции и красивой внешней отделки.

В VIII веке в Китае была основана «Школа грушевого сада». Это музыкальное учебное заведение просуществовало пять веков.

Музыка Китая отнюдь не была отделена от других стран «китайской стеной». Она была известна в Корее, Японии и Индии. С другой стороны, в так называемой «танской музыке» (эпоха династии Тан, 618—907), наряду с местными видами отечественной музыки, заметное место занимали



Гу Хун-чжун (Китай). Ночное пиршество у знатного вельможи.
Фрагмент картины. X век

и произведения музыкального творчества других стран. В эпоху династии Сун (960—1279) сюда стекались музыканты из Бухары, Самарканда, Персии, Камбоджи, Индии.

В средние века большое значение приобрела культура стран, входивших в состав Арабского халифата — огромного государства, подчинившего себе многие земли от Самарканда до Севильи (VII—X века). Нашествие арабов принесло страдания поработленным народам. Разорение селений, истребление людей, установление непосильных налогов, подавление государственной самостоятельности затормозили развитие завоеванных стран. Но многие покоренные народы, находившиеся на более высоком уровне экономического и культурного развития, чем завоеватели-кочевники, внесли значительный вклад в восточную цивилизацию даже в условиях чужеземного господства. Это видно хотя бы на примере армян — народа, по словам В. Я. Брюсова, «с самой колыбели брошенного в среду культурнейших наций земли».

Господствующим языком в халифате был арабский. Он приобрел такое же значение международного литературного языка, как на Западе латинский язык. На арабском языке писали научные труды представители многих народов мусульманского Востока. Среди них — аль-Фараби, философ и музыковед X века, тюрк родом, и Авиценна, или, точнее, Ибн Сина, философ, естествоиспытатель, врач, математик, поэт и музыковед XI века, родившийся близ Бухары. На том же языке писал крупнейший музыкальный теоретик Переднего Востока Сафиуддин Абдулмумин, происходивший из Урмии (ныне Резайе, центр Западного Азербайджана в Иране). Фараби работал в Сирии, Авиценна — в Иране, а Сафиуддин — в Багдаде, нынешней столице Ирака.

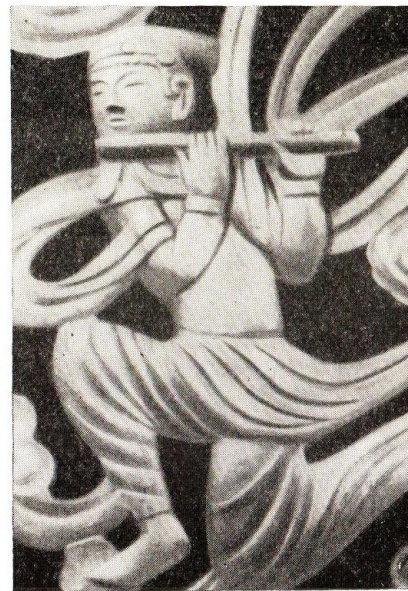
К передовым музыкальным народам средневековья, подпавшим под арабское господство, принадлежали таджики

и персы. Общность их языка, исторических и культурных взаимосвязей обусловила тот факт, что многие выдающиеся поэты и музыканты вошли в историю как одного, так и другого народов. В частности, это относится к первому классическому таджикской поэзии Рудаки (X век), который известен также как певец и музыкант. Таджики и персы имели развитый музыкальный инструментарий (включая лютню), замечательную вокальную поэзию (изящные газели), музыкальных теоретиков, придворную, военную и культовую музыку, разнообразный фольклор. Об их влиянии на арабскую музыку свидетельствуют персидско-таджикские названия некоторых арабских ладов.

Искусный народный певец назывался у персов и таджиков хафизом. Хафиз — псевдоним величайшего лирика XIV века, поэта Шамседдина Мохаммеда. В одной из газелей Хафиз пел:

Нет, не сменяю свой венок на царские венцы,
Хоть я, по-вашему, бедняк от головы до пят.

При иранском (персидском) дворе работали и иноземные музыканты. На рубеже VI и VII столетий, еще до завоевания Ирана арабами, особенной славой пользовался придворный певец Барбад (Фархлабад). Есть сведение, что он происходил из Мерва — города, руины которого сохранились близ современного Мары в Туркмении. Его воспели позднее Фирдоуси в эпосе «Шахнаме» и Низами в поэме «Хосров и Ширин». Достойным соперником Барбада был армянский певец Нагис (Нехись).



Флейтист
Скульптура. Монастырь Толайдзи (Япония),
1-я половина VIII века



Возвращение с охоты на оленя шаха Хосрова II (царствовал в 590—628 гг.)
Фрагмент наскального рельефа. Иран

Шахразода посвящает несколько сказок в «Тысяче и одной ночи» знаменитым певцам Ибрахиму Мосульскому и Исхаку Мосульскому (иначе — аль-Маусили; город Мосул — в нынешнем Ираке). Ибрахим работал при дворе багдадского халифа Харуна ар-Рашида (последняя четверть VIII и начало IX века). Вокалист, инструменталист, композитор и руководитель музыкальной школы, Ибрахим считался величайшим мастером музыкального искусства своего времени. Ему приписывается сочинение свыше 900 мелодий. В Багдаде прославился и его сын Исхак — вокалист, инструменталист и теоретик.

История сохранила память о многих арабских певцах и певицах. Среди знаменитых певиц Востока — Джамиле и Атика. Рабом и лучшим учеником Атики был певец Мухаррик, живший в IX веке. В том же веке жил певец Зирыб, знавший десять тысяч мелодий. На струнных инструментах Востока превосходно играл Зальзаль (VIII век).

«Наше племя обильно числом, воинами и поэтами», — пели бедуины. У кочевых арабских племен существовали древние песни. Один из типичнейших жанров — худа, караванная песня.

Основав феодальное государство и создав новую религию — ислам, арабские завоеватели овладели обширным культурным наследством античного и раннесредневекового мира. В свою очередь они способствовали расцвету новой цивилизации, обогащению многих областей науки и искусства. В противовес монашескому идеалу христианского Запада они выдвинули земное, жизнеутверждающее искусство, исполненную страсти поэзию и ярко эмоциональную мелодическую музыку. Они внесли в лирику «исступление и нежность любви, привер-



Знаменосцы и музыканты гвардии халифа
Арабская миниатюра. 1237

женность к чудесному и роскошное красноречие Востока...» (Пушкин).

Арабы оказали значительное влияние на современную им мировую культуру. В частности, мавры сделали свое дело в Испании, рассыпав здесь, как и в покоренных ими же Португалии и Сицилии, немало музыкальных жемчужин Востока. Они способствовали распространению в Европе и Азии среднеазиатских, кавказских, арабских и персидских инструментов.

Не прошли бесследно для музыкальной культуры Запада и крестовые походы европейцев в страны Восточного Средиземноморья с конца XI до конца XIII века. В числе захваченных богатств оказались и культурные ценности. Среди них особо выделим персидскую и таджикскую лютню. У арабов она являлась главным инструментом (ей близка китайская пипа). В X веке лютню описал аль-Фараби. Арабское название ее — аль-уд. Отсюда — армянский уд, португальский алеуд, испанский лауд, немецкий лауте, английский лут, французский лют, итальянский люто, польская лютня. Впрочем, испанцы противопоставили лютне свой национальный инструмент, разновидность гитары — виуэлу.

Из арабского Востока пришли в Европу и многие смычковые инструменты.

НАУКА О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ

Арабы начали с переводов греческих музыкальных трактатов. Затем они подарили миру оригинальные труды, содержащие музыкально-исторические сведения и теоретические исследования. В IX веке работали музыкальные теоретики из багдадской корпорации «Дом мудрости», в X веке — из группы энциклопедистов «Братья чистоты». Выдающееся значение имели сочинения упомянутых ученых из Средней Азии — Фараби и Авиценны.

К началу нашего тысячелетия арабы имели стройное учение о музыкальном ритме. В Европе вопросами ритма занялись двумя или тремя столетиями позже.

Вершиной средневековой восточной музыкальной науки явился трактат о гармонических связях «Эш-Шарафий» Сафиуддина (XIII век).

В V веке китайский ученый Хэ Чен-тянь интересовался задачами выравнивания музыкального строя. Поэт, филолог и музыковед Шэнь Юэ на рубеже V и VI веков исследовал китайскую мелодику.

В то время (середина первого тысячелетия) Европа еще почти ничего не прибавила к античному музыкально-теоретическому наследию. Главным источником сведений о музыкальных воззрениях греков служил трактат римского философа Боэция (V—VI века) «О музыке».

Музыка входила в систему «семи свободных искусств». Вместе с арифметикой, геометрией и астрономией она составляла цикл из четырех наук — квадривиум, в то время как три другие науки — грамматика, риторика (искусство красноречия) и диалектика (искусство спора) — образовали тривиум. Характерно, что музыку относили к ряду математических наук. Известный ученый Алкуин (VIII век), по происхождению англосакс, главный советник Карла Великого по вопросам просвещения, называл музыку «наукой о числах». В арабских трактатах музыка также часто составляла раздел математики.

Музыкальной теорией в средневековой Европе занимались монахи и богословы. Монастыри долго удерживали свое значение единственных очагов образования, в том числе музыкального. Несомненно прогрессивная роль монастырей как рассадников грамотности и знаний, как средоточия культурных ценностей и как своеобразного института летописцев. Но еще до того, как в соревновании с растущей светской культурой резко обозначилась косность и реакционность монастырского просвещения, музыкальная наука, зажатая в тиски богословия, обнаружила свою ограниченность. И не потому, что науке придавалось мало значения. Как раз наоборот; беда

заклучалась в том, что теории отводилась слишком большая роль: наука ставилась выше практики. Господствовала схоластика, все подчинял себе догматизм.

Еще в XIV веке в музыкальных трактатах можно было встретить такие подобию в приложении чисел к музыке и церкви:

1. Музыка. Церковь.

2. Вокальная и инструментальная музыка.

Жизнь созерцательная и деятельная.

3. Инструменты струнные, духовые и ударные.

Вера, надежда, любовь.

Начало, середина и конец музыкального произведения.

Бог-отец, бог-сын и дух святой.

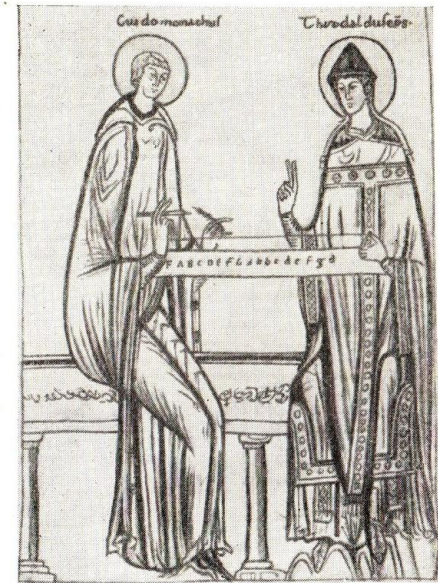
4. Нотные линии. Евангелия.

8. Лады. Блаженства.

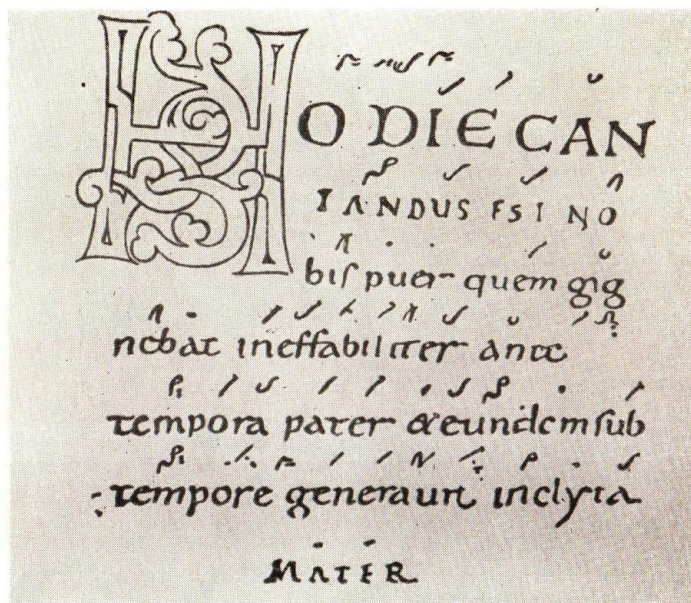
9. Интервалы. Чины ангельские.

Под покровом спекулятивных абстракций и религиозных наслоений пробивалась рациональная научная мысль. Тот же аббат Алкуин впервые изложил западноевропейскую средневековую теорию восьми церковных ладов. Разработал эту теорию монах и учитель пения из Фландрии Гукбальд, автор трактата «Установление гармонии» (начало X века).

Крупнейший музыкальный теоретик этого периода — Гвидо Аретинский, также монах и учитель пения. Он работал в первой половине XI века в Арещо (отсюда и прозвище — Аретинский, или д'Арещо), Риме и других местах. Гвидо был прежде всего музыкант-практик. «Путь философов, — говорил он, — не мой путь. Я забочусь только о том, что может послужить на пользу церкви и помочь нашим ученикам». «Польза церкви» — это неизбежная дань времени, а помощь учени-



Гвидо Аретинский с епископом Теодальдом у монохорда (однострунного инструмента) Миниатюра. XII век



Невмы
IX век

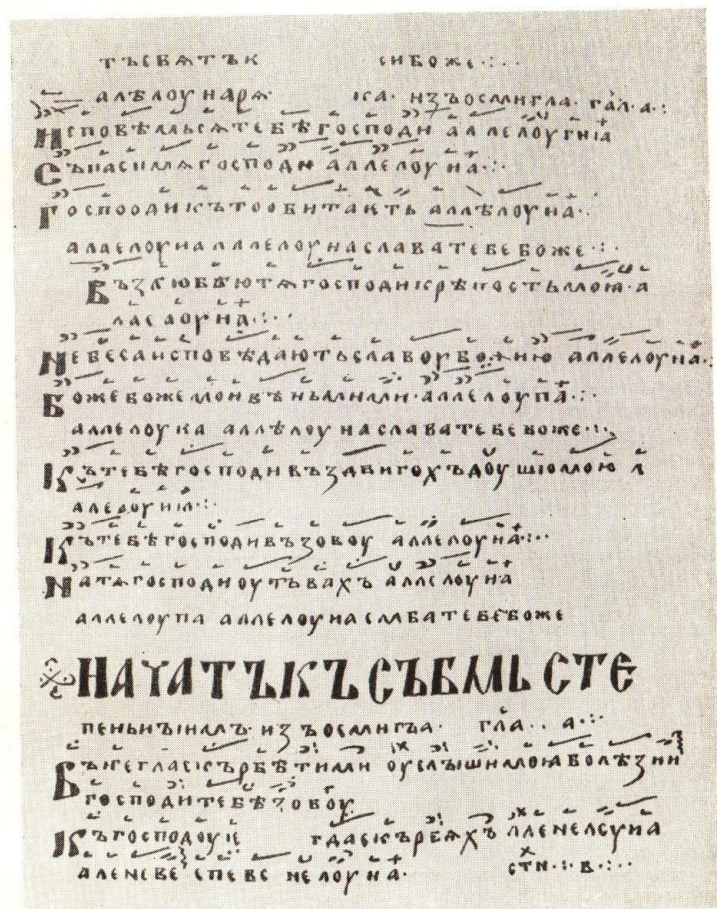
кам — та практическая цель, достижение которой позволило Гвидо сделать ценнейшие завоевания также и в области теории.

Главные из них — реформа нотации и введение гексахордов.

Нотное письмо имеет свою длительную историю. Существовали различные системы записи музыки: буквенная, иероглифическая, цифровая, экфонетическая (точки, черточки и тому подобные отметки в тексте для чтения его нараспев). Наибольшее значение получила невменная система.

Невмы — это своего рода музыкальная стенография. Посредством знаков графически изображается направление мелодии вверх или вниз и закрепляются определенные мелодические обороты.

Буквальное значение греческого слова «невма» — намек, кивок; переносное значение — начертание, знак. То же понятие — певческий знак — выражает древнеславянское слово «знамя».



Крюки
XI—XII вв.

Знамена, или крюки, — знаки русской невменной системы (отсюда — знаменное, или крюковое, пение, знаменный распев). Невменное письмо было распространено во многих странах Востока, в том числе в Сирии и Византии, а также на Западе.

Преимущество невм перед буквами и цифрами заключается в их наглядности. Невмы дают зрительное представление о движении мелодии и служат певцам подспорьем для памяти. Слабость невм в том, что в отличие от букв и цифр они не фиксируют определенных ступеней звукоряда и точных интервалов, а дают лишь приблизительные контуры или формулы напевов. Сплошь и рядом один и тот же напев певцы исполняли по-разному.

Первые невменные памятники дошли до нас от IX века, византийские — от X века, русские знаменные — от XI века. Грузинские нотные знаки (рукопись X века) отличались от невм большей точностью обозначения звуков.

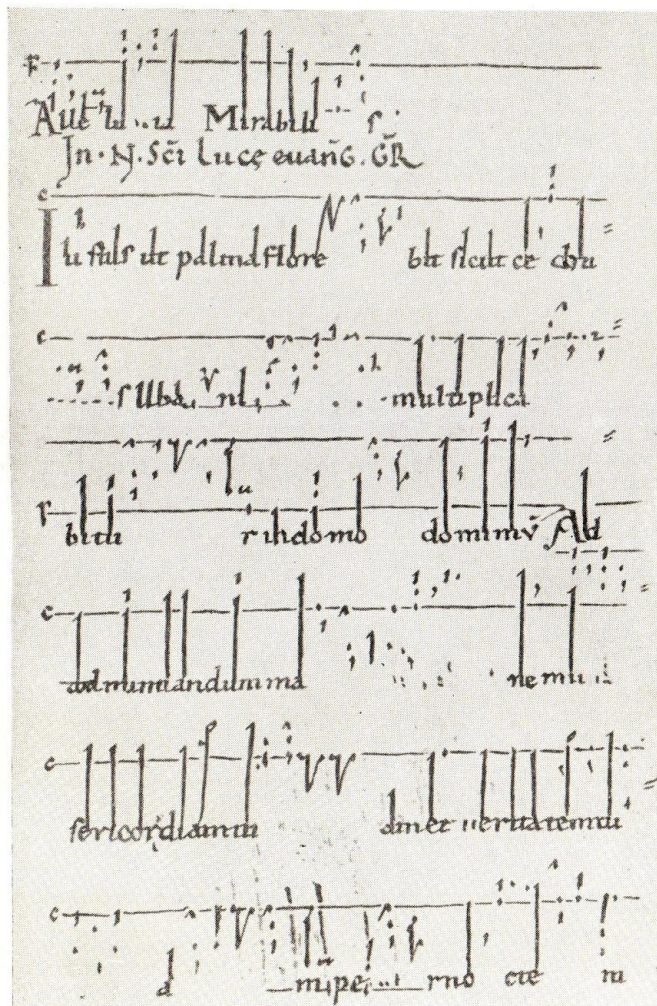
В конце X века какого-то французского монаха осенила счастливая мысль: провести сквозь невмы черту. Черта устанавливала определенный звук — *фа*. Создалась возможность более точно представить высоту звуков, обозначенных невмами, в зависимости от того, насколько знаки были удалены от черты.

Затем кто-то провел над первой (красной) линией вторую (желтую) линию — на квинту вверх (*до*). Гвидо Аретинский начертил между этими линиями среднюю (черную) линию (*ля*), а позднее присоединил четвертую (тоже черную) — сверху (*ми*) или снизу (*ре*). Таким образом, каждый знак помещался на линии, или над, или под нею. Нотное письмо в своей основе было готово. Отныне певцам не надо было удерживать в памяти очень сложные и не очень устойчивые правила различения невм, нужно было только усвоить значение нот. Линейная система сочетала наглядность графического невменного начертания с точностью буквенного письма.

Четырехлинейная система до сих пор применяется в григорианском пении. Наша современная нотация основана на нотоносце Гвидо с добавлением пятой линии, которую ввели в XIV веке.

Что касается самих невм, то они постепенно приобрели квадратное или ромбовидное начертание и гораздо позже приняли вид современных круглых нотных знаков. А из букв, проставлявшихся с XII века в начале нотоносца для обозначения звуковой высоты одной из линий, а вместе с ней и всего нотоносца, выработались ключи:

соль — скрипичный,
фа — басовый,
до — сопрановый, альтовый или теноровый, смотря по тому, где он помещен.



Невмы с двумя линиями (F — красная, C — желтая)
XII век

Эти буквы, а затем ключи сделали излишним раскрашивание линий в разные цвета.

Чтобы облегчить певцам различение интервалов и тем самым запоминание мелодий, Гвидо Аретинский решил предложить им музыкальную модель в виде специально приспособленного песнопения. Всем тогда был хорошо известен текст гимна святому Иоанну, считавшемуся покровителем певцов. Этот гимн — молитва хористов-мальчиков, просивших своего патрона предохранить их голоса от хрипоты. Гвидо подобрал к тексту гимна (а скорее, сам сочинил) такую мелодию, каждая фраза которой начиналась на тон выше предыдущей, кроме четвертой фразы, отстоявшей на полутон. Из начальных звуков каждой фразы он составил шестиступенный звукоряд — гексахорд. За каждым звуком он закрепил соответствующий ему слог текста: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Так появились названия ступеней современной гаммы. Только *ut* в XVII веке было заменено *do*. Для седьмой ступени в XVI веке ввели слог *si*, составленный из инициалов святого Иоанна — *Sanctus Ioannes* (эти слова приходятся на последний, седьмой стих той же молитвы).

Певцы, заучивая мелодию, сопоставляли ее шаги с интервалами гексахорда. Важнейшим ориентиром служил единственный полутон *mi — fa*. Для мелодий с более широким диапазоном пользовались двумя-тремя разными гексахордами. Изобретение Гвидо, выросшее в довольно сложную систему сольмизации, удерживалось в практике на протяжении многих веков. Оно имело также большое теоретическое значение, так как способствовало осознанию интервалов, ладов, модуляций.

НАЧАЛО МНОГОГОЛОСИЯ

Когда шла речь о музыке культурно отсталых народностей, мы обращали внимание на некоторые зачаточные формы многоголосия: сопровождение мелодии выдержанным звуком, параллельное движение голосов, унисон с отклонениями.

Весьма вероятно, что такие формы существовали уже в очень давние времена. Но это лишь наше умозаключение: фактических данных нет никаких.

Мы не располагаем сколько-нибудь основательными сведениями на этот счет даже в отношении древних цивилизаций. Правда, в греческом языке имелось слово «гетерофония». Так называлось совместное звучание певческого голоса и сопровождающего инструмента, исполняющих одну и ту же мелодию почти в унисон, с некоторыми отклонениями в сопровождении. Но в чем заключались эти отклонения — конкретно мы не знаем. Греки имели представление о созвучиях. Но упо-



Хорал на четырехлинейном нотном стане
XVI век

требляли ли они эти созвучия — опять-таки мы не знаем. Судя по всему, не употребляли.

Музыка древнего мира — искусство одноголосное; также и музыка первых веков феодализма. Правда, историки на основании некоторых свидетельств делают выводы о наличии многоголосия в середине и даже начале первого тысячелетия нашей эры. Однако эти свидетельства по своему смыслу неопределенны и потому ненадежны.

Трудно решить, где, когда и каким образом зародилось многоголосие — на севере или на юге, в народном творчестве или профессиональном искусстве, в вокальной или инструментальной музыке. Некоторые считают родиной многоголосия Уэльс (на Британских островах), где издавна существует развитая народная полифония. Но определенные указания на такую певческую практику имеются лишь с конца XII века. Среди южных народов выделяются своим оригинальным многоголосием грузины. Литературные источники свидетельствуют о том, что уже в XI веке различали в грузинской вокальной и инструментальной музыке два и три голоса. Возможно, что грузины так пели и раньше, но это не доказано.

Самые ранние нотные записи двухголосия говорят о параллельном движении голосов. Голоса двигались на одинаковом расстоянии (интервале) и в одинаковом ритме. Вероятно, поющие воспринимали совместное пение как унисон и как бы в разных плоскостях (на разной высоте). В то же время название ранней формы многоголосия *органум* заставляет полагать, что сопровождающий голос исполнялся на органе или другом инструменте (буквальное значение этого слова на латинском и греческом языках — орудие, инструмент).

