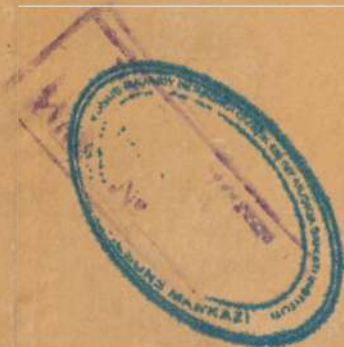


III

Б. ШТЕЙНПРЕСС



Популярный очерк  
ИСТОРИИ  
МУЗЫКИ  
ДО XIX ВЕКА

III  
M-88

Б. ШТЕЙНПРЕСС

Популярный очерк  
ИСТОРИИ  
МУЗЫКИ  
ДО XIX ВЕКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА • 1963





*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 × 90<sup>1/16</sup>.  
Бум. л. — 14,0 Печ. л. — 23,0. 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.

III  
Ш-88  
Тема. Гос. архив  
Инв. №

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 ружьях птиц, плеске воды, шуме ветра и тому подобных звучаниях 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 состоянье  
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье.  
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 образцом 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 па журавль, когда он в хорошем настроении; общеизвестны звуковые 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 накапливавшегося 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 выяснить 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, заклинанием перед боем и торжественным обрядом после удаче. 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 зачастую 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 широкому интервалу, 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 одинаково



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. Несомненно 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.

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» (экономическо-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 (градация 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 росли 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 «музыкальных», 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. Музыка 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 изысканных 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 вычленялся 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),





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

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.

технике (орудия каменного века) и идеологии. Так и в музыке: при всем многообразии ее типов она обладала некоторыми общими началами и едиными 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

Затем люди научились делать флейты с боковыми отверстиями и многоствольные 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 перепончатых 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 первобытнообщинного 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 кремь 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 превосходят 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 заправскими 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 отвлекается. 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 многостольных флейт Пана.

Быть может, ни на одной из позднейших стадий человечества 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 нескольку часов, а то — как у бразильских индейцев — и по нескольку 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 начинает 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-

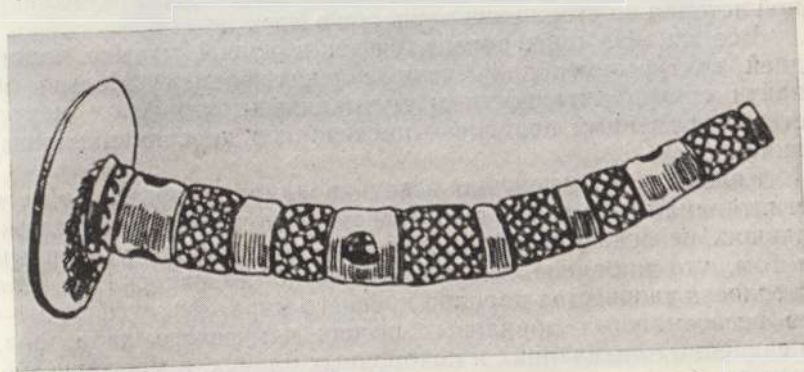


Древнееврейские монеты

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.

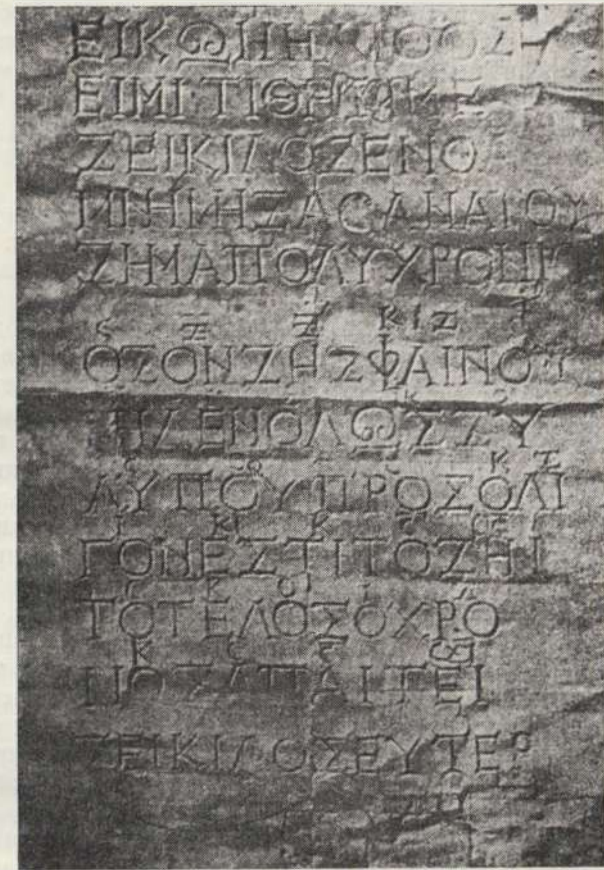
Все ли? Не прочерчиваются ли в живой музыке наших дней контуры мелодий очень далеких времен? Нельзя ли найти следов античности в музыкально-поэтическом искусстве современных народов — наследников древних цивилизаций?

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 земледельческим 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 попевки 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 попевает 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». Поучительны, 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 нетронутом 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 закромов?  
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 славы 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

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 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



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 capitoлийские состязания. Сюда стекались музыканты из многих европейских стран, Азии и Египта. Триумф на capitoлийских 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 музыкантши. Дерево. Древний Египет, конец XV века до н. э.

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.

### 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.

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 непременный 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, пояснявшего 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, водокачателей, погонщиков вьючных животных и другие песни труда.

Будни бедняков и пиры богачей, 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 символике чисел, 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 гармониками. 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 эстетике, то есть об этическом (моральном) смысле, воспитательном значении и организующей роли музыки, об ее политических, религиозных и педагогических функциях. Греки полагали, что между звуковыми художественными образами и душевными состояниями существует непосредственная связь, которая позволяет музыке влиять на чувства, характер и поведение человека. В соответствии с учением об эстетике 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 непреерекаемостью, 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-





Мусей 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 смещения голосов рабов и благородных, мужчин и женщин, людей и зверей. Он признавал только вокальную музыку и осуждал самостоятельную игру на инструментах как безвкусицу. 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 поработанных 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 однодольный, долгий — двухдольный. Музыкальный ритм сообразовался 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 полутоном находился внизу, то этот тетрахорд назывался дорийским; если в середине — фригийским; если вверху — 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-



Шицин  
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.

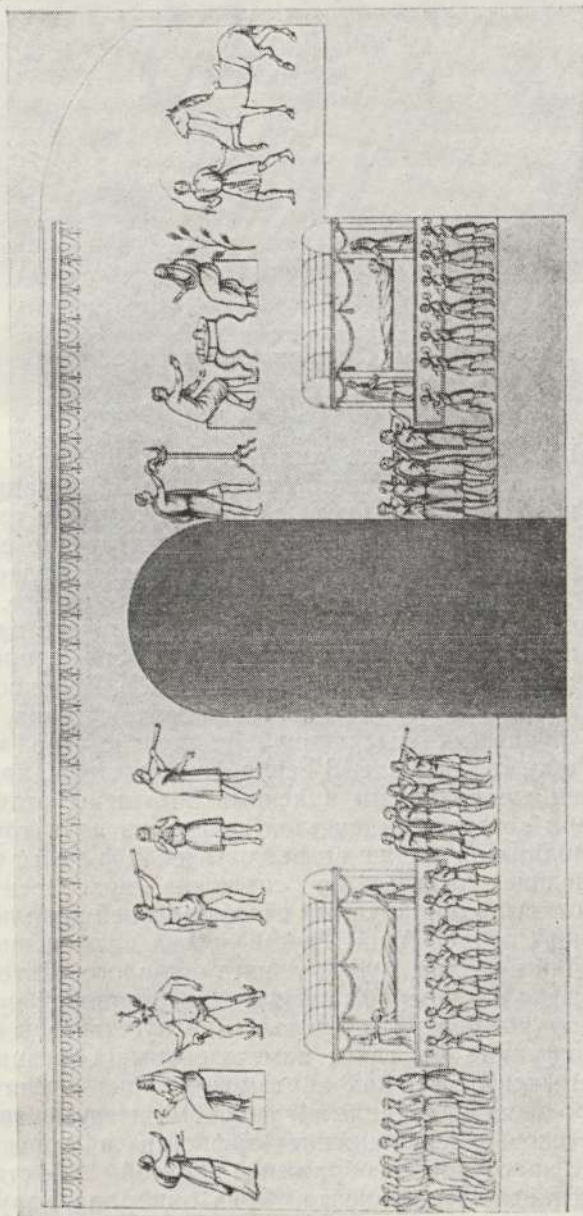
три таких же инструмента археологи обнаружили в 1957 году в провинции Хэнань. Найденные образцы пролежали в могильниках 2200 лет, если не больше.

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 лю т н и. 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 к и т а р а\*. К и т а р а — 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-



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

\* См. рисунок на стр. 4.





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, объединявшей 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).





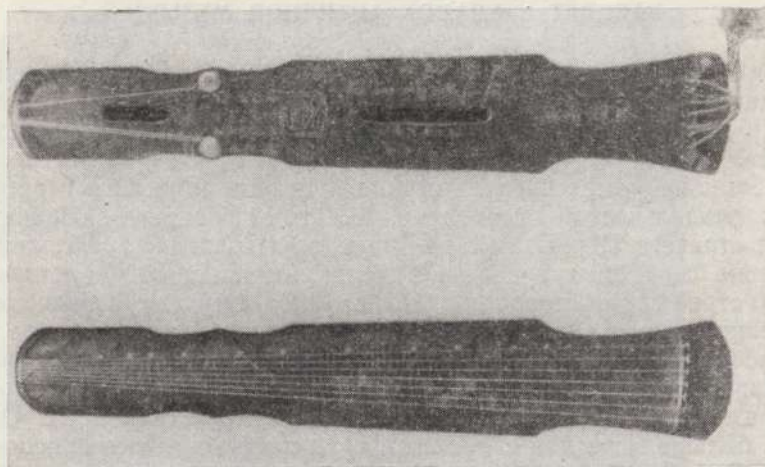
Арфистка  
Стенная роспись. Пенджикент (Таджикистан), 2-я половина VII века н. э.

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 — *цисяньцинь*), 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.



Цисяньцинь  
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: *туба* — прямая труба, *букцина* — изогнутый рог и другие. Один из прототипов *букцины* — еврейский *шофар* — бараний или козлий 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.



«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 стратеге 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 недостигаемого 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, полубогатый 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 явственно 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 пустыню».

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 авлетисток, 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 (юбиланиями) — 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 ближайшие 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 сколоченную 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 третью земель 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 человека была объявлена теология — «наука» о боге. Философию низвели до положения служанки богословия. Естественные науки захирели. Все выводы ученых ставились в зависимость от вероучения. Все, что не согласовывалось с догмами, предавалось анафеме. Литература, пластические искусства, музыка признавались постольку, поскольку помогали укреплять религиозное миросозерцание.

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 усладительным 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 к чувствам 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 антифонарию (своде хоралов) и прикреплены золотой цепью к алтарю в соборе св. Петра. Впрочем, очень скоро объявили, что подлинник антифонария каким-то образом бесследно исчез.

Все это — легенда, каких немало накопилось в истории музыки. Здесь все — вымысел: и существование антифонария, 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) закрепляло 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 строгой 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, орнаментику — 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 нравоучениями 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 Кукузель, 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, гармонизовавшая 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 святцы 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 попевок. 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 уппрочения 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 хоровод, 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 (мэххеребаз, найранбоз), в Китае и Индии. До наших дней дошел театр бродячих актеров в Кашмире и Пенджабе — бханда. На Западе жонглеров называли также йокляторами, 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 предупредил: «Беглые, песенники, празднично-шатающиеся, фиגляры 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 антифеодальное и антиправославное движение, известное под названием «богомилства», 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 колодатурным 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 сольным 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 разнооб-



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 славили осла, 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 помой  
Грустно тянет братия.

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

(Из «Всепьянейшей 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 раслила. 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 сильны 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 конях за ними 300 человек, а пеших 500 человек, да трубников 10, да нагарников 10 человек, да свирелников 10 человек».

Китайские мастера изготавливали 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 областными 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 поработенным 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 Перелнего 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 класснику 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 культурную 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 Шамседина Мохаммеда. В одной из газелей Хафиз пел:

Нет, не сменяю свой веночек 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 сведения, 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 (Нехисы).



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





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

Шахрзада 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 Зирияб, 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-Шарафийя» Сафиуддина (XIII век).

В V веке китайский ученый Хэ Чен-тянь интересовался задачей 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 наследству. Главным источником сведений о музыкальных воззрениях греков служил трактат римского философа Бозция (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, зажата 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 подобия 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 Гуквальд, 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 Ареццо (отсюда и прозвище — Аретинский, или д'Ареццо), 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



**H**ODIE CAN  
 TANDUS FSI NO  
 bis puer quem gign  
 cebat ineffabiliter ante  
 tempora pater & eundem sub  
 tempore genuit in cluta  
 MATER

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».

ТЪСВАТЪК СИБОЖЕ...  
 АЛЪЛОУНАРА ИСА НЪСОСАНГЛА ГАЛА...  
 НСПОВЪЛЪСЯТЪСЯ ГОСПОДИ АЛЪЛОУГНІА  
 СЪНАСИМА ГОСПОДИ АЛЪЛОУНА...  
 ГОСПОДИ КЪТО ВИТАИТЬ АЛЪЛОУНА...  
 АЛЪЛОУНА АЛЪЛОУНА СЛАВАТЪСЯ БОЖЕ...  
 ВЪЗЪЮБВЮТЪ ГОСПОДИ СРЪЖІСТЬ МОЮ А  
 ЛАСА ОУНА...  
 НЕ ВЕСА ИСПОВЪДАЮТЪ СЛАВОУ БОЖІЮ АЛЪЛОУНА...  
 БОЖЕ БОЖЕ МОИ ВЪНЪМАЛИ АЛЪЛОУНА...  
 АЛЪЛОУНА АЛЪЛОУНА СЛАВАТЪСЯ БОЖЕ...  
 КЪТЪСЯ ГОСПОДИ ВЪЗЪВИГОХЪ ДОУШІ МОЮ А  
 АЛЪЛОУНА...  
 КЪТЪСЯ ГОСПОДИ ВЪЗОВОУ АЛЪЛОУНА...  
 НАТА ГОСПОДИ ОУТЪВІХЪ АЛЪЛОУНА  
 АЛЪЛОУНА АЛЪЛОУНА СЛАВАТЪСЯ БОЖЕ

## НАУАТЪКЪ СЪБМЪ СТЕ

ПЕНЪІНАЛЪ ИЪСОСАНГЛА ГАЛА...  
 ВЪНЕГЛАСІСЪРЪВТИАН ОУІШІНАЛОВА БОЛЪУНИ  
 ГОСПОДИ ТЪСЪВОУ  
 КЪ ГОСПОДИ ГЛАСІСЪРЪАХЪ АЛЪЛОУНА  
 АЛЪЛОУНА СЛАВАТЪСЯ БОЖЕ

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.

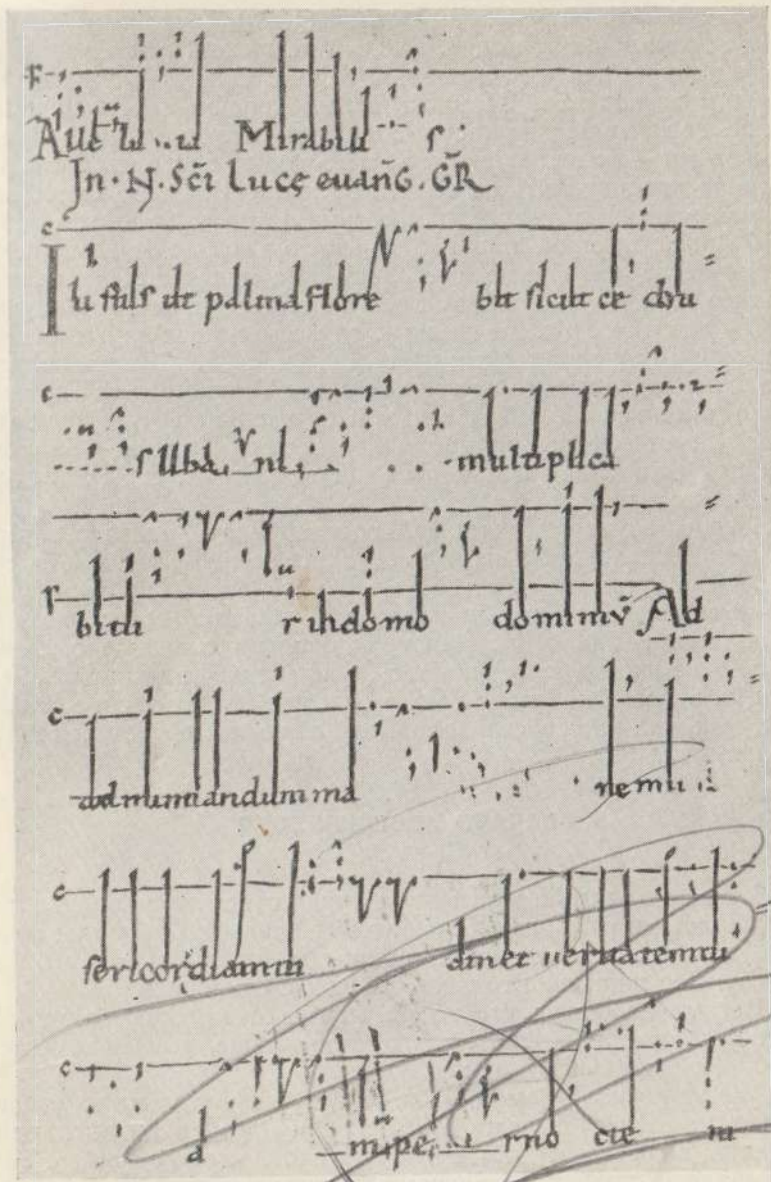
Четырехлинейная система до сих пор применяется в григорианском пении. Наша современная нотация основана на нотномосце Гвидо с добавлением пятой линии, которую ввели в XIV веке.

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

соль — скрипичный,

фа — басовый,

до — сопрановый, альтовый или теноровый, смотря по тому, где он помещен.



Невмы с двумя линиями (F — красная, С — 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 звуко-ряд — 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 нотномосце  
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... пойде полк по полцѣ бьюще 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 былин 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 гусельшки играет во яровчатые,  
Струнку к струнке натягивает,  
Наигрыш по голосу налаживает,  
По звончатым струночкам поваживает...

Гусяром 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 виапаны). «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 — шашмаком (шесть макомов).

С этим виртуозным профессиональным искусством одногласия 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 праздниках 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 переключку 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 «переключка» 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, меланхоличный 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 ригурнелями 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 издалика,  
И снова в памяти живей  
Моя любовь издалика.  
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 отрелья 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, запекает 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 уходила 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 святыне 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 переходжими.

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 быющее 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 Марione».



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 скопился 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 сопровождают танцам. В Цюрихе утром и вечером проходят по улицам трубачи, подающие сигнал горожанам для вставания и отхода ко сну. В Нюрнберге городские дудошники 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 дудошников» (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 Домрачев переулок. Там, очевидно, жили домрачи, исполнители на домре. В списках жителей разных русских городов перечисляются дудники, струнники, смычники, гудоч-

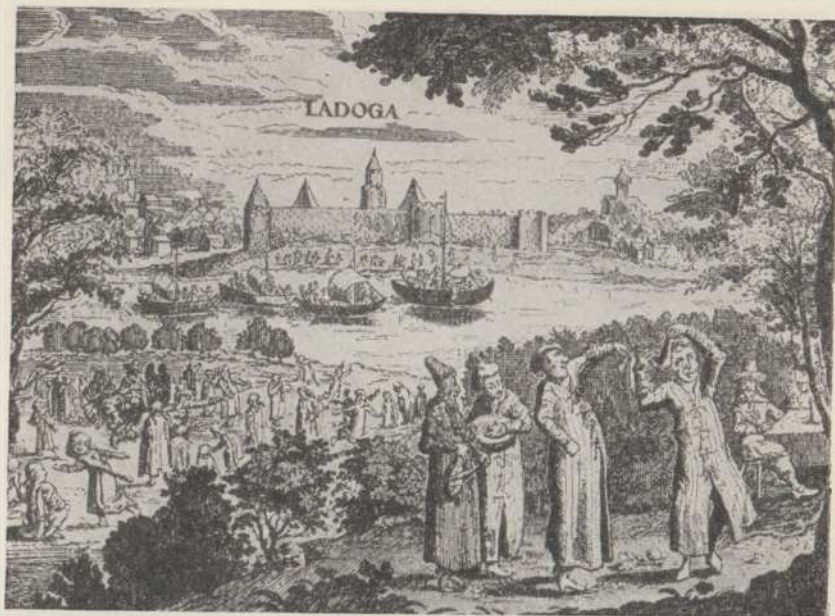


Скоморох  
Фреска на церкви в Мелётове (под Псковом), XV век

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 скоморошьего 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 славилась звонница 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 столонному 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 гусяр-скоморох Садко. Талант и мастерство приносят музыканту богатство. Скоморох делается торговым гостем.