Наличие зачаточных форм многоголосия у современных народов, не знающих профессионального искусства, дает основание считать, что полифония зародилась в недрах народной музыки. Многие ученые убеждены в том, что многоголосие существовало в народной музыке еще в первое тысячелетие нашей эры, но оно не замечалось и не записывалось, так как образованные монахи — единственные теоретики и летописцы средневековья — питали вражду к фольклору и с презрением проходили мимо «языческой нечисти». Эти соображения имеют под собой почву. Но факт остается фактом: точных свидетельств о многоголосии в народной музыке первого тысячелетия нет. Что же касается монахов, то именно им принадлежат самые ранние упоминания о двухголосии и первые записи его. И эти древнейшие образцы — церковные песнопения. Относятся они к IX веку.

Органум иначе назывался *диафонией* (с греческого, буквально — разнозвучие). Обычно голоса начинали с одного звука и постепенно расходились до кварты или квинты. Затем они продолжали параллельное движение на этой дистанции.

В заключение они снова сходились. Иногда один из голосов повторял один и тот же звук. Порой допускалась терция.

Такие правила голосоведения устанавливались в теоретических трактатах. Но одно дело — трактаты, другое дело — певческая практика. Образцы двухголосия, сохранившиеся в певческих рукописях XI века, значительно отличаются от примеров органума, приводимых в трудах средневековых схоластов.

Оказывается, на практике сочетания голосов были свободнее, интервалы разнообразнее, чем это допускалось правилами. Заметнее выступала терция — основа будущей гармонии. Голоса шли не только параллельно, но нередко и навстречу друг другу или в обратном направлении. Таким образом, голоса раскрепощались от параллелизма, намечался переход от многослойного (параллельного) унисона к подлинной полифонии, где каждый голос живет самостоятельно.

Со временем и музыкальная теория признала новый способ сочетания голосов наилучшим.

Само по себе вторжение многоголосия в профессиональную музыку, где до сих пор неизбежно царствовал одноголосный хорал, знаменовало собою великую победу исторического значения. Творческое музыкальное начало восторжествовало над церковной догмой. Ломая старые каноны григорианского пения, музыка Европы осваивала новый полифонический склад. Многоголосию предстояло большое будущее.

Раздел пятый

ПЕРИОД РАЗВИТОГО ФЕОДАЛИЗМА

ОБЩАЯ ОБСТАНОВКА

Становление, развитие и разложение феодализма — длительный, многовековой процесс. Он протекал неравномерно в разных странах. Невозможно установить единые хронологические грани в мировом масштабе ни для всего феодализма в целом, ни для отдельных его этапов — раннего, развитого и позднего. В Китае период наиболее полного развития феодального общества начался примерно с VIII века, в странах Передней и Средней Азии — приблизительно на столетие позже, в большинстве стран Западной Европы — на протяжении XI века. В Западной Европе этот период закончился к концу XV века.

Русь в это время пережила периоды феодальной раздробленности, татаро-монгольского ига и объединения земель вокруг Москвы, которое к концу XV века привело к свержению иноземного ига и образованию Русского централизованного государства.

Переход от политической раздробленности феодального общества к государственной централизации совершился также в ряде европейских стран, наиболее быстро в Англии, Франции, Испании; в некоторых странах — в Германии, Италии — он затянулся. На европейскую арену вышли новые славянские государства, в том числе Чехия и Польша. В начале XIII века сложилась могущественная Монгольская держава. Гнет монгольских завоевателей пришлось испытать многим народам Европы (потомки Чингисхана вторглись в Венгрию и добрались до Венеции) и Азии, в том числе Китая и Кореи.

Пять веков второго тысячелетия нашей эры вызвали огромные изменения в жизни народов мира. В период полного развития феодализма человечество значительно продвинулось вперед по пути экономического и духовного прогресса, хотя феодальное общество, как и рабовладельческое, было построено на угнетении и эксплуатации.

В этот период все большее значение приобретает светская музыкальная культура. Она сплетается из многих ветвей: героического эпоса, рыцарской лирики, творчества восточных певцов-профессионалов, искусства жонглеров; сюда входят и бюргерское музицирование, и различные виды музыкально-сценического искусства. В большей или меньшей мере все эти ветви связаны корнями с народной музыкой, которая обновлялась из эпохи в эпоху. Животворные соки «мирской» музыки просачивались в ученое полифоническое творчество церковных профессиональных композиторов. С еще большей силой, чем прежде, жизнь восставала против монашеского идеала. И подобно тому как в иконах Андрея Рублева, гениального представителя московской школы живописи начала XV века, мы видим реальные человеческие лица, ощущаем теплоту и глубину чувства, так и в лучших созданиях средневекового церковного музыкального искусства мы нередко наблюдаем торжество жизни над религиозной бесплотностью.

МУЗЫКА ПРИ КНЯЖЕСКОМ ДВОРЕ. ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

На рубеже двух тысячелетий Киев — мать русских городов — выдвинулся как один из самых значительных музыкальных центров Европы. Здесь в музыкальных увеселениях участвовали и отечественные умельцы-игрецы, и иноземные музыканты, певцы, прибывавшие из Византии и других стран.

На росписях Софийского собора в Киеве, построенного в XI веке при Ярославе Мудром, выведены музыканты, играющие на различных духовых, струнных и ударных инструментах.

Смык — род скрипки, сопель — род флейты, сурна — род гобоя, гусли, бубны, трубы, рога и иные музыкальные орудия изображены на фресках и миниатюрах, инициалах и заставках рукописей, упоминаются в летописях и поучениях, сказаниях и песнях.

Звонкой музыкой рогов сопровождалась любимая забава князей — охота. Ратные трубы и барабаны гремели в походах и сражениях. Говоря о болгарском походе Святослава Игоревича (X век), летописец сообщает, что князь «повелѣ воем оболочиться... поиде полк по полцѣ быюще в бубны и в трубы». По описанию другого летописца, «гусельные» и прочие «гласы» и «писки» раздавались при торжественном столе Святослава Ярославича (XI век).

Былины киевского цикла — об Илье Муромце, крестьянском сыне, и прочих богатырях — это музыкальные сказы. Героями былины выведены музыканты — и старый Добрыня Никитич:

Как берет Добрыня во белѣ руки
Те звончатые гусельшкы яровчаты,
Поподернет да во струнки золоченые...



Битва русских с половцами. Слева — конный трубач
Миниатюра из летописи (копия XV века)

и другой удалец, молодой Соловей, сын Будимирович:

Во гусёлышки играет во яровчатые,
Струнку к струнке натягивает,
Найгрыш по голосу налаживает,
По звончатым струночкам поваживает...

Гусляром был и знаменитый Боян. Он жил во второй половине XI столетия, в эпоху наивысшего расцвета Киевского государства. Память о нем сохранилась в народе, и много десятилетий спустя он был воспет в «Слове о полку Игореве»:

Боян же, братья, не десять соколов
на стадо лебедей пускав,
Но свои вещие персты
на живые струны воскладывал,
Они же сами славу князьям рокотали.

Это — представитель художественной интеллигенции средних веков, талантливый, мудрый и культурный мастер, пользовавшийся, как и его собратья по искусству, доверием при княжеском дворе и почетом среди воинов-дружинников. Подобные же певцы-сказители, как мы знаем, существовали в гомеровской Греции, они известны и в средневековой Англии (барды), и в скандинавских странах (скальды), и у южных славян (гуслары), и на Востоке (например, армянские випасаны). «Вещие» сказители выступали как авторы и исполнители героических, исторических и славильных песен. Блестящим представителем такого искусства должен быть признан безвестный автор «Слова о полку Игореве». В этом величест-



Скоморохи. Фреска. Софийский собор (Киев), XI век

венном музыкально-поэтическом памятнике конца XII века сочетались элементы народной поэзии, достижения письменной литературы и певческие традиции мастеров-сказителей.

Такие же вокальные эпические сказы:

жесты — французские героические поэмы; образец их — «Песнь о Роланде» (XII век);

«Песнь о моем Сиде» — испанская поэма, сложенная народными певцами — хугларами — около 1140 года;

«Давид Сасунский» — армянский героический эпос X—XI веков;

сербские эпические песни о доблестном Марко-королевиче, о народных мстителях — юнаках — и о других героях.

Выступления певцов и музыкантов на праздниках и торжествах во времена грузинской царицы Тамары (конец XII — начало XIII века) отмечает Шота Руставели в поэме «Витязь в тигровой шкуре».

Широкое представление о музыке в Азербайджане и других странах Востока дают поэмы Низами (XII век). Они знакомят нас с придворной музыкальной жизнью, с народной музыкой, с искусством певцов и певиц, инструменталистов, танцовщиц, бродячих актеров, описывают музыку на войне и на охоте, упоминают различные песенные жанры, передают музыкальные легенды. Низами называет более тридцати инструментов, бытовавших в феодальном Азербайджане и соседних странах. Многие из них сохранились в современной практике. Таковы: саз — грушевидный щипковый инструмент с длинной шейкой, кеманча — восточная скрипка, най — род флейты и т. п.

В поэме «Хосров и Ширин» Низами описывает состязание двух знаменитых певцов-музыкантов — Барбада и Нагиса (Нехисы). Каждый раз исполнитель избирает для своего выступления новый макам (по-азербайджански — мугам) — определенный лад, с которым связаны традиционные мелодические обороты, служащие основой для вдохновенных импровизаций. В творческом исполнении искусного мастера мугам превращается в развернутую вокально-инструментальную пьесу. В ней чередуются разные части — импровизационные, песенные, танцевальные. Такие сюиты-рапсодии встречаются и у таджиков, узбеков. Со временем сложился устойчивый цикл среднеазиатских многочастных пьес — ша ш м а к о м (шесть макомов).

С этим виртуозным профессиональным искусством однолосия имеет много общего творчество сочинителей и исполнителей армянских тагов. В XII—XIII веках, когда это творчество достигло высокого расцвета, таг представлял собой многотемное лирическое вокальное произведение. Содержание тагов — самое разнообразное. Мелодии — широкого диапазона, большого дыхания, напоены экспрессией сильного накала,

украшены богатым орнаментом, затейливыми ритмическими узорами, альтерациями (повышениями или понижениями звуков на полутон). Они обладают сложной, красочно — изощренной структурой лада. Одноголосный стиль восточной профессиональной музыки, вобравшей в себя и народные элементы, характерен также для ирано-арабского макамата, азербайджанского мугамата, турецких вокально — инструментальных сюит.

Это — яркий противовес полифонии, утвердившейся в грузинской и западноевропейской музыке современной средневековой эпохи.

Когда в конце XV и начале XVI века испанские конкистадоры проникли в Новый Свет, они были удивлены, найдя здесь богатую, своеобразную и хорошо организованную музыкальную жизнь. Мексиканские ацтеки, боливийские и перуанские инки, гондурасские и гватемальские майя, жившие родо-племенными союзами, имели древние традиции музыкальной цивилизации. На многолюдных празднествах с поразительным искусством и согласованностью пело и танцевало до тысячи участников и более. Индейцы гордились своей военной и ритуальной музыкой, они наслаждались застольной и послеобеденной инструментальной игрой. Танцевально-драматические спектакли оформлялись звучанием ударных и духовых инструментов. Составлялись большие ансамбли и оркестры. Героический эпос и лирическая поэзия исполнялись в песенной или вокально-декламационной манере под аккомпанемент инструментов. В Перу, Венесуэле, Бразилии, Колумбии, Мексике специальные школы готовили профессиональных музыкантов.



Флейтист
Многоцветная глиняная ваза. Перу
XV—XVI вв.

Европейские колонизаторы, грабившие и истреблявшие массы местного населения, а затем нещадно эксплуатировавшие уцелевшие остатки туземцев, уничтожили многие ценности материальной и духовной культуры народов американского континента. Развитие индейской музыки затормозилось, заглохло. Элементы музыкального искусства Южной, Центральной и Северной Америки были поглощены испанскими, португальскими, французскими и английскими завоевателями.

Население Африки испытало тягости сначала арабских завоеваний, а затем европейских вторжений. Миллионы африканцев были вывезены и обращены в рабство, а плоды их мастерства и искусства подверглись разгрому. Об уровне средневековой африканской культуры свидетельствуют не только изделия и изображения, обнаруженные изумленными европейцами в конце прошлого века на месте древнего государства Бенина в Верхней Гвинее, но и многочисленные описания танцев и музыки, оставленные путешественниками и миссионерами.

Знакомство Васко де Гама с африканцами началось с музыки. Мореплаватель рассказал, как около двухсот негров играли вместе на флейтах. Некоторые из них производили высокие звуки, другие более низкие, «так что вместе образовалась гармония довольно приятная, если учесть, что от негров нельзя ожидать, чтоб они были музыкантами».

Не меньше чем гармония, многоголосие, оркестровое звучание европейцев поражало ритмическое искусство черных, виртуозное владение ими ударными инструментами, сложное переплетение нескольких ритмов, органически сочетающихся с звучанием голоса и пластическими танцевальными движениями тела.

Народное мастерство ансамбля у африканцев настолько развито, что в совместное музыкальное исполнение вовлекаются целые деревни, вступающие в перекличку между собой.

«...Иногда деревни, отстоящие одна от другой на пол-лье или даже целое лье, исполняют одну и ту же песню, по очереди отвечая друг другу. Такая «перекличка» двух деревень часто длится по два часа подряд: порою певцы одной деревни изменяют напев, и сейчас же соседи подхватывают изменение. Но интересно наблюдать, при какой тишине и с каким вниманием, на протяжении всего этого гармонического разговора, молодые негры и негритянки слушают пение соседней деревни...»

Хотя приведенное описание путешественника относится уже к XVIII веку, но несомненно, что оно отмечает традицию, давно выработавшуюся у этого музыкального народа.

Негры-рабы привезли в Новый Свет свою музыкальную одаренность. И хотя негритянская музыка Соединенных Штатов на протяжении нескольких столетий претерпела многооб-

разные изменения и впитала различные новые элементы, все же истоки ее уходят в довольно развитое искусство черного материка средневековой эпохи. Ей очень многим обязана современная американская музыкальная цивилизация.

РЫЦАРСКАЯ ЛИРИКА

У подъемного моста, перекинутого через глубокий ров, окружающий массивные стены и башни феодального замка, остановились два всадника. В одном из них по всем приметам можно узнать рыцаря. Кто он? Не герой ли легенды, меланхолический Джауфре Рюдель, страстно влюбленный в графиню, которую он никогда не видел? Или это воинственный и пылкий Бертран де Борн, неутомимый в сражениях, политических интригах и любовных увлечениях? Или Гираут де Борнель, признанный маэстро трубадуров?

Кто бы ни был этот рыцарь, он, несомненно, трубадур. А его спутник — менестрель, или, как он назывался в Провансе, жонглер. Трубадур писал стихи, часто и музыку. Менестрель, служивший у него, пел песни своего господина, а иногда подбирал или сочинял к ним мелодии.

Сейчас откроются ворота замка, и оба странствующих артиста будут гостеприимно приняты владетельным сеньором. Их угостят винами и яствами, и затем менестрель исполнит песни трубадура. Он будет сам себе аккомпанировать, чередуя пение с ритурнелями на вьеле или арфе. А может быть, и сам трубадур, если у него хороший голос, захочет блеснуть своим вокальным искусством. Тогда менестрель ограничится аккомпанементом.

О чем они будут петь? Прежде всего и больше всего о любви. У трубадура есть дама сердца, которой он посвящает стихи, полные идеальных чувств, безмерного обожания и вежливости. Он рыцарь куртуазной любви, то есть любви учтивой, любезной. Он добровольно обрек себя на муки и испытания, ничего не требует от возлюбленной, не осмеливаясь даже признаться ей в своих чувствах, чтобы не оскорбить ее. Он служит властительнице своего сердца как паладин, он как поэт прославляет ее в деликатных, рассудочно-страстных и загадочных строфах.

Джауфре Рюдель пел в своей любовной песне — канцоне:

Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
И снова в памяти живею
Моя любовь издалека.
Большой душе отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил.

Всей жизни счастье только в ней —
В моей любви издалека.
Прекрасней указать сумей,—
Вблизи или издалека!
Я б, благостью ее согрет,
В отрешья нищего одет,
По царству сарацин бродил.

.....
Слышу я страстным средь людей
За ту любовь издалека.
Что ж, правда: мне всего милей
Моя любовь издалека.
Тоска — на страсть мою ответ,
Святой мой положил запрет,
Чтоб я безрадостно любил.

Тоска — на страсть мою ответ.
Будь проклят он за тот завет,
Чтоб я безрадостно любил!

(Перевод В. Дынник)

Но что это? Едва отзвучали изысканные строфы, как раздалась игривая песенка о пастушке, соблазняемой — не всегда успешно — рыцарем. Это — пасторела, пастушеская песенка. Ее со вкусом поет странствующий певец.

Дальше следуют другие песни из репертуара трубадура и менестреля: альба — рассветная песня, баллада — танцевальная песня, эстампида — песня на танцевальный инструментальный мотив, рондо — круговая хороводная песня... Все песни — о любви, любви чувственной, подчас легкомысленной...

Влюбленные расстаются на рассвете после тайного свидания. Их сторожит поблизости друг, оруженосец рыцаря или сторож замка. Он подает знак, запевает утреннюю песню — альбу:

Боярышник в саду листвою поник,
Где с дамой рыцарь ловит каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...

(Альба XII века. Перевод В. Дынник)

Если возвышенная, утонченная куртуазная лирика возносила искусство рыцаря над грубостью феодальных нравов, то полная жизни, земной страсти «веселая наука» трубадура вводила прочь от религиозного аскетизма и ханжества средневековья. И музыка здесь была совсем иная, не монашески-хоральная. Она дошла до нас во многих образцах.

Дыханием весны, ароматом народного творчества веет от этих мелодий, часть которых, вероятно, просто заимствована из фольклора, а другая часть, изобретенная трубадурами (трубадур, по-провансальски, буквально — изобретатель), а также менестрелями, близка к фольклору и при этом всегда

своеобразна. Четкий ритм этих напевов, мажорный склад, симметричность построения, рельефность мелодического контура — все это было свежо, ново, увлекательно. Песни трубадуров и менестрелей стали достоянием и женщин из светского общества, и скромных горожан, и всех тех, кто тянулся к цветам поэзии и музыки.

У Александра Блока есть пьеса на сюжет из жизни французских рыцарей — «Роза и крест» (1913). Она была задумана сначала как балет, затем создавалась как опера и, наконец, превратилась в драму (на сцене никогда не шла). Поэт включил в пьесу несколько вольных подражаний средневековой поэзии рыцарей-певцов. Одну из песен поет паж:

День веселый, час блаженный,
Нежная весна.
Стукнул перстень драгоценный
В переплет окна.
Над долиной благовонной
Томный запах роз...
Соловей тебе влюбленный
Счастье принес...
Аэлис, о роза, внемли,
Внемли соловью...
Все отдам святые земли
За любовь твою...

Все виды поэзии трубадуров связаны с музыкой: эпические песни, восхвалявшие рыцарские доблести; политические, воинские или сатирические сирвенты; скорбные плачи; тенсоны — своего рода вокальные диспуты с воображаемым собеседником.

Как выразился один из трубадуров, «строфа без музыки — все равно что мельница без воды».

Образ рыцаря-певца выведен Верди в опере «Трубадур» (1853).

Колыбель рыцарской музыкальной поэзии — Прованс, область на юге Франции, пользовавшаяся независимостью, переживавшая экономический и культурный подъем в начале второго тысячелетия. Искусство трубадуров зародилось на исходе XI века и процветало на протяжении двух столетий. Альбигойские войны, приведшие к подчинению Прованса французской короне, губительно отозвались на всей жизни этого края и нанесли жестокий удар поэзии трубадуров. Но еще в середине XII века провансальская поэзия дала толчок мощному развитию искусства северофранцузских труверов. Она вызвала подражания за Пиренеями, за Ла-Маншем, за Альпами и в странах немецкого языка. У немцев это искусство называлось миннезанг, а трубадуры именовались миннезингерами, певцами любви, точнее по смыслу — певцами возвышенной любви. Миннезингеры встречались и в Швейцарии.

Творчество труверов XII—XIII веков, пожалуй, многограннее творчества их южных собратьев. Искусство же немецких миннезингеров XII—XV веков уступало романской лирике в сочности и непосредственности. Впрочем, и оно дало выдающиеся, жизненно полнокровные произведения. Особенно выделяются песни Вальтера фон дер Фогельвейде, уроженца Тироля, сына бедного рыцаря.

Рихард Вагнер ввел Вальтера фон дер Фогельвейде в свою оперу «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1845). Там же в качестве действующих лиц выступают другие миннезингеры, среди них один из известнейших — Вольфрам фон Эшенбах и герой средневековой саги — Тангейзер. Популярна песня Вольфрама из «Тангейзера» (Вагнер написал не только музыку, но и текст оперы):

О нежный луч, вечерний свет!
Я шлю звезде моей привет!
Приветствуй ты ее, звезда,
От сердца, верного ей всегда!
Над темным миром слез витая,
Уходит ангел к звездам рая!

(Перевод Виктора Коломийцова)

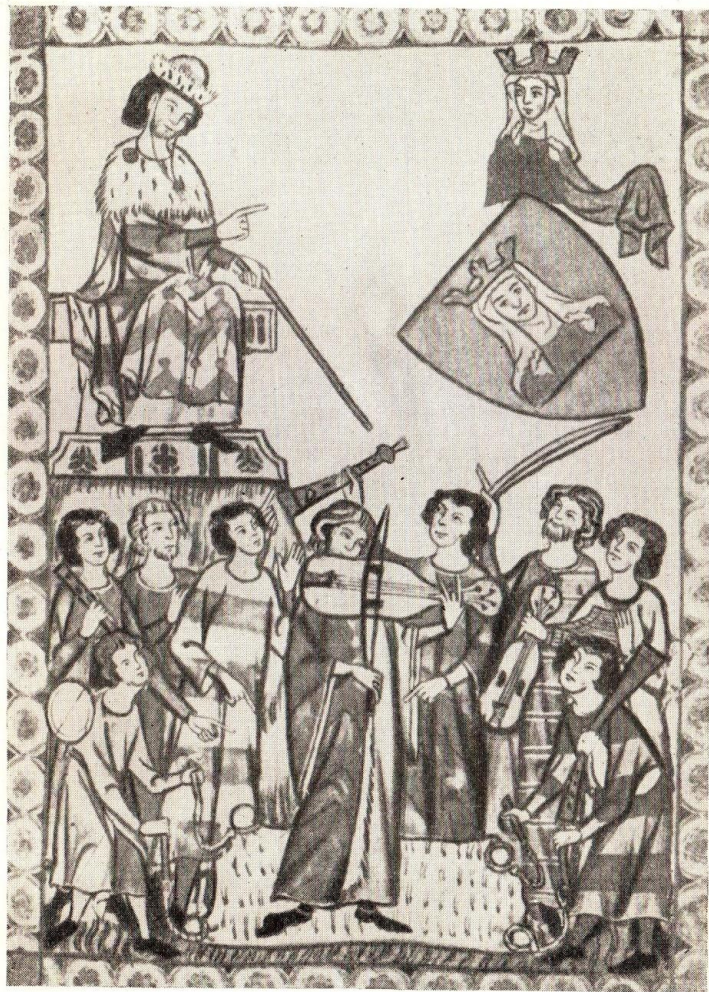
В целом рыцарская поэзия носила аристократический характер. Ему были верны не только «высокорожденные» певцы вроде трубадура Гийома, графа Пуатье и герцога Аквитании, или трувера Тибо, короля Наварры и графа Шампани, или трувера Ричарда Львиное Сердце, короля Англии, скитавшегося по чужой земле (его, как гласит известная легенда, сопровождал верный рыцарь, менестрель-трувер Блондель де Нель). Той же идеологии подчинялись представители низших слоев дворянства и даже разночинства. Среди трубадуров и труверов можно было встретить и сына истопницы, и клерка, и монаха.

Однако в этот рыцарский мир проникали и плебейские настроения. Один из ранних трубадуров, Маркабрюн, обличал пороки светского общества. Вальтер фон дер Фогельвейде воспевал не знатную даму, а простую девушку; своей сатирой он разил римских пап.

Были и труверы-буржуа. Но о них надо говорить особо, в связи с городской культурой.

МУЗЫКА В СРЕДНЕВЕКОВОМ ГОРОДЕ

В городах жили иначе, чем в замках. Здесь трудились, отдавались предпринимательской деятельности, открывали ремесленные мастерские, торговали, обучались художествам, заводили школы и университеты.