Ревностный любитель русской старины композитор Н. А. Римский-Корсаков посвятил новгородскому гусярку-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-гусяров героями былинного эпоса, опозитивировал 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 удачными, любимцами толпы — таким изображен и Торопка в опере Верстовского «Аскольдова могила» (1835) — были и пустые балагуры, подпевалы власть имущих. В той же опере «Садко» выведены бесшабашные глумотворцы Дуда и Сопель, в опере Бородина «Князь Игорь» (постановка 1890 года) — пройдохи-гудочники Скула и Ерощка.

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 высоких 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 нотный-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 попы 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 бальзама 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 церквах (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, выпендренная 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 «Пещное действо» по библейской легенде о трех еврейских отроках, брошенных по приказанию Навуходоносора в раскаленную печь и чудом спасенных ангелом. Представления устраивались в церквах 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 самодеятельного музыкально-драматического искусства.

XII веком датируют начало китайской оперы (сичзюй). 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 песен и танцев сложился крестьянский театр Вьетнама — тоо.

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 необязательно 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 «слово».

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, политекстовой 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 перебрасывалась 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 одноголосием. 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 — *Арс нова*, «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.

*Арс нова* — 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 одноголосия, 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 — танцюю), 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 одногласная 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 подходящ!

Одна из известнейших и притом высокообразованных по технике и прелестных по благозвучию пьес такого рода — английский «летний» канон («Лето 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, качч 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:

лютя, 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 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 распушенность».

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 Ars 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-

порцавшиеся 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 «окрашенной» (*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.

Ars 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. Диалект 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.



## 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 предвестником 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 Элладе, 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 архаики, 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, Микельанджело, 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 первоисточки 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 славилась реалистическая живопись, книжные миниатюры, деревянная скульптура, ювелирное искусство Нидерландов.

Музыку и пение в нидерландских городах любили, пожалуй, даже больше, чем живопись и ваяние. 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 капельмейстером 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 пьесе 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 десятиголосных канонов. В искусстве лепки многослойных звуковых композиций нидерландские виртуозы контрапункта проявили массу изобретательности и технической выдумки. Порой они впадали в рассудочную, умозрительную игру, доводили 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 Изак. Он написал светскую многоголосную песню «Инсбрук, я должен тебя покинуть». Песня приобрела необычайную популярность. Позднее Изак 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».

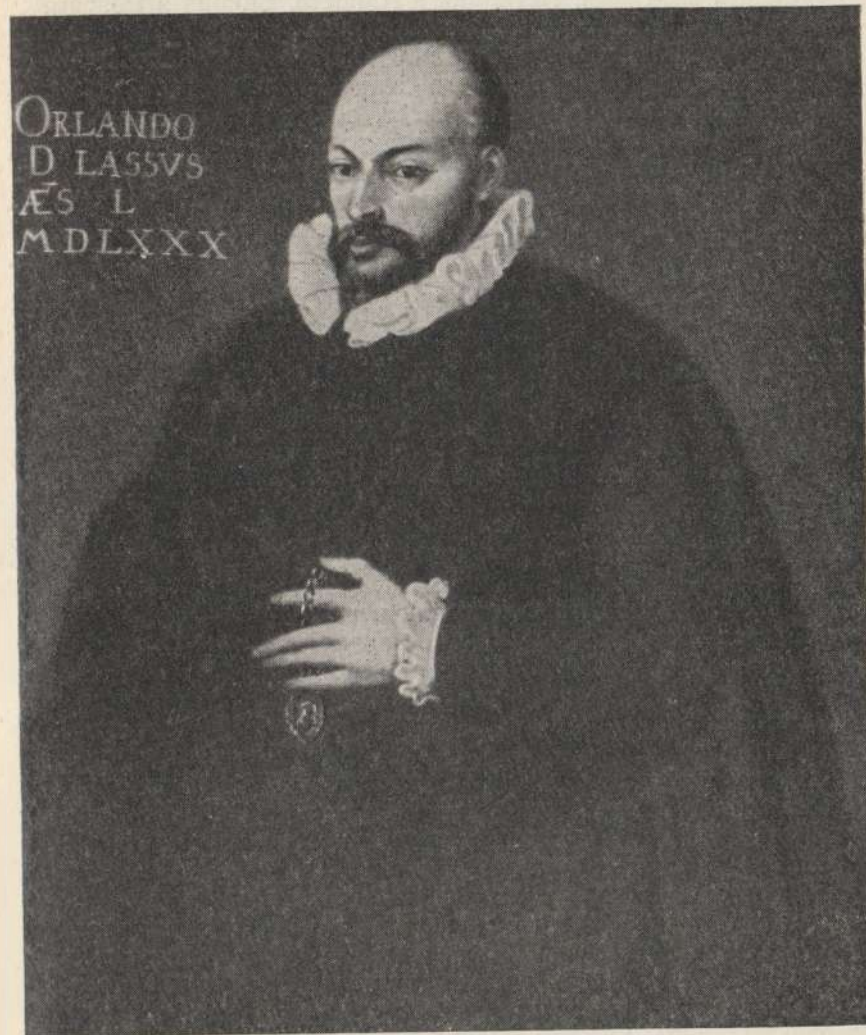
Это несколько смягченный перевод текста одной из французских песен Лассо. В другой песне, на немецкий текст, тот же композитор заставляет четырехголосный ансамбль звуками живописать комически-скорбный путь гуся от птичьего двора, где его ловят, через кухню, где его жарят, и до пиршественного праздничного 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, бравых 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 вильянеско 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 мадригаллистов — 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 Клаудио 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 разнообразны 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 «Криков 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 Баиф 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 теченье.  
Пока играет жизнь под сенью  
Зеленой юности в цвету,  
Ловите вольные услады!  
Как розы, старость без пощады  
Расстопчет 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. Борясь 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 войны» — 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 внекультурному пению, танцевальному искусству. Лирические и хороводные песни считались безусловно греховными, пляски безнравственными, а дудочки, 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 — твердыня 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.

Вождем 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 ограничением подверглась музыка у кальвинистов, главной базой которых явилась 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, односторонне 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» («Діес іре» — «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 саррелла.

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 (вильянсикос), 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 САМОБИТНОСТЬ

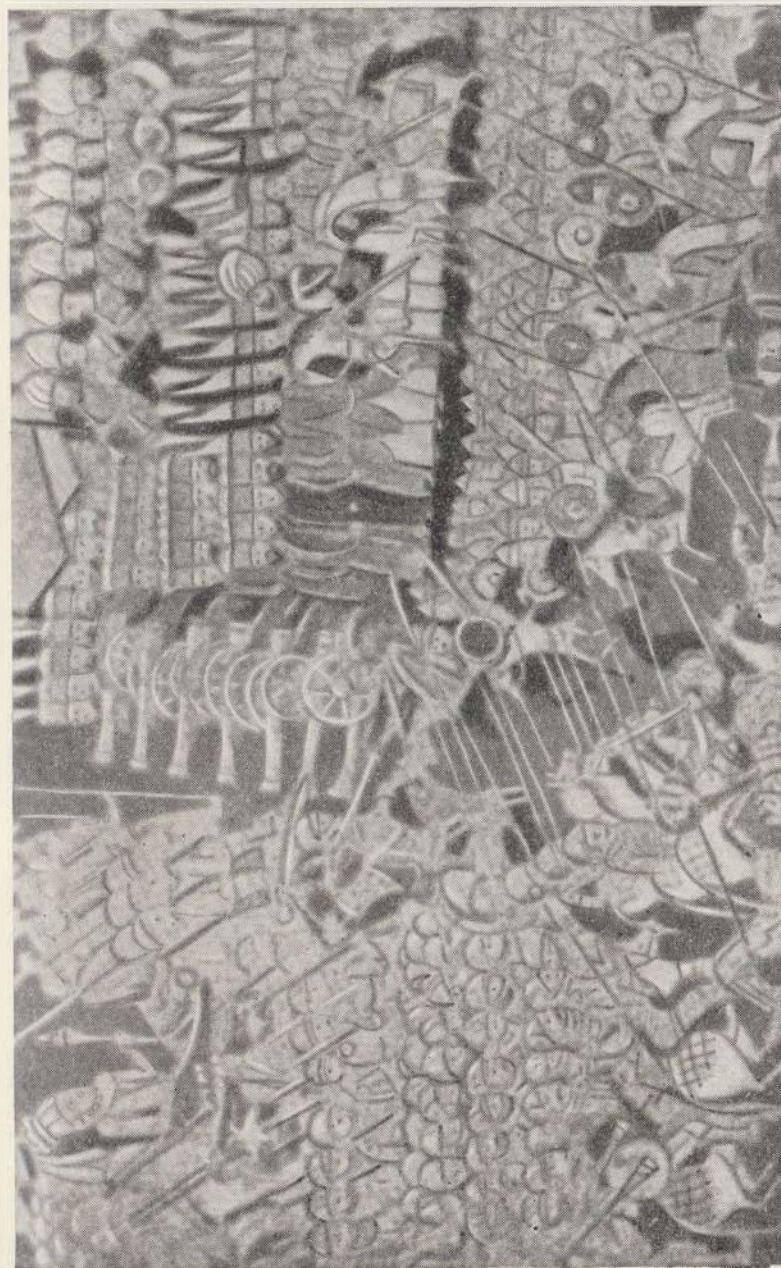
Как ни напорист был натиск феодально-католической реакции на музыкальном фронте, все же вернуть целиком прежние позиции папству не удалось. Слишком глубоким оказалось воздействие гуманизма на умственную деятельность народов. Неотвратима была поступь исторического прогресса, опиравшегося на рост буржуазных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



CANTO  
**CONCERTI  
DI ANDREA.**

ET DI GIO: GABRIELI  
ORGANISTI  
DELLA SERENISS. SIG. DI VENETIA.

Continenti Musica DI CHIESA Madrigali,  
& altro, per voci, & stromenti Musi-  
cali; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16.

*Novamente con ogni diligentia dati in luce.*

LIBRO PRIMO ET SECONDO  
CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA.  
Appresso Angelo Gardano. 1587.

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 церквах 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 переключке 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 и старинные 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 Усоляя, 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, — государевы 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 российскийского» 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 статью 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 созван 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 испущающе...».

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 играца». 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, играцы, 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 мещанской 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 сценок. 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 Прахатице  
(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 говорить 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 — увалец 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 карнавалных игр, пением специальных карнавалных песен.

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



Самые различные спектакли сопровождалась 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  
Дерева, 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 угрюмы, 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 пробу-

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



«Небесные стражи»

Скульптура. Храм Секвен-са в Анбёне (Корея), XV век

ждении 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» — трагирная 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 — «матригальная 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 скоморошья и 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 осляти». 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 катакали.

## 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 лютия. Лютист — 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 гусях. На лютне же, как на мандолине и гитаре, для изменения высоты звука струну прижимают к грифу, разделенному поперечными полосками (ладами).

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 гусях крыловидной формы. Во время игры они лежали на коленях («лежачая 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 псалтериум — 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».



Гусли старей 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. Струн 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 нажатии 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). Наждем клавишу. Раздается звонкий, отрывистый, но довольно холодный звук. Как бы мы ни ударяли 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 — *арпсихорд*. 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 *клавичитериум* — *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 жакетного 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 *сольный 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 *воздухонагнетающими 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 *органный 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

строим; 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 фагот. При игре на флейте исполнитель вдвухает воздух в отверстие — дульце. Поэтому флейты причисляют к дульцевым инструментам. У гобоя и фагота воздух проходит через щель, образуемую с помощью камышовой пластинки, называемой тростью. Отсюда и название — тростевые инструменты.

На медных инструментах звук извлекается посредством чашеобразного мунштука. Эти инструменты называются мунштучными.



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 фагот — с басом, особенно с так называемым характерным басом.

Вспомним, как Чацкий отзывается о полковнике Скалозубе:

А тот —  
Хрипун, удавленник, фагот...

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 освободилась 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, клавишных, раздвижных тромбонах остро ощущалась раньше, то никаких технических препятствий для их производства не встретилось 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 мастерской 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



дами 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: «*Viopne 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 шипковых инструментов» (выражение историка музыки К. А. Кузнецова). Это — музыка для виуэлы, лютни. К этим инструментам примыкает вёрджинел. 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 орган. 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, расцветаются 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 одноголосные пассажи, дополнял или пропускал отдельные ноты. Чтобы продлить звучание быстро гаснущих на шипковом 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 органных 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, клавира 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. Такого 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 мейстерзингеров). 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 Венцалек, англичанин Джон Даулэнд (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, восхищавший 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 пиа-низм), 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 отеснили 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 расцветивался, заметно выступал на фоне хоровых аккордов. Так часто бывало в мадригалах, хоралах, 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.

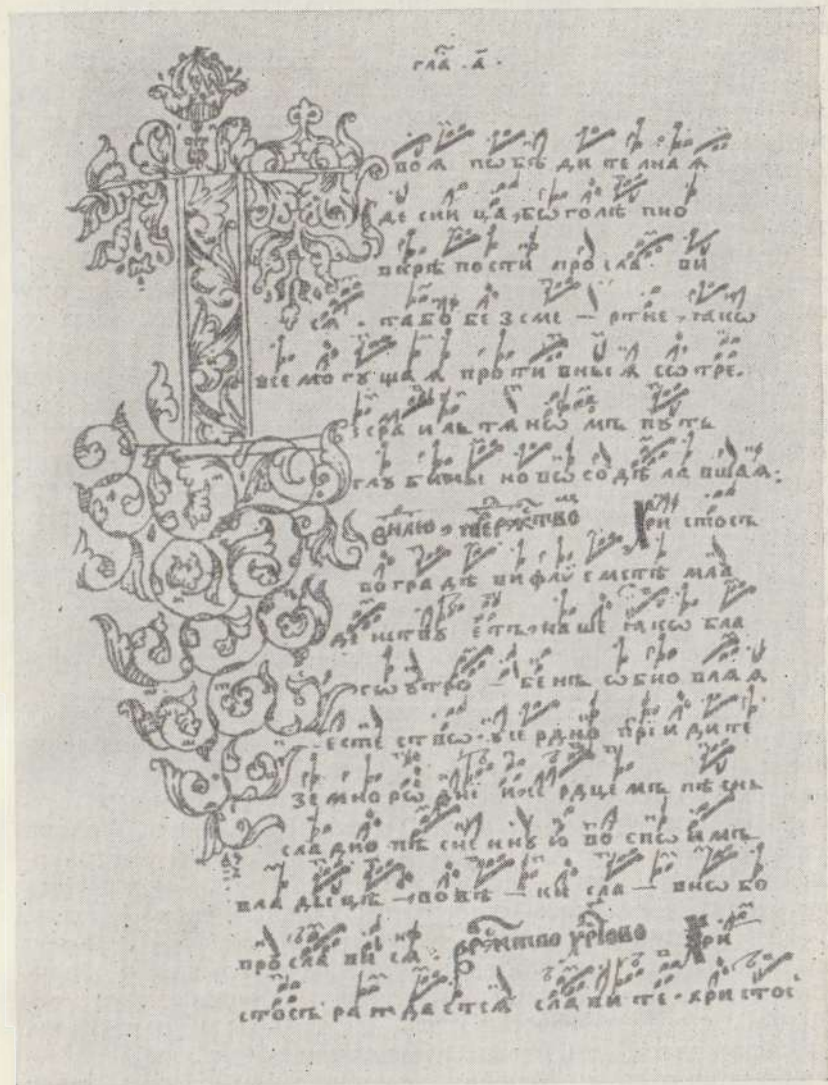
Исполнитель на клавесине, органе, лютне или теорбе, руководствуясь правилами гармонизации и голосоведения, свободно строил по цифровой схеме аккорды и украшал их вспомогательными и проходящими тонами. Он мог брать звуки аккорда одновременно или вразбивку, удваивать и утраивать их в разных октавах. Таким 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 сорочью ножкою и зевком», «стрела громочная 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 возов «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-





Г. Терборх (Голландия). Концерт  
XVII век

щается во второстепенную державу. Правда, она еще терзает раздробленную Италию. В ее руках Испанские Нидерланды (Бельгия). Но она потеряла уже Северные провинции (Голландию), отделившиеся в результате Нидерландской революции 1566—1609 годов — первой буржуазной революции в Европе.

В XVII веке разгорается первая общеевропейская война — Тридцатилетняя война 1618—1648 годов. Она приносит огромные несчастья немцам, чехам, итальянцам и другим народам. Приходят в упадок многочисленные (до 300!) немецкие княжества. Голландия же в итоге войны добивается официального признания независимости. Эта маленькая страна завоевывает господство в мировой торговле и захватывает обширные колониальные владения.



Спинет-шкатулка  
Нидерланды, 1627

На XVII век приходится наивысший подъем Швеции, закрепившей за собой гегемонию на Балтийском море. В это же время начинается упадок Речи Посполитой.

В 1654 году от власти польских феодалов освобождается Украина. Украинцы воссоединяются с русским народом в составе Русского государства.

В 1644 году в Китае захватывает власть маньчжурская династия. Маньчжуры покоряют и Монголию, подчиняют Корею.

С середины XVII века вступает в полосу экономического упадка и государственного ослабления Индия — держава Великих Моголов, процветавшая в предшествующем столетии. Также и Иран — держава Сефевидов, подчинившая себе народы Закавказья, и Турция — Османская империя, поработившая арабские и балканские страны.

Под ярмом австрийской династии Габсбургов находились немецкие, славянские и венгерские земли Центральной



Европы. В XVII и XVIII веках государство Габсбургов простирается еще шире.

Подъем одних государств, упадок других, закабаление третьих; рост капиталистических отношений в передовых странах, феодальная реакция в отставших; буржуазные революции в одних местах, закрепощение крестьян в других — такова сложная и противоречивая обстановка в мире на пороге нового времени. Эту обстановку обостряют возникающие повсюду народные восстания. В России в начале XVII века — восстание, возглавленное Иваном Болотниковым, в середине века — бунты в городах, в 1667—1671 годах — крестьянская война под руководством Степана Разина.

В борьбе с мракобесием и схоластикой расширяет свои владения человеческий разум. XVII век дал Фрэнсиса Бэкона, отца английского материализма и новейших опытных наук; Исаака Ньютона, гениального английского физика, механика, астронома и математика; Рене Декарта, основоположника французского рационализма, выдающегося физика, физиолога, механика и астронома; Галилео Галилея, величайшего итальянского физика, механика и астронома, «узника инквизиции». Германия выдвинула Иоганна Кеплера, замечательного астронома, и Готфрида Вильгельма Лейбница, великого математика, разностороннего ученого и философа. Нидерланды — Баруха Спинозу, глубокого мыслителя — материалиста и атеиста, еврея по национальности.

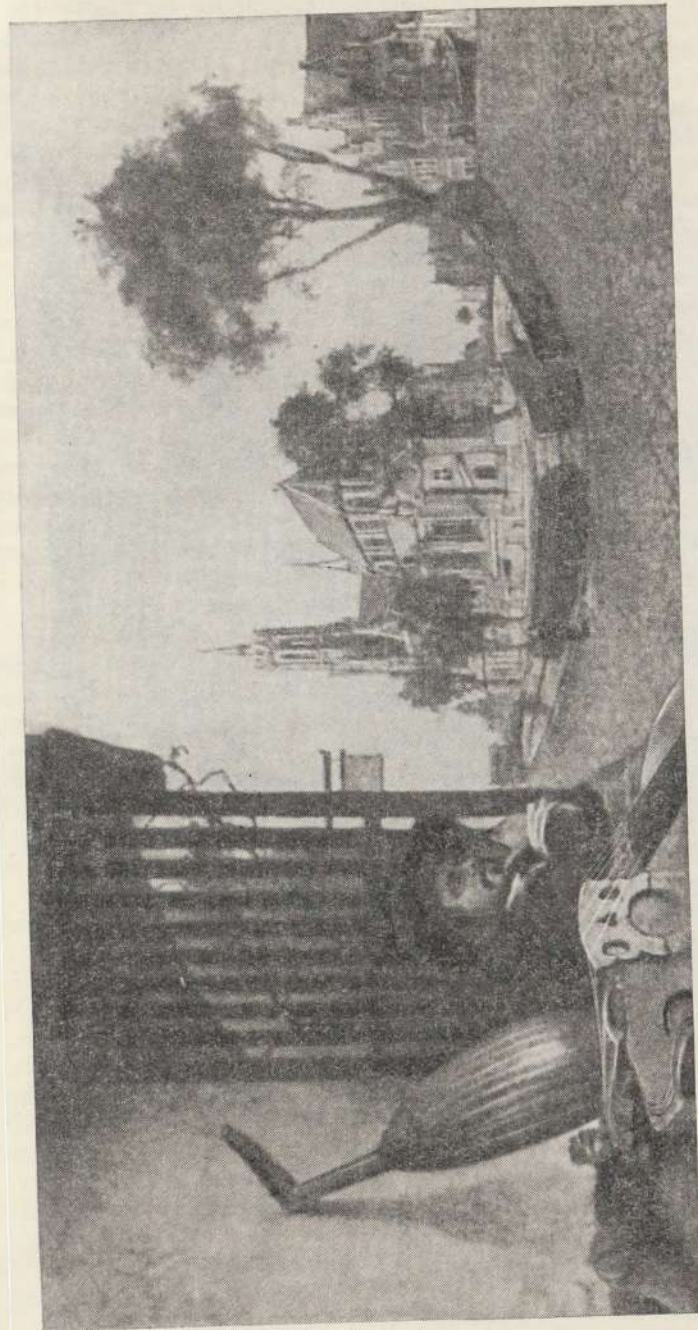
В начале XVII столетия еще творил Шекспир. В середине столетия раздался пламенный голос Джона Милтона, великого поэта, участника и певца английской революции.

Франция создала классицизм. В драматургии и театре это — Пьер Корнель, «истинный гений трагедии», по словам Пушкина, Жан Расин, в трагедиях которого Герцен находил «энергию человечности», и Мольер, создатель национального комедийного театра.

Искусство Фландрии (Бельгии) прославил Рубенс, искусство Нидерландов (Голландии) — Рембрандт, искусство Испании — Веласкес. Италия, разъединенная на 11 владений, продолжала поставлять талантливейших живописцев, скульпторов, архитекторов, но ни один из них не сравнился с гигантами Возрождения. Главное достижение итальянской художественной культуры этого времени — опера.

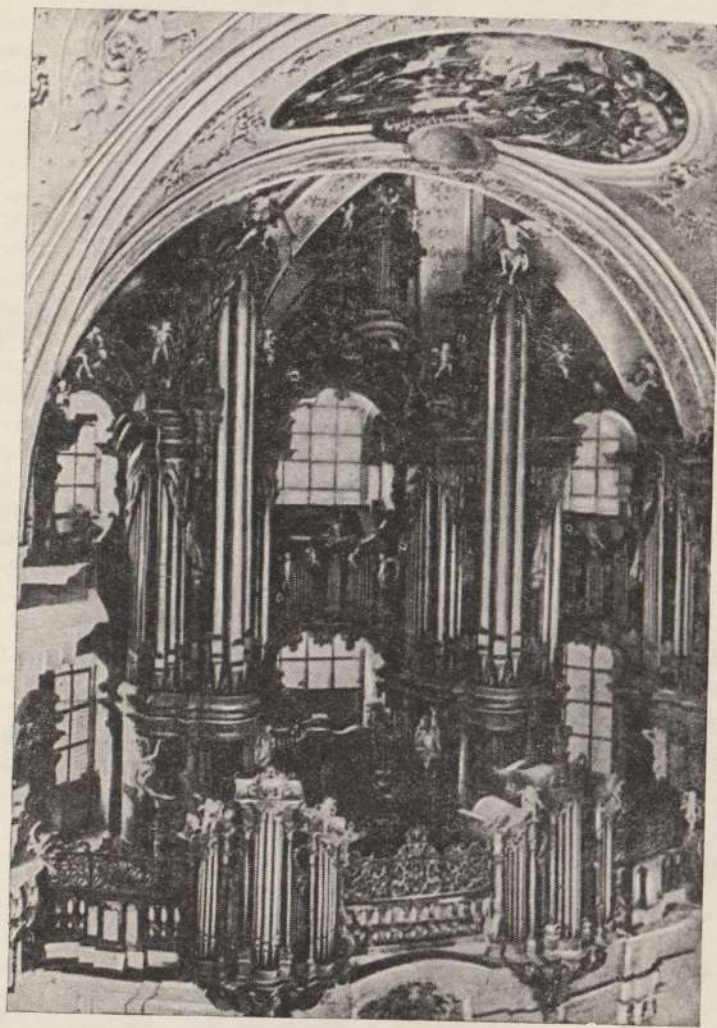
Искусство и литература XVII века отразили контрасты и противоречия эпохи. Продолжали развиваться прогрессивные реалистические тенденции Ренессанса. В то же время обнаружилось сильное пристрастие к вычурности, преувеличенному пафосу, нагромождению украшений. Величие и напыщенность скрестились в новом стиле искусства, получившем сначала презрительное, а позднее официальное название барокко.

Подъем и упадок характеризуют музыкальную культуру



К. Фабрициус (Голландия). Продавец музыкальных инструментов. 1652





Орган в стиле барокко  
Вейнгартенское аббатство (Вюртемберг, Германия),  
между 1737—1750

XVII столетия. Возникают новые жанры — опера, оратория, кантата. Утверждается новый склад — гомофония. Лидером выступает Италия, страна певцов и скрипачей. Итальянцем был и первый классик французской оперы (Люлли). К концу века появляется английская опера, но история ее оказалась кратковременной. В Испании развивался своеобразный национальный музыкальный театр, но до большой оперы он не дошел. В Нидерландах классическая эпоха осталась позади. Застой охватил многие музыкальные культуры Востока. Тяжелый период переживала музыкальная Чехия из-за бедствий, обрушившихся на страну после поражения под Белой горой и во время Тридцатилетней войны. В больших муках накапливала силы опустошенная Германия в преддверии высокого творческого подъема. Не определилась и австрийская музыкальная школа, которой предстояло славное будущее.

Для музыкального искусства России XVII век был поистине переломным. Рубеж прошел примерно посредине этого века.

#### НОВЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НАРОДОВ СЛАВЯНСКОГО ВОСТОКА

Русская, украинская и белорусская музыка выросла из одного ствола — музыки Киевской Руси. Самобытные признаки каждой ветви восточнославянской музыкальной культуры определялись по мере того, как формировались сами народности. Эти ветви были связаны между собой крепкими узами родства. Но с каждым столетием все отчетливее обозначались национальные отличия русских, белорусов, украинцев. Особые условия жизни народов находили отражение в характере и судьбах их искусства — народного и профессионального.

В период собирания великорусских земель вокруг Москвы земли Белоруссии входили в Литовское великое княжество, а затем в польско-литовское государство — Речь Посполиту. На территории Украины хозяйничали половцы, монголы и турки, венгерские и молдавские феодалы и та же Речь Посполита. В упорной борьбе украинцы и белорусы отстаивали свои обычаи, веру, язык, поддерживали и развивали свое культурное достояние — письменность, литературу, науку, музыку. Они оказывали сопротивление ополячиванию и окатоличиванию. Большую роль в борьбе за самобытность родной культуры сыграли братства — национальные религиозно-просветительные и благотворительные организации в Юго-Западной Руси.

Но, живя в пределах одного государства, украинцы и поляки, литовцы и белорусы неизбежно воспринимали друг у друга культурные достижения. Влияние было обоюдным. Так, по примеру польских кантов создавались украинские канты.



В свою очередь, в польскую музыку проникали украинские и белорусские элементы.

Белорусская музыка до 1917 года развивалась почти исключительно в русле народного творчества. Его отзвуки слышны в некоторых классических произведениях русских и польских композиторов. Письменным памятником старинной музыки белорусов является гимнообразный напев в «Диарише» (1645—1646) Афанасия Брестского. Белорусом по происхождению (по другим данным — украинцем) был Александр Мезенец, ученый старец Звенигородского монастыря, выдающийся знаток русского церковного пения (дидаскал). Он возглавил в Москве специальную комиссию, которая проделала огромную работу по исправлению певческих книг и составлению руководства, известного под названием «Азбука знаменного пения» (1668). Это руководство является важнейшим пособием для расшифровки крюкового письма.

Уже в конце XVI века в Киеве было введено линейное нотное письмо. В начале XVII века здесь утвердился новый стиль многоголосия. Новые черты впитало на Украине и знаменное пение, отошедшее от строгостей древнерусского церковно-певческого стиля. Так возник киевский распев.

В домашний быт стали внедряться канты и псалмы (псалмы) — лирические трехголосные песни религиозно-назидательного содержания. В первой половине XVII века на Украине возник школьный театр. В спектакли школьного театра включались канты и другие вокальные номера.

Была распространена и игра на музыкальных инструментах — кобзе, бандуре, лире.

Колоритна отошедшая в прошлое фигура украинского слепца-лирника. Странствующий народный артист сопровождал свое пение игрой на струнном инструменте, в котором звук извлекался при помощи колеса, приводимого в движение рукояткой. Инструмент называется украинской или белорусской лирой (разновидность распространенной во всей средневековой Европе колесной лиры). На Украине и в Белоруссии существовали артели и школы лирников.

В XV—XVII столетиях на Украине сложился своеобразный эпический жанр — думы. Это — песни, воспевавшие героическую борьбу свободолюбивого украинского казачества против турецких, татаро-монгольских и польско-шляхетских захватчиков. Странствующие кобзари (бандуристы) исполняли думы взволнованным напевным речитативом.

Гей, гей! Гей-гей, гей-гей, гей-гей, гей! —

зачинает думу кобзарь широкой мелодией. Сначала на одной, многократно повторяемой, то и дело акцентированной ноте, затем кватрой выше ведет певец свой сказ:

Ой, та у святу неділеньку, барзе рано, пораненько...

Голос переходит в высокий регистр, мелодия то убыстряется, то замедляется, патетические возгласы сменяются мрачной думой:

Ой, да тож то-то не сизі орли заклекотали,  
Як то бідні невольники у тяжкій турецькій неволі  
заплакали, гей!

Освободительные мотивы проникали и в лирику. До нас дошла от XVII века выразительная песня о чайке — образ матери-родины, терзаемой врагами.

Народные украинские песни очень мелодичны и задушевные. Иностранец путешественник Павел Алеппский, посетивший Россию в середине XVII века, по достоинству оценил «нежные и сладостные мелодии» украинских казаков, пение которых «радует душу и исцеляет от печалей...».

Голоса украинских «вспеваков» принадлежат к числу самых звучных и красивых в мире. Ими пополнилась петербургская Придворная певческая капелла, и еще в XIX веке Глинка ездил в «Малороссию» за певчими для капеллы.

Певческая культура вырабатывалась на Украине веками. В XI столетии летописец упоминает об обучении пению в женской школе при Андреевском монастыре в Киеве. Хоровому пению уделялось внимание в практике монастырских и приходских школ, в богослужении православных церквей на Украине. Большое значение придавалось пению в братских школах — учебных заведениях, учреждавшихся с XV века украинскими и белорусскими братствами. Патриотический характер деятельности братств определил и направление музыкально-певческого воспитания в братских школах, а также в Киево-Могилянской академии, открытой в 1631 году.

Не замыкаясь в дедовских традициях, украинские музыканты широко использовали достижения польской образованности. Польша в XVII веке имела таких крупных мастеров церковной многоголосной музыки, как Миколай Зеленский, Марцин Мельчевский, Бартоломей Пенкель. Киевлянин Николай Дилецкий назвал Мельчевского «совершенным в мусикии художником». Несомненно прочные связи украинского партесного (многоголосного) стиля с польской музыкой. Заимствованный опыт был переработан в чисто хоровом партесном пении применительно к потребностям и характеру украинского и русского искусства.

Николай Павлович Дилецкий — крупнейший отечественный музыковед XVII века. Музыкальное образование он получил в Вильне и Варшаве. Работал он в качестве регента в одном из частных московских хоров.

Главный труд Дилецкого известен под названием «Мусикейская грамматика». Он был издан в 70-х годах XVII века сначала в Вильне на польском языке, затем в Смоленске и Москве — на русском. Позднее автор еще раз переработал



книгу, но в этой последней редакции «Музыкальная грамматика» была опубликована только в 1910 году.

В книге Дилецкого наиболее полно изложены принципы партесного пения. По ней обучалось не одно поколение русских и украинских музыкантов. Дилецкий был также композитором. Он ввел в русскую музыку новый хоровой жанр — духовный концерт.

После присоединения Украины к России наблюдается особенно тесное сближение русского и украинского музыкального искусства. Если позднее, в XIX веке, украинские композиторы учились у классиков русской музыки, то в XVII веке русские музыканты равнялись на достижения южных мастеров.

Москва усваивает партесный стиль, перенимает киевскую нотацию, вводит канты и псалмы, создает русскую школьную драму. Наряду со старым знаменным и демественным распевом получают распространение распевы киевский, греческий, болгарский. В столицу приглашаются искусные украинские «вспеваки».

Уже в конце XVII и начале XVIII века русское партесное пение выдвигает своих мастеров и создает высокие образцы нового искусства. Реорганизуются на новых началах хоровые коллективы государственных и патриарших певчих дьяков, служащие прочной профессиональной базой для дальнейшего развития отечественного искусства. Место головщика занимает регент — хоровой дирижер; функции творца переходят от распевщика к композитору.

Страстным поборником партесного многоголосия и нотной системы был дьякон Сретенского монастыря в Москве И. Т. Кореньев. В своем трактате «Музыка» (1681) он выступает как сторонник музыкального просвещения и отстаивает права светской музыки, в том числе инструментальной, наравне с церковной.

Прогрессивным деятелям пришлось столкнуться с ожесточенным противодействием ревнителей «древлего благочестия». Староверы фанатично цеплялись за отжившую манеру пения. Развитие живой русской речи привело к тому, что прежние полугласные *ъ*, *ь* превратились в немые. Знаменное же пение сохраняло эти буквы как гласные. «Съпасъ» (спас) распевался как «сопасо», «дньсь» (днесь) — как «денесе». Это называлось *раздельноречием*, иначе — *хомонией*, по часто встречавшемуся окончанию глаголов — *хомо* (согрешихомо вместо — съгрешихомъ). На хомонию наслаивались *аненайки* и *хабувы*. Так окрестили ничего не значащие слова и слоги, вставлявшиеся в песнопения. Пели, например: «Слава ти, господи, аненанаани, сотворившему вся...» Или: «Чашу спахабува, асе хе хе буве ани ахабува, еприиму имя господне приохобува».



Русская певческая школа  
Фрагмент миниатюры. 1681



И, наконец, самое уродливое явление — неединогласие, или многогласие. Оно возникло из желания священников ускорить службу, затягивавшуюся нередко до пяти-шести часов. Певцы и чтецы стали одновременно исполнять различные молитвы, песнопения и возгласы. При таком «шуме и злогласовании», писал современник, «невозможно быше слушающему разумети поемого и чтомого».

Назрела потребность в реформе церковного пения. Необходимость ее ощущали и передовые музыкальные деятели, и дальновидные пастыри церкви, и здравомыслящие прихожане. Крутую борьбу с неединогласием и раздельноречием повел митрополит новгородский, а затем патриарх всея Руси Никон. При нем начата была работа по исправлению певческих книг «на речь», то есть приведение старинных напевов в соответствие с современным произнесением слов (комиссия Александра Мезенца). Никон ввел в патриарший хор партесное многоголосие. Действия Никона дали толчок к церковному расколу. Старообрядцы остались верными раздельноречию, знаменному унисону и крюкам.

Что же представляло собой партесное пение? Термин происходит от латинского слова *partes* — части, партии. Партесное пение — пение по партиям, многоголосное пение, основанное на разделении певчих по родам голосов: дисканты и альты (партии мальчиков), тенора и басы. Основное сложение — четырехголосное. Но каждая группа голосов могла дробиться на несколько партий, и в крупных произведениях число партий увеличивалось до 8, 12 и более. Партесное пение — чисто вокальное, оно не допускало участия инструментов. Ладовая основа его не старинные церковные гласы, а мажор и минор. Преобладал благозвучный и полнозвучный аккордовый гармонический склад.

Высший тип партесного пения — концерт. Это эффектно разработанная, насыщенная контрастами хоровая композиция крупного масштаба. Многоголосный хор, охватывавший нередко 24 партии, то разделялся на соревнующиеся группы, то чередовался с группой солирующих голосов, то соединялся в общем торжественном и мощном звучании. В партии голосов вводились рулады, а подвижной виртуозный бас часто напоминал своим мелодическим рисунком инструментальный пассаж. В отличие от западноевропейских композиций подобного рода, вовлекавших в концертную переключку также инструментальные звучания, русские хоровые духовные концерты пользовались только вокально-тембровыми и динамическими контрастами. Бравурность, взволнованность, декоративность — все это было ново по сравнению с древним благочинным пением и даже с цветистыми мелодическими разводами новгородских и московских распевщиков. Светский дух порывисто вторгся в церковное пение, державшееся

много веков на «крюковых» устоях. Музыкальное творчество уже не сводилось к распевам и перепевам уставных мелодий, а было открыто для свободного сочинения.

Духовные концерты пелись в праздничные дни. В обиходе — круге повседневно богослужебного пения — по-прежнему господствовали знаменные напевы, но сами они обличились в четырехголосную партесную ризу.

А за оградами монастырей и храмов, в домашнем быту, вкус к партесному «сладкогласию» прививали канты и псалмы. Эти жанры камерной духовной лирики первоначально получили распространение в узкой среде образованного духовенства и столичной аристократии. Канты и псалмы писались для трехголосного ансамбля или небольшого хора. Два верхних голоса исполняли мелодию параллельно, в терцию, а нижний голос давал гармоническую басовую основу. Форма — песенно-куплетная, строение — симметричное, квадратное. Псалмы отличались от кантов своими текстами — «псалмами царя Давида» в русской стихотворной обработке.

Вот пример этой «умиленной» религиозной лирики (из «Псалтыря» Симеона Полоцкого):

Господи, к тебе слезно взываю,  
Даждь святыи совет, того ожидаю.  
Аще ты, боже, аще ты, боже,  
Глас свой удержиши,  
В гроб ми вселиши.

Среди многих композиторов второй половины XVII и начала XVIII века особенно выделяется В. П. Титов, государев певчий дьяк, замечательный мастер партесного концерта (до 30 сочинений этого рода), автор популярных псалм, кантов, песнопений (в том числе «Многолетия»). Он положил на музыку всю «Псалтырь рифмотворную» Симеона Полоцкого (1680). Это был по существу первый крупный русский композитор нового времени.

Нельзя пройти мимо Комедийной хоромины — первого русского придворного светского театра. Он просуществовал всего лишь четыре года (1672—1676), но все же оставил след в истории театральной и музыкальной культуры. Музыка звучала не только в упомянутом выше иноземном балете об Орфее и Эвридике, но и в драматических пьесах Симеона Полоцкого и других авторов (в большинстве случаев — на библейские сюжеты). Наряду с многочисленными песнями, кантами, молитвами, пьесы включали инструментальные эпизоды — фанфары, марши, интермедии.

На протяжении XVII века из-за границы привозились в Москву различные музыкальные инструменты, приглашались музыканты, учителя музыки и пения (в частности, из Польши). При Михаиле Федоровиче выписывались органного дела мастера. При Алексее Михайловиче в придворный музыкальный



штат была зачислена группа иностранцев. Любителями европейской музыки слыли некоторые видные бояре — Никита Романов, Артамон Матвеев, Василий Голицын. Западные веяния проникали и через московскую Немецкую слободу.

В те времена, когда в Москве вводились заморские органы, виолы, гобои, на кострах за Москвой-рекой сжигались народные гудки, домры, сопели. Европеизация шла рука об руку со средневековым изуверством, прогрессивное переплеталось с обскурантизмом. До середины столетия музыканты-потешники еще подвизались в царских хорах. При «тишайшем» Алексее Михайловиче скоморошеству был нанесен сокрушительный удар. Государев указ требовал: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды» — изымать и жечь, «а которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут» — тех людей «бить батоги». Скоморохи подались на дальние окраины Севера и Сибири, там они доживали свой век. Лишь в некоторых позднейших песнях и наигрышах можно уловить отголоски веселого искусства этих народных артистов феодальной России.

Кончилась огромная полоса в истории русского народного искусства. Но народное творчество не прекратилось. Как раз XVII век, отмеченный бурными событиями в общественной жизни и резкой ломкой жизненного уклада, дал мощный толчок развитию музыкально-поэтического творчества народа. Особое значение приобрели песни вольницы, отразившие порыв народа к свободе, сопротивление крепостному гнету, дух вольного казачества. Глубоко запечатлелся в народной памяти и поэтично отразился в песне мятежно-романтический образ вожака восставших масс Степана Разина.

Одна из самых значительных отраслей русского народного творчества — протяжная лирическая песня. Богатая художественно-поэтическими образами, протяжная песня особенно ярко воплотила мелодический дар русского народа и его замечательное искусство многоголосия. Мелодии протяжных песен, широкие, как русская степь, напевны и захватывающе выразительны. О красоте и эмоциональной силе русской лирической песни вдохновенно писали классики художественной литературы.

До сих пор не установлено, когда сложилось русское народное многоголосие. Записи его начались менее ста лет назад. Свидетельства о пении сподголосками относятся к концу XVIII века. Но можно предположить, что культура народного многоголосия созревала на протяжении длительного времени и истоки ее ведут к XVII веку, а то и дальше вглубь.