Миннезингер Генрих Фрауенлоб с музыкантами
Миниатюра. Германия, конец XIII века



Жонглеры
Миниатюра. Франция, XIV век

Музыкой занимались и в соборах, и в университетах. В соборе Парижской богородицы ученые регенты культивировали полифонию. В Парижском университете изучали теорию музыки в ряду «свободных искусств». А вне учебных аудиторий магистры и студенты играли на инструментах, пели хором, сочиняли песенки. Так было и в Болонском (Италия), Оксфордском (Англия), Саламанкском (Испания) университетах, так было и в основанных в XIV веке Пражском и Краковском университетах. В городском быту получили распространение светские, народные канцоны и лирические духовные гимны нравственно-назидательного характера. В Италии это лауды, исполнявшиеся на собраниях ремесленных братств и в процессиях пилигримов. На Руси — духовные стихи, распевавшиеся каликами перехожими.

Элементы новой, городской культуры все настойчивее внедрялись в поэзию трубадуров и, в особенности, труверов. Наиболее ярко они выявились в Аррасе — промышленном и торговом городе на севере Франции. По своему социальному составу труверы из Арраса — буржуа. И по содержанию творчества аррасская школа XII—XIII веков во многом отличалась от искусства труверов-рыцарей. Как говорит один из исследователей их творчества, они принесли с собой совершенно новые идеи, в которых проявился практический смысл трудолюбивых северных городов; в их поэзии отражалась радость бытия, раскрывалось бытие через край богатство природы.

В самом отношении к творчеству у труверов-горожан выявился более профессиональный, «мастерской» подход. Не случайно из среды аррасских труверов вышел такой видный художник, как Адам де ла Аль, по прозвищу Аррасский горбун, — поэт, драматург и композитор, автор песен, баллад, рондо, полифонических пьес, пасторальной музыкальной комедии «Игра о Робене и Марион».



Музыканты
Миниатюра. Армения, 1401

Города все больше влекли к себе странствующих артистов. Среди жонглеров заметно усиливалось расслоение. Одни становились только музыкантами, отбрасывали остальные профессии. Другие специализировались как актеры. Третьи оставались фиглярами, фокусниками. Дифференцировались и условия, формы труда.

Часть жонглеров, шпильманов, скоморохов продолжала вести вольный кочевой образ жизни. Эти появлялись всюду, где скоплялся народ, — на ярмарках и кладбищах, на свадьбах и турнирах, в местах паломничества и даже в церквях. У менестрелей существовали свои школы (например, в Генте и других городах Нидерландов). Практиковалось и нечто вроде курсов повышения квалификации: странствующие музыканты встречались в определенных местах в дни поста, обменивались опытом и репертуаром.

В их ряды примерно с XII века влилась особая прослойка бродячих стихотворцев и музыкантов — вагантов и голиардов. Кто они? Беглые монахи, безработные клирики (младшие служители церкви), голодающие школяры-теологи. Не в пример жонглерам, ваганты и голиарды были грамотеями, владели латынью и на этом ученом языке слагали свои песенки о радостях и превратностях вольной жизни, о премудрости науки и утехе любви. Подчас они едко высмеивали столь знакомую им церковную среду. Зато и святые отцы с яростью преследовали этих неугомонных и беспутных «ученых бедняков». Впрочем, церковники не оставляли в покое и всех прочих музыкальных бродяг.

Некоторая часть кочующих артистов осела. Одни поступили на службу в феодальные замки, пополнили составы коро-

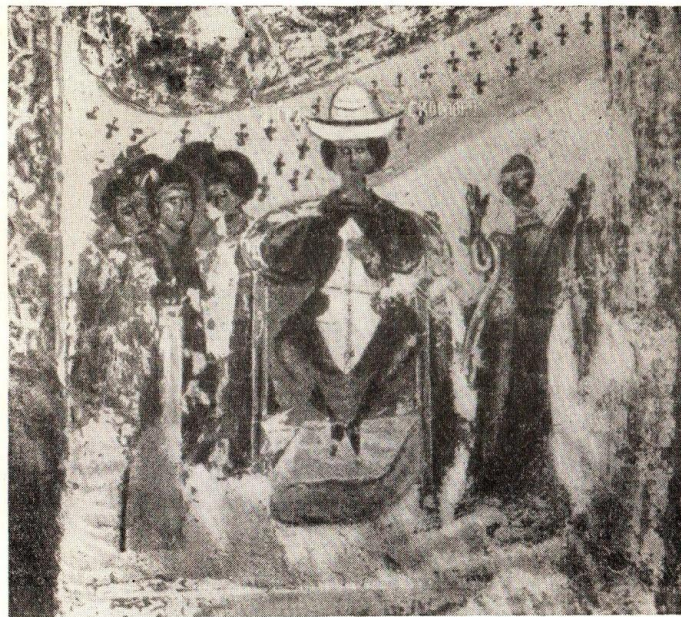
левских и княжеских инструментально-певческих капелл (менестрель на старофранцузском языке означает: состоящий на службе). В Московском государстве у знатных бояр и крупных помещиков были свои скоморохи в штате дворовой челяди.

Другие обосновывались в городах. Из них вербовались муниципальные трубачи, флейтисты, барабанщики. Миниатюра русской летописи запечатлела историческое событие: граждане стольного города Владимира в 1200 году звуками труб и рогов с башни встречают великого князя Всеволода Большое Гнездо. Хроника передает, что при въезде Вацлава II в Прагу в 1283 году звучали тимпаны, цитры, трубы, лиры и органы. На башнях немецкого города стояли горнисты и звонари. Они возвещали приближение чужого войска, прибытие судов или пожар. С башни Марьяцкого костела в Кракове и в наши дни раздается сигнальная мелодия (заря), обрывающаяся «на полуслове». Предание рассказывает о татарской стреле, которая в давние времена пронзила горло трубача, подававшего этот сигнал.

По итальянскому городу разъезжает колесница с городскими знаменами, эмблемами и гербами. На колеснице — дудари. В Антверпене купцы ежедневно шествуют на биржу в сопровождении музыкантов. В комнате новобрачных Дома гильдий в Риге музыканты аккомпанируют танцам. В Цюрихе утром и вечером проходят по улицам трубачи, подающие сигнал горожанам для вставания и отхода ко сну. В Нюрнберге городские дудожники играют каждый раз, когда на виселице появляется новый жилец. В Базеле силами наемных инструменталистов под окнами устраиваются «музыкальные ухаживания» наподобие итальянских или испанских серенад. На банкетах, парадах, празднествах из «ложи дудожников» (балюстрады) старой лейпцигской ратуши раздаются торжественные мелодии.

Над крепостными воротами городов Ирана и Средней Азии сооружался открытый павильон для музыкантов. Каждая смена караула, происходившая регулярно девять раз в сутки, сопровождалась переменной музыки, исполняемой военным музыкальным ансамблем.

Целые улицы и кварталы заселяются музыкантами, обслуживающими семейные праздники и общественные увеселения. Еще в 1231 году один из уголков Кёльна назывался площадью Жонглеров, другой — улицей Шпильманов. В Париже до сих пор существует улица Менестрелей. В средневековых городах Азербайджана улицы, где проживали поэты, певцы, музыканты, назывались «харибат». В Нижнем Новгороде имелся Домрачьев переулочек. Там, очевидно, жили домрачи, исполнители на домре. В списках жителей разных русских городов перечисляются дудники, струнники, смычники, гудоч-



Скоморох
Фреска на церкви в Мелётове (под Псковом), XV век

ники, рожечники, домерники, скоморохи. «Скоморох с Пресни наигрывал песни» — гласит старинное присловье москвичей. В различных пятинах Новгородской земли и в Тверском, Ярославском, Вяземском и других уездах встречались деревни Скоморошино, Скоморохово, Гусельниково. А в средневековой Венгрии, где целые селения заселялись жонглерами, в XIII веке упоминается местность с названием славянского происхождения — Игриц (Игрец).

Центром скоморошьяго дела на Руси был Великий Новгород. Древний вольный русский город, крупный пункт европейской торговли, Новгород стоял в стороне от княжеской междоусобицы и выдержал натиск внешних сил — шведско-немецких рыцарей и татаро-монгольских кочевников. Он приобрел первенствующее значение в культурной жизни Руси в период упадка Киева (с XII века) и вплоть до подчинения Новгорода Москве (конец XV века). Здесь возникло летописание, появилось большинство русских книг первой половины нынешнего тысячелетия, достигла нового подъема русская национальная живопись и архитектура. Новгород завоевывает



Скоморохи в городе Ладоге
Гравюра. XVII век

ведущее положение и в области церковнопевческого искусства, колокольного звона (своеобразного вида древнерусского искусства), музыкальной сцены и жанрового эпоса. По новгородской школе распевщиков равнялись все православные соборы и монастыри. Звон новгородских колоколов слышала вся Русь. Вслед за колокольнями Великого Новгорода славились звонницы его младшего брата Пскова, затем Москвы и других городов. В религиозные «действия» новгородцы вводили светский бытовизм, а для новгородского цикла были характерны элементы скоморошества.

Скоморохи буквально льнули к шумному и богатому стольному городу новгородской феодальной республики. В других местах к ним относились сурово. Здесь же скоморох приобретает легальное общественное положение и даже завоевывает уважение.

Недаром любимцем новгородцев становится гуслиар-скоморох Садко. Талант и мастерство приносят музыканту богатство. Скоморох делается торговым гостем.

Ревностный любитель русской старины композитор Н. А. Римский-Корсаков посвятил новгородскому гуслиару-купцу музыкальную картину для оркестра «Садко» (1867) и одноименную оперу-былину (1896).

Еще одна красочная историко-бытовая фигура — озорной новгородский посадник Василий Буслаев, о котором сказывали:

А и нет таких певцов у нас
В целом славном Новеграде,
Супротив Василия Буслаева...

Народ сделал певцов-гуслиаров героями былинного эпоса, опоэтизировал их творческий дар, украсил фантазией их предпринимательскую, вольнолюбивую, дерзко-отважную натуру.

Конечно, в скоморошьей среде встречались разные типы. Наряду с подлинными артистами, натурами широкими и удалыми, любимцами толпы — таким изображен и Торопка в опере Верстовского «Аскольдова могила» (1835) — были и пустые балагуры, подпевалы власти имущих. В той же опере «Садко» выведены бесшабашные глумотворцы Дуда и Сопель, в опере Бородина «Князь Игорь» (постановка 1890 года) — пройдохи-гудочники Скула и Ерошка.

Переход к оседлости способствовал сплочению скоморохов, менестрелей, шпильманов. Создаются профессиональные ассоциации жонглеров. Такие объединения возникают в Вене (братство св. Николая, 1288), Париже (братство св. Юлиана, 1321), Праге (1348), затем в Англии, Германии, Нидерландах, Швейцарии. Первые два братства просуществовали почти до конца XVIII века. Сведения об объединении русских скоморохов в «ватаги» (артели, труппы) относятся к XVI веку. Некоторые западноевропейские корпорации напоминали замкнутые средневековые ремесленные цехи. Другие пеклись и о странствующих музыкантах. Во Франции и Германии назначались «короли менестрелей», «цари гистрионов», «музыкантские графы». В подобный сан возводились представители самой музыкальной братии. Но, чтобы подкрепить высокий сан реальной властью, шпильманы просили покровительства у высших особ. Одному из таких официальных патронов в Эльзасе вместе с городским советом Цюриха удалось добиться в 1480 году папской буллы (указа) о снятии церковного отлучения с музыкантов, принадлежащих к «королевству дудошников и гудошников».

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Скоморохи, жонглеры были носителями не только музыкального, но и театрального народного искусства средневековья. Правда, театральных зданий у них не было, представления устраивались под куполом неба. Разыгрывались небольшие сценки, комические пьески.

Зачатки музыкально-сценического искусства формирова-

лись также в аристократической и буржуазной среде. Ранний нотно-письменный памятник этого искусства — уже упоминавшаяся «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля (XIII век). Но время светского театра еще не наступило.

Театром в средние века служил храм. Спектакль входил в богослужение как часть литургии. Это называлось литургической драмой. Она возникла из троп. Распространенной формой троп (вставок в хорал) был диалог, из которого развились сценки с попеременным пением солистов и хора или двух групп хора. Известны рождественские и пасхальные тропы. Инсценировки евангельского текста исполнялись священниками в костюмах (для женских ролей опыты соответственно переодевались), со сценическими аксессуарами и техническими трюками (подъемные машины, люки). Персонажами являлись Иисус, распятый на кресте, Мария Магдалина, пророки, ангелы, черти, девы мудрые и девы неразумные, продавец баллама и им подобные фигуры. К актерам из духовного звания позднее присоединялись миряне и даже жонглеры, которым охотно поручали комические роли чертей. Бытовые и комические эпизоды способствовали внедрению в литургическую драму песенных попевок, омузыкаленной бытовой речи, музыкальных инструментов. Вторжение жизненных элементов в театрализованный религиозный обряд зашло так далеко, что это, очевидно, и послужило причиной запрещения представлений в церквях (папская булла 1210 года). Литургические драмы стали разыгрываться на папертях перед храмами.

Позднее возникает массовый религиозный театр — мистерии. Этот жанр искусства становится популярным с XIII века. Мистерии (священные представления) устраивались на городских площадях и обычно приурочивались к ярмаркам. Участниками их были в большинстве ремесленники, но к организации представлений имело непосредственное отношение духовное начальство. В мистериях сочетались мистика и реализм, набожность и шутовство, выпренная патетика и грубый натурализм. В спектакли вводились и литургические песнопения, и мирские песни, и гимны, и танцы. К середине XVI века мистерии были запрещены почти во всех странах Западной Европы.

Священные представления устраивались на Руси — в Новгороде, затем в Москве, а также в Рязани, Ростове, Астрахани, Вологде, Тобольске и других городах. Здесь они назывались действиями. Особенным успехом пользовалось «Пешное действо» по библейской легенде о трех еврейских отроках, брошенных по приказанию Навуходоносора в раскаленную печь и чудом спасенных ангелом. Представления устраивались в церквях в воскресенье перед рождеством. В храме сооружалась бутафорская печь. Из-под купола спускалась на веревке фигура, изображавшая ангела. Отроки (священнослу-

жители) и халдеи (скоморохи) произносили реплики. Действию сопутствовало исполнение духовных песнопений.

У армян и грузин наряду с литургическими драмами и мистериями существовал светский театр. В Грузии ежегодно весной жители городов и сел устраивали массовое зрелище. Оно называлось кееноба. В нем изображалось вторжение вражеских орд, их насилие над населением, восстание народа, казнь вражеского кеена (хана); в завершение — празднество победы. Зрелище было насыщено музыкальной игрой, пением и плясками. Играли и пели также в грузинском импровизационном театре масок.

Танец — неотъемлемый элемент театрализованных игр мексиканских ацтеков, так же как и представлений индийских племен.

В Индии танец включался в народную лирическую драму, связанную с культом (джатра), и в сказочную пьесу с бытовыми интермедиями (лила). В обоих жанрах вокальные монологи чередовались с разговорным диалогом и танцами. Представления лил продолжались на протяжении двух недель, а то и более месяца. Одна из разновидностей — раслила (рас — танец, лила — игра).

В середине I тысячелетия н. э. в Индии достигла расцвета санскритская классическая драма — также музыкальная и танцевальная. В числе ее виднейших представителей — Калидаса, автор «Шакунталы» (IV—V века). Из-за неблагоприятных социально-политических условий и религиозных гонений мусульманских правителей классический индийский театр в начале II тысячелетия н. э. фактически прекратил существование.

В Китае ставились балеты-пантомимы, драматические музыкальные спектакли, красочные театральные цирковые спектакли с фейерверками, сложнейшей машинерией, экзотическими зверями и птицами, тысячами актеров-мужчин, исполнявших мужские и женские роли, и обязательной музыкой, служившей для выражения эмоций, обозначения символов и для декоративного украшения. Напевная речь переходила в пение. Барабанщики и другие музыканты, сидевшие на сцене, следили за игрой танцоров и певцов и сопровождали их движения своими ритмами и мелодиями.

В китайских деревнях любимым зрелищем был янгэ — вид самодельного музыкально-драматического искусства.

XII веком датируют начало китайской оперы (сицзюй). Вернее было бы называть этот жанр музыкальной драмой. В нем выработались определенные законы применения музыки в спектакле. Установились приемы аллегорической характеристики времени и места действия при помощи мелодий. Сложилась правила ритмического и интонационного видоизменения напева сообразно с содержанием пьесы, кругом вы-



Танцовщица и музыкант
Рельеф. Чакё (Вьетнам), X век

ражаемых эмоций, обрисовкой поведения действующих лиц. Эти законы и правила различны в многочисленных разновидностях сицзюй, которых ныне насчитывается более 360.

Народный театр, связанный с песенным и танцевальным искусством, получил развитие и в Корее. Музыка занимала большое место также в корейских придворных балетных и драматических спектаклях. То же можно сказать и об японском театре. Гагаку — музыкально-танцевальное представление, культивировавшееся на придворной сцене феодальной Японии, — соединяло самобытные черты, идущие от народного искусства, с элементами китайской и корейской культуры. Эти представления подчинялись правилам, выработанным Музыкальной палатой императорского двора.

В литературных памятниках XI века впервые упоминается индонезийский театр теней (с чтецом). Другой вид старинного искусства Индонезии — театр масок (пантомима). В обоих театрах спектакли сопровождается национальный оркестр — гамелан. В пантомимном театре содержание спектакля излагается в песне, которая служит «увертюрой» к действию.

В XI веке возник классический театр Вьетнама — туонг. В спектаклях туонга музыка и танцы помогали раскрытию характеров героев. Из народных гесен и танцев сложился крестьянский театр Вьетнама — тоо.

СТАРОЕ ИСКУССТВО ПОЛИФОНИИ

Во второй половине XII и первой половине XIII века был выстроен знаменитый собор Парижской богородицы — замечательнейший памятник готической архитектуры Северной Франции. Под сводами этого собора сложилась крупная школа средневековой полифонии.

Здесь работал первый известный нам по имени европейский мастер-полифонист магистр Леонин, регент собора (XII век). Он сочинял двухголосные органумы нового стиля. Его преемник магистр Перотин, прозванный Великим (первая треть XIII века), создавал трех- и четырехголосные композиции.

Их стиль, столь родственный художественной готике, известен под названием дискант, что буквально на позднелатинском языке означает «расчлененное пение». В дисканте противоположное движение голосов (то встречное, то расходящееся) является не случайным признаком, как в старом органуме, а постоянным, определяющим.

В органуме Леонина и его последователей собственно дискантом назывался верхний, более подвижный голос. Нижний голос именовался *тенор*, то есть «державший». Тенору поручалась ведущая мелодия (кантус фирмус).

На протяжении XIII века искусство полифонии в Европе совершенствовалось и обогащалось. Этот период впоследствии получил название *старое искусство* (Ars antiqua).

Современному слушателю вся эта средневековая музыкальная готика могла бы показаться однообразным и сухим искусством. На самом же деле в недрах этой «старой музыки» происходил любопытный процесс прогрессивного развития, преодоления хоральной косности, освежения выразительных средств и обновления форм.

Начать с того, что именно в это время многоголосие окончательно подчиняет себе хорал. Если раньше за основу органума бралась «неофициальная» вставка в хорал (секвенция или троп), то теперь ведущей мелодией тенора становится основная, каноническая мелодия хорала.

Появляется и новый тип полифонии — кондукт. Здесь уже основой служит не церковный напев, а популярная бытовая или свободно сочиняемая мелодия. Текст латинский, но обязательно религиозный, притом он стихотворный.

Наконец, возникает еще более смелая форма полифонии — мотет. Мотет строился, к примеру, так: тенору по традиции давалась литургическая мелодия с латинским текстом, средний голос исполнял светскую песенку любовного содержания на французском языке, а верхний — народную шуточную песенку, также на французском языке, часто на местном диалекте.

лекте. Средний голос, как и вся пьеса, назывался мотет, что по-французски значит «словцо».

Итак:

органум — это сочетание мелодий с различным ритмом и единым латинским текстом;

кондукт — это сочетание мелодий с единым ритмом и единым латинским стихотворным текстом;

мотет — это сочетание мелодий с различным ритмом и различными текстами и нередко даже на разных языках. Иначе говоря — это полифонический, полиритмический, политекстовый и полиглотный (многоязычный) ансамбль. Здесь уже церковная тема совсем захлестывалась вольной мирской стихией.

Все эти произведения писались на два, три или четыре голоса. Голоса часто заменялись инструментами. Особенно нижний голос — тенор.

Чего только ни придумывали певцы и композиторы, чтобы ослабить стеснительные оковы строгого контрапункта! На севере Франции около 1200 года зародилась забавная полифоническая форма — гокет, что буквально значит «икота». Мелодия членилась на короткие куски и даже на отдельные звуки и перебрывалась из одного голоса в другой, нередко на полуслове.

Теория контрапункта (полифонии) все еще придерживалась старых церковных ладов, среди которых не находилось места ни мажору, ни минору. Но в певческой практике уже намечались пути приближения к современным ладам. Певцы по собственной инициативе повышали или понижали отдельные звуки на полутон и тем самым превращали церковный лад в мажор или минор. Это диктовалось естественным чувством благозвучия. А теоретики-схоласты объявляли подобные отклонения «фиктивной», или «фальшивой», музыкой.

Стало быть, на практике применялись диезы (повышения) и бемоли (понижения), а в нотах они не обозначались. Но если без фиксации «ложных» (на самом деле реальных) звуков нотное письмо до поры до времени могло обойтись, то гораздо сложнее обстояло дело с обозначением ритма. Голоса шли в разном ритме. Для того чтобы согласовать их движение, нужно было установить единую меру (мензуру) и точно фиксировать ритмическое достоинство каждого звука. Так возникла мензуральная нотация, существовавшая с XII по XVI век.

На Востоке в то время был свой очаг полифонии. Мы снова говорим о грузинском двух- и трехголосии, обладающем большим гармоническим своеобразием. Многоголосным складом своей народной музыки грузины отличаются от армян, азербайджанцев, иранцев, арабов и многих других южных народов, достижения которых в области традиционной музыки связаны исключительно с одnogлосием. К сожалению, мы не

располагаем непосредственными памятниками старинного грузинского многоголосия, хотя можно предположить, что некоторые наиболее архаические песни сохранили давние черты.

В среднеазиатских трактатах середины нашего тысячелетия можно найти указание на то, что на некоторых музыкальных инструментах (например, дутаре — двухструнном щипковом инструменте) играют двухголосно. Эта традиция двухголосного, а также трехголосного (например, на киргизском комузе) исполнения сохранилась в современной инструментальной музыке Средней Азии и Казахстана.

НОВОЕ ИСКУССТВО (РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ)

XIV век — значительная эпоха в истории европейской, главным образом французской и итальянской, музыки.

По аналогии с другими областями культуры ее называют Ранним Возрождением. В музыке имеется для нее специальное название — *Ars nova*, «Новое искусство». Оно взято из заглавия музыкального трактата, появившегося во Франции в двадцатых годах XIV века. Автор трактата — крупный теоретик и композитор Филипп Витрийский, которого Петрарка называл своим «отцом и другом».

Это был период нового подъема городской, буржуазной культуры. Философию, литературу, искусство захватило прогрессивное умственное течение, впоследствии названное гуманизмом (от латинского *humanus* — человеческий).

Человечность — вот смысл гуманизма. Человечность — против религиозного мракобесия, душившего мысль, чувства, достоинство личности.

Ярчайшими представителями гуманизма XIV века были Петрарка и Боккаччо.

Ars nova — торжество светской музыки. Раньше светская музыка считалась любительским занятием. Теперь она выдвинулась на первый план. Ею занимаются теперь не одни только композиторы-мелодисты вроде трубадуров и миннезингеров, но и мастера контрапункта. Происходит слияние профессионального многоголосия с бытовой песней.

В Италии, где церковь дольше, чем на севере, придерживалась одnogлосия, именно светская музыка треченто (XIV века) кладет начало новой музыкальной школе — полифонической. Ее отличают характерно итальянская певучесть мелодий и ясно выраженное чувство тональности.

Во Франции новая полифоническая техника затмевает мастерство старых дискантистов. Мотет расширяется в своей конструкции, становится более сложным и даже замысловатым. Но зато он еще больше, чем в прошлом веке, насыщается народными, бытовыми мотивами.