Подголоски — высоко развитое и самобытное искусство полифонии. Подголоски в народном пении равноправны с основной мелодией. От одного ствола ответвляется несколько мелодических линий, которые то перекрещиваются, то сли-

ваются, то снова развиваются в свободном голосоведении, в гибком ритме, в гармонически согласованном ансамбле. Творческая инициатива и импровизационность соединяются со строгой закономерностью форм. Художественному мастерству и мудрости музыкального зодчества учились на образцах народного пения классики русской музыки.

## ПЕРВЫЙ ВЕК ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

### Флоренция

Мечта о возрождении древнегреческого театра сплотила в конце XVI века группу энтузиастов искусства, известную в истории под названием «Флорентийская камерата». Этот кружок типа распространенных в ту пору «академий» собирався в салоне (камерате) Джованни Барди, из графов Вернио, литератора и любителя музыки.

Флорентийским гуманистам античная трагедия казалась идеальным воплощением синтеза поэзии, драмы и музыки. Правда, какой конкретно была греческая музыка, в то время еще никто не знал. Как раз тогда, в 1581 году, один из идеологов камераты Винченцо Галилей опубликовал в своем трактате-диалоге «О музыке античной и современной» впервые найденные подлинные образцы древнегреческой музыки — три гимна II века н. э., автором которых признаётся Месомед, музыкант с острова Крита. Но никто не сумел прочесть записей этих мелодий. О музыке Эллады судили по высказываниям древних авторов. Создалось твердое убеждение в том, что у греков первенствовала поэзия, а музыка только усиливала выразительность звучания слов. И это принималось за эстетический образец. А современная полифоническая музыка воспринималась как деградация искусства, порождение темных средних веков. Контрапункт с его нагромождением голосов, имитациями тем, повторениями слов был объявлен разрушителем поэзии. Пришла пора «освободить» музыку из того «жалкого состояния», в которое ее ввергли «готы», «варвары», то есть жители по ту сторону Альп, главным образом нидерландцы. Так в полемическом пылу определяли свою задачу участники флорентийского кружка.

Как выразился один из виднейших представителей кружка — певец, виртуоз на теорбе и композитор Джулио Каччини, в камерате царило «некоторое благородное пренебрежение к пению». Усилия были направлены на то, чтобы выработать музыкальную декламацию, нечто среднее между обычной речью и певческой мелодией, как писал другой деятель камераты — певец, органист и композитор Якопо Пери. Стремилась воссоздать «античный род пения». Вместо полифонии



LA DAFNE  
D'OTTAVIO  
RINUCCINI

Rappresentata alla Sereniss. GRAN DUCHESSA  
DI TOSCANA

Dal Signor Iacopo Corsi.



IN FIRENZE  
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI  
MDC.

Con Licenza de' Superiori.

Опера «Дафна»  
Заглавный лист либретто. Флоренция, 1600

полагая, что весь драматический текст исполнялся вокально. Да и аккомпанемент отличался от современного: греки не применяли созвучий. Поэтому опыты флорентийцев не могли возродить античного театра. Они породили совершенно новый вид синтетического искусства — оперу.

Флоренция в свое время явилась предвестником музыкального Ренессанса (Ars nova). Теперь она завершала музыкальный Ренессанс, открывая новую эпоху в музыкальном театре (опера) и сольном пении («Nuove musiche» Каччини), утверждая новый музыкальный склад (гомофонию) и новый музыкально-декламационный стиль, получивший название «изобразительного» («rappresentativo»).

Отцом оперы был Якопо Пери, «Кудрявый», как его звали из-за роскошной рыжей шевелюры. Певец и композитор, он занимал пост «главного директора музыки и музыкантов» при дворе Медичи, великих герцогов Тосканы. Честь основоположника оперы с ним разделяет поэт Оттавио Ринуччини, ученик

ввели гомофонию, простой гармонический аккомпанемент. Пример подал тот же Винченцо Галилей, певший отрывок из «Божественной комедии» Данте в сопровождении виол. Позднее Каччини составил сборник из своих мадригалов и арий для одного голоса с аккомпанементом и издал его в 1602 году под гордым названием «Новая музыка».

Но главный интерес участников флорентийской «академии» был сосредоточен на музыкальном театре. Их представления о месте музыки в классической трагедии древности были преувеличенными. Они знали, что актеры в трагедии пели, что там участвовал хор, пение сопровождалось игрой на инструментах. Но они заблуждались,

Тассо. Первая опера Пери и Ринуччини «Дафна» была исполнена в конце 1597 года (по новому стилю — в 1598 году) в доме Якопо Корси, любителя музыки, к которому перешло руководство кружком Барди.

Музыка «Дафны» не сохранилась. Сюжет оперы, повествующий о целомудренной нимфе, спасающейся от любовных преследований Аполлона и по ее мольбе превращаемой богами в лавр, неоднократно был использован позднейшими оперными композиторами.

Первая сохранившаяся опера — «Эвридика» тех же авторов. Она была поставлена в 1600 году во Флоренции по случаю свадьбы Марии Медичи, представительницы правящего флорентийского рода, и Генриха IV, короля Франции.

В основу оперы был положен миф об Орфее и его жене Эвридике, погибшей от укуса змеи. Трогательное пение Орфея, проникшего в царство теней, покоряет владыку подземного мира, и тот возвращает Эвридике жизнь. Но до выхода на землю певцу запрещено взглянуть на супругу. Согласно мифу, Эвридика, не умея объяснить поведения Орфея, приходит в отчаяние. Под влиянием ее жалоб Орфей забывает предостережение и теряет Эвридику навсегда. Горе лишает певца его чудодейственной музыкальной силы, и он погибает, растерзанный безумными вакханками.

Так заканчивается миф, но так не мог завершиться спектакль, приуроченный к придворному свадебному торжеству. Сюжет оперы отошел от предания. Орфей и Эвридика были причислены к лику богов и вознеслись на небо. Суровая и величественная античная трагедия превратилась в придворную пасторальную сказку.

L'EVRIDICE  
D'OTTAVIO  
RINUCCINI  
RAPPRESENTATA

NELLO SPONSALITIO  
Della Christianiss.

REGINA  
DI FRANCIA. E DI  
NAVARRA.



IN FIRENZA, 1600.  
Nella Stamperia di Cosimo Giunti.  
Con licenza de' Superiori.

Опера «Эвридика»  
Заглавный лист либретто. Флоренция, 1600



Главную партию пел «Кудрявый», автор оперы. Введены хоры пастухов и нимф (в мадригальном стиле) и танцы. Оркестр в виде квартета гармонических инструментов (клавесин, китarrоне, большая лира и теорба) был скрыт за сценой. Действию предшествовал пролог: аллегорическая Трагедия излагала содержание пьесы.

В том же 1600 году на то же либретто Ринуччини написал оперу «Эвридика» Джулио Каччини, по прозванию Римлянин (Джулио Романо). Опера была поставлена на сцене в 1602 году, также во Флоренции. Вокальный стиль Каччини, хотя и заявлявшего о «благородном пренебрежении» к пению, отличался большей певучестью и выразительными колоратурами. Автор «Новой музыки» Каччини считается одним из создателей бельканто — итальянского стиля «красивого пения».

### Мантуя

«Дафна» и «Эвридика» — оперы-первенцы. Но первой классической оперой по существу явился «Орфей» Клаудио Монтеверди на текст Алессандро Стриджо. Эта опера была поставлена в 1607 году при дворе мантуанского герцога.

Монтеверди обратился к музыкальной драме в возрасте сорока лет, будучи уже зрелым мастером-полифонистом. Певец, виолист, органист, капельмейстер, он писал мессы, мотеты, вокальные ансамбли. В его мадригалах начал складываться тот эмоциональный и драматически действенный стиль, который он сам позднее назвал «взволнованным» («*concitato*»). Композитор-новатор, он углубил драматическое и психологическое содержание оперы, повысил значение в ней музыки, расширил средства и формы вокальной и оркестровой выразительности. Он преодолел условно-пасторальную трактовку мифологического сюжета и восстановил трагическую развязку «Сказки об Орфее» (таково первоначальное название его оперы). Монтеверди написал первую оперную увертюру и первый оперный дуэт. Он первый ввел в оперный оркестр скрипку.

В 1608 году в Мантуе была показана опера Монтеверди «Ариадна» на либретто Ринуччини. От нее сохранилась лишь одна ария — «Плач Ариадны». Это выдающийся образец мелодического стиля итальянского классика. «Не было ни одного дома, имевшего клавесин или теорбу, где бы не пелась эта пьеса», — свидетельствует современник.

### Рим

Рим — папский город. Это определило и направление развития оперы в столице католического мира. Как случалось и раньше, католики не преминули воспользоваться новым сред-

ством воздействия на паству. Они создали агитационную клерикальную оперу.

Хозяевами Рима с середины двадцатых до середины сороковых годов XVII века были братья Барберини, племянники папы. Два брата имели чин кардинала, один из них был государственным секретарем, другой — представителем Франции в Ватикане. Третий брат — римский префект и папский генерал. Барберини считали себя меценатами и построили в своем дворце оперный театр на три с лишним тысячи мест (1632).

И до этого времени Рим видел оперы. Первая из них — «Смерть Орфея» (1619). Текст и музыка этой «пасторальной трагикомедии» принадлежали Стефано Ланди, кастрату-контральтисту папской капеллы. Опера была исполнена при папском дворе. Рим и в дальнейшем не отказывался от мифологических сюжетов, но придавал им специфическую идейную окраску.

Не случайно именно в Риме, почти одновременно с флорентийской оперой, зародилась оратория. Такое название было присвоено композиции для хора, солистов и оркестра на библейский сюжет. Новый жанр развился из драматических лауд (духовных песнопений), которые исполнялись в ораториях — особых помещениях при церкви. В этих молельнях собирались верующие для чтения и толкования библии, «душе-спасительных» бесед, самобичевания и пения.

Первое произведение типа оратории — «Представление о душе и теле» Эмилио дель Кавальери — исполнялось в Риме в 1600 году в виде спектакля. Но вскоре сценическая игра отпала, и в ораторию была введена речитативная партия повествователя. Виднейший мастер римской латинской оратории — Джакомо Кариссими. Другой тип оратории — «просто-народной», на итальянском языке, с вольным текстом ду-



Опера «Орфей» Монтеверди  
Заглавный лист партитуры. Мантуя, 1609



ховного содержания — развил Алессандро Страделла, композитор с романтической биографией (из-за любовной истории он вынужден был переезжать из одного города в другой, пока в Генуе его не поразила рука убийцы). Кариссими и Страделла были одновременно виднейшими мастерами кантаты — камерной разновидности оперы или оратории, небольшой концертной лирико-драматической пьесы или сцены, состоящей из арий, речитативов и ансамблей (позднее появились хоровые кантаты). В кантате, как и в оратории, сразу утвердился новый мелодико-гармонический склад (который, кстати сказать, проник и в церковную музыку). Со временем наряду с духовными ораториями появляются и светские, а среди кантат наряду со светскими видное место займут церковные.

Но вернемся к римской опере. Как было сказано, под прямой опекой папских прелатов опера приняла откровенно клерикальную направленность. И соответственно она усвоила назидательно-проповеднический тон. С оперной сцены стали преподносить католические догматы, рассказывать жития святых, восхвалять деяния таких лиц, как Игнатий Лойола, основатель ордена иезуитов. Сами церковники стали писать оперные либретто. Так, текст оперы «Святой Алексей» (музыка Ланди, 1632) был сочинен кардиналом Роспильози, будущим папой Климентом IX. В этой опере рассказывается о римском патриции, который покинул свой дом, стал нищим странником, много лет спустя вернулся и жил в своем доме неузнанным; он умер в святости, когда расцвела сухая палка, посаженная им во дворе.

Согласно древней церковно-театральной традиции, римская опера оснащала мифологические и аллегорические сюжеты занятыми бытовыми эпизодами и вводила в них комические персонажи. Мало того, именно Рим создал комическую оперу. Пионером музыкальной комедии явился тот же Роспильози, будущий папа. Сюжет для первой комической оперы он заимствовал из... «Декамерона»! Музыка принадлежала В. Маццокки и М. Мараццоли («Надейся, страждущий», 1637).

В пышности оформления спектакли театра Барберини не уступали католическому богослужению. В них многое было от стиля барокко. На высоте стояла театральная техника (декорации, машины). Внушительности впечатления способствовали хоровые массы и ансамбли. Римская опера — хоровая опера.

В развитии театральной культуры и музыкальных форм оперы римские спектакли — значительный этап.

После переворота 1644 года, последовавшего за смертью папы Урбана VIII, на папский престол взошел Иннокентий X, недруг братьев Барберини. Племянники покойного переехали во Францию, и театр в Риме был закрыт.



Клаудио Монтеверди  
(по другим данным — Антонио Страдивари)

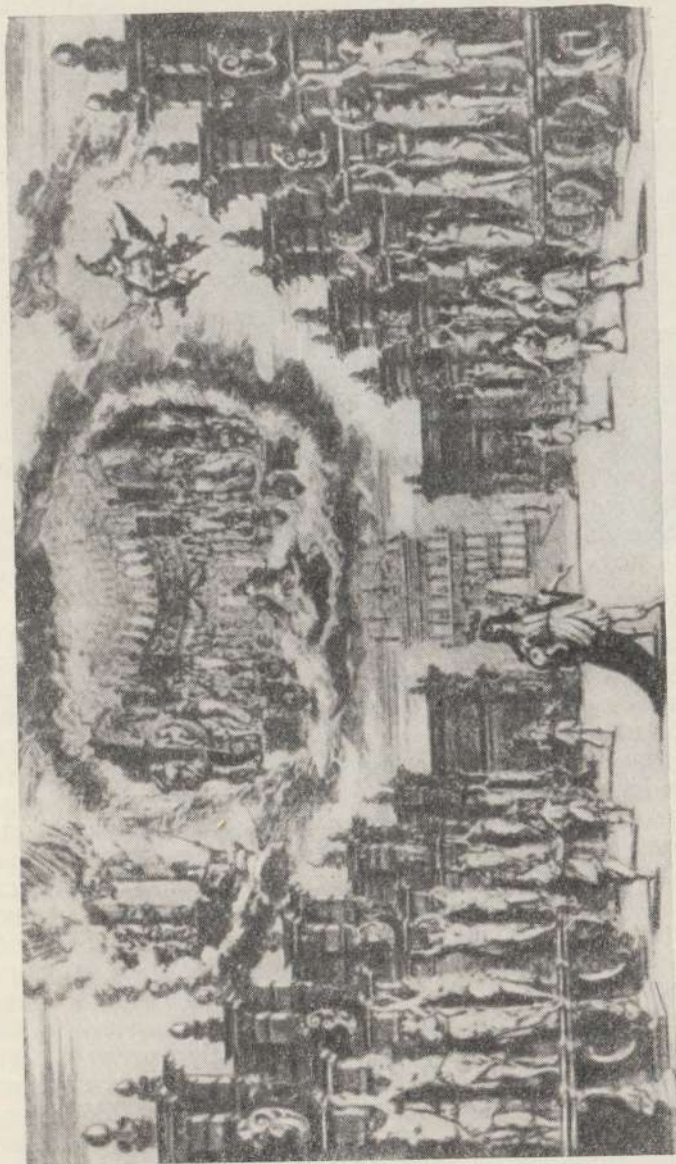


## Венеция

Несколько ранее, в 1637 году, состоялось открытие первого оперного театра в Венеции («Сан-Кассиано»). Это — важная веха в истории оперного дела. До этого времени театр был аристократически-придворным. Даже в большой театр Барберини, рассчитанный на широкий круг зрителей, публика допускалась только по приглашению, и нередко хозяин палками выгонял непрошенных гостей. В буржуазной Венеции театр стал общедоступным, демократическим. За вход была установлена плата, и каждый мог приобрести билет. Это сразу изменило весь облик театра и отразилось на содержании и характере самих опер.

В Венеции открывались один за другим новые публичные театры. В городе, насчитывавшем около 150 тысяч жителей, одновременно давали спектакли четыре, а то и больше оперных трупп. В течение года проводилось три театральных сезона, из них главный — масленица (с конца декабря по март). Была введена система антреприз; установлена твердая ставка композиторам: 100 дукатов малоизвестному, 200—400 — композитору с именем. Авторам текста доставалась только слава да еще выручка от продажи книжечек (либретто — по-итальянски это и есть «книжечка»), а также вознаграждения за посвящения знатым особам (этот источник доходов использовали и композиторы). Посетители следили за исполнением по либретто, зажигая маленькую свечу. До нас дошли книжечки со спаленными страницами и застывшими каплями воска, а также с критическими замечаниями на полях: «певец сфальшивил», «костюмы плохи»... Печатание партитур прекращается — опера в других театрах ставилась в переделанном виде, применительно к местной труппе, и часто с новой музыкой. Артисты вначале получали ничтожное содержание, но вскоре гонорары крупных солистов достигли огромных размеров. Хор к середине столетия исчезает (обходится дорого), оркестр уменьшается в составе, опера становится сольной. Но вместе с тем увеличивается выразительность и драматическая сила сольного пения.

Мифологические сюжеты сохраняются и в венецианской опере, но им дается новая трактовка. На первый план выдвигаются приключения, запутанные положения, фантастика и особенно любовная интрига. Эвридика, например, умирает не от укуса змеи, а от ревности. В арсенале бога войны Марса оказываются современные пушки и ядра. Но наряду с мифологией внимание привлекает история, которая дает обильный материал для драматических ситуаций, для изображения убийств, засад, похищений и т. п. Большую роль среди персонажей приобретают карикатурные калеки, глухие, дурачки, причем такими выводятся нередко античные герои. Комиче-



Опера «Золотое яблоко» Чести  
Декорация Л. Бурначини к постановке 1667 года, Вена



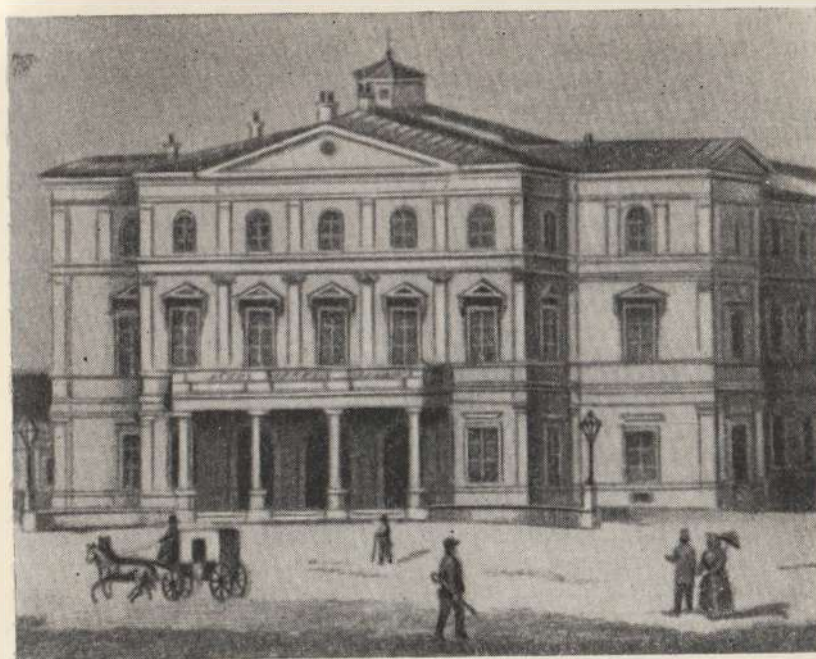
ской оперы Венеция XVII века не создала, но комедийные сцены охотно включались в мифологические и исторические оперы. В спектаклях публичных оперных театров было много внешне-занимательного, театрально-эффектного, но много и жизненно-правдивого, художественно-действенного. Музыкальный язык венецианской оперы вобрал в себя элементы народной музыки.

Вождем венецианской оперы был Монтеверди. Здесь, в республиканском городе, где он с 1613 года руководил капеллой собора св. Марка, перед композитором открылся простор для осуществления смелых творческих замыслов. Еще в 1607 году в предисловии к одному из своих сочинений Монтеверди писал: «Образованные люди заявляют, что народ заблуждается и не может судить. Нет, народ прав, и если он противоречит избранному обществу, то последнему остается умолкнуть».

Народность — характерная черта искусства этого величайшего композитора XVII века. В своем творчестве Монтеверди сохранял верность жизненной правде. Это был художник шекспировского склада. Он превратил оперу в драматическую музыкальную пьесу, наполненную большими страстями и сильными характерами. Он следовал не столько за словом, сколько за эмоцией. Воспроизводя переживания человека, он стремился показать «его прошлое и будущее» (из письма Монтеверди).

Из 19 известных по названиям музыкально-сценических произведений Монтеверди сохранилось только шесть, в том числе две оперы венецианского периода: «Возвращение Улисса на родину» и «Коронация Поппеи». Последнее произведение (1642, на текст Ф. Бузенелло) — психологическая музыкальная драма трагедийного плана на исторический сюжет из времен Нерона. Она смело, в ярких и жизненных образах обнажает нравственную нищету пышного императорского Рима, произвол и низость великих мира сего, насилие над мудрыми и честными людьми, участь которых — смерть или изгнание. Сколько злободневного таилось для итальянцев XVII века в этих оживших картинах первого столетия нашей эры! Как действенна была критика социальной жизни и придворных нравов, на которую настойчиво толкал мысль современников правдивый и художественно-увлекательный показ лживого и циничного мира, враждебного добродетели и справедливости! «Коронация Поппеи» — венец реалистического искусства Монтеверди и всей итальянской оперы XVII века.

Музыкальный язык оперы был значительно обогащен Монтеверди. Композитор насытил речитатив мелодией и придал ему драматическую выразительность. Мелодически яркими и законченными по форме стали арии. Когда это было необходимо по смыслу действия, вводились полифонический



Оперный театр в Белграде (Сербия)  
XVII век

хор, виртуозный дуэт, жанровая комическая песенка. Монтеверди необычайно расширил средства гармонии и ритма. Он применял напряженные и острые созвучия, резкие и свободные модуляции, волевые ритмы. Инструментальные краски и эффекты он использовал для характеристики действия и выражения эмоций. В драматической мадригальной сцене «Сражение Танкреда и Клоринды» на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо (1624) Монтеверди впервые ввел в оркестр новые приемы исполнения на скрипках — тремоло и пиццикато.

Видными представителями венецианской оперной школы были Франческо Кавалли и Марк Антонио Чести. Кавалли впервые применил слово «опера» («Свадьба Фетиды и Пеллея» — «сценическая опера», 1639). До него встречались обозначения «музыкальная сказка», «музыкальная драма» и т. п. («Опера» буквально — сочинение, произведение; в таком общем смысле это слово употребляется в итальянском языке и сейчас; для оперы там существует еще другое, специальное название — melodramma.)

Францисканец («нищенствующий монах») Чести работал капельмейстером и композитором во Флоренции и Инсбруке,



певчим папской капеллы в Риме, вице-капельмейстером при императорском дворе в Вене. К свадьбе императора Леопольда I он написал оперу «Золотое яблоко» по мотивам легенды о Троянской войне (1667). Ее поставили с царским великолепием в специально выстроенном театре, затмившем все театры мира небывалой роскошью. Спектакль, длившийся шесть часов (с перерывом на торжественный обед для придворной знати), изобиловал постановочными эффектами, нарядным, вычурным убранством, дивертисментными танцами. «Золотое яблоко» — законченный тип оперы барокко, пышного декоративного зрелища, ставшего образцом для придворного музыкального театра европейских столиц.

Опера Чести начинается аллегорическим прологом, который носит откровенно верноподданнический характер. Слава и Амур возвеличивают доблести императора Леопольда и его августейшей супруги Маргариты Испанской.

Фабула зиждется на раздоре небожителей. Кто из богинь всех прекрасней? Эту честь оспаривают три богини — Юнона, Паллада и Венера. Решить спор призван Парис, троянский царевич. Он отдает предпочтение Венере, которая прельстила его красивейшей из женщин — супругой спартанского царя Еленой. Золотое яблоко, врученное Парисом Венере, становится яблоком раздора. В нескончаемую цепь интриг и конфликтов втягиваются боги и люди, мир потрясают войны, бури и катастрофы. Чтобы покончить со смутой, Юпитер предлагает увенчать наградой ту, кто обладает величием Юноны, мудростью Паллады и красотой Венеры, — Маргариту Испанскую, супругу австрийского императора. Ей и преподносится золотое яблоко...

Оперы на итальянском языке, сочиняемые итальянскими композиторами и исполняемые итальянскими артистами, насаждаются в Австрии, Франции, Чехии, Германии, Польше, Фландрии и других странах.

Все города Италии соревновались в оперных постановках. Если колыбелью оперы была Флоренция, то главным ее очагом в XVII веке стала Венеция. Лишь к концу века Венеция начала уступать первенство Неаполю.

### Неаполь

Неаполитанская оперная школа сформировалась во второй половине XVII столетия. Ее база — четыре местные консерватории. Первоначально это были приюты для сирот и беспризорных, где детей обучали ремеслам. Со временем в них ввели преподавание музыки, которое заняло основное место в обучении воспитанников. Из неаполитанских консерваторий вышло много крупных певцов, инструменталистов, ка-

пельмейстеров, композиторов. Позднее появились консерватории и в других городах, в частности в Венеции.

Кадры певцов пополнялись и кастратами. Католическая церковь, которая не допускала женщин в церковные капеллы, но нуждалась в высоких голосах, прибегла к древнему варварскому обычаю — осклопению мальчиков. Жертвами этого «богоугодного» дела становились дети необеспеченных родителей, сироты. Святые отцы охотно прибегали к услугам компрачико́сов — сообществ похитителей детей. Уродуя детей, компрачико́сы поставляли акробатов в балаганы, шутов в аристократические дома, евнухов в гаремы, сопранистов и контральтистов в католические капеллы. Кастрирование для нужд церкви приняло широкие масштабы с XVI века. Благодаря бесчеловечной операции певцы сохраняли высоту детского голоса. Легкие и гортань взрослого мужчины придавали женоподобному, небогатому красками голосу широту, силу и выравненность звучания. Очень часто операция не оправдывала себя, и судьба подвергнувшихся ей оказывалась незавидной. Но некоторым певцам-кастратам удавалось достигнуть больших успехов, и как виртуозы они производили фурор на оперной сцене XVII—XVIII веков. Благоприятную обстановку кастраты нашли в опере неаполитанского направления, где безраздельно царили вокалисты.

В Неаполе сложился тот жанр, который впоследствии получил название опера-сериа (буквально — серьезная опера) в отличие от комической — оперы-буффа.

Опера-сериа — опера солистов. Здесь все сведено к сольному пению: хоров нет, ансамбли очень редки (главным образом дуэты). Развернутые и стройные арии соединены речитативом. Ария — важнейшая составная часть неаполитанской оперы, а мелодия — главнейшее средство воплощения чувства.

Речитатив, предшествующий арии, подготавливает ее эмоциональную атмосферу. Он мелодически достаточно насыщен и исполняется в сопровождении оркестра. Когда ария кончается и действующие лица вступают в разговор (диалог), появляется так называемый сухой речитатив. Он строится на избитых декламационных оборотах и сопровождается одним клавесином. Аккомпанемент на клавесине состоит из скупых аккордов. Назначение его сводится к гармонической поддержке музыкальной декламации. На таком мелодически убогом и гармонически бедном, действительно «сухом» речитативе строится все действие, проходят все драматические события оперы. Интерес певцов, композиторов и публики сосредоточивался на ариях — лирических остановках и порой кульминациях действия.

Опера в понимании неаполитанцев — это чередование лирических состояний. Музыка в опере-сериа выражает чувства,



но не изображает личности и меньше всего передает развитие действия. Контрастируют здесь не характеры героев, а эмоциональные состояния. Каков бы ни был сюжет оперы — а он брался из традиционного греко-римского мифологического или исторического источника, — стержнем его всегда служила любовная интрига, нередко очень сложная и нагроможденная. Любовные переживания заслоняли политические интересы, мельчили героические и эпические фигуры. Персонажи обрисовывались условно, о верности исторической обстановке никто не заботился.

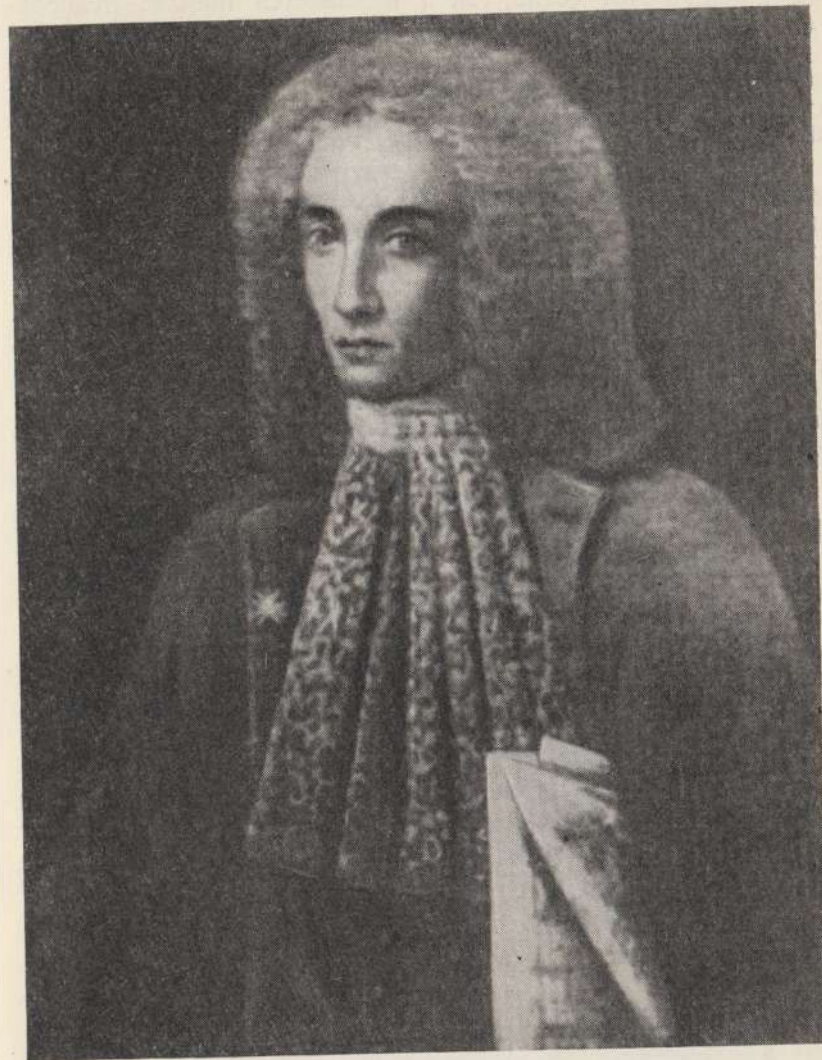
Красивое мелодичное пение, передающее различные оттенки чувства, — в этом суть неаполитанской «серьезной» оперы. Неаполитанцы довели до совершенства искусство бельканто. Их мелодии очень певучи в лирических ариях мольбы, жалобы, печали (кантилена) и очень виртуозны в бравурных ариях мести, гнева или радости (колоратура). Впрочем, колоратуре находится место и в лирических ариях. Особенно она обильна в последней, третьей части арии, представляющей собой повторение первой части с украшениями. Сочинялись эти украшения (пассажи) даже не автором оперы, а самим певцом, но чаще каким-нибудь оперным репетитором или капельмейстером по заказу певца. Типично неаполитанская оперная ария называлась «ария да капо» (то есть ария, повторяемая «с головы», с начала).

Главный представитель неаполитанской школы — Алессандро Скарлатти. Композитор огромного дарования и колоссальной продуктивной силы, Скарлатти написал около 115 опер, не менее 660 кантат, свыше 200 месс, множество ораторий, мотетов, мадригалов, оркестровых и других произведений. Стиль его полностью определился в опере «Пирр и Деметрий» (1694). Самая значительная из его опер — «Тигран» (1715).

В лучших операх неаполитанской школы и прежде всего у Скарлатти много страниц великолепной лирической музыки, привлекательных мелодий, благородства выражения. В них сказывается южноитальянская певучесть, которая в прошлом насыщала неаполитанскую вилланеллу, а в более близкое к нам время породила новый жанр местного происхождения — популярную неаполитанскую песню.

Особую склонность питали старые неаполитанцы к сицилиане — арии пасторального характера, основанной на плавном и грациозном ритме сицилианского танца (счет, как и в венецианской баркароле, на шесть или двенадцать восьмых). Этот род музыки очень привился во всей европейской музыке, ему отдали дань Скарлатти и Перголези в операх и кантатах, Гендель в ораториях, Бах в сонатах.

Одна из особенностей мелодического стиля неаполитанцев — небольшие трогательные мотивы, выражающие то



Алессандро Скарлатти



нежную интимность, то щемящую боль, то безотчетное стремление. Композиторы подчеркивали чувствительность мотива, понижая вторую ступень минорной гаммы. Аккорд, сопровождающий этот мотив, так и называется поныне неаполитанским секстаккордом.

Неаполитанская ария да капо долго служила общемировым эталоном. Неаполитанская оперная увертюра из трех частей (быстро — медленно — быстро) также стала образцом. Формы оперы-серии приобрели устойчивость, даже стандартность. Но у Скарлатти, не в пример многим его последователям, еще нет штампа. Глава школы гибко применял типические схемы и сохранял единство музыкальных и драматических требований.

Но многое в опере-серии предвещало серьезную опасность для жанра: исключительная привязанность к сольному пению, сужение драматического содержания, отвлеченная трактовка образов, условность далеких от жизни сюжетов. Это и определило судьбу неаполитанской оперы. Распространившись в XVIII веке по всей Европе, она на протяжении того же века полностью исчерпала себя.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ВНЕ ИТАЛИИ

### Германия

Спустя тридцать лет после флорентийской постановки «Дафны» Пери, в 1627 году, в саксонском городе Торгау была исполнена одноименная опера Генриха Шютца на текст М. Опица (по либретто Ринуччини). Музыка этой первой немецкой оперы, как и первой итальянской оперы, до нас не дошла. Такая же участь постигла музыку оперы-балета Шютца «Орфей», поставленной в 1638 году в Дрездене, где композитор управлял капеллой саксонского короля. Предполагают, что балет «Орфей» (с пением), показанный в 1673 году в селе Преображенском под Москвой, шел с музыкой Шютца.

Почин Шютца не нашел продолжения в Германии, измученной Тридцатилетней войной. Более глубокие корни пустило его духовное творчество. Оно положило начало расцвету самобытного немецкого ораториального жанра (евангелические «Истории» и «Страсти»). Этот жанр достиг вершины в творчестве Баха, родившегося ровно через сто лет после Шютца. Шютц писал драматические и жанровые симфонии-кантиаты («Священные симфонии»), лирические вокальные песни для домашнего музицирования («Маленькие духовные концерты»), мотеты, псалмы, мадригалы. В патетическом стиле композиций Шютца, проникнутых драматизмом и психологи-



Генрих Шютц



ческой правдой, отразились страдания и бедствия немецкого народа в трагическую эпоху Тридцатилетней войны. Шютц продолжил традиции национальной песни и хорала, своеобразно преломил в своем творчестве достижения современной ему гармонии и полифонии, перенес на немецкую почву новые приемы хоровой, оперной и камерной музыки, изученные им в Италии.

В театре Германии воцарилась итальянская опера. В Мюнхене, Дрездене и других немецких городах, как и в Вене, образовались филиалы итальянского музыкального театра. Правда, то тут, то там делались попытки ставить оперы на немецком языке. Но эти единичные попытки не создали школы. Исключение — Гамбург, где на протяжении полувека существовал немецкий оперный театр с самостоятельным направлением.

Гамбург, вольный имперский город, коммерческий склад Северной Европы, крупный культурный центр, стоял в стороне от Тридцатилетней войны. Здесь, в «немецкой Венеции», любили музыку, много занимались ею. В буржуазных кругах развился вкус к театру. В 1678 году постановкой оперы «Адам и Ева, или Сотворенный, павший и вновь спасенный человек» открылся Гамбургский оперный театр. Музыка написал Иоганн Тейле, ученик Шютца. Когда от постановки духовных опер перешли к произведениям на антично-мифологические сюжеты, церковники воспротивились этому «греховному» делу и добились закрытия театра. Разгорелась острая полемика, в которую были втянуты богословы и юристы немецких университетов. Все же, хотя и с трудом, удалось возобновить спектакли.

Гамбургский публичный платный театр шел навстречу вкусам буржуазной публики. В нем была здоровая народная реалистическая струя, но ее часто захлестывал поток мещанской банальности. В гамбургской опере «странно и терпко смешались библия и улица, мифы с рыночным бытом, претензии на роскошь с балаганом» (К. Неф. История западноевропейской музыки, под редакцией и с дополнениями Б. В. Асафьева). На сцену выводили ослов, обезьян, на глазах у публики ставились клистиры, палачи рубили головы, выдавливая из свиных пузырей телячью кровь, речь пересыпалась непристойными шутками. Это умаляло эстетическую ценность музыкальных спектаклей. Между тем среди творческих работников театра было немало талантливых людей.

Музыкальным руководителем гамбургской оперы на рубеже двух столетий был Рейнхард Кейзер. Он обладал большим мелодическим даром. Для одного только Гамбурга он сочинил около 75 опер, помимо массы других произведений. Большая часть творческой деятельности Кейзера приходится на XVIII век. Он писал оперы историко-легендарные («Крез»,

1710), антично-мифологические, комедийно-бытовые («Иоделе», 1726). Но ни он, ни другие немецкие композиторы не могли противостоять натиску модной итальянской оперы, которая в 1738 году полностью завладела подмостками гамбургского театра.

### Англия

Еще более краткой была история английской оперы. Условия для ее развития сложились исключительно неблагоприятно. Пуритане, победившие в буржуазной революции середины XVII века, ополчились на театр, запретили драматические постановки, изгнали все формы аристократического музицирования, подвергли разгрому церковную систему музыкального образования. После реставрации Стюартов (1660) театр был восстановлен, возобновились и придворные музыкальные увеселения. Но вместе с дворянской реакцией восторжествовал национальный нигилизм. В высшем обществе пристрастились к французской и итальянской моде. Двор покровительствовал иноземным музыкантам. В то же время в городских кругах пробудился горячий интерес к музыке. Вышли из подполья игры и танцы, преследовавшиеся пуританами. Распространились всевозможные любительские музыкальные мероприятия, стала культивироваться камерная и хоровая музыка. Английские композиторы находили применение своим силам в драматическом театре. Но все это оказалось недостаточным для закрепления отечественной музыкальной школы и для создания большой национальной оперы. Классическая эпоха английской музыки началась и закончилась в XVII веке. Первым и последним представителем ее был крупнейший композитор Великобритании — Генри Перселл.

Многосторонний музыкант, прекрасный мелодист, тонкий мастер, Перселл за свою короткую жизнь сочинил множество хоровых, органских, камерно-ансамблевых и клавишных произведений. Некоторые песни «британского Орфея» стали народными. Перселл развил национальную форму духовных хоровых песнопений — энземы (антемы). Но главная область его творчества — музыка для театра. Перселл был одновременно и родоначальником и завершителем классической национальной английской оперы. Собственно говоря, он создал лишь одну полную оперу со сквозным музыкальным развитием. Это — «Дидона и Эней» (1689). Небольшая по объему, она была предназначена не для профессиональной труппы, а для одной из женских школ Лондона. «Дидона и Эней» стоит в ряду высших художественных достижений XVII века. Написанная на античный мифологический сюжет, опера сочетает принципы европейского оперного искусства с традициями английского реалистического театра, с элементами музыкально-драматического жанра масок, с характерными чертами



английской и шотландской народной песни, танца, бытовой инструментальной музыки. Перселл музыкально оформил около пятидесяти театральных пьес. Некоторые из пьес приближаются к опере. Таковы, например, патриотическая музыкальная драма «Король Артур» на текст Драйдена, музыкальная комедия «Королева фей» по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь».

### Испания

В королевской вилле близ Мадрида часто ставились пьесы с музыкой — скорее оперы, чем драмы, и скорее оперетты, чем оперы. Они назывались сарсуэлы. Название произошло от наименования местности, где была выстроена пригородная увеселительная вилла с театром.

Сарсуэла — лирико-драматическая пьеса, позднее и комедия, в которой пение и танцы перемежались с разговорным диалогом. Такие пьесы ставились и в других местах Испании. Они развивали традиционный испанский и португальский жанр спектакля с музыкой, образцы которого дали Энсина и Висенте, а позднее Лопе де Вега («Лес без любви», 1629).

«Одним лишь взором ревность убивает» — под таким названием в 1660 году была поставлена одна из сарсуэл Кальдерона с музыкой Хуана Идальго. Со временем грани между сарсуэлой и лирико-комедийной оперой совсем стерлись. Но в XVIII веке этому национальному жанру пришлось ютиться где-то на задворках итальянской оперы, утвердившейся в Испании, как и в других странах.

### Франция

Единственная страна, которая в XVII веке противопоставила Италии собственную большую оперу и удержала свои позиции, была Франция. И здесь знакомство с оперой началось с итальянского репертуара. В 1647 году в Париже была поставлена специально написанная для французской столицы опера римского композитора Луиджи Росси «Орфей». За ней последовали другие. Но хотя решающую роль в развитии французского музыкального театра сыграл флорентинец Джованни Баттиста Люлли, по-французски — Жан Батист Люлли, все же опера во Франции сразу пошла по собственному пути. Она была прочно связана со всей французской культурой, с ее сложившимися театральными жанрами — классической трагедией, придворным балетом, комедией-балетом.