Главным вокально-инструментальным светским жанром

этой эпохи делается баллада во Франции, баллата в Италии. Как показывает название (от латинского *ballo* — танцую), истоки баллады, баллаты — в танцевальной народной песне.

Другой тип полифонической светской песни — качча в Италии, шасс во Франции (буквально — охота). Изображение охоты — основная тема этих ансамблей. Иногда для каччи избирался другой жанровый, бытовой сюжет, например рыночная переключка.

Треченто в Италии породило мадригал.

Что такое мадригал? Это название объясняют по-разному, и полной ясности в его происхождении до сих пор нет. Одно из толкований, пожалуй наиболее убедительное, сводится к следующему: мадригал — это песня на материнском, то есть родном, итальянском, а не на латинском языке (итальянское *madrigale* от позднелатинского *matricale*). Раньше больше склонны были производить это название от слова *mandra* — стадо, и считали мадригал пастушеской песней. Однако в мадригалах эпохи треченто пасторальная, идиллическая тема отнюдь не доминирует. Писали мадригалы эротические и аллегорические, политические и сатирические. В прошлом одноголосная песня, мадригал в XIV веке сочинялся для двух и затем для трех голосов с главной мелодией в верхнем голосе.

Французские композиторы этого времени продолжали культивировать также некоторые жанры рыцарской лирики. И в эту область они внесли приемы многоголосного письма, например в форму рондо.

Такие ансамбли, как качча, а также рондель (не смешивать с рондо), писались по принципу канона. Это любопытнейшая музыкальная форма. Все голоса в каноне исполняют одну и ту же мелодию, но начинают ее не одновременно. Каждый последующий голос вступает раньше, чем мелодия кончается у предыдущего голоса. Иначе говоря, один голос все время как бы преследует, догоняет другой. Для изображения охоты в качче такой прием весьма подходящий!

Одна из известнейших и притом высокоразвитых по технике и прелестных по благозвучию пьес такого рода — английский «летний» канон («Лего пришло»), появившийся на рубеже XIII и XIV веков. Тема имитируется здесь четырьмя верхними голосами на фоне двух басовых голосов, которые в свою очередь имитируют друг друга.

Форма канона дожила до наших дней. Она применяется в различных видах музыки — шуточных песнях, оперных ансамблях, симфонических и камерных произведениях. Многим известна, например, песенка об отце Симеоне, аналогичная французской песенке «Брат Жак». Один голос запекает: «Отец Симеон, отец Симеон» И продолжает: «Спишь ли ты? спишь ли ты?», а в это время вступает другой голос с началь-

ной фразой. Затем к обоим голосам присоединяется третий голос, потом четвертый. В данном случае канон «бесконечный»: дальше первый голос возвращается к начальному мотиву, а за ним в том же порядке остальные, и снова так же...

Постоянными участниками исполнения баллад, рондо, каччи и других ансамблей были музыкальные инструменты. Обычно в ансамбле сочетались два или три певческих голоса (а то и один) с двумя или тремя инструментальными голосами.

Среди инструментов этого времени:

лютня, гусли, арфа (щипковые),
ребек, фидель, лира (смычковые),
цимбалы (струнно-ударные),
органы — домашние и церковные (клавишно-духовые),
различные духовые и ударные инструменты.

Новшества проникали и в церковную музыку. Это не могло не вызвать резкого противодействия со стороны блюстителей религиозного благочестия. В 1324 или 1325 году папа Иоанн XXII опубликовал буллу, в которой подробно перечислял и обличал грехи новой школы:

«Некоторые последователи новой школы обращают все внимание на соблюдение временных соотношений и исполнение новых нот, предпочитая выдумывать новое, а не петь старое. Церковные мелодии поются в нотах мелких длительностей и пересыпаются нотами еще более мелкими. Певцы рассекают песнопения гокетами, украшают их дискантами, во втором и третьем голосах навязывают им простонародные напевы; основные антифонные и градуальные мелодии даже в пренебрежении оставляют, не понимают того, на чем они стоят, не только не знают и не различают церковных ладов, но и запутывают множеством своих нот скромные и умеренные движения мелодии григорианского хора, по которым самые лады различить можно. Они (певцы) всегда в движении, а не в покое, они опьяняют слух, а не укрепляют его, они стараются жестами выразить то, что исполняют. Отсюда нужное нам благочестие гибнет и усиливается вредная распущенность».

Но жизнь нельзя было остановить никакими папскими буллами.

Под влиянием нового мироощущения менялся весь характер музыки. В нее вносилось больше лирического тепла, эмоциональности. Музыкальные темы становились более выпуклыми, ритм — более активным, подвижным, гармония — более определенной. Ведущая роль от тенора мало-помалу переходила к верхнему голосу, а тенор (нижний голос) все больше вырисовывался как гармоническая опора. К нему присоединялся второй нижний голос — контратенор. Наряду с трехдольным размером утверждался двухдольный (раньше не признававшийся!). Вводились краткие ритмические доли.

Иначе расцениваются теперь хроматические вольности,



Франческо Ландино. Надгробная плита
Флоренция

Несомненна связь новаторских достижений *Argis nova* с народно-песенными истоками. Неоспоримо идеологическое влияние демократических слоев населения на творчество авторов раннеренессансных баллад и мадригалов, песен и мотетов. Но все же социальные рамки нового искусства были ограничены, как исторически ограничен был и гуманизм этой эпохи. Прогрессивное по своим устремлениям, связанное с подъемом городской культуры, искусство Раннего Ренессанса носило на себе печать некоторого аристократизма. Оно культивирова-

поричавшиеся прежде как *musica falsa*, *musica ficta*. «Фальшивая» музыка? Нет, решительно заявляют новаторы. Это не фальшивая, не фиктивная музыка, это «истинная и необходимая» музыка, как справедливо утверждает Филипп Витрийский. Замечено, что без диэзов и бемолей не споешь ни одного мотета. Лучше называть такую музыку «украшенной» (*colorata*).

Так пробивал себе дорогу мажор — главный лад европейской музыки. Вместе с мажором и минором в созвучия голосов все настойчивее внедрялась терция — основное звено гармонии. Правда, еще сильны были пережитки догматизма, жизненно-рациональное нередко переплеталось с абстрактно-рационалистическим. Все же преобладал тот подход, который удачно выразил итальянский теоретик Маркетто Падуанский словами: «ухо — лучший судья».

лось в светских кружках и ученой среде, близкой к верхним слоям городского и придворного общества, и не могло не отразить вкусов и идеалов этих социальных групп.

Argis nova созрела в Париже и Флоренции — форпостах городской культуры XIV века. Крупнейшими композиторами этого века были француз Гийом де Машо и итальянец Франческо Ландино.

Гийом де Машо — яркая фигура Раннего Возрождения. Сначала клерк герцога Люксембургского, а затем королевский секретарь в Праге и Париже и каноник Реймского собора, Машо многие годы вел подвижный, беспокойный образ жизни, побывал и в Италии, и в Германии, и в Литве. Как поэт и композитор, он вправе был считать себя трувером. Но вместе с тем он не знал себе соперников как полифонист. Машо писал песни и мотеты для голосов и инструментов и в этих произведениях блистательно сочетал музыкально-поэтические традиции рыцарской «веселой науки» с многоголосной техникой дискантистов. Баллады, рондо, мотеты, песни (лэ, вирелэ) Машо насыщены жизненным эмоциональным содержанием. Машо — первый композитор, создавший четырехголосную мессу как единое многочастное произведение.

Франческо Ландино также был поэт и музыкант. Слепой с детства, он жил во Флоренции, откуда родом был его великий современник Данте. С Флоренцией была связана деятельность Боккаччо, сына местного купца. Здесь работал Джотто, родоначальник реализма в европейской живописи. Дialect Флоренции лег в основу итальянского литературного языка. «Цветущая» (буквальный смысл слова «Флоренция») сыграла руководящую роль в итальянской музыкальной культуре той эпохи. В декамероновском кружке Боккаччо дамы и юноши постоянно поют, музицируют, ведут хороводы. Самый популярный музыкант Флоренции — «божественный» Франческо, по прозвищу «Органист», превосходный исполнитель на многих музыкальных инструментах, автор замечательных вокальных ансамблей. Подобно Петрарке, Ландино был увенчан лавровым венком.

Раздел шестой

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПРЕДПОСЫЛКИ РАСЦВЕТА

Яркой вспышкой озарила Агс пова тьму средневековья, но мрака не рассеяла. Агс пова называют Ранним Возрождением, но, может быть, точнее было бы назвать ее предвозвестником Возрождения. Пройдет еще не одно десятилетие, пока займется заря музыкального Ренессанса.

Нельзя недооценивать вклада, внесенного в развитие европейского искусства композиторами XIV века Машо и Ландино. Но крупных творческих школ они после себя не оставили. Два столетия отделяют рождение Палестрины от рождения Ландино. За это время Италия не выдвинула ни одного мастера, равного по музыкальному таланту слепому поэту-органисту. Примерно такой же срок прошел между рождением Гийома де Машо и появлением на свет Клемана Жанкена. Никто во Франции в этот период не сравнялся с автором первой мессы.

На перевале музыкальной истории от «Нового искусства» к Высокому Возрождению возвышается импозантная фигура английского композитора и теоретика первой половины XV века Джона Данстейбла. Гуманист, математик и астроном, Данстейбл служил каноником и музыкантом у герцога Бедфорда, брата английского короля Генриха V. В 1422—1435 годы Бедфорд был регентом Франции и содержал там свою капеллу. В этот период английские музыканты завоевывают лидерство в европейской полифонической музыке. Они вносят в мессы и мотеты гармоническое благозвучие, идущее от народного многоголосия Британских островов. Полифонические голоса насыщаются певучестью. Достижения Данстейбла и его соотечественников не прошли бесследно для европейских мастеров контрапункта.

Примерно с середины XV века, а в иных местах к концу этого или с начала следующего столетия начинает подниматься новая волна культурного возрождения. В XVI веке она охва-



Тинторетто (Италия). Музицирующие женщины
Около 1550

Играют на виоле да гамба, органе-портативе, поперечной флейте. На земле — псалтериум (гусли) и лира да браччо (одна из предшественниц скрипки)

тит почти все страны Западной Европы. По широте движения, по яркости и многогранности проявлений, по мощи воздействия на музыкальную культуру народов Высокий Ренессанс оставляет далеко позади себя достижения XIV века.

Французское слово «ренессанс» соответствует русскому слову «возрождение». Подразумевается возрождение культуры классического древнего мира. В живописи, скульптуре, архитектуре воскрешаются античные образы. Среди музыкальных деятелей также наблюдался интерес к Элладу, однако редко кто из них стремился к непосредственному подражанию, тем более что о музыке древних греков знали только понаслышке, а не по живым образцам. Существенно то, что в музыке, как и в других областях культуры, как бы возрождался дух классической древности — жизнерадостное свободомыслие, богатство мировосприятия, земное начало в противовес монашескому аскетизму. Не восстановление руин, а возрождение человека — вот смысл этой великой эпохи. Почва, на которой расцвела новая идеология, была взрыхлена и возделана не кабинетными любителями арханки, а темпераментными борцами за прогрессивные идеалы, титанами мысли, разносторонне одаренными художниками, общественными деятелями.

Возрождение выдвинуло таких трибунов, как Ян Гус, Томас Мюнцер и Мартин Лютер, таких мыслителей, как Эразм Роттердамский, Томас Мор, Томмазо Кампанелла, Джордано Бруно, таких ученых, как Николай Коперник и Леонардо да Винчи. Литературу этой славной эпохи представляют Сервантес, Лопе де Вега, Рабле, Шекспир, Тассо, изобразительное искусство — тот же Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Дюрер, братья Ван-Эйк и многие другие замечательные мастера кисти и резца.

«Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. ...Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей» (Энгельс. Диалектика природы).

Социальной основой этого огромного идеологического подъема явилось развитие капиталистических отношений в недрах старого общества. Оно знаменовало вступление феодализма в период разложения. Антифеодальная борьба получает выражение и в брожениях народных масс, крестьянских войнах, и в победном шествии гуманизма, и в религиозных движениях протестантов. Внутри этих потоков сталкиваются и перекрещиваются аристократические и демократические, буржуазные и плебейские течения.

В эпоху Возрождения усиливается процесс образования великих наций. Ему сопутствует процесс образования и упрочения крупных государств. В то же время усиливаются связи между народами, более интенсивным становится идеологический обмен.

В эпоху Возрождения Европа простирает свои владения на запад, восток и юг. В 1486 году португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш, обогнув с юга африканский материк, открыл мыс Доброй Надежды, а одиннадцать лет спустя его соотечественник Васко да Гама продолжил морской путь до Индии. В 1492 году генуэзец Колумб причалил на кораблях Кастилии к островам Нового Света. В 1521 году португалец Магеллан, также на испанских кораблях, достиг островов Океании, а часть его команды совершила первое кругосветное путешествие. В 1581 году казачий атаман Ермак начинает свой поход в Сибирь. В начале следующего века голландцы впервые увидели берега Австралии.

Много открытий и завоеваний принесла эта бурная эпоха музыкальному искусству.

Как вписать в рамки небольшой картины многоликую



П. Брейгель Старший (Нидерланды). Крестьянский танец
60-е гг. XVI века
Музыкант играет на волынке

панораму кипучей и пестрой музыкальной жизни европейских стран эпохи Возрождения?

В это время поднялись многие национальные музыкальные культуры. В каждой культуре — разнообразные пласты крестьянской и городской песенности, мещанского и придворного музицирования, ортодоксальной и протестантской литургии. Здесь танцы и песни площадей, и мелодии театральных представлений, и ремесло инструментальных мастеров, и трактаты музыкальных теоретиков. Множатся жанры музыкального искусства — и повсеместно распространенные, и местные, национальные. Все явственнее выступает своеобразие каждой страны, особенно резко в XVI столетии. Пышно расцветает полифония. Для исполнения сложных многоголосных композиций требуются хорошо вышколенные профессиональные коллективы. Такие коллективы — капеллы (певческие хоры и инструментальные ансамбли, оркестры), существовавшие при дворах, соборах, ратушах, в замках магнатов, заметно выросли и окрепли в эту эпоху. Полифония господствует в профессиональном творчестве, она продолжает развиваться и в народной музыке. Но в фольклоре и любительском пении сохраняются также одноголосие и унисон.

Приходится пожалеть, что не может быть изобретен способ, который позволил бы безошибочно распознать в старин-

ной музыке мелодии народного происхождения. Какую ценнейшую мировую коллекцию можно было бы составить по сохранившимся рукописям композиторов, неоднократно вводивших мелодии народных песен и плясок в свои сочинения! К сожалению, в подавляющем большинстве случаев первоисточники этих мелодий канули в Лету. А между тем буквально в каждом старинном жанре обнаруживаются родимые пятна фольклора.

Известно, что Адам де ла Аль ввел в пьесу «Игра о Робене и Марион» подлинные народные напевы (они сохранились). «Пасхальная месса» польского композитора XVI века Марцина Львовского целиком построена на четырех народных песнях (поврежденная рукопись находится в архиве краковского кафедрального собора). В мессе Яна Трояна Турновского ведущим голосом является мотив чешской народной песни «Дунай — глубокая вода».

То же — в инструментальной музыке. Лучшие из клавишных пьес английского композитора У. Бёрда представляют собой вариации на народные песенные мотивы вроде «Посвист извозчика» или «Джон, приди и поцелуй меня».

Во французских рукописях XIII века встречаются нотные записи народных песен. От XV века дошел до нас Лохеймский песенник, включающий немецкие народные песни для голосов и инструментов. В чешских сборниках (канционалах) XVI века содержатся духовные песнопения на мотивы популярных песен светского характера; при нотной записи напевов приводятся начальные слова светского текста (например, «Красивая девушка гусей пасла»). Поэт XVI века П. Гекторович записал две хорватские (возможно, болгарские) народные мелодии.

В ученом трактате испанского музыковеда Ф. Салинаса имеются записи народных мелодий, в том числе знаменитой португало-испанской танцевальной «Фолии», использованной позднее Корелли, Фрескобальди, А. Скарлатти, Боккерини, Сальери, Керубини, Листом, Рахманиновым и другими.

Наглядным показателем роста музыкальной культуры явилось изобретение нотопечатания. Новый способ размножения нот пришел на смену рукописному копированию в последней четверти XV века. Первоначально печатали с форм, гравированных на дереве. В самом конце этого века итальянец О. Петруччи ввел печатание нот с набора металлических подвижных литер и типов (патент 1498 года). В дальнейшем техника изготовления нот была усовершенствована в разных странах. Легко понять, какое большое значение имело массовое нотопечатание для развития музыкального искусства и расширения международных музыкальных связей. Потребность в нем была вызвана теми же жизненными факторами, которые обусловили само музыкальное Возрождение.

НИДЕРЛАНДСКАЯ ШКОЛА

В середине XV века мировое первенство в музыке завоевывают Нидерланды. Здесь складывается самая влиятельная композиторская школа эпохи Возрождения. На протяжении XV и XVI веков Нидерланды выдвигают несколько поколений крупнейших мастеров-полифонистов, которые распространяют свою деятельность также на Францию, Италию, Испанию, Германию, Австрию, Чехию, Польшу.

Нидерланды той эпохи — богатая и передовая страна с многочисленными городами, с развитым кораблестроением и мануфактурным производством, с широко развернувшейся внешней торговлей. В XVI веке Нидерланды пережили буржуазную революцию и установили республиканский строй. Красивые и своеобразные соборы, жилые дома, «суконные ряды» вызывали восхищение иностранцев. Далеко за пределами страны славились реалистическая живопись, книжная миниатюра, деревянная скульптура, ювелирное искусство Нидерландов.

Музыку и пение в нидерландских городах любили, пожалуй, даже больше, чем живопись и ваияне. Из всех домов доносились звуки инструментов. Опыт инструментальных мастеров передавался от одного поколения к другому. В народном хоровом пении привилось многоголосие. Капеллами и школами певчих при соборах руководили опытные музыканты. В Утрехте, Камбре, Брюгге, Антверпене работал капелмейстером и руководителем школ видный нидерландский полифонист XV века Якоб Обрехт. На почве солидной городской музыкальной культуры и выросла композиторская школа Нидерландов.

Нидерландская музыка эпохи Возрождения — это классическое наследие не одних только голландцев, но в неменьшей мере и бельгийцев и отчасти французов. Нидерланды того времени включали территорию современной Бельгии, Люксембурга, Голландии и северо-востока Франции. Нидерландскую школу называют также франко-фламандской, а первые ее поколения (XV век) — бургундско-фламандской, по названию герцогства Бургундии, сильной державы и важного центра европейской культуры. В Камбре (Бургундия, ныне Франция) и Риме работал основоположник франко-фламандской школы Гийом Дюфай.

Это была поистине европейская композиторская школа. Она вобрала в себя многие элементы музыкального искусства других стран и восприняла ценный опыт французских и английских контрапунктистов. В свою очередь нидерландская музыка оказала огромное влияние на формирование новых композиторских школ. Родоначальником венецианской полифонии XVI века и создателем новой формы мадригала явился



Фрагмент заглавного листа месс Орlando Лассо
Мюнхен, 1589

9 инструменталистов (гамба, лютня, корнеты, флейты, тромбоны, спинет)
и 5 вокалистов

нидерландец Адриан Вилларт. На рубеже XV и XVI веков фламандец Генрих Изак насадил в Австрии вывезенную со своей родины культуру многоголосного письма. То же сделал в Испании фламандец Николас Гомберт, руководивший в середине XVI века придворной капеллой в Мадриде. В Праге придворную капеллу возглавил их соотечественник Филипп де Монте. Свыше сорока лет работал при французском дворе искуснейший нидерландский полифонист XV века Ян Окегем. Около сорока лет жил в Мюнхене крупнейший композитор XVI века нидерландец Орlando Лассо (Орlando ди Лассо, Орландус Лассус).

Франко-фламандцы довели до высшего мастерства вокальную полифонию. В их произведениях с большой гибкостью, плавностью и естественностью сочетаются четыре, пять, восемь и больше голосов, преобразуются, разрабатываются и комбинируются музыкальные темы.

Важнейший композиционный прием нидерландских мастеров — имитация, повторение мелодии в каком-нибудь голосе непосредственно вслед за другим голосом. На основе имитации сооружаются сложнейшие полифонические строения. Позднее, во времена Баха, имитация составит фундамент фуги — высшей формы полифонии. Нидерландские контрапунктисты прокладывали путь к фуге.

Именно у них получила наибольшее развитие старая поли-



Баварская придворная капелла в Мюнхене
У спинета — Орlando Лассо

фоническая форма — канон, где имитация проводится последовательно, непрерывно, систематически. Нидерландская музыка XV—XVI веков использует различные виды канона: бесконечный (круговой), обращенный (зеркальный), ракоходный (тема повторяется от конца к началу), загадочный (с девизом, который надо расшифровать, чтобы узнать, с какого момента и на каком расстоянии должны вступать имитирующие голоса).

Композитор надписывал в нотах: «Кричи не переставая». Это — указание, что пьесу можно исполнить, пропустив все паузы. «Преврати ночь в день» — исполнители должны догадаться, что черные ноты можно читать как белые и наоборот. А пьеса будет звучать одинаково хорошо и в нормальной записи, и в трансформации. Соблюдая общее благозвучие и уравновешенность, композитор накладывал один голос на другой, присоединял к первому хору второй, третий... Окегем сочинил 36-голосный канон — музыкальный небоскреб из четырех девятиголосных канонов. В искусстве лепки многослойных звуковых композиций нидерландские виртуозы контрапункта проявили массу изобретательности и технической выдумки. Порой они впадали в рассудочную, умозрительную игру, довели мастерство до изощренности.

Но технические увлечения не составляли сущности нидерландской музыки. О ней надо судить не по крайностям (к тому же довольно редким), а по лучшим и типическим проявлениям. Как и живопись того времени, музыка нидерландских художников — это полнокровное искусство, напитанное жизненными соками. Дух Ренессанса характеризует не только светские жанры нидерландцев, он проник и в их церковную музыку, включая мессу — «хоровую симфонию» XVI века.

Мессы нидерландцев — роскошные произведения. По своему музыкальному содержанию они далеки от тех суровых песнопений, которые по обычаю брались за тематическую основу. Впрочем, нидерландцы не стеснялись вводить в мессы и мелодии народных или светски-игривых песен. Одна из месс построена на теме песни «Тысяча поцелуев», другая — песни «Отсутствие денег — страшное несчастье». Гийом Дюфай написал песенку: «Я стал стар и потрепан, женщины отворачиваются от меня», а затем переделал ее в песнопение: «Богу отдаю остаток своей жизни». Так же поступил Генрих Изаак. Он написал светскую многоголосную песню «Инсбрук, я должен тебя покинуть». Песня приобрела необычайную популярность. Позднее Изаак приспособил к ней слова религиозного содержания: «О мир, я должен тебя покинуть». Жоскен положил в основу одной из лучших своих месс популярный напев французской военной песни «Вооруженный человек».

С особенной охотой нидерландские композиторы писали мотеты. После XIV века этот род произведений претерпел



Жоскен де Пре

существенные изменения. Католическая церковь боролась против «вульгарных мотетов», в которых молитвенные песнопения скрещивались с любовными песенками. Она противопоставила им новый тип мотета — многоголосного духовного произведения на единый латинский текст. Нидерландские композиторы внесли светский дух и в этот род творчества. Мотеты XV—XVI веков — это своего рода полифонические кантаты. Существовали торжественно-праздничные монументальные мотеты, были и более простые, песенного склада, как бы камерные ансамбли. Обычно мотеты состояли из двух-трех разделов с самостоятельной музыкальной темой в каждом разделе. Тексты бывали духовные или светские, склад — полифонический или аккордовый. Нередко в исполнении мотетов участвовали и инструменты.

Партия тенора в мотетах и мессах оставалась ведущей, но уже не составляла фундамента многозвучного здания. Под нее

подводили бас — самый низкий по звучанию голос. Над тенором помещался альт — отсюда и название его (с латинского и итальянского — высокий). А самый верхний голос получил название сопрано (по смыслу — голос, возвышающийся над всеми).