В 1671 году в Париже был открыт постоянный оперный театр — «Королевская академия музыки», позднее больше известная под названием «Большая опера», или просто «Опера». Монополию на спектакли король продал драматургу-поэту П. Перрену. На открытии театра шла опера «Помона»,



Генри Перселл



написанная Перреном совместно с композитором Р. Канбером. Спектакль повторялся много раз, но владельцу театра не удалось присутствовать ни на одном представлении: он сидел в долговой тюрьме. Бедой Перрена воспользовался Люлли, который перекупил патент.

Сын мельника, подвизавшийся мальчиком в интермедиях балаганного театра, Люлли был взят в свиту французского дворянина, привезен в Париж и определен слугой, а затем пажем к сестре короля. За сатирические стихи против патронессы его прогнали. Певец, гитарист, скрипач, танцор, он обратил на себя внимание при дворе и был зачислен в придворный оркестр («24 скрипки короля»), назначен инспектором инструментальной музыки (в возрасте 20 лет), затем придворным композитором, суперинтендантом (верховным надзирателем) музыки и маэстро королевской семьи. Он прибрал к рукам «Большую конюшню» (оркестр охотничьей музыки и музыки шествий), капеллу (церковный хор), организовал новый «малый оркестр» («16 скрипок короля»), соединил и реформировал все коллективы. Директор придворного балета, он рядом указов короля закрепил за собой исключительное, пожизненное и наследственное право ставить во Франции оперы, право открывать музыкальные школы, печатать партитуры и либретто. Он добился дворянского звания и места королевского секретаря. Чертовски ловкий и разносторонне способный, Люлли представлял собой типичную фигуру периода царствования Людовика XIV. Он получал огромные доходы и оставил колоссальное наследство. Умер он от удара дирижерской палкой по ноге, вернее от гангрены, образовавшейся после такого удара (в те времена театральные дирижеры большой палкой в буквальном смысле слова отбивали такт).

Музыкальный властелин Франции, Люлли централизовал все музыкальное дело. Главную заботу его составляла опера. Люлли сам выбирал и обучал певцов, нанимал оркестрантов, наблюдал за балетной частью и декорационным оформлением, имел трех помощников по дирижированию, проводил до 70 и более репетиций, обзавелся собственным либреттистом, которому платил жалованье и которого заставлял до двадцати раз переделывать текст, добиваясь высокого литературного качества либретто и его соответствия музыкальной драматургии. Он предлагал на выбор королю несколько сюжетов для оперы, а когда опера была готова, показывал ее прежде всего королю. Как правило, он писал по одной опере в год. Новый спектакль демонстрировался сначала во дворце, а потом в городе.

Перед тем как обратиться к опере, Люлли много потрудился над сочинением музыки к балетам и комедиям. Сотрудничая с Мольером, он написал музыку к его комедиям-бале-



Жан Батист Люлли



там «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве» и другим. Народно-бытовые черты этой музыки улавливаются в ариях песенного типа, танцах и инструментальных номерах опер Люлли.

Основа музыкального стиля французской оперы XVII века — речитатив. Драматически-насыщенный, выразительный речитатив Люлли доводит интонации французской поэтической речи до степени музыкального звучания. Поэтический язык превращается в язык музыки. Выразительность слова определяет и мелодический склад ариозо, чередующегося с речитативом. Композитор сознательно подражал напевной, приподнятой декламации, принятой во французском драматическом театре. Он внимательно изучал интонации знаменитой трагической актрисы Мари Шанмеле, воспитанной Расином. Сотрудником Люлли был либреттист Филипп Кино, поэт-драматург расиновской школы.

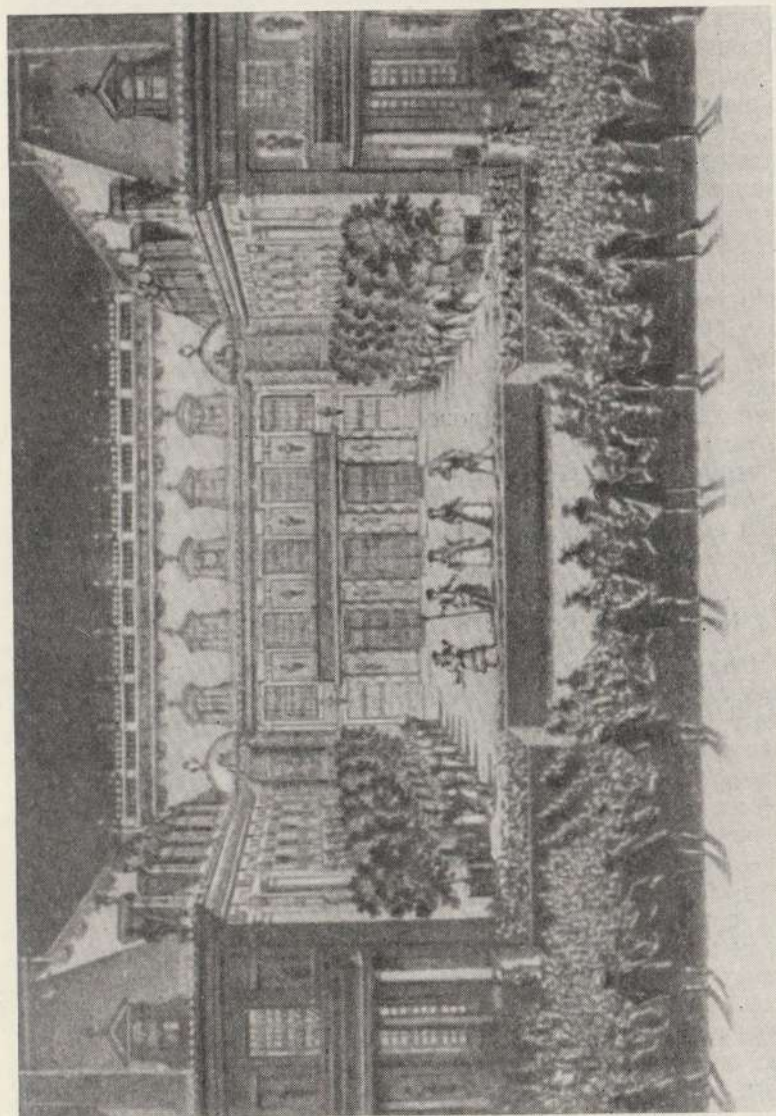
«Лирическая трагедия» — так буквально назывался созданный ими оперный жанр. Слово «лирическая» в данном случае означает «поющая». Лирическая трагедия Люлли родственна трагедиям Корнеля и Расина и является типичным выражением французского классицизма. Это пятиактная опера с прологом и апофеозом, монументально и эффектно оформленная, включающая многочисленные хоровые и балетные сцены, сопровождаемая большим оркестром (свыше 70 музыкантов), строго распланированная и драматургически цельная. В ней много от театрализованного быта королевского двора с его этикетом, праздничностью, танцами и шествиями. Общий стиль — возвышенный, патетический и вместе с тем аристократически-сдержанный, изящный и рассудочный. Он подчинялся требованию «трех единств» (времени, места и действия), сформулированному поэтикой Буало:

Мы, кого разум подчиняет своим правилам,  
Хотим, чтобы драма развертывалась с толком;  
Хотим, чтобы одно событие, совершаясь в одном месте,  
в один день,  
Приковывало бы театральную аудиторию до конца спектакля.

Искусство Люлли столь же облагороженно, рационалистически размеренно, очищено от всего случайного, мелкого, как и величественные парки Версаля.

Люлли создал классический тип французской увертюры. Первая ее часть — медленная, массивная, величавая — сопровождала появление короля в зрительном зале. Вторая часть — быстрая, обычно фугообразного (полифонического) склада — характеризовала действие. Нередко увертюру заключала третья часть, снова медленная.

Пролог лирической трагедии не столько подготавливал действие, сколько служил поводом для косвенного или пря-



Сцена из оперы «Альцеста» Люлли. Постановка 1674 года, Версаль



мого возвеличивания особы «короля-солнца» (так бывало и в итальянской придворной опере, получившей распространение в Европе, — это мы знаем на примере «Золотого яблока»).

Искусство Люлли сложилось в условиях абсолютной монархии. Однако общественный смысл его отнюдь не сводился к культуре короля.

Творчество Люлли, как и других корифеев французского классицизма, отразило прогрессивные устремления эпохи. Оно отвечало исторической потребности в национальном единстве, преодолении феодальной раздробленности, создании твердой государственности. В сюжетах и образах античности воплощались идеи величия страны, воинской славы, героики. Темы греческой мифологии обрабатывались в современном вкусе. Так же — и средневековые темы («Армида» Люлли — на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Тассо, 1674). Герой-воин — излюбленный персонаж лирической трагедии Люлли. Таковы Тесей и Персей в одноименных операх, Кадм в опере «Кадм и Гермiona», Ринальдо в опере «Армида». Много места занимала в либретто романтическая любовная интрига. Но настойчиво проводилась мысль: долг выше личного интереса.

Помимо 15 опер, Люлли поставил несколько опер-балетов. Основоположник лирической трагедии сыграл выдающуюся роль в развитии танцевальной музыки.

Многие мелодии Люлли из театра перешли в быт.

### ЖАНРЫ И ШКОЛЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Когда видишь в картинных галереях или в собраниях художественных репродукций групповые портреты музицирующих людей, — а живописцы XVII века часто изображали на своих полотнах музыкантов и любителей музыки, — всегда хочешь представить себе, что исполняют эти увлеченные музыкой люди.

Ответить на этот вопрос могут старинные нотные сборники — печатные и рукописные.

Эти сборники заполнены прежде всего танцами. Их здесь целые серии — танцев самых разнообразных типов и видов. Если не издатели или копиисты, то сами исполнители объединяют их в те или иные группы, чередуя пьесы по контрасту темпов, ритмов, характера. Создаются циклы танцев. Идя навстречу исполнительской практике, композиторы специально сочиняют танцевальные циклы для ансамбля или оркестра, для клавесина или лютни. Подобному циклу присваивается название сюита (по-французски буквально — ряд, последовательность).

В сюите представлены танцы немецкого (аллеманда), французского (куранта), испанского (сарабанда) и англий-

ского (жига) происхождения. Это, так сказать, международная ассоциация танцевальных жанров. К постоянным членам ассоциации примыкают другие представители, особенно из числа французских (бурре, гавот, менуэт). Позднее доступ в сюиту получил танец польского происхождения — полонез. Включались и нетанцевальные пьесы — ария, рондо. Вступлением часто служила прелюдия или увертюра французского образца.

Музыканты XVII века вообще питали склонность к циклическим формам. Параллельно сюите появились такие циклы, как соната и концерт. Эти формы родились из сопоставления различных инструментальных пьес — полифонических, импровизационных, танцевальных. Другой путь к циклу шел как бы с противоположной стороны: через расчленение, а не сочленение. Если в многотемной (многосюжетной) инструментальной канцоне каждой теме придать законченность (превратить эпизоды в самостоятельные части), то образуется циклическая соната.

Главная разновидность сонаты XVII века получила характерное для этого времени название — церковная соната. Название объясняется тем, что первоначально (раньше всего в итальянском городе Болонье) произведения этого рода предназначались для концертного исполнения в церкви. Наряду с церковной сонатой существовала комнатная, иначе камерная, соната. Эта разновидность по своему складу приближалась к сюите.

Камерной музыкой в XVII веке называли всякую музыку, исполняемую в салонах и залах — вне церкви и театра. Постепенно стали различать камерную — ансамблевую и оркестровую — симфоническую музыку. В камерном ансамбле каждая партия исполнялась одним музыкантом. В оркестре же партии смычковых инструментов исполнялись каждая несколькими или многими музыкантами (однородным инструментальным хором).

Типичный камерный ансамбль XVII века — трио-соната. Трио-сонаты были рассчитаны на три инструментальные партии — две скрипки и бас. Скрипки иногда заменялись флейтами или гобоями, бас исполнялся «аккордовым» инструментом (клавир, орган), который часто поддерживался «мелодическим» инструментом низкого звучания (виолончель, фагот).

У истоков камерной музыки стоял композитор Саломоне Росси, еврей по национальности (он вошел в историю музыки под прозвищем Ebreo). Росси долгие годы работал в Мантуе. Первые трио-сонаты он опубликовал в 1613 году.

Примерно полвека спустя болонский композитор Джованни Баттиста Витали установил классический тип церковной трио-сонаты. Цикл состоял из четырех частей:





Арканджело Корелли

медленное торжественное вступление, быстрая часть — аллегро типа фуги, медленная напевно-лирическая часть, быстрый, обычно танцевальный финал.

Впрочем, ни в составе частей (нередко их насчитывалось больше четырех), ни в составе ансамбля (включавшего иногда четыре и больше партий) долгое время устойчивости не было.

По своему строению к трио-сонате близок старинный концерт. Как музыкальное произведение концерт объединяет два начала: сочетание и соревнование. Скажем более распространено: соединение в общем ансамбле всего коллектива (сочетание всех инструментов) и противопоставление отдельных групп (соревнование их). Концерт, в котором сочетаются и соревнуются две группы — большая (основная масса ин-



Джироламо Фрескобальди

струментов) и малая (несколько солирующих инструментов), называется большим концертом (кончерто grosso). Концерт, в котором всему оркестру противопоставляется один инструмент, называется сольным.

Мастер, который довел до совершенства кончерто grosso, — выдающийся композитор, скрипач, дирижер и педагог Арканджело Корелли. По образованию он болонец, по месту деятельности — римлянин. Корелли возвысил также трио-сонату и создал классические образцы старинной скрипичной сонаты для скрипки с генерал-басом. Он считается основоположником итальянской скрипичной школы. Современники называли его Колумбом в музыке.

Оркестр Корелли в основе своей смычковый. Группу солистов в кончерто grosso Корелли образуют две скрипки и



виолончель. Обычное количество частей в этих концертах — пять-шесть. В оркестровых и камерных произведениях Корелли чередуются величественно-патетические, активно-подвижные, лирико-пасторальные, грациозные и оживленно-радостные образы. Некоторые части связаны с танцевальными мотивами, другие — с оперными мелодиями. Но это уже зрелый, самостоятельный инструментальный стиль. Он поражал современников своей новизной, смелостью. Французский музыкальный писатель Ф. Рагне заявлял, что сонаты Корелли «потрясают чувства, воображение и душу; скрипачи, которые их исполняют, подчиняются их захватывающей, бешеной власти; будто одержимые, они терзают свои скрипки, свои фигуры и свои собственные туловища».

«Большие концерты» Корелли — важный этап в развитии симфонической музыки. Его сонаты — краеугольный камень концертной скрипичной музыки. Творчество Корелли в целом — вершина музыки рубежа XVII—XVIII веков.

Орган и клавир перешли из XVI в XVII век со своей музыкальной литературой и своими мастерами (Джованни Габриели, Свелинк, Бёрд, Булл). Органная музыка XVII и начала XVIII века покоряет серьезностью и смелостью художественных замыслов, мощью эмоционального выражения, разнообразием форм. Для органа писали канцоны, ричеркары, токкаты, фантазии, прелюдии, каприччи, чаконы, пассакальи, хоральные обработки и другие пьесы. Все достижения полифонического искусства синтезировались в фуге — важнейшем жанре органной музыки.

Во всех странах Западной Европы — от Испании до Польши — были замечательные исполнители и композиторы органной музыки. О гениальном композиторе и виртуозе-импровизаторе, органисте собора св. Петра в Риме Джироламо Фрескобальди говорили, что перевернутыми руками он играет лучше, чем его собратья при обыкновенном положении рук. Но славу его оспаривали некоторые немецкие музыканты. Среди них — Самуэль Шейдт, ученик Свелинка, Иоганн Якоб Фробергер, ученик Фрескобальди, Иоганн Пахельбель и особенно Дитрих Букстехуде.

Букстехуде ввел в Любеке «Музыкальные вечера» — ежегодные циклы органных концертов в церкви, привлекавшие слушателей из других городов. Слава его была столь велика, что молодой Бах, служивший органистом в Арнштадте, прошел пешком пол-Германии, чтобы послушать игру чудесного любекского музыканта. Очарованный искусством Букстехуде, Себастьян Бах просрочил отпуск и вместо 28 дней оставался в Любеке несколько месяцев. Два других немецких музыканта — Гендель и Маттезон — в юные годы вместе совершили путешествие из Гамбурга в Любек с той же целью — чтобы услышать Дитриха Букстехуде.



Д. Веласкес (Испания). Три музыканта. Около 1619

За сто лет до этого, в начале XVII века, из иностранных государств стекались слушатели в амстердамскую церковь, где играл крупнейший северный органист Свелинк.

Немецкие, голландские, шведские, датские, французские, итальянские церкви часто превращались в концертные залы. К церковным органистам присоединялись другие музыканты. В этой обстановке и культивировалась *sonata da chiesa* (церковная соната).

Органисты XVII века были одновременно и исполнителями на клавесине и клавикорде. Но постепенно усиливалось размежевание органной и клавирной литературы. Все больше отдалялась клавирная музыка и от лютневой. Это особенно было заметно во Франции, где сложились самостоятельные школы игры — органной (Жан Титлуз), клавесинной (Жак Шанбоньер), лютневой (Дени Готье) и виольной (Марен Маре, XVII—XVIII века).

Франция долго сохраняла верность виолам. В Италии все больше выдвигалась на первый план певучая и виртуозная скрипка — и в ансамбле, и в соло. Вслед за оркестрово-ансамблевым *concerto grosso* появился сольный концерт для скрипки с оркестром. Во второй половине XVII и первой по-





А. ван Остаде (Голландия). Деревенские музыканты  
1645

ловине XVIII века в Кремонe работал самый видный представитель семьи инструментальных мастеров — Антонио Страдивари. Сохранилось около тысячи инструментов его работы — скрипок, альтов, виолончелей. В европейском «концерте» эпохи Корелли — Страдивари Италия поистине играла «первую скрипку».

По образцу скрипичных сонат была создана клавишная соната — прежде всего в Италии (Бернардо Пасквини) и Германии (Иоганн Кунау).

Кунау, автор шести программных (сюжетных) сонат под названием «Музыкальное изображение нескольких библейских историй» (1700), был непосредственным предшественником



И. Зоффани. Концерт странствующих музыкантов (Италия).  
70-е годы XVIII века

Баха по должности кантора церкви св. Фомы и руководителя студенческой «Музыкальной коллегии» в Лейпциге.

Collegium musicum, как по латыни называли эти сообщества, получили распространение в XVII—XVIII веках в различных городах Германии, Швейцарии, Чехии, Голландии, Швеции, Англии («консорты»). Это были самодеятельные коллективы из бюргеров или студентов, собиравшиеся для исполнения оркестровой и камерно-инструментальной музыки. В них участвовали и музыканты-профессионалы.

В последней четверти XVII века в Лондоне и затем в Париже начали устраиваться платные публичные концерты. Позднее такие концерты вошли в обычай и в других странах.

Интересные сведения о музыкальном быте и инструментари XVII века можно найти в работах немецкого теоретика и композитора Михаэля Преториуса и французского ученого



Марена Мерсенна. Первый из них — автор энциклопедического труда по истории и теории музыки «*Syntaxma musicum*» (1615—1620), многочисленных хоровых и инструментальных произведений. Второй — крупный исследователь в области физико-математических наук (впервые определил скорость распространения звука), философ (пропагандист учения Галилео Галилея), автор важнейшего музыкально-теоретического трактата своего времени «Всеобщая гармония» (1636—1637). Францисканский монах, Мерсенн объединил вокруг себя кружок ученых, из которого впоследствии возникла Парижская академия наук.

В конце XVII века исследованием турецкой музыки занимался молдавский ученый-энциклопедист Дмитрий Кантемир, отец известного русского сатирика. Он составил руководство к изучению турецкой музыки и создал первую турецкую музыкальную письменность. В исторических работах Кантемира встречаются ценные сведения о молдавском песенном и танцевальном фольклоре.

## Раздел восьмой

### ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

#### ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ БОИ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ФРОНТЕ

##### Соперничество скрипок и виол

Семейство виол принадлежало к благородному сословию. Это — инструменты для избранных.

Скрипка и ее младшая сестра виолончель вышли из народных низов. Это — плебейские инструменты.

В середине XVI века французский музыкант Филибер, по прозвищу «Железная нога», свидетельствовал, что скрипкой пользовались немногие, «разве лишь те, кто живет своим трудом».

Век спустя профессор Оксфордского университета Антони Вуд подтверждал: «Скрипка подходит лишь для простого музыканта». Джентльмены «не потерпели бы, чтобы подобный инструмент проник в их среду; иначе их собрания приобрели бы легкомысленный, вульгарный характер».

Но скрипка уверенно наступала. Вместе с виолончелью она теснила гамбу — главную представительницу семейства виол. Она одолела и виоль д'амур (виолу любви) — модную в XVIII веке ручную разновидность виол, самую нежную по тону.

В 1740 году француз Юбер Леблан выпустил трактат под характерным названием: «Защита басовой виолы от посягательств скрипки и претензий виолончели».

«Виола, — писал Леблан, — остается для благородного человека, знающего, чем разогнать скуку и извлечь удовольствие для себя, но не для других, способного разделять его с любезной дамой, превосходно владеющей клавесином». Место же скрипки — в лакейской или на лестнице, где кошки «угощают» своей очаровательной музыкой, а скрипка тут же своей...».

Почему же этот «лакейский» инструмент вытеснил аристократическую виолу? Причина успеха скрипки была ясна за-





Дворянин, играющий на виоле  
XVIII век

шитнику гамбы: «Скрипка оказалась способной возбуждать великие страсти... а сладкозвучную виолу сочли годной передавать пастушеские песни и элегии».

Скрипка обладала сильным, интенсивным, сочным звуком. Дыхание ее было длительным, интонации — богатыми, движения — легкими, свободными. По сравнению с томным, вялым, матовым звуком виолы скрипка подкупала яркостью и жизненностью выразительных средств. Скрипка пела, волновала сердца, увлекала своим темпераментом. В эпоху, когда в опере восторжествовала эмоциональная мелодия, когда расширилась концертная аудитория и музыка демократизировалась, скрипка заняла первое место.

С улицы, где пиликаньем на скрипке сопровождалась танцы, скрипка перешла в концертный зал, католический храм и королевский дворец («24 скрипки короля»). Скрипичное семейство составило основу театрального и симфонического оркестра.



Портрет скрипача  
XVIII век

Усилиями нескольких поколений мастеров ярмарочный и трактирный инструмент превратился в шедевр искусства. К XVIII веку относятся лучшие скрипки Антонио Страдивари и его сыновей, а также скрипки наиболее выдающегося представителя семьи Гварнери — Джузеппе Бартоломео, по прозвищу Дель Джезу. Во второй половине XVIII века смычок приобретает современный вид (изделия французских мастеров Туртов, отца и сына). В Италии, а затем в других странах создается богатейшая музыкальная литература для скрипки и появляется созвездие виртуозов-скрипачей.

А галантная виола в XVIII веке кончила свою историю.

Победа скрипки над виолой — это победа демократической публики над замкнутым аристократическим кружком.





Н. Арну (Франция). Знатная дама за клавином  
Начало XVIII века

### Фортепьяно в борьбе против клавины

Вольтер назвал фортепьяно изобретением кастрюльщика.

Кто мог тогда думать, что этот еще довольно жесткий по тону молоточковый инструмент заставит замолкнуть блестяще-звонкий клавесин и трогательно-выразительный клавикорд?

Когда во дворец французского короля привезли фортепьяно, придворный органист сказал инструментальному мастеру: «Мой друг, как вы ни старайтесь, никогда этому мещанскому выскочке не удастся развенчать благородный, величественный клавесин».

«Несколько лет спустя,— пишет историк пианизма Мармонтель,— это искреннее убеждение оказалось совершенно несостоятельным: старое общество, великие и изящные традиции, нравы, обычаи, моды — все исчезло при ужасном дыхании демократической революции, а аристократический клавесин был заброшен, покинут всеми, как непригодный для шума шумной, подвижной толпы, ищущей новых ощущений».



Фортепьяно Б. Кристофори  
Флоренция, 1726

Снова, как и в конфликте скрипки с виолой, подпочвой соперничества явился социальный антагонизм. Эпоху фортепьяно и эпоху старых клавинов разделил великий рубеж — Французская буржуазная революция.

Изобретателем фортепьяно считается итальянец Бартоломео Кристофори. Первый молоточковый клавир сконструирован им в 1709—1711 годах. Потребность в подобном инструменте была столь велика, что почти одновременно с итальянским *gravicembalo col piano e forte* (клавесином с тихим и громким звуком) и независимо от него появились аналогичные новые инструменты в других странах (Германии, Франции).

Чем же фортепьяно привлекло внимание музыкантов, симпатии слушателей и интерес мастеров, непрерывно совершенствовавших его технику и добивавшихся улучшения его звуковых качеств?

Изобретение Кристофори обладало несомненными преимуществами. Благодаря применению молоточков, соединенных с клавишами, звук инструмента стал продолжительным и динамичным. Появилась возможность не только играть *forte* и *piano*, но и переходить постепенно от едва слышимой звучности к громкой (*crescendo*) и обратно (*diminuendo*). Звук перестал быть отрывистым и однородным, он приобрел пол-



ноту и богатство оттенков. Он не угасал сразу, а длился до тех пор, пока сам исполнитель не приглушал его: когда пианист переставал нажимать клавишу, к струне прикасался глушитель, соединенный с клавишей особым механизмом. Это давало возможность играть мелодию связно (*legato*) и выразительно (*espressivo*), то есть «петь» на инструменте (*cantabile*). В отличие от клавесина и органа, характер удара по клавише на фортепьяно непосредственно определял качество и окраску звука. Открывался гораздо больший простор для личной инициативы и исполнительского творчества музыканта-интерпретатора.

Фортепьяно не сразу достигло совершенства и мощи — для этого потребовалось больше ста лет. И дело не в том, что оно оказалось лучшим инструментом, чем клавесин, — оно было иным инструментом. Пока от музыки не требовалось большой эмоциональности и динамичности, пока аристократическая сдержанность умеряла выражение личных чувств, идеальным инструментом казался клавесин. «Это — прекраснейший и совершеннейший инструмент во всем мире, ибо нет той музыки, которую бы он не исполнил один» — в таких словах выразил мнение музыкальных кругов эпохи «короля-солнца» французский мастер спинетов Жан Дени. Этого взгляда придерживались и многие музыканты последующего времени. Более того: как раз в XVIII веке, уже после изобретения фортепьяно, появились лучшие клавесины, наиболее выдающиеся клавесинисты и самые ценные произведения клавесинной музыки. Клавесин упорно сопротивлялся фортепьяно и долгое время не без успеха. Но дни его были сочтены. «Мещанский выскочка» оказался более достойным нового времени, а царственному клавесину пришлось сложить свой скипетр.

Не следует упрощенно представлять себе связь между музыкальным инструментом и художественным стилем. Музыка для того или иного инструмента вмещает в себя различные стили. Одни из них вполне гармонируют с характером звучания инструмента, другие в большей или меньшей мере вступают в противоречие с ним. Клавесин отнюдь не исключал тонких психологических характеристик, проникновенного выражения душевных состояний. Однако возможности его в этом отношении были ограничены. И это обнаруживалось не только при сопоставлении клавесина с фортепьяно, но и в пределах самого клавесинного творчества. Появлялись произведения для клавесина, выразительное исполнение которых превышало художественные средства этого инструмента.

Исследователь творчества И. С. Баха, эльзасский музыковед Альберт Швейцер пришел к такому выводу: «В сущности все произведения Баха созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных инструментов возможности полифонической игры, а от струнных все преимущества в извле-



Сцена суда из «Оперы нищего»  
Постановка 1728 года, Лондон

чении звука». И не случайно среди разносторонних заслуг Баха можно отметить его деятельность в качестве изобретателя музыкальных инструментов. По его идее и заказу был изготовлен так называемый лютневый клавесин, звук которого длился несколько дольше, чем на обычном клавесине. Он же усовершенствовал орган и изобрел смычковую «виолу пом-поза».

### «Опера нищего»

Публика неистово аплодировала взломщикам и их подружкам, выведенным на сцену драматургом Джоном Геем. В поступках этих уличных джентльменов было так много общего с поведением знати, что трудно было установить, кто кому подражал в модных пороках — герои притонов знатым особам или аристократы ворами. На эту параллель обращал внимание зрителей специальный персонаж — нищий, выступавший в начале и конце спектакля с комментариями от имени автора. С ним связано и название — «Опера нищего».

В этом спектакле все было «по-оперному» — и оперные страсти, и оперные ситуации (с искусственной счастливой развязкой), и оперные музыкальные формы (со стандартными повторениями и избитыми речитативами). Музыка была подобрана из популярных песенных мелодий, вероятно самим



драматургом, и обработана композитором Джоном Пепушем, немцем по происхождению.

Это была одновременно и музыкальная пародия на итальянскую оперу, и социальная сатира на аристократию, и политический памфлет против непопулярного премьер-министра Уолпола. Постановка состоялась в Лондоне в 1728 году. Успех был ошеломляющий. Спектакль повторялся много раз. И хотя лицам, задетым в пьесе, удалось заставить короля в конце концов запретить представления, эффект постановки превзошел все ожидания: осмеянная «Оперой нищего», Академия итальянской оперы не выстояла. Театр пришлось закрыть. В страстной полемике по оперным вопросам, в которую вкладывались и чувство национального достоинства, и вражда против вычурного вкуса, приняли участие прогрессивные деятели английской культуры и среди них известный сатирик Свифт. Кстати, еще до появления пьесы Гея автор «Путешествия Гулливера» едко изобразил музыкальную манию страны Лапуты. Им же был подсказан сюжет «Оперы нищего».

### Война буффов

Небольшая итальянская оперная труппа — одна из тех странствующих трупп, что колесили по дорогам Италии и Европы, — забрела в Париж и показала комическую оперу (оперу-буффа) «Служанка-госпожа». Эта незатейливая пьеска, разыгрываемая двумя певцами и одним немым актером, произвела впечатление разорвавшейся бомбы. Париж раскололся на две части — приверженцев и противников комической оперы, или буффонистов и антибуффонистов.

Активный участник войны буффонов Жан Жак Руссо рассказывал в своей «Исповеди»: «Весь Париж разделился на две партии, столь же разгоряченные, как если бы дело шло о государственных или церковных вопросах. Одна партия, более могущественная и более многочисленная, состоявшая из вельмож, богачей и женщин, поддерживала французскую музыку; другая, более живая, более утонченная, более восторженная, состояла из настоящих знатоков, людей даровитых и талантливых. Маленькая кучка их собиралась в Опере под ложей королевы. Другая партия заполняла всю остальную часть партера и залы, но ее главный очаг находился под ложей короля. Вот откуда произошли названия знаменитых партий того времени — угол короля и угол королевы».

Как и в Лондоне, здесь столкнулись два оперных жанра — серьезный и комический, и два стиля — национальный и иноземный. Как и в Лондоне, король запретил веселые спектакли. Итальянских буффонов бесцеремонно выдворили за пределы Франции. Однако ситуация в Париже была совсем иной, чем в Лондоне. В защиту иностранного театра выступили наибо-

лее передовые французские деятели, а на стороне французской оперы стоял двор.

Впрочем, то искусство, которое подняли на щит «даровитые и талантливые» люди, собиравшиеся под ложей королевы, по своему характеру и содержанию было родственно искусству английских комедиантов. И там и здесь бытовая музыкальная комедия противопоставлялась придворной мифологической опере. Итальянская опера-буффа для передовых французских деятелей была примером, образцом, а целью их было создание национальной реалистической комической оперы.

Руссо, Grimm, Даламбер, Дидро, Гольбах — вот имена просветителей, участвовавших в борьбе за реализм в музыке и театре.

Против чего сражались просветители? Против напыщенности, крикливого пафоса, искусственности и безжизненности действия, против монотонности пения, вялости речитатива, бессмысленности танцев и ходульности игры. Против далеких от жизни сюжетов с вечными богами, духами и аллегориями.

Что они отстаивали? Простоту, естественность, живость действия, правдивость содержания, выразительность пения, характерность музыки, ее мелодическую непосредственность, связь ее с народными истоками.

Битва началась в 1752 году и не остывала на протяжении всего двадцатимесячного пребывания буффонов в Париже. Их изгнание из Франции еще более ожесточило враждующие лагеря. Статьи и памфлеты становились все более резкими. Проблемы оперы заслонили все политические и религиозные темы. Музыкальная полемика приобрела характер острой классовой войны. Это и неудивительно: опера во Франции была государственным учреждением, пользовалась особым расположением короля, и нападки на нее расценивались как подрыв одного из идеологических устоев абсолютной монархии. С тем большим упорством и принципиальностью отстаивали идеологи третьего сословия право на свободу вкусов.

В трактате «О свободе музыки» (1760) философ и ученый Жан Даламбер подвел итоги войны буффонов. «Музыка нуждается в такой же свободе, как и торговля, брак, печать, живопись, — писал Даламбер. — Наши же дальновидные управители полагают, что все свободы между собой связаны и все опасны: свобода музыки предполагает свободу чувств, эта последняя — свободу мысли, свободу действия, а это означает разрушение государства».

Надо полагать, что прогрессивным борцам — просветителям — не в меньшей мере, чем реакционным правителям, была ясна связь между музыкой и политикой в общественных условиях той эпохи. Именно поэтому война буффонов вошла в историю как яркая страница идеологической борьбы на музыкальном фронте.



Ровно через двадцать лет после удаления буффионов французская столица снова стала ареной оперных боев. Приближалась буржуазная революция. Общественная атмосфера была накалена до крайности. На повестке дня стояли коренные вопросы социальной жизни, политики, человеческих прав. А споры велись на музыкальные темы.

Иностранцы удивлялись этому. Знаменитый американский политический деятель и ученый Бенджамин Франклин, приехавший во Францию в качестве представителя Соединенных Штатов Америки, совершивших буржуазную революцию и сбросивших иго колониалистской Англии, не мог скрыть своего недоумения. В одном из писем 1778 года, написанных в самый разгар войны глюкистов и пиччиннистов, он с иронией обращается к французам: «Счастливы народ... Вы, конечно, живете под мудрым и умеренным правлением, так как никакое общественное неудовольствие не вызывает ваших жалоб и вы не имеете других предметов для распри, кроме совершенства или несовершенства иностранной музыки».

И верно, страсти разгорелись из-за оперного творчества двух иностранных музыкантов, приглашенных в Париж, — Глюка из Вены и Пиччинни из Неаполя. Стоило ли так волноваться по этому поводу, когда на повестке дня стоял уже штурм Бастилии? Очевидно, стоило. Оперная дискуссия всплыла на гребне подымавшейся революционной волны. Еще больше, чем раньше, французы вкладывали в свои эстетические «распри» пыл политической борьбы.

Глюк и Пиччинни встретились на почве французской лирической трагедии. Реформатор Глюк осуществил в опере то, к чему призывали французские просветители. Его музыкальные трагедии — это искусство большой страсти, глубокой человечности и подлинного героизма, искусство смелой правды выражения и суровой простоты. «Толпа — за Глюка», — признался один из его противников. Энциклопедисты поддержали Глюка. Даже Руссо, который в разгар войны буффионов дошел до полного отрицания французской музыки («Французы вовсе не имеют музыки и не могут ее иметь, а если когда-либо она у них будет, то тем хуже для них», — заявил Руссо в знаменитом «Письме о французской музыке», 1753), теперь, под впечатлением музыки Глюка, признал возможность существования у французов серьезной оперы.

Противниками Глюка были те, кому претил революционный дух его музыкальных трагедий. Они цеплялись за старое аристократически-церемонное или мещански-сентиментальное искусство. Страстной выразительности они предпочитали приятную певучесть. По их заказу Пиччинни написал французскую оперу в итальянском стиле — «Роланд» (1778). Опера

имела успех. Но косвенно одержал победу Глюк. Пиччинни не мог пренебречь новаторскими достижениями своего соперника и частично претворил их в своем произведении.

Начав борьбу в Париже «Ифигенией в Авлиде» (1774), Глюк завершил ее «Ифигенией в Тавриде» (1779). Последняя опера окончательно закрепила его победу.

Лично Пиччинни не участвовал в полемике и дружески отослался к Глюку, который активно выступал в защиту своих принципов. Борьба шла между их сторонниками — глюкистами и пиччиннистами. Смысл борьбы в основном охарактеризован выше. Он станет более понятен позже, когда мы вернемся к творчеству Глюка.

### Общая ситуация

Перед нами прошло несколько эпизодов идеологической борьбы в музыке XVIII века.

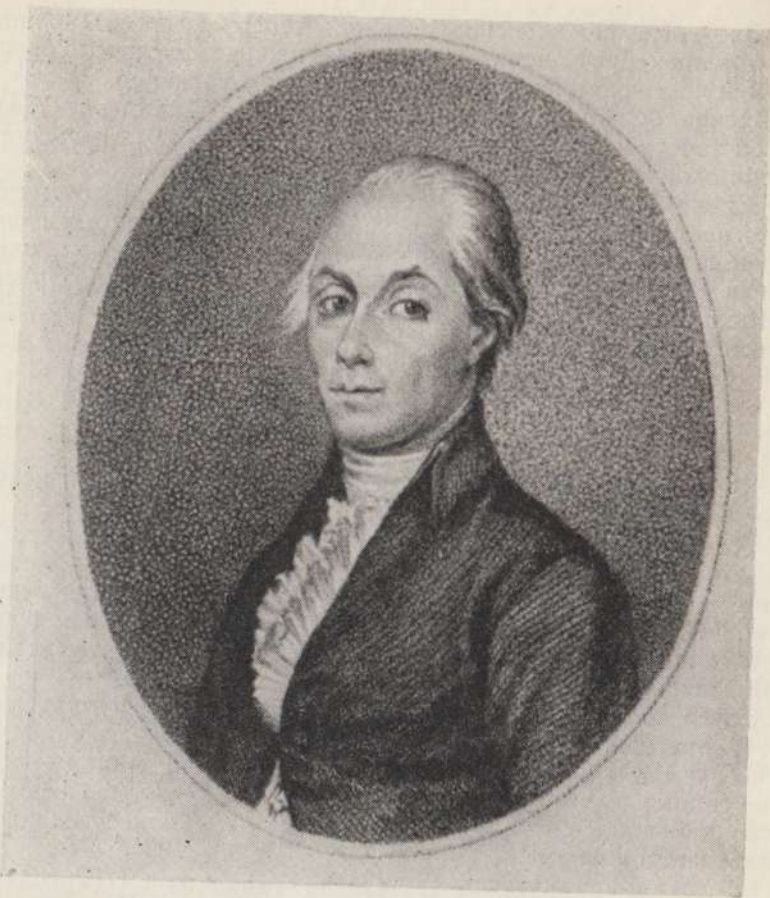
Характерно, что ни один из них не затрагивает антагонизма между светским и церковным искусством, столь типичного для средних веков. Этот антагонизм продолжал существовать и в XVIII столетии. Но теперь бурные столкновения происходят в сфере самой светской музыки — инструментальной, оперной. Здесь четко вырисовываются, соревнуются и борются между собой враждебные классовые группировки.

Характерно и то, что музыкальные бои получают наибольший размах и наибольшую интенсивность во Франции — там, где социальные противоречия обнажились особенно резко и революционная ситуация определилась в наиболее типичной, классической форме.

Великая французская буржуазная революция 1789 года — самое значительное политическое событие XVIII столетия. Оно не только оказало решающее влияние на последующую историю человечества, но и подытожило деятельность предшествующих поколений, проходившую в условиях быстрого созревания и развертывания антифеодального движения. Многие явления музыкальной жизни XVIII столетия приобретают отчетливый социальный смысл в свете того коренного конфликта, который характеризует этот революционный век.

Ф. Энгельс говорил об идеологах революционной французской буржуазии, что они просвещали головы для приближавшейся революции. Не только во Франции, но по всему миру распространились просветительские идеи Вольтера, Руссо, Дидро и других борцов против сословных привилегий, деспотизма и суеверия, пламенных поборников разума, человечности и справедливости. И хотя желанный мир свободы, равенства и братства оказался не чем иным, как идеализированным царством буржуазии, призывы и деятельность про-





Александр Николаевич Радищев

светителей имели глубоко прогрессивное всемирно-историческое значение.

В передовых буржуазных странах Запада — Голландии и Англии — идеи Просвещения развивались с XVII века. В Америке они приобрели актуальность в период борьбы за независимость — во второй половине XVIII века. С движением за национальное единство Германии и освобождение от феодального гнета связана деятельность немецких просветителей Лессинга, Гердера, Гёте и Шиллера. В России, ставшей с начала XVIII века на новый путь в результате реформ Петра I и выдвинувшей всеобъемлющего гения — ученого и поэта М. В. Ломоносова, национальное просветительское движение нашло активного поборника в лице Н. И. Новикова и достигло вершины в противокрепостнической пропаганде

А. Н. Радищева — первого русского революционного мыслителя, «бунтовщика хуже Пугачева», по заключению Екатерины II.

Любопытна характеристика, которую дал Радищев XVIII столетию:

...Мужественно сокрушило железны ты двери призраков,  
Идолов свергло к земле, что мир на земле почитал...  
Мощно, велико ты было, столетье!  
Но твоих сил недостало к изгнанию всех духов ада,  
Брызжущих пламенный яд чрез многотысячный век...