В разных стилях и на разных языках — фламандском, французском, немецком, итальянском, латинском — писали нидерландские композиторы светские многоголосные песни. По песенным жанрам можно составить географическую карту деятельности композиторов. Орlando Лассо, певший мальчиком в церковном хоре города Монса (в нынешней Бельгии), был взят в свиту вице-короля Сицилии Ф. Гонзаги, с которым объездил много городов Франции и Италии; позднее служил в Баварии. Он оставил много итальянских мадригалов и вилланелл, французских и немецких песен.

Эта область творчества нидерландских композиторов родственна реалистическим бытовым картинам художников Возрождения. Она так же насыщена жизненными сюжетами, столь же богата свежими красками, тонким лиризмом, добродушно-грубоватым юмором.

«Сегодня утром на завтрак будет хорошая ветчина, полная бутылка дорогого вина, белый хлеб без корки, огонь в очаге и рядом красotka с приятным телом. Но самое главное — иметь денежки».

Это несколько смягченный перевод текста одной из французских песен Лассо. В другой песне, на немецкий текст, тот же композитор заставляет четырехголосный ансамбль звуками живописать комически-скорбный путь гуся от птичьего двора, где его ловят, через кухню, где его жарят, и до пиршественного праздничного стола, где его с аппетитом пожирают в угоду святому Мартину.

Нидерландцы XV—XVI веков — композиторы-вокалисты. Об их изумительном хоровом искусстве современный слушатель может судить по двуххорной композиции Лассо «Эхо», входящей в репертуар капелл всего мира.

Иные из нидерландцев, как Жоскен, писали и инструментальные полифонические пьесы.

Жоскен де Пре (или Жоскин Дебре) работал во второй половине XV и первых десятилетиях XVI века в разных городах Италии и севера Франции. Его называли «отцом музыки», а итальянцы сравнивали его с Микельанджело. Никто из предшественников не достигал в мессах, мотетах и песнях такой образной выразительности и эмоциональной убедительности, как Жоскен.

Его превзошел в XVI веке только Орlando Лассо, которого современники величали «бельгийским Орфеем». Творчество Лассо относится ко второй половине XVI века. Оно синтезировало достижения европейской музыки эпохи Возрожде-



Орlando Лассо

ния. Лассо написал десятки месс, более сотни других крупных хоровых произведений, свыше 1200 мотетов (часть их вошла в сборник «Великое музыкальное творение», изданный посмертно), множество мадригалов, вилланелл, песен на тексты Горация и Вергилия, Петрарки и Ариосто, Вийона и Ронсара, Ганса Сакса и Лютера. Искусство Лассо чрезвычайно многообразно. Кто знаком с нидерландской жанровой живописью, например с полотнами Брейгеля Старшего, тот встретит много знакомых образов в песнях Лассо, воспроизводящих народный быт, уличные сцены, колоритные типы стариков, молодых женщин, храбрых солдат. А кто вслушается в трагические звучания его «Покаянных псалмов» и некоторых месс, тот ощутит в них трепет души столь же напряженный, как и светотень Рембрандта.

СВЕТСКАЯ МНОГОГОЛОСНАЯ ПЕСНЯ

XVI век — период расцвета многоголосной песни.

Итальянцы называют песню — канцона, французы — шансон, немцы — лид. Существуют различные названия, связанные с национальными и жанровыми разновидностями песен. В Нидерландах эпохи Возрождения был в моде светский мотет, в Италии — песенные ансамбли во главе с мадригалом.

Названия некоторых жанров красноречиво говорят об их прототипах: итальянская вилланелла и испанский вильянкино в переводе — деревенская песня; фроттола — производное от итальянского слова *frotta*, означающего «толпа».

Четырехголосная фроттола и трехголосная вилланелла отличались живым характером и яркой образностью. Это бытовые жанры. Их склад в основном аккордовый, мелодия верхнего голоса рельефно выделялась на фоне остальных голосов.

Пятиголосный мадригал — наиболее изысканная форма светского искусства эпохи Возрождения. Это — вокальная поэма с утонченным поэтическим содержанием, интимно-лирическим характером, проникновенным психологизмом. Искусно разработанная полифоническая ткань мадригала гибко передает нюансы текста, насыщена экспрессией и отличается богатством и новизной музыкального языка (острота гармоний, смелость тональных переходов, хроматические изгибы мелодических голосов). Среди многих замечательных итальянских мадригалистов — композиторы Лука Маренцио, «сладчайший лебедь Италии», как его величали современники, и Джезуальдо ди Веноза, которого при его жизни называли «главой музыкантов и музыкальных поэтов нашего времени».

Вот типичный текст одного из мадригалов Маренцио:

С мечтой горькой по полям пустынным
Один я шагаю нескоро.
С людских следов я не спускаю взора,
Чтобы не встречаться больше ни с единым.



Заглавный лист мадригалов Луки Маренцио. Венеция, 1580

Иного средства я не знаю,
Чтоб от докучных скрыться поскорее;
Зачем им ведать, что со мной и где я,
Что под улыбкой я в душе скрываю.

(Перевод Вс. А. Рождественского)

Новой вершины достиг этот жанр в творчестве Клаудियो Монтеверди, первого классика оперы. В мадригалах Монтеверди верхний голос становится солирующим, к певческим голосам присоединяются инструменты. Мадригальному творчеству отдали дань композиторы многих стран. Он был популярен в Англии во времена Шекспира.

Другой наиболее распространенный жанр светского вокального искусства эпохи Возрождения — французская шансон. Говоря о ней, всегда вспоминают Рабле — автора знаменитого романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», великого реалиста и гуманиста, жизнелюба и сатирика. Дух Рабле пронизывает французскую многоголосную песню XVI века. Это — искусство ярко красочное, жизнерадостное, демократическое. Сочная образность, остроумная и меткая изобразительность, жанровость, характеристичность — вот что привлекает в нем. Шансон разнообразен по содержанию, размеру, складу и формам. В них отражены исторические события и уличные сценки, передана радость бытия, поэзия быта, лирика пейзажа

и сердечность души. Эта хоровая классика впитала в себя много элементов народного песенного творчества.

С текстом одной из шансон (Лассо) мы познакомились. Вот текст другой многоголосной песни («Пение птиц» Клемана Жанкена):

«Проснитесь, усыпленные сердца, бог любви призывает вас в этот первый день мая. Птицы сделают все, чтобы поразить ваш слух, так как весна наступила; вы услышите сладкую музыку подлинного голоса. Маленький скворец, парижский щеголь, вежливый, любезный. О проклятие! Вставай, дорогая Колинетта, пора идти выпить; смех и наслаждение — вот к чему я стремлюсь. Пусть каждый отдается радости. Прочь сожаления, стоны и плач! Настала весна. Эй, назад, кукушки! Выходите из нашей компании, вы всем противны, так как вы предатели. Вы изменой втираетесь в каждое гнездо и несете там яйца. Молимся тебе, господи, услыши нас. О проклятие!»

Клеман Жанкен (около 1490 — не ранее 1559) — музыкальный живописец. С большим эффектом пользуется он разнообразными приемами звуковой изобразительности. В «Пении птиц» воспроизведена фривольная болтовня щебечущих пернатых. В знаменитой «Битве при Марьяно» нарисована картина сражения между французами и швейцарцами. Вокальными средствами четырехголосного хора композитор изображает боевой натиск и жаркие схватки, передает фанфары и сигналы, бой барабанов и удары оружия, воинственные призывы и победные возгласы.

Во Франции не было недостатка в талантливых мастерах песенного многоголосия. Среди них Жанкен вызывал у современников особое восхищение: имя его сопровождали эпитеты «божественный» и «бессмертный». Наряду с изобразительными песнями вроде «Песни птиц» или «Крик Парижа» (картинка базара), он писал хоровые песни на утонченные и чувственно-жизнерадостные стихи Пьера де Ронсара, главы «Плеяды» — поэтического содружества гуманистов-новаторов.

Один из членов «Плеяды», поэт и лютнист Жан Антуан Банф учредил в 1570 году в Париже «Академию поэзии и музыки». Участников «Академии» вдохновляла типичная для Ренессанса идея: насадить на французской почве античную структуру стиха и найти подходящую для нее манеру вокального воплощения. Однако попытки новаторов не принесли положительных результатов. Важнее оказались их общие эстетические идеи. Члены «Плеяды» и «Академии» провозглашали союз поэзии и музыки, близость искусства к жизни и человеку, ратовали за утверждение и развитие национального французского языка. Лучшие достижения поэтического творчества «Плеяды» благотворно сказались в музыке. Об этом свидетельствуют лирические песни того же Жанкена и другого видного композитора — Гийома Котле.

Знаменитая ода Ронсара, начинающаяся стихами:

Пойдем, о милая, и взглянем
На розу ту, что утром ранним
Раскрыла пурпур лепестков...

и завершающаяся строфой:

Так верьте ж: быстро лет течение.
Пока играет жизнь под сенью
Зеленой юности в цвету,
Ловите вольные улады!
Как розы, старость без пощадь
Растопчет вашу красоту,—

получила поразительно чуткое музыкальное истолкование в вокальном полифоническом ансамбле Котле.

ПРОТЕСТАНТСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Протестантизм — общее название различных направлений в христианстве, отколовшихся от католической церкви. Это название связано прежде всего с Германией, являвшейся в XVI веке центром Реформации — широкого движения против католицизма. Но оно распространяется и на другие страны.

Смысл протестантизма не сводится только к религиозной оппозиции. Основа этого движения — антифеодалная борьба, вызванная нарастанием капиталистических отношений внутри старого общества, обострением классовых противоречий. В движение были вовлечены крестьяне, городская беднота, буржуазия. Выступления против феодального гнета соединялись с выступлениями против национального порабощения. К протестантам примыкали нередко и королевско-княжеские власти, заинтересованные в подрыве политической и экономической мощи католической церкви. При всех различиях и разногласиях протестанты объединялись в общей борьбе против Ватикана. Большую роль в подготовке Реформации сыграл гуманизм — светское мировоззрение эпохи Возрождения. Но религия так долго и так прочно владела умами масс, что в исторических условиях того времени социально-политическая борьба неизбежно должна была принять религиозное обличье.

Течения протестантского типа (ереси) были распространены в христианском мире задолго до эпохи Возрождения. Борьба за национальную самостоятельность и демократизацию церкви, отступники вводили песнопения на родном языке и на народной музыкальной основе.

Значительное влияние на ход развития всей чешской музыки оказали гуситы. Так назывались участники национально-освободительной, социальной и религиозной войны, развернувшейся в Чехии в XV веке после сожжения на костре Яна Гуса, великого чешского патриота, вождя Реформации. Героическая

революционная борьба чешского народа была направлена против немецкого господства, феодального угнетения и диктатуры католической церкви. Наиболее последовательными сторонниками Гуса были табориты, представители крестьянско-плебейского крыла гуситов. Гимн таборитов «Кто же вы, божьи воины» — самая известная гуситская песня. Ее мелодия звучит во многих произведениях классиков чешской музыки — Сметаны, Дворжака и других.

Ян Гус был большой любитель пения. Он писал тексты песен и подбирал к ним популярные чешские напевы. Некоторые мелодии, возможно, он сочинил сам. Знаменитым проповедям Гуса в Вифлеемской часовне (Прага) предшествовало исполнение старинных песнопений на чешском языке. Пропагандистом национальных песен был и Иероним Пражский, ближайший сподвижник Яна Гуса, пламенный проповедник, погибший, как и Гус, на костре. Иероним Пражский оставил трактат по теории музыки.

В суровых, мужественных, подчас аскетических гуситских песнях нашли выражение социальный протест, патриотические чувства и боевой дух народных масс. Наряду с походными гимнами («Восстань, восстань, великий город Прага»), песнями о Яне Гусе и его мученической смерти, гуситы создавали сатирически-обличительные песни. В богослужении гуситов, включавшем исполнение духовных песен, участвовали и женщины. Инструментальную музыку гуситы не допускали. Мало того: они презирали и всячески искореняли ее. Церковные органы уничтожались с такой же фанатичной рьяностью, как и церковные образы.

Худо пришлось и светской музыке, народному внекультовому пению, танцевальному искусству. Лирические и хороводные песни считались безусловно греховными, пляски безнравственными, а дудочники, скрипачи и прочие музыканты приравнивались к колдунам, шутам и грабителям. Гуситы относились терпимо только к трубачам, если те играли не для танцев, а в гуситском войске или в официальной обстановке. С тем большей серьезностью и энтузиазмом культивировали они общинное исполнение духовно-возвышенных и идейно-целеустремленных песнопений, которые в соответствии со всем характером социального движения гуситов принимали исключительно религиозное выражение.

Пятнадцать лет (1419—1434) длилась Великая крестьянская война в Чехии. После разгрома народного восстания традиции таборитов продолжали жить среди чешских патриотов. Они оказали огромное влияние на общественное сознание и культуру чешского народа. Не умолкли и песни гуситов. Более чем пять столетий спустя, в дни борьбы с немецко-фашистскими захватчиками, боевые гуситские гимны вдохновляли чехословацких партизан.

Реформация в Германии выдвинула протестантский хорал. Как и гуситские гимны, это песнопения на родном (в данном случае — немецком) языке. В год Великой крестьянской войны в Германии (1525) зазвучал народный гимн «Господь — твердьная наша». Гейне назвал этот гимн «марсельезой реформации», а Энгельс — «марсельезой крестьянской войны». Как и гимн таборитов («марсельеза XV века»), этот «проникнутый уверенностью в победе» (Энгельс) хорал вел революционные массы в бой. По-видимому, автором его был Мартин Лютер, один из руководителей Реформации. Лютер придавал большое значение музыке и требовал умения петь от каждого школьного учителя. Он создал много текстов духовных песен; ему же приписываются некоторые мелодии.

Вождь революционных мужицко-плебейских масс Томас Мюнцер, который первый ввел богослужение на немецком языке, проявлял заботу о простоте и доступности общинного пения. Круг эмоций, отраженных в хорале, широк: здесь и пафос, и скорбная лирика, и радостный порыв, и религиозное смирение. Для песнопений приспособлялись распространенные в быту мелодии немецких песен, а также славянские мотивы (из песенных сборников «чешских братьев» — религиозной секты, возникшей в середине XV века), французские, нидерландские и итальянские напевы (нередко из песен танцевального характера и любовного содержания). «Дьяволу нечего забирать себе все прекрасные песни», — заявлял Лютер, оправдывая заимствование мелодий для хоралов из уличных песен. Не гнушались лютеране и латинскими гимнами. Естественно, что все подобные мелодии приобретали в протестантском хорале иное выражение. Первый сборник немецких протестантских песен в четырехголосной хоровой обработке был издан еще за год до начала Крестьянской войны. В более поздних обработках ведущая мелодия перешла из тенора в сопрано (верхний голос). Это облегчало исполнение хорала. Нередко прочие голоса хорала исполнялись на органе.

Крестьянская война в Германии была подавлена, но Реформация восторжествовала в большинстве немецких государств. Лютеранство, это бюргерское переосмысление христианства, стало официальной религией, а протестантский хорал — основой богослужения. Последующие поколения немецких композиторов неоднократно обращались к протестантскому хоралу как мелодическому роднику. Но сам хорал в практике церковной службы далеко отошел от духа протеста, вызвавшего его к жизни. Он превратился в казенное песнопение, овеванное елейностью и благолепием.

Суровым ограничениям подверглась музыка у кальвинистов, главной базой которых являлась Швейцария, и у пуритан, сторонников кальвинизма в Англии, Шотландии и Америке. Сам основатель этой разновидности протестантизма, апологет



Польский народный вокальный ансамбль

«мирского аскетизма» Кальвин признавал, что «пение обладает большой силой и могуществом трогать и воспламенять сердца людей». Поэтому он призывал к «уменьшению употребления музыки», дабы не распускать «узы распутству» и не «изнеживать» людей в наслаждениях. Диктатор Женевы, он не только упразднил роскошную католическую литургию, но и добился через магистрат запрещения светских развлечений, танцев, ярких одежд под угрозой тяжких наказаний. Посещения церковной службы были объявлены обязательными. Псалмы пелись на народном языке, одностолбно и без сопровождения. В 1572 году был издан сборник кальвинистских псалмов с мелодиями. Вскоре, впрочем, появились и многоголосные обработки их.

Французские кальвинисты — гугеноты — также пели свои псалмы в унисон. Гугенотские псалмы звучали и в домашнем обиходе, и в боевой обстановке. Композиторы писали и многоголосные псалмы в простом, доступном аккордовом складе. Таковы произведения композитора-гугенота Клода Гудимеля, трагически погибшего в Лионе в Варфоломеевскую ночь 1572 года.

Протестантское движение породило новые национальные песни и в других странах. В Англии — хоровые гимны, отразившие отчасти влияние народных баллад. В Америке — пуританские псалмы на английские напевы; в 1640 году появился сборник текстов, известный под названием «Массачусетская книга псалмов»; это вообще первая книга, изданная в Новом Свете. В Нидерландах XVI века приобрели популярность псалмы на фламандские народные мелодии в трехголосной обработке Якоба Клеменса (прозвище — Клеменс-не-Папа). В Словении — сборник народных духовных песен, изданный вождем протестантов и зачинателем национальной литературы Приможем Трубаром. В Польше — псалмы на польские тексты Яна Кохановского, вошедшие в сборник четырехголосных обработок Миколая Гомулки «Мелодии польского псалтыря».

В период Нидерландской буржуазной революции XVI века появились песни гёзов — борцов против испанского владычества.

Некоторые польские песни носят явно антиклерикальный характер.

В одной из песен польского канционала 1563 года поется:

Эта бестия, римский папа,
Взял силу также от дракона,
От дьявола — отца своего,
Которая причиняет много зла
В его честь.

КОНТРЕФОРМАЦИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

Трудные времена переживала западная христианская музыка в эпоху Возрождения. Рост светской культуры, сопутствовавший распространению гуманизма, резко подорвал влияние Ватикана. Безраздельной гегемонии католического пения наступил конец. Песнопения протестантов привлекали сердца верующих родной речью и простотой музыкального склада. Народные мелодии все больше просачивались в литургическое пение.

Апостольское послание 1446 года в Польше порицает «как черное, так и белое духовенство, распевующее в костелах и монастырях не столько хоралы, сколько театральные песни».

Под влиянием цветистой полифонии нидерландцев католические мессы и мотеты превращались в нарядные композиции с самоценной музыкальностью и сомнительным (с точки зрения благочестия) духовным содержанием. Не только напевы григорианского хорала утрачивали свои строгие очертания в разветвленной контрапунктической ткани, но и слова терялись в нагромождении голосов и извивах имитаций.

Контрнаступление католиков, учредивших воинствующий орден иезуитов (утвержден папой в 1540 году) и возродивших

инквизицию, распространилось и на область музыки. Вопросы церковного пения не могли быть оставлены без внимания Тридентским собором — съездом высших чинов католической церкви, выработавшим развернутую программу контрреформации (собор заседал с 1545 по 1563 год с перерывами).

Резкое осуждение вызвало заимствование мелодий из внекультовой музыки. Постановлением собора были изганы из церкви все без исключения тропы (вставки) и почти все секвенции. Лишь наиболее популярные четыре секвенции, крепко вросшие в быт и культ, церковные власти не посмели отвергнуть. Среди них знаменитая «Dies irae» («Дйес йре» — «День гнева»), автором которой считается некий францисканец Фома Челанский (Томазо из Челано), живший до середины XIII века. Эта секвенция вошла в заупокойную мессу — реквием. Ее впечатляющий суровый, несколько зловещий напев использован многими позднейшими симфонистами, в том числе Берлиозом, Листом, Сен-Сансом, Рахманиновым, Мясковским, Хачатуряном.

Спустя полтора века после Тридентского собора добилась реабилитации пятая секвенция — «Stabat mater dolorosa» («Мать скорбящая стояла»), имевшая почти пятивековую историю. На ее основе создали крупные хоровые композиции Жоскен де Пре, Палестрина, позднее Перголези, Гайди, Шуберт, Россини, Верди, Дворжак и другие видные композиторы.

На Тридентском соборе было покушение и на многоголосие. Создалась угроза отойти на тысячу лет назад. Но это не свершилось. Судьбу многоголосия в католической музыке решила реформа, которую принято называть прояснением полифонии.

Крупнейшим из преобразователей культовой музыки был Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (то есть из Палестрины, городка близ Рима). Среди современных композиторов ему не уступал только Лассо (оба музыканта закончили свой жизненный путь одновременно — в 1594 году). Палестрина много лет руководил в Риме папской капеллой собора св. Петра. Он является главой римской школы хоровой музыки, подобно тому как Рафаэль считается главой римской школы живописи.

Палестрина решительно скинул груз контрапунктических ухищрений. Полифония стала несравненно более простой и притом удивительно чистой. Текст подавался в точных, ясных и выразительных музыкальных интонациях. Мелодии обрели ровные контуры и четкие пропорции. Они гармонично сочетались в плавном голосоведении, прозрачных имитациях, строгих благозвучных аккордах.

Это не значит, что музыка римского композитора лишена диссонансов, светотени, напряжения. Палитра его выразительных средств богата и разнообразна, насыщена вокальными



Палестрина

красками. Но в сочетаниях и группировках голосов, в ритме, гармонии всегда царят выдержанность, спокойствие, ясность. Звучность его партитур чисто вокальная — это классический стиль а cappella.

Реформа Палестрины, отчасти подготовленная его предшественниками, не сводилась к формальным преобразованиям. Технические приемы вытекали из идейного задания. Создавалось искусство умиротворенно-величавое, невозмутимо-благостное, вместе с тем доходчивое, агитационное. Палестрина своим творчеством в большой степени откликнулся на эту потребность, и его стиль был признан образцовым в католической музыке.

Но откуда в звуках Палестрины такая сила жизненных впечатлений, такая неподдельность лирического чувства? В этом нельзя не усмотреть воздействия идей Возрождения. Вольно или невольно Палестрина отразил некоторые устремления современного ему гуманизма. Характерно, что в юности папский певчий написал свыше ста светских мадригалов. Позднее он сочинял исключительно церковную музыку (ему принадлежат 92 мессы, 274 мотета и многие другие хоровые произведения). Палестрина воспринял и претворил в своей музыке не только композиционные приемы прогрессивных направлений эпохи, но и отзывчивость лирических музыкальных жанров на простые человеческие чувства радости, надежды, печали. Есть что-то общее в чарующей музыке Палестрины, звучащей под сводами Сикстинской капеллы Ватикана, и одухотворенных фресках Рафаэля, украшающих стены Ватиканского дворца. Так скрестились в гениальных творениях римского композитора реалистические тенденции Ренессанса с враждебными им требованиями контрреформации.

Одним из аванпостов феодально-католической реакции была абсолютистская Испания, крупнейшая мировая держава. Страна, создавшая красочный и темпераментный музыкальный фольклор, национально-самобытные романсы и танцы, музыкально-театральные и инструментальные пьесы, испытывала в своей музыкальной культуре большое давление церковщины.

«Вокруг лились потоки золота, звенели мечи и зловеще горело зарево инквизиции» — такова была Испания того времени, по характеристике Маркса.

Король Филипп II приказал в 1596 году: «Повелеваю, чтобы в моей капелле не исполнялись ни деревенские песни (вильясикос), ни какие-либо сочинения на испанском (романском) языке, а лишь на латинском, согласно церковному распорядку».

Наиболее представительной фигурой среди испанских полифонистов был Томас Луис де Виктория. Его хоровые композиции, богатые смелой гармонией и изобретательные по



Рафаэль (Италия). Святая Цецилия
1516

контрапунктической технике, исполнены мрачной суровости и напряженной экспрессии, переходящей в мистический экстаз. Это — параллель к живописи Эль Греко.

Контрреформация в музыке захватила и другие страны. С ней не мог не считаться и такой передовой художник-гуманист, как Орландо Лассо, живший в католической Баварии. Он заплатил ей дань в некоторых церковных сочинениях.

БОРЬБА ЗА САМОБЫТНОСТЬ

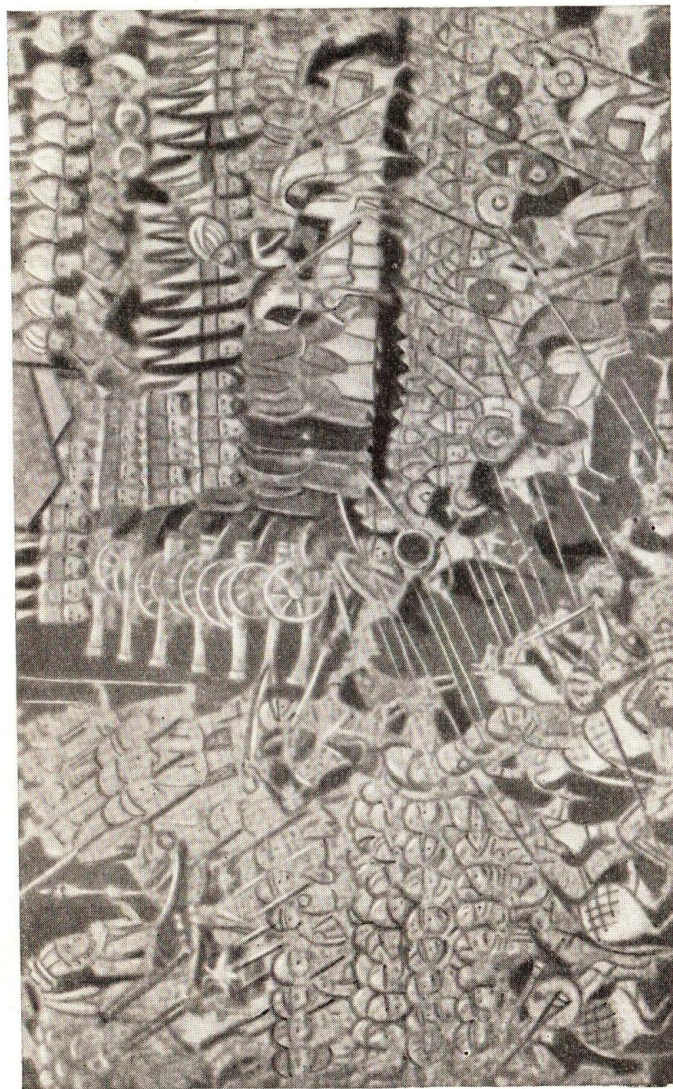
Как ни напорист был натиск феодально-католической реакции на музыкальном фронте, все же вернуть целиком прежние позиции папству не удалось. Слишком глубоким оказалось воздействие гуманизма на умственную деятельность народов. Неотвратима была поступь исторического прогресса, опиравшегося на рост буржуазных отношений в феодальном обществе.

Показательно, что в оставшейся верной католичеству Франции удельный вес церковных музыкальных жанров был сравнительно невелик: светская песня и инструментальные пьесы решительно преобладали во французской музыке XVI века.

Противодействие католическому космополитизму не прекращалось. Оно принимало различные формы и проявлялось даже внутри ортодоксальной церковной музыки. Особенно показательно в этом смысле церковная музыка западных славянских стран, где и при господстве иезуитов прогрессивные композиторы старались отстоять национальную самобытность родного искусства.

Высокого уровня достигла в XVI веке музыка Чехии и Польши.

Прага, в то время столица так называемой Священной Римской империи, возглавлявшейся австрийской династией Габсбургов, славилась как один из крупных очагов музыкальной жизни Европы. Здесь была превосходная придворная капелла, где работали видные нидерландские полифонисты, французские, итальянские и немецкие мастера, словенский композитор Якоб Галлус (Хандль, собственно — Петелин), писавший превосходные мессы, мотеты и мадригалы. (Как и многие его современники, Петелин в течение своей жизни не один раз менял места деятельности, жил в Австрии, Силезии, Моравии.) Музыкальная жизнь была развита и в других городах Чехии. В конце XVI и в начале XVII столетия заявила о себе группа чешских полифонистов, стремившихся опереться на национальные песенные традиции. Среди них — Криштоф Гарант. Поэт, художник и композитор (работал в Инсбруке), Криштоф Гарант принял участие в качестве одного из военных руководителей в исторической битве при Белой горе, близ



Битва при Мохаче. Слева — музыканты венгерского войска. Миниатюра



Якоб Галлус (Петелин)

Праги, в 1620 году. Вместе с другими вождями восстания чехов против Габсбургов он был казнен в следующем году в Праге.

Заслуженной репутацией музыкального города пользовался Краков, древняя польская столица. Здесь также существовала сильная придворная капелла. Она продолжала свою деятельность в Кракове и после перенесения в конце XVI века резиденции короля в Варшаву (где была образована новая королевская капелла). Почти каждый костел в Кракове имел свою капеллу, имелась и городская капелла. Музыка культивировалась во всех слоях городского населения, включая жаквов (студентов).

В Польше, как и в Чехии, двор и аристократия при активном содействии иезуитов насаждали иностранное, преимущественно итальянское, искусство — церковное и светское. Поль-



Польская певческая школа
Миниатюра. XV век

ские композиторы усваивали ценный опыт европейских мастеров, но не ограничивались им, а прокладывали собственные пути в искусстве. В этом смысле особенно интересно полифоническое творчество Миколая Зеленского, служившего в начале XVII века органистом и дирижером в капелле архиепископа — примаса Польши. Из его наследства до нас дошли два сборника песнопений для одного или нескольких — до 6, 8 и 12 — голосов с органом и другими инструментами. Эти сборники напечатаны в Венеции в 1611 году. По стилю культовые хоровые композиции Зеленского примыкают к венецианской манере, но в них ясно различимы черты славянской песенности. Музыка таких его произведений, как «Vox in Rama» («Голос в Раме»), проникнута глубокой человечностью.

Венецианская школа XVI века — одна из самых мощных в европейской музыке Возрождения. Богатая купеческая Венецианская республика в течение нескольких столетий являлась мировой торговой державой. Правда, в XV веке ей был



Заглавный лист концертов Габриели
Венеция, 1587

нанесен ряд чувствительных ударов и мощь ее ослабла, но она все еще представляла цветущую страну и упорно оберегала свою независимость. Торжественные шествия, красочные празднества, шумные карнавалы, пение лодочников, матросов, грузчиков, оружейников, громогласная игра инструментов на открытом воздухе — все это типично для общественного быта «царицы морей». Музыка звучала на больших площадях и живописных каналах, в нарядных церквях и пышных палаццо, где взор радовали колоритные, эмоциональные росписи и полотна Тициана, Джорджоне, Веронезе и других славных венецианцев.

Школа венецианских композиторов связана прежде всего с собором св. Марка — самым замечательным сооружением города. Уже один тот факт, что этот главный храм города находился не в ведении епископа, а был непосредственно подчинен дожу — главе венецианского государства, придавал соборной службе особый, необычный, государственно-светский характер. В величественном пятикупольном здании, наполненном статуями, рельефами, колоннами, сверкающем мозаикой и многоцветным мрамором, были устроены две галереи для певчих и музыкантов и поставлены два органа. Два, а иногда три и даже четыре хора, усиленные оркестровыми инструментами (тромбонами, фаготами, виолами и другими) и органами, соединялись или чередовались в эффектных градациях звучности, в контрастной перекличке или грандиозном ансамбле. Праздничная, жизнерадостная музыка мотетов и месс придавала блеск помпезному богослужению. Венецианский декоративный многохорный стиль был известен далеко за пределами буржуазно-олигархической республики, и ему подражали во многих странах. В Венеции учился крупнейший немецкий композитор XVI века Ганс Лео Хаслер и крупнейший немецкий композитор XVII века Генрих Шютц.

Самые яркие фигуры музыкальной Венеции эпохи Ренессанса — Андреа и Джованни Габриели, дядя и племянник, учитель и ученик. Оба работали органистами в соборе св. Марка, писали большие хоры с участием инструментов и органные произведения. Наибольшие заслуги принадлежат Джованни Габриели, «музыкальному Тициану Венеции», автору 77 монументальных вокально-инструментальных «Священных симфоний», пионеру оркестровой музыки.

Музыкальная Венеция XVI века — город-новатор. Здесь возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, появилась новая форма популярного вокального жанра — мадригала (Вилларт) — и совершился переход к современному способу нотопечатания (Петруччи). Здесь протекала деятельность крупнейшего музыкального теоретика эпохи Возрождения Царлино.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО МОСКОВСКОЙ РУСИ

Период возвышения Москвы хронологически соответствует эпохе Возрождения на Западе. Однако понятие Ренессанса не принято распространять на культуру Московской Руси.

Формирование Русского централизованного государства происходило на феодальной, а не на капиталистической основе. Весь строй жизни на Руси существенно отличался от обстановки на Западе. Своеобразие этого строя получило от-



Миниатюра из летописного «Лицевого свода». Справа — музыканты
XVI век

ражение во всех областях культуры, в том числе в народном и профессиональном музыкальном искусстве.

Если былины воскрешают образы Киевской и Новгородской Руси, то о Московской Руси красноречиво говорят исторические песни. Они имеют много общего с былинами, но отличаются большей конкретностью в изображении исторических событий, а также большей напевностью. Этот жанр народного творчества — живая летопись страны.

Блестящая победа русских сил на Куликовом поле в 1380 году, сокрушительный удар по владычеству татар в 1480 году, наконец, взятие Казани в 1552 году, завершившее многовековую борьбу против иноземного ига, — славные вехи подъема Руси, возглавленной Москвой. Государственной централизации способствовали интересы обороны и потребности экономического развития. Московский великий князь стал «царем всея Руси». После падения в 1453 году Византии — «нового Рима» — Москву стали называть «третьим Римом».

Москва развернула широкую и целеустремленную созидательную деятельность во всех областях культурного строительства. Она собирала отовсюду лучшие образцы искусства, привлекала выдающиеся художественные и научные силы. На почве древних местных московских традиций и творческого опыта других великорусских областей создавался общерусский стиль искусства.

Особенно много дал Москве Великий Новгород. После завоевания Новгорода Иваном Грозным в 1570 году отсюда были вывезены колокола, знаменные книги (записи песнопений), певчие, распевщики (композиторы), музыкальные теоретики, скоморохи. На службу в Москву перешли виднейшие представители новгородской школы распевщиков во главе с братьями Василием и Саввой Роговыми, карелами по происхождению (Василий впоследствии был ростовским митрополитом). Из Новгорода переехал в Москву и дьяк Иван Шайдур, усовершенствовавший крюковое письмо. Первенство в церковнопевческом деле перешло к столице русского государства.

Церковное пение Московской Руси — столь же торжественное, цветистое, богато украшенное, как и московская архитектура (собор Василия Блаженного) и литературный язык того времени. Мелодическое творчество, стесненное рамками церковного устава, находило выход в разводах — свободном и широком распевании отдельных слогов. Подобно дереву, ветви которого в пору летнего цветения покрываются густой листвой, знаменные напевы обрастали узорчатыми мелодическими разводами.

В разных местах знаменные мелодии исполнялись неодинаково. Так возникли различные распевы — новгородский, московский, ростовский, ярославский и т. п. У ряда монастырей, соборов, церквей существовали свои распевы, как, например, ипатьевский в Костромском монастыре. Некоторые индивидуальные распевы известны по именам певцов: Баскаков распев — Петрушки Баскакова, певчего дьяка архиепископа рязанского и муромского, Лукошков распев — Ивана Лукошка, распевщика из Усоля, впоследствии архимандрита Исаии. В XVI и XVII веках круг распевов значительно расширился. Искусные певчие, распевщики, головщики знали множество распевов, могли «переводить» текст на музыку пятью — десятью способами, а то и более разнообразно.

Особо торжественный, парадный, в значительной мере светский по характеру стиль церковнопевческого искусства этого времени — демественное пение. Первоначально так называлось домашнее духовное пение. Оно было известно и домосковной Руси. Но здесь, в «третьем Риме», демество получило наибольшее применение и, видимо, иной характер. К концу XVI века оно вводится в храм. К нему прибегают в особо важных случаях — при бракосочетании царя, встрече патриарха, торжественных величаниях, многолетиях и т. п. Демественные мелодии свободны от подчинения церковным гаммам и тщательно отделаны. Недаром летописец называл этот стиль «самым красным», то есть прекраснейшим.

К XVI веку относятся первые памятники русского церковного многоголосия. Голоса записывались отдельными строками

крюков, помещенными одна над другой. Отсюда и название — строчное пение. Пели на два голоса, но больше на три (трехстрочное пение). Позднее пели и на четыре голоса. Средний голос вел основную мелодию — «путь». Эта мелодия бралась из знаменного распева.

Музыка пользовалась вниманием московских князей. При Иване III или его сыне Василии Ивановиче, в конце XV или начале XVI столетия, был сформирован отборный хор, находившийся неотлучно при князе во всех его выездах, — государственные певчие дьяки. А в конце XVI или начале XVII века в Москве был учрежден новый хор — патриаршие певчие дьяки.

Большим любителем и знатоком церковного пения был Иван Грозный. Он даже сочинял песнопения (стихиры), во всяком случае их тексты, о чем свидетельствуют рукописи двух стихир с надписями: «творение царя Иоанна деспота российского» и «творение царево».

В городе Переславле-Залесском на южной стороне паперти собора Никитского монастыря вделана в стену большая плита из белого камня. Надпись на плите отмечает участие «благочестивого государя» в освящении собора. Царь Иван «всенощное бдение слушал, и первую статию сам царь чел, и божественную литургию слушал, и красным пением с своею станицею сам же государь пел на заутрени и на литургии». Станица — часть хора государевых певчих дьяков.

В середине XVI века, когда на Западе заседал католический Тридентский собор, Иваном Грозным был создан в Москве церковно-боярский Стоглавый собор (1551). Среди постановлений собора, изложенных в ста главах (отсюда и название), некоторые касались и вопросов богослужебного пения. Во имя соблюдения «истинного православия» и упрощения «церковного благочиния» предписывалось вести службу и соответственно храмовое пение «чинно и немятежно». Так же и в области иконописи внушалось творить «по образцу и подобию и по существу, смотря на образ древних живописцев». Но жизнь трудно было уложить в церковные уставы. Неудивительно, что раздавались жалобы на художников, у которых на иконах «то же писано, а не тем видом», и на певчих, которые на клиросах «аки беснующиеся гласы испускающе...».

Стоглавый собор обязал священнослужителей открывать в своих домах училища, обучать в них детей «и писати и пети и чести» (читать). Эти домашние школы способствовали развитию музыкального образования в России.

Православное пение оставалось чисто вокальным. В придворном быту и в войске, как и раньше, применялись барабаны и литавры (бубен, набат, накра, тулумбас), трубы и сурны.

«У них много трубачей, — писал иностранец, посетивший «Московию» в первой трети XVI века. — Когда они затрубят по отечественному обычаю все вместе, тогда услышишь чудные и необыкновенные созвучия».

Как сообщает летописец, в 1490 году вместе с итальянскими архитекторами и ювелирами в Москву привезли «арганного играща». Сто лет спустя, в 1586 году, царский двор получил в подарок от английской королевы Елизаветы органы и клавесины, разукрашенные позолотой и финифтью. Их звуки вызвали восхищение царицы Ирины и собрали на дворцовой площади толпы людей. Но эти диковинные инструменты оставались принадлежностью царских палат. Широким кругам населения были доступны старинные народные музыкальные инструменты. Главными мастерами игры на домрах, волынках, дудках, гусях являлись по-прежнему скоморохи, игрецы, гудцы.

Стоглавый собор запретил допуск «глумотворцев» к свадьбам и панихидам. Но скоморохи продолжали появляться на всех народных сборищах, боярских увеселениях и царских забавах. Сам царь Иван Васильевич во время буйного разгула с опричниками рядился в скоморошье одеянье и пел озорные песни...

СОДРУЖЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Еще в XVI веке на проселках Англии можно было встретить странствующих оксфордских или кембриджских студентов, потешавших народ песенками. Но в это время более типичными для западноевропейского музыкального быта стали уже другие фигуры.

Таковы мейстерзингеры — мастера пения из среды немецких цеховых ремесленников. Память о них увековечена гениальным художественным творением — оперой Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (поставлена в 1868 году). Это одновременно и поэтическое прославление мейстерзанга («мастерского пения»), и беспощадное осмеяние ремесленного консерватизма цеховых мастеров пения. Они, эти стихотворцы-мелодисты, заслуживали и того и другого.

Мейстерзингеры не были профессиональными композиторами или певцами. Башмачники, жестянщики или портные, они занимались музыкой как дилетанты. Эти любители принадлежали к тому или иному ремесленному цеху и свои самодеятельные певческие сообщества строили также по цеховому принципу — в строгой иерархии (ученик — подмастерье — певец — поэт — мастер), с придирчивой системой испытаний и мелочной регламентацией самого творчества, начиная от обязательного количества слогов стихотворного текста и кончая неукоснительным порядком выбора церковных ладов, приме-

нения витиеватых мелодических украшений («цветочков»), остановок на определенных тонах и т. п. Парадоксально то, что, насильно втискивая творческую фантазию в жесткие схемы табулатуры (кодекса правил сочинения и исполнения), устав мейстерзингеров требовал от сочинителей абсолютной оригинальности. Не дай бог ввести в напев три-четыре ноты, напоминающие какую-нибудь ранее известную мелодию! И боже упаси исполнить песню где-нибудь вне цехового праздника или отдать переписать ее на сторону — творения мастеров являются собственностью корпорации и оберегаются, как все цеховые производственные секреты. Удивительно ли, что в искусстве мейстерзингеров царил дух мешанской узости, педантизма, косности! Но нельзя не отдать должного искренней любви этих почтенных бюргеров к искусству, их заботам о музыкальном воспитании людей своего круга, их ревностным стараниям сохранить национальные традиции пения, перенятые у миннезингеров. Среди них встречались, хотя и не часто, вдохновенные художники.

Таким был поэт-композитор, по профессии сапожник, нюрнбержец Ганс Сакс. Он творил в эпоху, когда мейстерзингеры отошли от первоначальной приверженности религиозным сюжетам. Сакс создал 4275 песен, а кроме того, 1700 шпрухов (изречений) и много драматических сенок. Среди его тринадцати известных «напевов мастера» выделяется «Серебряный тон» («тон» — напев, на который распевались разные стихи; среди изобретений мейстерзингеров встречались «тон хвостатой обезьяны», «тон стеклянной кружки пива»). Сакс был подлинно народным художником и ярчайшим представителем немецкого Возрождения.

Чешское Возрождение вызвало к жизни братства литераторов. Как и общества мейстерзингеров, это были любительские литературно-музыкальные объединения бюргеров. Но в отличие от немцев чехи не опутывали себя железной сетью правил и свободно отдавались любимому делу — пению хоровых песен. Они создавали церковные хоры, певшие на чешском языке (вопреки католической латинской традиции), капеллы ремесленников и разночинцев, исполнявшие преимущественно обработки народных песен. Более свободные хоровые кружки зародились во второй половине XVI века и в немецкой бюргерской среде.

Иной тип содружеств характерен для итальянского Возрождения. Это — академии. Они возникали в среде просвещенной аристократии и близкой к ней интеллигенции. В академии входили поэты, философы, музыканты, друзья науки, любители искусства. На творческих собраниях велись беседы и ученые диспуты о литературе, философии, изящных искусствах. В широкий круг проблем включалась и музыка.

Не служанкой церкви, не забавой при дворе, не ремеслен-



Ганс Сакс



Братство литераторов в Прагатице
(Чехия). 1604

ным занятием цеховых профессионалов, а высокой областью гуманистической культуры — вот чем являлась музыка в представлении этих людей. Постепенно музыка выдвигалась на первый план в академиях, ее не только горячо обсуждали, но и в большом количестве исполняли. С XVI века академии превращаются преимущественно в музыкальные клубы (старейшая из ныне существующих музыкальных академий Санта Чечилия была основана в Риме в 1566 году). Название «академия» становится синонимом концерта (такие «академии» давал, например, Моцарт в Вене в конце XVIII века). Французская «Академия поэзии и музыки» была уже упомянута выше. О флорентийской академии конца XVI века, с которой связано создание оперы, будет говориться дальше.

МУЗЫКА В ТЕАТРЕ

Опера — крупнейшее завоевание музыкального театра Ренессанса. Но этот новый вид искусства возник на самом исходе XVI века, и развитие его целиком относится к последующим столетиям.

Опера подытожила многие достижения музыкального и сценического искусства эпохи Возрождения.

Некоторые музыкально-сценические жанры этой эпохи не-



Персонажи итальянской комедии масок
Французская гравюра. XVI век

посредственно связаны своими истоками с творчеством народных актеров и музыкантов — жонглеров.

Таков фарс — демократический комедийно-шутовской жанр. Особенно типичен французский фарс. Его расцвет относится к XV веку. Известен «Фарс о мэтре Патлене» — острая сатира на феодальную военщину, судей, богачей, монахов.

В XVI—XVII веках в Италии была популярна импровизационная комедия масок. Здесь, как и в фарсе, большое место занимали музыка, пение, танцы. Простодушный Арлекин, ловкий Бригелла, горбун — увальень и весельчак Пульчинелла, проворная Коломбина постоянно пели песенки. Эти дзани (слуги) — главные персонажи комедии масок. Вот одна из старинных французских гравюр с масками итальянской комедии: дзани Корнетто, играющий на смычковой лире, Арлекин и купец Панталоне — оба с нотами в руках.

...Приходила масленица, и улицы итальянских городов оглашались шумом театрализованных карнавалов и игр, пением специальных карнаваловых песен.

...Расцветала весна, и в деревнях Италии, Англии и других стран устраивались майские представления — конечно, с веселыми плясками и песнями.

Самые различные спектакли сопровождались музыкой: и школьные драмы, разыгрываемые в духовных учебных заведениях, и комедии рыбалтов (странствующих польских актеров-вагантов), и живые интермедии и интерлюдии, вставляемые в антракты больших драматических пьес.

При английском дворе в XVI—XVII веках устраивались увеселительные представления — м а с к и. Они состояли из серии танцев и маскарадных шествий, чередовавшихся с пением и чтением.

При французском дворе в те же времена ставились пасторальные балеты с пением, причем иногда в качестве танцоров в них участвовали и короли.

С музыкой связан и театр Пиренейского полуострова XV—XVI веков. Испанский драматург-гуманист, поэт, актер и композитор Хуан дель Энсина создал музыкально-сценические эклоги — светские, преимущественно пасторально-буколические, частично духовные пьесы с мифологическими и фарсовыми мотивами. Португальский драматург-гуманист, поэт, актер и композитор Жил Висенте писал музыкальные комедии. Пьесы обоих авторов в период контрреформации попали в список изданий, запрещенных инквизицией.

Без музыки немислим театр Шекспира, расцветший на рубеже XVI и XVII веков.

...Поэты
Нам говорят, что музыкой Орфей
Деревья, скалы, реки чаровал.
Все, что бесчувственно, сурово, бурно,—
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает;
Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья,
И чувства все угромы, как Эреб*:
Не верь такому...

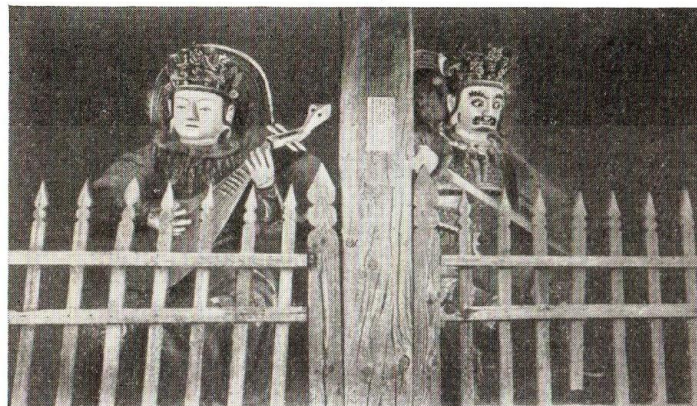
(«Венецианский купец».

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Маски в «Буре», пастораль в «Зимней сказке», колыбельная и чарующие танцы в «Сне в летнюю ночь», элегия и праздничные танцы в «Цимбелине», а в «Венецианском купце» игра домашнего оркестра в саду, залитом лунным светом, — все это создает музыкальную атмосферу в театре Шекспира. Здесь часто поют: паж в «Бесплодных усилиях любви», шут в «Короле Лире» и «Двенадцатой ночи»; поют серенады в «Двух веронцах», «Цимбелине», «Много шума из ничего». Пляшут ведьмы и поет королева ведьм в «Макбете».

И фантастика, и душевное волнение, и трагическая коллизия — все окрашивается музыкой. Музыка звучит при пробуждении

* Эреб — царство вечного мрака (в древнегреческой мифологии).



«Небесные стражи»
Скульптура. Храм Секвен-са в Анбёне (Корея), XV век

больного короля Лира. Звуки невидимых гобоев раздаются в «Антонии и Клеопатре». Сонный мальчик играет в «Юлии Цезаре». Музыку слышит Ричард II, заключенный в замок. Скорбно звучат траурные марши «Гамлета», «Кориолана», «Отелло», «Короля Лира», «Генриха VI», надгробная песня в «Много шума из ничего». Трогают сердца мелодии безумной Офелии, несчастной Дездемоны.

Музыка передает печаль и радость, восторг и разгул. В «Генрихе VIII» — песня о легендарном Орфее, а в «Генрихе IV» — трактирная музыка. В комедию «Как это вам понравится» Шекспир вводит охотничью музыку, в «Укрощение строптивой» — сценку урока музыки.

Музыка в театре Шекспира эмоционально наполняет и драматургически развивает действие, делает более яркими образы и психологически обостряет ситуации. Ромео призывает на помощь богатый язык музыки: язык слов слишком беден, чтобы выразить силу его любви, полноту его счастья.

В самом преддверии оперы, в 1594 году, в Италии появилась «гармоническая комедия» под названием «Амфипарнас» («Предгорье Парнаса»), написанная композитором Орацио Векки. Новый жанр имел успех и вызвал подражания. Особенность его заключалась в том, что весь драматический текст пьесы исполнялся хором. Каждая реплика диалога, каждая фраза монолога пелась тремя, а то и пятью голосами — как в мадригале (отсюда обычное наименование жанра — «мадригальная комедия»). Противоречие между полифоническим складом музыки и индивидуальной драматической речью до-



Музыкант
Скульптура. Остров Бали (Индонезия), XVI век

шло тут до предела. Узел был разрублен оперой: она покончила с господством контрапункта и выдвинула на первый план сольную мелодию с аккомпанементом. Но это уже стиль XVII века.

В Московском государстве существовало два вида театрального искусства — духовные действия и скоморошьи игрища.

О наиболее популярном действе — «Пещном» — мы уже говорили. В Москве оно разыгрывалось в Кремле. Представление начиналось в Крестовой палате и затем переносилось

в Успенский собор. Пользовалось большим успехом и действо «Шествие на ослиати». Такие представления, неизменно сопровождавшиеся пением, устраивались и в XVII веке.

Игрища скоморохов назывались также потехами, или позорищами. Народ издавна любил эти веселые спектакли. В XVI веке при царском дворе в Москве оборудовали для представления потешный «чулан». В 1613 году учредили Потешную палату.

Русский петрушка, украинский вертеп, белорусская батлейка — все это разновидности кукольного театра, знакомого и другим странам. Представления с куклами устраивали те же скоморохи. И здесь, конечно, участвовала музыка.

На Востоке развивались старые виды сценического искусства.

В Японии в XIV—XVI веках процветал театр масок — но. Актеры — только мужчины — произносили текст роли в манере напевной декламации, голос их характерно скользил. В спектаклях участвовали восемь хористов, три барабанщика и один флейтист.

Ночью на Малабарском побережье в Индии во время храмовых празднеств разыгрывалась пляска-былина. Скрытый от зрителей чтец произносил текст пьесы. Танцоры — только мужчины — иллюстрировали содержание пьесы пантомимой. Исполнение сопровождалось ритмическими ударами инструментов. Этот вид мистериального театра назывался катали.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Музыкальные инструменты

Эпоха Возрождения получила в наследство от средневековья неимоверное количество самых разнообразных типов музыкальных инструментов. Из этих инструментов выделилось несколько, определивших лицо инструментальной музыки Возрождения. Они были усовершенствованы и получили всеобщее распространение.

Рассмотрим их по группам.

Щипковые инструменты

Царицей инструментов была лютня. Лютнист — типичная фигура на полотнах художников Ренессанса.

В ленинградском Эрмитаже висит картина известного итальянского мастера Караваджо, написанная приблизительно в 1595 году. Ее раньше называли «Мандолинистка».



Ян Вермер Делфтский (Голландия). Гитаристка
XVII век

Это неточное название. Инструмент, который держит в руке столь похожий на девушку мальчик, не мандолина, ставшая популярной позднее, а близкая к ней, но более древняя лютня.

Корпус у этих инструментов напоминает разрезанную продольно грушу, плечи покатые. Но у лютни короткая и широкая шейка резко откинута назад. Жильные струны удвоены (пять, иногда шесть, семь пар, позднее — больше), и только одна струна — «певунья» — выделена особо.

Каждая струна лютни звучала на кварту или квинту выше (или ниже) соседней. Порядок этих интервалов зависел от строя того произведения, которое должно исполняться. Как удобнее его исполнить, так и настраивали лютню. Об одном лютнисте, дожившем до 80 лет, говорили, что шестьдесят лет он потратил на настройку своего инструмента.



Караваджо (Италия). Лютнист. Около 1595



Запорожский бандурист

положенных над шейкой, а на многочисленных приструнках, натянутых над декой. Длинные основные струны предназначены для басов. Для каждого звука на бандуре — отдельная струна, как на арфе и на гуслях. На лютне же, как на мандолине и гитаре, для изменения высоты звука струну прижимают к грифу, разделенному поперечными полосками (ладями).

Гитара с ее характерным корпусом в виде восьмерки и плоским дном была в Испании эпохи Возрождения народным инструментом. Там же в профессиональной музыке получил распространение промежуточный тип между гитарой и лютней — гитара с выпуклым дном, по-испански *виуэла*, в Италии — неаполитанская гитара. Струны у *виуэлы* стальные.

Испанская гитара с конца XVI века стала популярной в Европе и Америке.

В России за тысячу лет до рассматриваемого времени существовали звончатые гусли с корпусом в виде трапеции. В Московской Руси играли на многострунных гуслях крыловидной формы. Во время игры они лежали на коленях («лежащая арфа»). Такой инструмент с древности известен в Китае, арабских странах, а также в Западной Европе, где он

Лютню упоминают в своих произведениях Данте и Боккаччо. Искусство игры на ней достигает высокого уровня в XV—XVII веках.

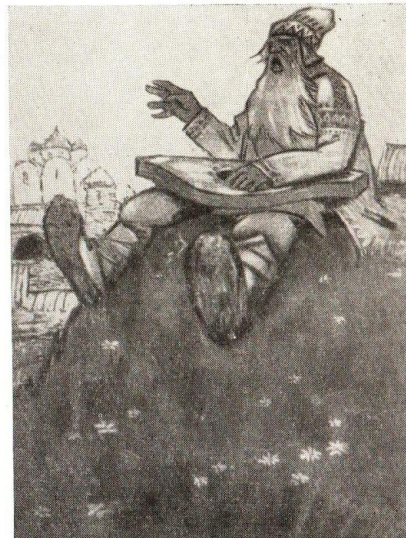
Появились и басовые разновидности лютни — теорба и китарроне. Эти инструменты имели две головки и дополнительные струны.

Близка к лютне кобза. Она распространена в Западной Украине, Молдавии, Румынии и Венгрии (кобоз). Позднее кобзой стали называть украинскую бандуру, первые упоминания о которой относятся к XVI веку.

Бандурист исполняет мелодию не на основных струнах, рас-

назывался псалтерium — от греческого глагола «псалло» (буквально — дергаю); отсюда и русское название этого инструмента — псалтырь.

Разновидности гуслей являются национальными инструментами у ряда народов Советского Союза: у чувашей — кесле, у марийцев — кюсле, у латышей — кокле, у литовцев — канклес, у эстонцев — каннель, у карел, как и у финнов, — кантеле. По народным поверьям карел, создателем кантеле был старый Вяйнямейнен — главный герой национального эпоса «Калевала».



Гусляр старой Руси

Смычковые инструменты

Из средневековых инструментов, на которых музыканты играли «конским хвостом по овечьим кишкам», то есть смычком по струнам, возникли два главных семейства смычковых инструментов эпохи Возрождения — виолы и скрипки.

Это, действительно, были целые семейства — инструменты разных размеров и регистров — от высокого (дискантового) до низкого (контрабасового). В скрипичном семействе за каждым инструментом закрепилось свое название: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Смычковое семейство — инструментальный хор. Как и в певческой капелле, в нем представлены сопрано (скрипка, дискантовая виола), альт (скрипичный, виольный), тенор (виолончель, виола да гамба) и бас (или контрабас).

Держались эти инструменты исполнителями по-разному. Виола устанавливалась вертикально между коленями или на коленях — отсюда и название «виола да гамба», от итальянского *gamba* — нога. Существовали и ручные, или плечевые, виолы — да браччо, от *braccio* — плечо. Впрочем, название «виола да браччо» закрепилось за инструментами скрипичной, а не виольной группы.



Я. Дюк (Голландия). Музыкальное развлечение. XVII век
Слева — дискантовая виола, справа — басовая виола



А. ван Остаде (Голландия). Странствующий музыкант (скрипач)
1648



Игра на спинете
Франция, середина XVI века

Скрипка и альт во время исполнения лежат на плече; виолончель первоначально держалась между коленями, как гамба, и лишь со второй половины XIX века ее стали опирать специальной ножкой о пол. Контрабас с самого начала имел ножку; играют на нем стоя.

Вначале преобладали виолы. Они вошли в употребление на Западе в XV веке и были распространены по XVIII век.

Скрипки появились вслед за виолами. Они произошли непосредственно от народных инструментов средневековья. В числе их предков были фидель, или вьела, жига, смычковая лира, ребек.

Классический тип скрипки выработался в XVI веке в Польше, Италии и Франции. В XVI—XVII веках в итальянских городах Брешии и Кремоне сложились превосходные школы скрипичных мастеров. Особенно выделилась кремонская школа, к которой принадлежало несколько поколений семей Амати, Гварнери и Страдивари. Ценились также скрипки польских мастеров Гроблич.

Чем же отличались скрипки от виол?

Каждому известно, что скрипки и виолончели имеют четыре струны и гладкий узкий гриф без перегородок. Опытный исполнитель тренированными пальцами левой руки безошибочно находит то место на грифе, где следует прижать струну, чтобы получить нужный звук.

Широкий гриф виолы пересечен ладами, как и гриф гитары, лютни или мандолины. Стун у виолы шесть, и настроены они по квартам, с терцией между двумя средними струнами. У скрипки — квинтовый строй. Подставка под струнами у скрипки более круглая, чем у виолы; благодаря этому каждая ее струна в большей степени обособлена.

Различия имеются и в корпусе. У виол покатые плечи и

плоское дно. У скрипок, альтов, виолончелей круглые плечи и сводчатое дно. Из скрипичного семейства только контрабас, появившийся в оркестре в 1700 году, удержал некоторые характерные признаки виол — очертания верхней части корпуса, устройство дна, квартовый строй, хотя у него, как и у его ближайших родственников, только четыре струны и гриф без перегородок.

Важны ли эти различия в техническом устройстве инструментов? Безусловно. Это вопрос не только внешнего облика каждого инструмента и даже не только технических условий игры на нем. Главное — в характере, тоне, качестве звучания. Скрипки и виолончели обладали гораздо большими возможностями мелодически-эмоциональной и выразительно-виртуозной игры, чем семейство виол. Полностью они реализовали эти возможности лишь в последующую эпоху, и о триумфе скрипичного семейства нам придется еще говорить дальше.

Клавишно-струнные инструменты

В Ленинграде на Исаакиевской площади находится Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. В обширном помещении этого института часть комнат отведена под музей музыкальных инструментов — один из крупнейших в мире.

Заглянем в зал клавишных инструментов.

Вот старинный инструмент с четырехугольным корпусом на четырех ножках. В нем несколько десятков струн. Все струны одинаковой длины и толщины. Но каждая из них издает звук иной высоты. Почему это так происходит? Дело в том, что при нажиме клавиши соединенная с ней металлическая пластинка, ударяя снизу струну, делит ее на две части — звучащую и



Игра на клавикорде
Франция, середина XVI века

незвучающую (последняя заглушается войлоком). И в зависимости от места, которого касается пластинка, струна издает тот или иной звук. Звучание инструмента выразительное и нежное, но довольно тихое.

Подойдем к другому инструменту. Этот — крыловидной формы. Крыло изгибается в соответствии с длиной струн — от коротких (высокие звуки) к длинным (басы). Нажмем клавишу. Раздается звонкий, отрывистый, но довольно холодный звук. Как бы мы ни ударили по клавише, ни громкость, ни характер звучания не изменяются. Можно только целиком переменить окраску или силу всех звуков — для этого надо переключить регистр или воспользоваться второй клавиатурой. При всех условиях звук извлекается одним способом — щипком птичьего пера, укрепленного на заднем конце клавиши.

Таким образом, оба инструмента клавишно-струнные, но один из них ударный, другой — щипковый. Первый — *клавикорд*, второй — *клавесин*. У нас принято французское название *клавесина*. Итальянцы называют этот инструмент *клавичембало*, или *гравичембало* (или просто *чэмбало*), англичане — *арпсхорд*. Впрочем, и у нас, когда исполняется старинная оркестровая музыка с участием *клавесина*, его называют *чембало*.

Клавесин малого размера, обычно четырехугольной формы, во Франции назывался *спинет*, а в Англии — *вёрджинел*. Существовал еще *клавицитериум* — *клавесин* с вертикально расположенным корпусом, как у современного пианино. В музее мы можем встретить и предков всех этих *клавиров* (таково общее наименование старинных клавишно-струнных инструментов).

Вот, например, многострунный инструмент, на котором играют при помощи палочек или колотушек. Это *цимбалы*, прародитель *клавикорда*. Вот еще один многострунный инструмент — знакомый уже нам *псалтериум* (*гусли*). Звук из струн его извлекается кончиками пальцев или плектром (пластинкой-наперстком). Когда к усовершенствованным *гуслям* приспособили клавишный механизм, получился *клавесин*. *Клавикорд* известен с XV века, *клавесин* — с XVI, но оба начали формироваться еще в XIV веке, если не раньше. Насчитывается много разновидностей и систем конструкции этих инструментов. Для усиления звучности применялись удвоенные и даже учетверенные струны, вместо птичьего пера впоследствии пользовались кожаным плектром, вместо жильных струн — металлическими.

Пока мы не покинули музея, полюбуемся еще внешним видом *клавесинов* и *клавикордов*. Многие клавиры отличаются изящной отделкой. Крышки с внутренней стороны украшены росписями и инкрустациями. В XVI—XVII веках выделялись

столько же качеством звука, сколько и художественным оформлением *клавесинов* *антверпенских мастеров Руккерсов*.

Клавир был обязательной принадлежностью королевского и княжеского дворца, аристократического салона, каждого зажиточного дома. *Фламандские* и *голландские живописцы* не забывали поместить в уютном интерьере *бюргерской квартиры* *клавикорд* или *спинет*. *Клавесин*, *чембало* — участник каждого оркестра и ансамбля.

Клавир имел некоторые преимущества перед *лютней*: его диапазон шире, звук разнообразнее, строй устойчивее. *Клавир* лучше, чем *орган*, сочетался с другими инструментами. *Музыкант*, сидевший за *чембало*, стал руководителем оркестрового и хорового исполнения (*дирижером*). Эту функцию брал на себя и *органист*. Но *клавесин* был более доступен и распространен, чем *орган*. Он был и более удобен, чем домашние малые разновидности *органа*. Однако эти преимущества *клавира* не сразу принесли ему полную победу. В XVI и даже XVII веке еще царствовали *лютня* и *теорба*, а среди *клавишных инструментов* преобладал *орган*. *Орган* раньше, чем *клавир*, выдвинулся как солидный концертный инструмент. Для профессиональных музыкантов *клавир* долгое время был преимущественно учебным, комнатным, а затем и ансамблево-оркестровым инструментом.

Клавишно-духовые инструменты

Орган может один заменить хоровую и инструментальную капеллу. Это духовой оркестр в руках одного исполнителя. Строго говоря — в руках и ногах, ибо органные наборы деревянных и металлических труб разных размеров, соединенные с воздухом нагнетающими мехами, управляются при помощи ручных (от одной до пяти) и ножных (одна, иногда две) клавиатур. Сравнение с оркестром тем более обосновано, что *орган* обладает не только широким диапазоном звуков разной высоты, но и различными тембрами. Каждая органная труба издает звук неизменной высоты, тембра и громкости. Набор труб каждого тембра объединен в регистр, включаемый соответствующим рычажком или кнопкой. При перемене регистра меняется характер звучания *органа*. За две тысячи лет своего существования *орган* подвергся большому техническому совершенствованию. В XX веке в его механизме используется электричество. Число труб достигает нескольких тысяч, а регистров — от одного до ста пятидесяти.

Появившись в Египте, *орган* проник в Грецию, Рим и особенно в Византию, откуда в VII веке его завезли в Западную Европу. Применявшийся первоначально для исполнения светской музыки, *орган* стал обслуживать религиозный культ — им сопровождали католическое, а позднее и протестантское пение. Во дворцах и храмах были установлены большие ор-



И. ван Мекенем (Нидерланды). Игра на органе (позитиве)
Не позже 1503



С. Лохнер (Германия). Фрагмент картины
«Мадонна в беседке из роз» (ангел с портативом)
40-е годы XV века

ганы. Малые органы нашли применение в небольших церк-
вах, а также и в домашнем быту. Различают позитив —
комнатный орган, и портатив — переносный орган.

Особенно большое значение орган приобрел в XVI веке.
Он был технически усовершенствован. Усилилась интен-
сивность его звучания, более разнообразными стали его тембры.
И это симптоматично: в эпоху Возрождения жизненное свет-
ское начало, вторгавшееся внутрь церковной музыки, оказы-
вало благотворное влияние на выразительные средства ор-
гана, главного музыкального инструмента костелов и кирок.

Духовые инструменты

Среди медных духовых инструментов выделялись труба
и тромбон. Труба обладала натуральным (неполным)



И. Амман (Германия). Трубач. 1568

строем; еще не были изобретены вентили — приспособления, позволяющие извлекать на трубе хроматический звукоряд. У тромбонов в то время уже имелось приспособление для изменения высоты звуков — выдвижное колено (цуг). Тромбоны, как и виолы, изготовлялись разных регистров. Композиторы охотно вводили семейство тромбонов в церковные композиции.

Из деревянных духовых инструментов в оркестре применялись флейты — продольная и поперечная, гобой и фagот. При игре на флейте исполнитель вдвует воздух в отверстие — дульце. Поэтому флейты причисляют к дульцевым инструментам. У гобоя и фagота воздух проходит через щель, образуемую с помощью камышовой пластинки, называемой тростью. Отсюда и название — тростевые инструменты.

На медных инструментах звук извлекается посредством чашеобразного мундштука. Эти инструменты называются мундштучными.



И. ван Мекенем (Нидерланды). Фрагмент гравюры «Празднество Иродиады» (рог, дудка и барабан, тромбон) Не позже 1503

Флейту часто сравнивают с колоратурным сопрано, гобой — с лирическим сопрано или тенором, а фagот — с басом, особенно с так называемым характерным басом.

Вспомним, как Чацкий отзывается о полковнике Скалозубе:

А тот —
Хрипун, удушенный, фagот...

Как ни остроумны такие уподобления и сравнения, они подмечают только одну черточку в музыкальном облике ин-



А. Ван-Дейк (?) (Фландрия). Флейтист
XVII век
Поперечная флейта

струмента. Разумеется, эти образные характеристики не могут дать достаточного представления об инструментах, каждый из которых обладает довольно разнообразными выразительными, красочными и техническими возможностями.

Ныне вышел из употребления инструмент цинк, или корнет. Он изготовлялся из дерева и имел боковые отверстия, как флейта. Но по общему способу извлечения звука — посредством чашеобразного мундштука — он примыкал к трубам. Его не надо смешивать с современным медным корнетом (корнет-а-пистон), изобретенным в XIX веке.

Музыка и техника

Итак, в эпоху Возрождения наблюдался значительный рост материальной культуры музыки.

Можно предположить, что этот рост явился прямым след-



Х. Тербрюгген (Голландия). Флейтист
1627
Продольная флейта

ствием развития производительных сил общества и что именно он обусловил подъем инструментальной музыки Ренессанса.

Но оба эти предположения примитивны и несостоятельны.

Конечно, технический прогресс способствует эволюции материальной культуры музыки. Но не он является непосредственным стимулом улучшения старых и изобретения новых орудий музыкального исполнения. И отнюдь не совершенствование инструментов определяет расцвет музыкального творчества. Как раз наоборот: потребность в новой музыке рождает необходимость в новых инструментах, определяет пути и темпы их эволюции. Эта потребность вызывается идеологическими, а не техническими причинами.

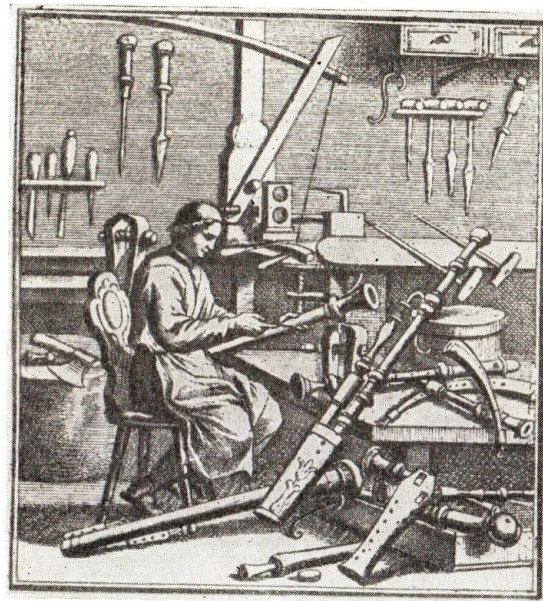
Эпоха Возрождения произвела переворот в умах и душах людей. Расширился кругозор, обогатилась эмоциональная жизнь, возросло музыкальное сознание. Средневековая спячка



А. Ватто (Франция). Савояр.
Около 1709
Гобой

сменилась бурным подъемом духовных сил. Это преобразовало вокальную музыку и пробудило интерес к инструментальным звучаниям, разнообразию и богатству тембров. Открылись новые возможности проявления музыкального таланта и творческой инициативы. Музыка освобождалась от обязательного подчинения пению и танцу. Инструментальная музыка — музыка по преимуществу светская. Рост светской культуры сопровождался выдвижением и распространением музыкальных инструментов.

Известно, что идеологические сдвиги вызываются изменениями в социально-экономической жизни, а эти изменения зависят от роста производительных сил. Рост же производительных сил связан с развитием техники материального производства. Только в этом смысле, через ряд посредствующих звеньев, стало быть лишь в конечном счете, техника играет решающую роль в развитии инструментальной музыки.

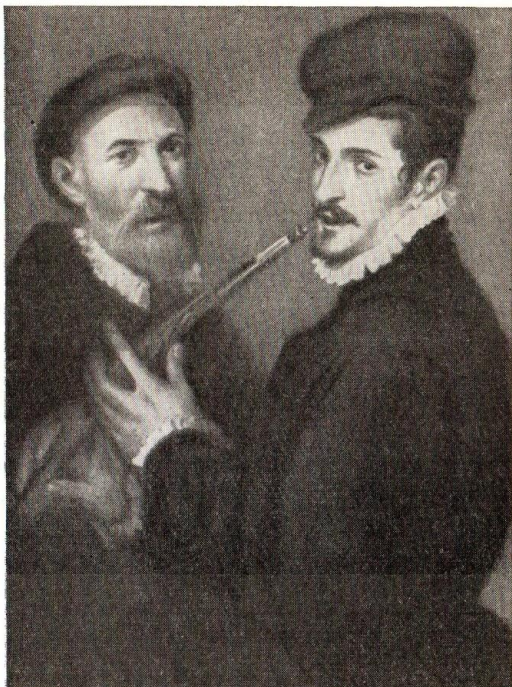


К. Вейгель (Германия). Мастер-фаготист
1698

Непосредственное же влияние на изменение музыкального стиля оказывает не усовершенствование инструментов, а потребность людей в новых средствах музыкального воплощения.

Что же касается зависимости музыкальных инструментов от техники материального производства, то, как показывает история, необходимый уровень развития производительных сил достигается обычно задолго до изобретения новых инструментов. Если бы потребность в скрипках, клавесидах, раздвижных тромбонах остро ощущалась раньше, то никаких технических препятствий для их производства не встретилося бы. Эти инструменты появились тогда, когда они стали нужны обществу. Навстречу общественной потребности шла творческая мысль изобретателей, в этом направлении развивались техника и искусство инструментальных мастеров.

Техника не пассивна. Она ставит известные условия для реализации идей. Изобретатели считаются с художественными и техническими традициями, отталкиваются от укоренив-



Дж. Б. Морони (Италия). Корнетист
XVI век
Корнет (цинк)

шихся образцов. Огромное значение имеют существующие в данную эпоху способы инструментальной игры. Люди приспосабливаются к определенной манере звукоизвлечения, и не так-то легко переучивать их. Только большие сдвиги в музыкальном сознании, приводящие к смене стилей, обрекают на вымирание одни типы инструментов, вызывают появление новых или чаще коренную переделку старых инструментов, приспособление их к новым задачам.

Раз возникнув, инструменты в свою очередь активно влияют на музыкальный стиль. Характер музыки диктуется идейно-эмоциональным содержанием. Но особенности устройства инструмента, его звуковые ресурсы, тембровые и технические качества раскрывают перед творцами и исполнителями музыки определенные возможности и одновременно ставят

определенные границы. Использование специфических звуковых средств и исполнительских приемов данного инструмента обуславливает создание клавишного, скрипичного, органного и иного конкретного инструментального стиля.

Формирование инструментального стиля

В средние века было много музыкальных инструментов, но инструментальной музыки не существовало. Этот парадокс является историческим фактом.

Средневековье — эпоха вокальной музыки. Много столетий господствовало церковное пение. Подъем светской рыцарской и городской культуры также сказался прежде всего в развитии вокальных жанров. Инструменты обслуживали пение и выполняли иные вспомогательные функции: при танцах, представлениях, приемах, обедах, на военной и охотничьей службе. Ими пользовались жонглеры, монахи, пастухи, штатные дудари, а также любители из дворян и мещан. Народные инструменты были широко распространены в крестьянской и мастеровой среде. Но самостоятельной музыкальной литературы для инструментов не существовало.

Конечно, наигрыши сельских умельцев, сигналы горнистов, инструментальные пьески жонглеров, колокольный перезвон и сопровождение танцев — все это музыка. Однако таких форм, которые могли бы сравниться с высокими образ-



А. Дюрер (Германия). Дудошник и
барабанщик. XVI век

цами вокальной полифонии, инструментальная музыка до середины нынешнего тысячелетия не создала. Самое большее, что допускала профессиональная ученая музыка, — это дублирование инструментами певческих голосов или подмена голосов в мотетах, мессах и песнях.

Изучая старинную музыку, историки нередко колеблются в решении вопроса, для кого — певца или инструменталиста — предназначалась та или иная партия полифонического сочинения. Характер партии во всех случаях оставался вокальным. Инструмент заменял голос, но собственного лица не имел. Еще в XVI веке на нотах нередко можно было прочесть такую надпись на латинском языке: «*Viola da cantare e sonare*», что означает: «Годно для пения и игры».

Инструментальные партии разграничивались по регистрам (верхнему, среднему, низкому, самому низкому), а не по типам инструментов. Композиторы не считались с особенностями звучания или строя какого-либо определенного инструмента. Данную партию можно было исполнить на виоле, флейте, лютне или другом инструменте подходящего диапазона. Сборники танцев, издававшиеся в Венеции, Париже и Антверпене в XVI веке, содержали четыре или пять инструментальных партий без обозначения инструментов. А в некоторых случаях прямо указывалось, что партии «годны для исполнения на всех музыкальных инструментах».

Составы ансамблей и оркестров были случайными, неопределенными.

Но постепенно кристаллизуется самостоятельный инструментальный стиль. Вернее — несколько инструментальных стилей, соответствующих природе различных инструментов.

Раньше всего определилась «классика щипковых инструментов» (выражение историка музыки К. А. Кузнецова). Это — музыка для виуэлы, лютни. К этим инструментам прилагается *верджинел*. Мы применяем здесь английское название клавесина потому, что прежде всего в Англии стала создаваться специальная клавесинная музыкальная литература. Для всех прочих разновидностей клавесина еще долгое время использовался органный репертуар, отчасти лютневый (танцы). Орган к концу XVI века также начал обзаводиться собственной литературой. Параллельно появилась и самостоятельная ансамблево-оркестровая музыка.

Первоначально инструментальные пьесы представляли собой либо простые танцы, либо переложения вокальных пьес — полифонических песен, мотетов, мадригалов. Но вот шаг за шагом накапливаются специфические элементы инструментального стиля. Отдельные партии подвергаются виртуозной инструментальной обработке, расцвечиваются пассажами, исполнимыми только на инструменте. Мелодии при повторении варьируются, отдельные мотивы развиваются. Фактура музы-

кальной пьесы приспосабливается к характеру звучания и технике звукоизвлечения данного инструмента. В расчет принимаются уже не удобства певческого голоса, а возможности пальцевой техники.

Когда лютнист или клавесинист брался за исполнение какого-либо хорового произведения, ему трудно было, конечно, сохранить в неприкосновенности все голоса. Он неизбежно должен был упростить полифонию. Он чаще брал на опорных пунктах компактные аккорды, вводил между ними одnogолосные пассажи, дополнял или пропускал отдельные ноты. Чтобы продлить звучание быстро гаснущих на щипковом инструменте звуков, он заменял долгие ноты частым повторением тех же нот. Но зато он более свободно, чем это допускалось в хоре, переходил из одного регистра (участка звукоряда) в другой, например из крайнего высокого регистра в низкий, басовый.

А у органиста была своя игра регистров (в данном случае регистр — набор однородных по тембру органнх труб), свои приемы украшения мелодий, свои способы сплочения звуков в созвучия.

Варьирование — это один путь созревания инструментального стиля. С ним связан характерный жанр — вариации (тема с вариациями).

Другой путь — *прелюдирование*. Лютнисты и органисты любили перед исполнением нащупывать аккорды, наигрывать пассажи, словом — импровизировать. Такими же импровизациями заполнялись промежутки между разделами и завершались пьесы. Отсюда — прелюдии, интерлюдии, постлюдии. Со временем импровизации оформились в самостоятельные пьесы — прелюдии, фантазии, токкаты.

Любопытно, что один из главных ранних жанров инструментальной музыки носил название *канцона*, буквально — песня. Подразумевалось (и первое время так и обозначалось): *canzona per sonar*, то есть канцона для инструментальной игры. Это были полифонические пьесы для органа, клавир или для инструментального ансамбля.

От того же итальянского глагола *sonare* (звучать, играть) произошло название *соната*. Так называлась любая инструментальная пьеса, не имевшая другого родового обозначения.

Самый общий смысл вкладывался первоначально и в понятие *симфония*. Такое название присваивалось многоголосной, многозвучной, преимущественно ансамблевой или оркестровой пьесе.

Очень трудно проследить превращение прикладной музыки для танцев в самостоятельные жанры. Танцев было много — различного типа, разных национальностей и для всевозможных инструментов. Печатное размножение нот способствовало быстрому распространению танцев по европей-



Из «Лютневой табулатуры» Франческо Миланского
Начало музыкальной пьесы «Битва»
Венеция, 1536

ским странам. К числу модных танцев относились павана, гальярда, пассамеццо, сальтарелло, сарабанда, аллеманда, куранта, полонез, бранль. Часто встречалась последовательность двух танцев — медленного и быстрого, с разным размером и нередко с общей мелодической основой. Таково сочетание: павана — гальярда. Это — зародыш сюиты. Подобную комбинацию танцев можно встретить в народном искусстве многих стран, в том числе стран Востока.

В XV—XVII веках для записи лютневой и органной музыки применяли табулатуру (не смешивать табулатуру как систему нотописания с табулатурой — кодексом правил мастерзингеров). Звуки в табулатуре обозначались посредством цифр или букв с помощью линеек, соответствовавших струнам или полифоническим голосам, либо без линеек. Различались национальные виды табулатур — испанская, немецкая, французская, итальянская. Различались табулатуры и по инструментам — одни системы предназначались для лютни (и виуэлы), другие для органа (и клавира). Табулатура явилась прообразом партитуры, в ней сводились вместе все партии полифонического произведения. Партитура в обычной нотной записи была впервые издана в 1577 году в Италии.

Мастера инструментальной музыки

Европейская лютневая музыка зародилась в Испании. Эта страна дала плеяду замечательных виуэлистов — виртуозов и композиторов. Среди них в XVI веке на первом месте — Луис Милан. Из лютнистов славились: итальянец Франческо Миланский («Божественный»), венгр Валентин Бакфарк, поляк Войцех Длугорай, чех Ян Венцалец, англичанин Джон Дауленд (автор песен для голоса, лютни и гамбы).

В истории органной музыки почетное место занимают три



Ян Свелинк

слепых музыканта: флорентинец Франческо Ландино — в XIV веке, нюрнбержец Конрад Пауман — в XV веке и испанец Антонио Кабесон — в XVI веке. Их деятельность знаменует три этапа развития органного искусства. Ландино, восхитивший всех своей игрой на органе, не оставил ни одной органной пьесы. Пауман — автор педагогического сочинения с примерами из органной музыки — прелюдиями, обработками песнопений, аранжировками песен и танцев. Кабесон, виртуоз европейского масштаба, подарил потомству полифонические пьесы высокой художественной ценности. Он создал крупную школу испанских органистов.



Уильям Бёрд

Следующий этап — венецианская школа. Кульминационная точка ее — творчество Джованни Габриели (рубеж XVI—XVII веков). Пьесы Габриели окончательно утвердили самостоятельный стиль органной музыки. Венецианцам, в особенности тому же Габриели, обязана своим развитием также и ансамблево-оркестровая музыка (танцы, песни, канцоны).

Среди северных музыкантов выделялся амстердамский органист-импровизатор и композитор Ян Питерс Свелинк. Крупнейший мастер органного и клавирного искусства (творчества и исполнительства) в Нидерландах, Свелинк был учителем многих отечественных и немецких органистов. Его фантазии — новый шаг в развитии органного стиля. Своими вариациями для клавирных инструментов он продвинул вперед и клавирное творчество. Он учел при этом достижения своих современников — англичан.

Расцвет искусства английских вёрджинелистов приходится на последние три десятилетия XVI и первые три де-

сятилетия XVII века. Среди плеяды ярких мастеров этой поры самый видный — Уильям Бёрд. Современник хоровой музыки (католической и англиканской), Бёрд прославился также своими многочисленными фантазиями, вариациями, танцами и другими пьесами для вёрджинела. Отметим три важные особенности английской клавесинной музыки: ее типично клавирный характер (отсюда ведет свою родословную пианизм), ее близость к бытовым жанрам и вариационность. Уильям Бёрд, Джон Булл и их современники использовали много популярных песенных и танцевальных мелодий — не столько светски-аристократических, сколько народных, уличных. Творчество их окрашено национальными чертами. Излюбленная форма вариаций вёрджинелистов — изменение верхних голосов на фоне повторяющегося баса (граунд, буквально — почва; международный итальянский термин: *basso ostinato*, что значит: упорный бас).

ПРОГРЕССИВНОЕ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ И НАУЧНАЯ МЫСЛЬ

Новое содержание, которое внес в музыкальное искусство гуманизм, привело к обновлению выразительных средств музыки.

Обогатились все стороны музыки: более рельефной стала мелодия, возросла роль гармонии, форма стала более отчетливой и цельной. Среди аккордов выделилось трезвучие как стержень гармонии. Мажор и минор оттеснили старые церковные лады. Диссонансов стало больше, но вместе с тем более ответственной оказалась и роль консонансов. Укрепился ритм.

Все это служило наполнению музыки более жизненным идейно-образным, эмоциональным содержанием. Огромное значение имели импульсы, шедшие из недр народной и бытовой музыки. Здесь в первую очередь обнаруживались прогрессивные тенденции в области мелодии, лада, ритма, гармонии и формы.

На протяжении эпохи Возрождения произошли очень важные изменения в соотношении голосов — мелодий.

Раньше ведущая мелодия поручалась тенору — одному из средних голосов. Постепенно стал преобладать верхний голос. Он насыщался певучестью, мелодически расцвечивался, заметно выступал на фоне хоровых аккордов. Так часто бывало в мадригалах, хорах, песнях.

А если верхний голос только один предназначался для пения, остальные же голоса отдавались инструментам, то, естественно, он еще больше мелодически выделялся. Так часто бывало в испанских романсах, итальянских вилланеллах, английских песнях.

Все это вело от полифонии к гомофонии.

И то и другое — многоголосие. Но в полифонии каждый голос самостоятелен и все голоса, как правило, равноправны. В гомофонии же решительно главенствует один голос — мелодия, а остальные звуки, не дифференцированные четко на голоса, образуют гармонический аккомпанемент (аккорды, пассажи и т. п.).

Переход от полифонии к гомофонии особенно нагляден в генерал-басе. Так назывался аккомпанемент в сокращенной нотно-цифровой записи (иначе — цифрованный бас). Он сопровождал мелодию или речитатив, дополнял оркестровое или ансамблевое звучание. Нотами выписывался только нижний голос (бас). Цифры указывали гармонию.

Так, например, цифра 6 обозначала секстаккорд. Это значит, что если она стояла над нотой *до*, то надо было брать звуки *до — ми — ля* или *до — ми-бемоль — ля-бемоль*, в зависимости от тональности. Цифра 2 обозначала секундаккорд (*до — ре — фа-диез — ля*), цифры $\frac{4}{3}$ — терцквартаккорд (*до — ми-бемоль — фа — ля*) и т. п.

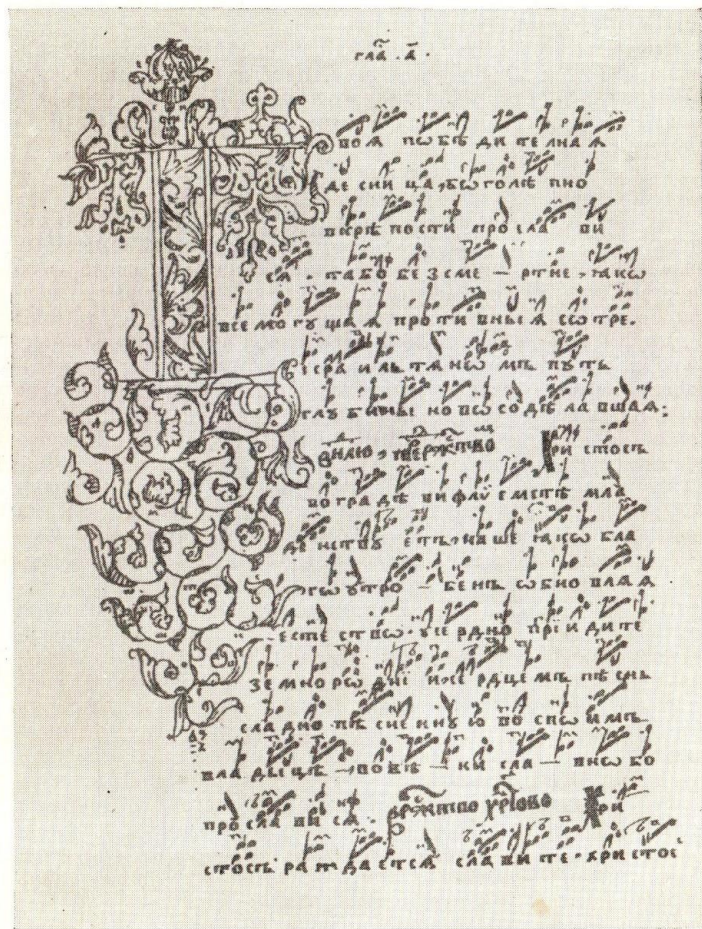
Исполнитель на клавесине, органе, лютне или теорбе, руководствуясь правилами гармонизации и голосоведения, свободно строил по цифровой схеме аккорды и украшал их вспомогательными и проходящими тонами. Он мог брать звуки аккорда одновременно или вразбивку, удваивать и утраивать их в разных октавах. Таким образом, исполнителю генерал-баса предоставлялась некоторая творческая инициатива и возможность импровизации. Бас иногда дублировался струнным (гамба, виолончель, контрабас) или духовым (фагот, тромбон) инструментом. Этот метод композиции утвердился в конце XVI века и просуществовал около двух столетий.

Жизнь теснила схоластику и в области музыкальной теории. Музыкальные ученые эпохи Возрождения ориентировались на практику. Они отказались от слепого подчинения авторитетам, усвоили критическое отношение к старым догмам, внесли в музыкальную эстетику гуманистические принципы.

Подъем музыкознания начался в XIV веке. Историческое значение имели труды Филиппа Витрийского и Маркетто Падуанского. Среди последующих работ особенно большой вклад в музыкознание внесли трактаты швейцарца Глареана и еще больше — итальянца Джозеффо Царлино, руководителя капеллы св. Марка в Венеции.

Глареан известен как автор трактата «Двенадцатиструнный» (1547). Он ввел в теоретическую систему мажор и минор, давно укоренившиеся в практике, но не признававшиеся консерваторами.

Царлино пошел дальше. Он отдал предпочтение новым ладам и поставил мажор на первое место. Царлино глубоко разработал теорию контрапункта и установил основы гармо-



Крюки. XVII век

нии. С главного теоретического труда Царлино «Гармонические установления» (1558) и началась гармония как наука.

У Царлино учился Винченцо Галилей, отец знаменитого Галилео Галилея, лютнист, композитор и теоретик. Мы еще встретим его имя.

Последователем Царлино был испанский музыковед Франсиско Салинас, слепой с детства, профессор Саламанкского университета, автор капитального труда по музыкальной теории и эстетике «Семь книг о музыке» (1577). Салинас считал народную музыку источником музыкального искусства.

Вместе со старой системой церковных ладов уходила в прошлое и система сольмизации, идущая от Гвидо.

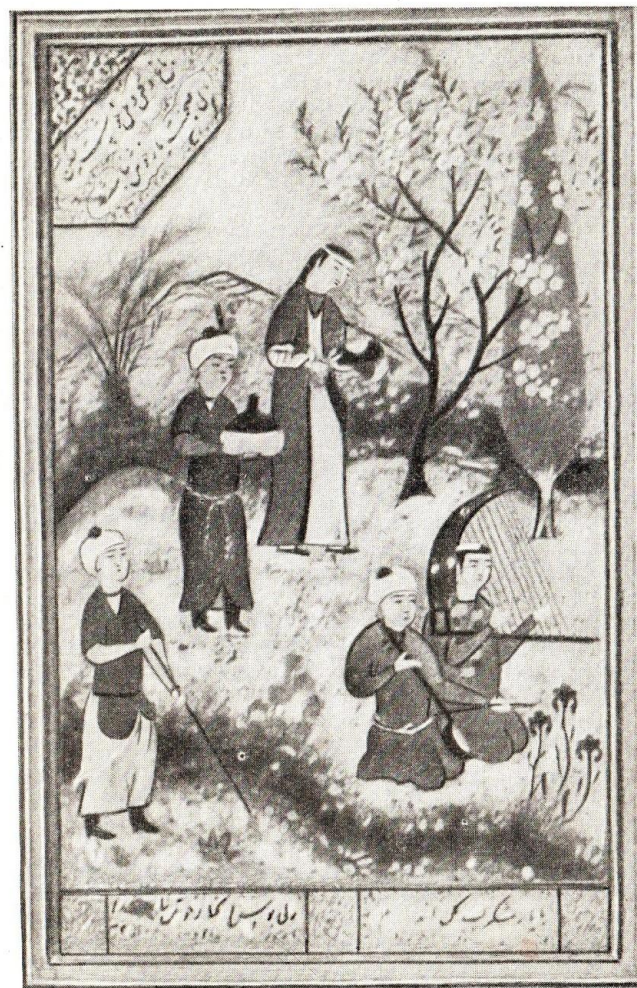
Человеку, привыкшему к современной музыкальной системе, довольно трудно себе представить, что знакомые ему названия нот *ре*, *ми*, *фа* и т. д. раньше не были связаны со звуками определенной высоты. Известно, например, что первая струна скрипки настраивается в тоне *ми* второй октавы и этот тон всегда звучит на определенной высоте. Раньше же, в период господства сольмизации (системы гексахордов), названием *ми* обозначался не только этот тон, но и другие тона, называемые теперь *ля* и *си*. Все зависело от того, с какой ступени звуковой шкалы начинался гексахорд (шестиступенный звукоряд).

В эпоху Возрождения гексахорд вытесняется семиступенной гаммой. Названия ступеней закрепляются за звуками определенной высоты и повторяются в каждой октаве.

Нотное письмо в эту эпоху заметно приближается к современному. Появляется тактовая черта.

В отличие от Запада, в России удерживался старый метод записи музыки — посредством условных знаков, приблизительно намечающих контуры мелодии. К XVI веку русское знаменное (крюковое) письмо выработало довольно разветвленную систему начертаний (крюков), названий, правил исполнения, формул для запоминания и т. п. Предусматривались не только спады и подъемы мелодий, но и длительность звучания. Встречались любопытные определения крюков, вроде «палка с подверткою», «стрела простая с сорочьей ножкою и зевком», «стрела громомрачная с крыжем и облачком», «два в челну с чашкою», «голубчик борзый», «паук великий» и т. п. Расшифровывались они столь же условно, сколь и изображались. Так, певчих наставляли: «Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Дербицу подроби гласом кверху. Стрелу светлую — подержав, подернути вверх дважды». Разумеется, при подобных объяснениях нельзя было добиться ни точности, ни единообразия.

Большое облегчение певцам принесли киноварные пометы — красные буквенные обозначения. Они указывали, с какой ступени церковного звукоряда следовало начать по-



Музыканты в саду
Бухарская школа миниатюры. 1558

певку, изображенную данным крюком. Главная заслуга в этой реформе знаменного письма принадлежала Ивану Шайдуру, музыкальному теоретику конца XVI века.

В то время Украина уже знала пятилинейную нотную систему. Она отличалась своеобразной квадратной графикой и получила название киевской нотации. В начале XVII века с нею познакомились в Москве. Во второй половине века она становится господствующей в русской церковной музыке, а в следующем столетии полностью вытесняет знаменное письмо. Только перевод крюков на ноты дал полный ключ к расшифровке знаменных книг.

К середине нынешнего тысячелетия относится деятельность ряда значительных китайских музыкальных ученых.

В узбекской Академии наук хранятся старинные рукописи, свидетельствующие об интересе ученых Востока к музыке. Это либо труды энциклопедического характера, содержащие разделы о музыке, либо специальные музыковедческие работы. К первым принадлежит трактат Ширази «Жемчужина короны для блеска порфиры», относящийся к началу XIV века. Второй тип работ представляют «Трактат о музыке» таджикско-персидского поэта-классика и ученого XV века Джами и такой же трактат Кавкаби Бухарского, крупного ученого, поэта и музыканта XVI века. Эти труды говорят о сравнительно высоком уровне музыкальной культуры Востока той эпохи.

Джами пишет, что он увлекался музыкой с юношеских лет. Музыкой занимался и знаменитый узбекский поэт и мыслитель XV века Навои. Он превосходно исполнял музыкальные произведения и сам сочинял мелодии. Джами и Навои жили в Герате — «городе поэтов и музыкантов», как называли этот город в то время (ныне на территории Афганистана).

Раздел седьмой

НА РАННИХ РУБЕЖАХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

XVII ВЕК

Огонь, в котором мученически погиб на площади Цветов в Риме великий мыслитель Джордано Бруно, озарил вступление человечества в новый век — семнадцатый.

В том же году (1600) в великолепном палаццо Питти во Флоренции на сцене была представлена вокально-драматическая сказка об Орфее и Эвридике. Это — первая сохранившаяся опера, цветок новой художественной культуры, детище гуманистов.

В середине столетия по наущению патриарха и по указу царя на кострах за Москвой-рекой было сожжено несколько вожов «гудебных бесовских сосудов» — народных музыкальных инструментов, насильно отобранных у населения русской столицы.

А в 1673 году в селе Преображенском под Москвой в придворном театре Алексея Михайловича танцовщики и танцовщицы исполнили хореографическую сказку об Орфее и Эвридике. Это — первый балет, поставленный в России.

Резкие контрасты и острые противоречия наполняют XVII век. Это — век Кромвелла, руководителя Английской буржуазной революции (1640—1660) — решающего перевала к новой истории, к периоду утверждения и развития капитализма.

Это — «блестящий век» Людовика XIV, длившийся свыше семи десятилетий (1643—1715) и ознаменовавший высший подъем французского абсолютизма.

Примерно с XVII века, по определению Ленина, начинается новый период русской истории. Создается всероссийский рынок, еще больше централизуется и расширяется государство. Возрастает международное значение России.

Испания же, богатая и могучая в прошлом, теперь превра-