(«Осмнадцатое столетие»)

Век Просвещения — довольно узкое и не точное название эпохи обострения антифеодального движения и идеологической подготовки перехода к капитализму. Но это название, получившее широкое распространение, оттеняет важную сторону исторического процесса. Учитывая условность его, мы обозначаем веком Просвещения большой период мировой истории, охватывающий почти весь XVIII век. В более тесных границах он охватывает период с середины XVIII века до Французской буржуазной революции. В музыке при таком ограничении век Просвещения начинается после Баха и Генделя.

#### СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ МУЗЫКАНТОВ

Факты истории показывают, что экономическому и политическому подъему государства обычно сопутствует значительный рост музыкального искусства. И наоборот, застой общества сопровождается снижением музыкальной активности.

Однако эта закономерность верна лишь как схема. Нередко наблюдаются значительные отклонения от общей нормы.

Маркс писал: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества...» (введение к «Критике политической экономии»).

Все зависит от конкретных исторических условий.

Великобритания в XVIII веке представляла собой сильнейшую мировую капиталистическую страну. Но она не выдвинула в то время ни одного крупного отечественного композитора.

Германия в то время по-прежнему была раздроблена на мелкие феодальные княжества. Экономика ее развивалась крайне медленно, политическая роль бюргерства была ничтожной. Но немцы в первой половине XVIII века дали миру таких титанов, как Гендель и Бах.

Конечно, социальные условия влияли на развитие музы-



кального искусства как в Англии, так и в Германии. Уровень музыкальной жизни в Лондоне был выше, чем в любом прусском, саксонском или баварском городе того времени. Не случайно Гендель покинул свою родину и обосновался в столице Англии. Бах остался в Германии, но его известность как композитора не выходила за пределы тех городов, где он работал. О нем говорили главным образом как о непревзойденном органисте, изумительном импровизаторе. После смерти Бах был почти забыт, и лишь в XIX веке Германия, а за нею вся Европа узнали подлинные масштабы творчества этого «лейпцигского кантора».

Положение музыканта в феодально-абсолютистском обществе было тяжелым и унижительным. Композитор служил при княжеском дворе или церкви. С ним обращались как с лакеем или церковной служкой. Он обязан был выполнять прихоти хозяина-феодала, следовать мелочным предписаниям церковного начальства, городской администрации. Свобода его творчества была ограничена. Человеческое достоинство его попиралось. Многие музыканты, воспитанные на холотской морали, покорно гнули спину. Иные роптали, негодовали, и лишь немногие осмеливались сопротивляться.

Вся жизнь Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750) прошла в постоянных столкновениях с церковными чиновниками и придворной администрацией. Баху не пришлось выбирать свою профессию: он принадлежал к многочисленному роду, давшему несколько поколений музыкантов. В Тюрингии, откуда он происходил (родился в Эйзенахе), каждого музыканта принято было называть Бахом. Не один раз сменил Иоганн Себастьян Бах место своей деятельности, работая в различных немецких городах скрипачом, органистом, капельмейстером, композитором. С 1723 года до конца жизни он состоял кантором церкви св. Фомы в Лейпциге. В его обязанности входило руководство хором, игра на органе, обучение школьников пению и игре на музыкальных инструментах, обслуживание с мальчиками похорон и свадеб, а также сочинение музыки. Гениальный художник, творческая натура огромной мощи, он был обременен мелочными служебными делами в церкви и школе, испытывал материальные лишения, получал выговоры от тупого начальства. Возможности для осуществления творческих замыслов были здесь весьма скромны: небольшой хор, неполный оркестр. Бах неоднократно порывался покинуть Лейпциг, но это ему не удавалось. Он умер в бедности. Его семья осталась без средств и жила милостыней.

Ни у одного из композиторов мира жизнь не была так наполнена драматическими событиями, как у Георга Фридриха Генделя (1685—1759). Немецкий музыкант пережил ряд катастроф и падений, был на грани помешательства. Но все

же он находил силы для титанической борьбы и стойко вынес все невзгоды. Сын цирюльника-хирурга из саксонского города Галле, Гендель уже в молодости был знаменит, а к концу жизни увенчан славой национального композитора Англии.

Семнадцати лет он занимает должность церковного органиста. Но культовая музыка мало интересует юношу, и он переезжает в Гамбург. Там он сочиняет и ставит две оперы. Год спустя он отправляется в Италию, где вскоре выдвигается в первые ряды оперных композиторов и пожинает лавры как блистательный клавесинист. В 1710 году его приглашают придворным театральным капельмейстером в Ганновер (Германия). В том же году он появляется в Лондоне, где вскоре ставит ряд опер, а несколько лет спустя окончательно переезжает туда.

С 1720 года Гендель — руководитель Академии итальянской оперы в Лондоне. Это тот самый театр, к которому враждебно относились буржуазно-демократические круги и который так беспощадно был высмеян «Оперой нищего». Попытки Генделя углубить музыкально-драматическое содержание итальянского мифологического спектакля не изменили в корне этот условный, далекий от жизненной правды жанр. С другой стороны, реформаторские попытки встречали сопротивление знати. Положение ухудшалось тем, что Гендель был ставленником и соотечественником короля Георга I, ганноверского курфюрста, к которому многие англичане относились недружелюбно. В противовес Генделю выписали модного итальянского композитора Джованни Бонoncini, представителя более легкого, сладковатого оперного стиля. Оперы Бонoncini принимались в Лондоне с восторгом.

Угроза подстерегала и с тыла. Известно, что примадонна в опере — влиятельнейшая сила. А когда две примадонны ссорятся, театр трещит по швам. Всемирно прославленные колоратурные певицы Франческа Куццони и Фаустина Бордони однажды на сцене с остервенением вцепились друг другу в волосы. Генделю уже не раз приходилось свирепыми мерами укрощать оперных див. Но соперничество певиц, сопровождавшееся шумихой в обществе и скандалами в театральном зале, расшатывало оперное предприятие.

Окончательный удар ему нанесла «Опера нищего». В 1728 году театр прекратил спектакли.

Гендель отправляется в Италию, набирает свежую труппу и возобновляет деятельность в Лондоне. Его поддерживает король Георг II. Тем хуже для композитора: принц Уэльский, враждовавший с отцом, организует в противовес Генделю новый театр — Великосветскую оперу. Призывается неаполитанский композитор Никола Порпора (совсем как в Париже полвека спустя — Пиччинни против Глюка!). Разно-



чинные круги по-прежнему не симпатизируют придворной опере. В 1737 году театр Генделя терпит крах. Композитора разбивает паралич.

Но Гендель, едва успев выздороветь, снова вступает в бой. Аристократия по-прежнему травит его. Кредиторы угрожают тюрьмой. В 1741 году он ставит последнюю оперу — «Деидамия». Полный провал.

В 1742 году Гендель посещает Дублин и знакомит ирландцев со своей ораторией «Мессия». Произведение встречает восторженный прием. Это окрыляет Генделя. Он снова идет на штурм Лондона: пишет несколько ораторий, устраивает исполнение их. Но кампания против него нарастает с новой силой. Она ставит целью окончательно погубить саксонца. Нужно было иметь силу воли и энергию Генделя, чтобы сопротивляться интригам дам из высшего света и влиянию лендлордов и капиталистов. Духовенство со своей стороны чинит препятствия исполнению ораторий на библейские сюжеты. Организованный бойкот приводит Генделя к банкротству. Композитор впадает в тяжелую душевную депрессию.

И тут свершается чудо: затравленный музыкант становится любимцем нации.

В 1745 году претендент на английский престол из династии Стюартов развязывает гражданскую войну. В борьбе против реакционной династии сплачиваются различные слои английского общества. Патриотический подъем выводит шестидесятилетнего композитора из оцепенения. После восьмимесячной болезни он возвращается к жизни и создает «Гимн добровольцам». Гимн принимается с энтузиазмом. В 1746 году Гендель пишет «Ораторию на случай» — призыв на борьбу с нашествием — и ораторию «Иуда Маккавей» — проникнутое боевым патриотическим духом произведение, приуроченное к торжественной встрече победителей. «Иуда Маккавей» — это одновременно и прославление победы самого Генделя — победы, достигнутой после тридцати пяти лет ожесточенной, поистине героической войны. Последующие оратории композитора закрепили его успех. В жанре оратории — вершина достижений Генделя и всей музыкальной культуры Англии.

Как непохожа жизнь двух сверстников — Баха и Генделя!

Один жил в захолустных немецких городах, пользовался скромной известностью, а затем был предан забвению. Другой блистал в мировых центрах и удостоился широчайшей славы. Последней ступенью карьеры Баха явилась должность церковного кантора. Гендель стоял во главе крупнейшего оперного театра столицы Великобритании и добился в конце концов при жизни обожания. Его врагами были лорды во главе с наследным принцем, тогда как Баху отравляли жизнь ничтожные чиновники. Бах бедствовал и умер в нужде. Гендель оставил богатое наследство. Могила Баха была разы-



Исполнение оратории «Юдифь» Генделя  
Лондон, 1731

скана сравнительно недавно. Генделя похоронили в Вестминстерском аббатстве и соорудили памятник.

В жизненной судьбе обоих музыкантов своеобразно отразились острые социальные противоречия эпохи. Они нашли яркое выражение и в их творчестве — столь близком и столь разным.

Конечно, не все немецкие музыканты так бедствовали у себя на родине, как Бах. Поучительно сравнить его судьбу с положением Георга Филиппа Телемана (1681—1767) — самого популярного из современных Баху немецких композиторов.

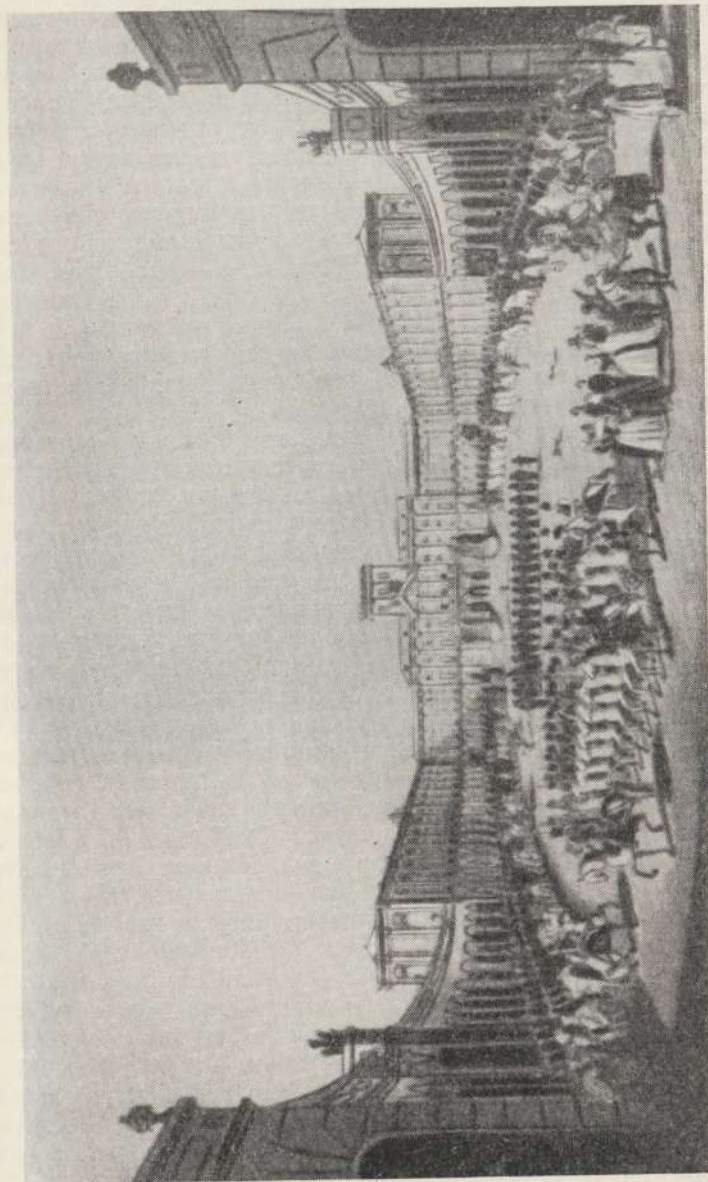
Великий труженик Бах говорил, что если бы любой музыкант приложил столько старания к занятиям музыкой, как он сам, то достиг бы таких же результатов. Телеман как раз отличался редкой трудоспособностью, любознательностью и продуктивностью. Бесспорно одаренный, он сочинил несколько десятков опер, столько же ораторий, столько же пассионов, множество оркестровых сюит, увертюр (их одних



до 600), трио-сонат, 12 полных годовых обиходов кантат и мотетов, бесконечное количество музыки «на случай» — свадебной, траурной, юбилейной, коронационной, застольной, массу танцев, песен и т. д. По словам Г. Римана, Телеман «был прототипом немецкого присяжного композитора, то есть писал с необычайной быстротой и притом так, как требовали». Это типичный музыкант-бюргер. Если Бах отразил наиболее передовые, устремленные в будущее, глубоко демократические идеалы бюргерства, то Телеман воплотил бюргерско-мещанский уживчивый либерализм. Представитель умеренного крыла немецкого просветительства, он, естественно, пришелся более ко двору, чем музыкант-мыслитель Бах. Однако ценность его творчества оказалась преходящей, Бах же возродился к бессмертию. Телеман был связан с поверхностью жизни, Бах — с ее глубинами. Немецкие обыватели предпочитали то, что было доступнее, легче и приятнее. Поэтому и в личной жизни Телеман преуспел больше, чем «лейпцигский кантор».

В Лейпциге, где Телеман учился в университете и служил церковным органистом, он основал ту самую Музыкальную коллегию, которой руководил Кунау и затем Бах. На родине Баха, в Эйзенахе, молодой Телеман несколько лет работал придворным капельмейстером, сохранив это звание вместе с пенсией до конца жизни. Он был церковным капельмейстером во Франкфурте, а затем с 1721 года до смерти — городским капельмейстером в Гамбурге, где руководил пятью церковными капеллами и одно время также оперным театром. Именно ему после смерти Кунау в 1722 году предложили место кантора в Лейпциге. Но Телеман счел эту должность неподходящей, после чего на нее пригласили Баха.

Почти тридцать лет служил капельмейстером у венгерских магнатов Эстергази великий композитор Йозеф Гайдн (1732—1809). В отличие от Баха, Гайдн, как и Гендель, еще при жизни приобрел мировую популярность. Но все цветущие годы своей жизни — примерно с тридцати до шестидесяти лет — он провел в замкнутой обстановке загородного княжеского дворца (Эстергаза, под Эйзенштадтом). Изюм в день он выслушивал личные распоряжения князя о репертуаре, сочинял для его светлости очередную симфонию, оперу, мессу или квартет, разучивал пьесы с капеллой, управлял «застольной» музыкой и проводил музыкальные вечера. Князь гордился своим личным маэстро, слава о котором достигла Парижа, Лондона, Петербурга. Его тщеславию льстили выступления возглавляемой Гайдном княжеской капеллы перед избранными гостями в замке или в городском доме князя в Эйзенштадте, а изредка и в столице Австрии — Вене. Но сам композитор тяготился подневольной службой и страдал из-за оторванности от всего мира. Беспременное сочинение музыки



Эстергаза  
Конец XVIII века



по заказу и вкусу вельможи, ежедневные занятия с оркестрантами и певцами, вечные заботы о поведении и нуждах музыкантов, о сохранности инструментов и нот делали жизнь добродушного «папаши Гайдна» далеко не идиллической. Композитор жаловался, что он порой не знает, кто он — капельмейстер или капельдинер. Когда после смерти старого князя его наследник, не любивший музыки, распустил капеллу, Гайдн переехал в Вену, откуда вскоре совершил две концертные поездки в Лондон. Шестидесятилетний музыкант обязался написать для британской столицы ряд новых сочинений и дирижировать во многих концертах. Интенсивная деятельность в большом городе поглощала много сил. Он жалуется в письмах на усталость. «Но, — добавляет он, — сознание того, что я уже не крепостной лакей, вознаграждает за все трудности».

Леопольд Моцарт, отец знаменитого композитора, сам композитор и скрипач, официально носил звание «лакея-музыканта» (на службе в Зальцбурге).

Самым ярким выражением конфликта между музыкантом-плебеем и феодально-абсолютистским строем явилась жизненная судьба Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791). Мир не знал природы более музыкальной. Универсальная творческая одаренность, изумительный в своей непринужденности дар импровизации, разностороннее исполнительское мастерство, тончайший слух и почти сверхъестественная память — все поражало в этом чарошее звуков, имя которого стало символом гармонии. Все стороны многогранного художественного облика Моцарта ослепительно раскрылись в самом раннем возрасте. Ребенком он покорила половину Европы как клавесинист, дирижер, скрипач и органист, импровизатор и композитор. Пяти лет начал он писать музыку, одиннадцати лет сочинил оперу, четырнадцати лет был удостоен звания члена Филармонической академии в Болонье.

Как и все музыканты его времени, Моцарт должен был поступить на службу. Он числился концертмейстером придворной капеллы в Зальцбурге — своем родном городе, центре небольшого церковного княжества (архиепископства; ныне территория Австрии). Жизнь в захолустной столице под опекой деспотичного церковного владыки была для Моцарта нестерпимой. Покинув Зальцбург, он в течение двух лет искал более сносной службы в каком-нибудь немецком, итальянском или французском городе. Но всюду, где раньше «чудо-ребенок» вызывал восхищение, взрослый художник встречал равнодушие. Моцарт снова был вынужден согласиться на «рабство в Зальцбурге».

С трудом носил он унижения и издевательства со стороны архиепископа. Отношения обострились и окончились резким разрывом. Двадцатипятилетний Моцарт предпочел



Юный Моцарт (?) за клавесином

необеспеченную, но зато независимую жизнь свободного мастера полукрепостной службе у владетельного прелата. Это был невиданный по своей смелости поступок.

Последние десять лет жизни Моцарт провел в Вене. Венские годы — период полного расцвета творчества гениального композитора и одновременно период отчаянной борьбы за существование. Свобода Моцарта была относительной. Сочинитель музыки зависел от императорского двора, богатых заказчиков, ограниченного круга покупателей нот. Концертант должен был считаться со вкусами светской публики. Педагог обременял себя нудными уроками в великосветских домах. Моцарт не гнушался никаким трудом. Но творческих заказов было мало, уроки отнимали драгоценное время и приносили ничтожный доход, концерты не всегда окупали себя.



После смерти Глюка в 1787 году Моцарту удалось, наконец, занять должность придворного композитора в Вене. Но это не принесло ему ни творческой радости, ни обеспеченного существования. В обязанности «камермузикуса» входило только сочинение танцев для маскарадов. Лишь изредка Моцарту, величайшему музыкальному драматургу XVIII века, поручали написать оперу. Двор предпочитал иметь дело с более угодливыми, преимущественно иноземными композиторами. «Просвещенный монарх» Иосиф II и венская аристократия не питали симпатии к музыканту, настойчиво прокладывавшему новые пути в искусстве и гордо отстаивавшему свою личную независимость. «Этот кусочек не по зубам моим венцам», — сказал Иосиф II о музыке «Дон Жуана» — лучшей оперы XVIII века. Конфликт между Моцартом и императорской Веней — это столкновение между новой, передовой, демократической художественной идеологией и старой эстетикой феодального мира. Это — напряженная схватка между человеком из народа, независимым художником, идеологом демократии — и феодально-абсолютистским деспотизмом. В этой борьбе Моцарт погиб. Не яд соперника-завистника, как гласит известная легенда, а жестокий, бесчеловечный строй обрел композитора на раннюю гибель. Труп величайшего сына Австрии был сброшен в безвестную могилу для бедных. Памятником лучезарному гению остались его нетленные творения.

Трагичной была и судьба Максима Созонтовича Березовского, украинца по национальности (1745—1777). Он жил еще меньше, чем Моцарт. Воспитанник Киевской духовной академии, он был принят в Петербургскую певческую капеллу. В возрасте от двадцати до тридцати лет он жил в Италии. Там, в Ливорно, шла его опера «Демофонт» (1773). Как и Моцарт, Березовский был избран в члены Болонской филармонической академии. Вернувшись в Петербург, композитор занялся сочинением духовных концертов. Он не нашел настоящего применения своим творческим силам. Как и Моцарта в габсбургской Вене, Березовского отпустили в русской столице итальянские музыканты. Приниженное положение и бездеятельность привели талантливого человека к психическому расстройству, а затем к самоубийству.

С признаками помешательства бродил по Украине в последние годы жизни церковный композитор Артемий Лукьянович Ведель (1767—1806). Его деятельность в качестве руководителя хоров протекала в Москве, Киеве, Харькове. Неожиданно для всех он поступил простым послушником в Киево-Печерскую лавру, откуда вскоре скрылся. Заподозренный в составлении какой-то политической записки, Ведель был арестован и умер в тюрьме.

В те годы, когда в Испании творил художник Франсиско

Гойя, ведя тяжелую скрытую войну с черными силами инквизиции и разнузданной дворцовой камарильей, в Мадриде жил крупнейший виолончелист XVIII века и выдающийся композитор Луиджи Боккерины (1743—1805), сын итальянского контрабасиста. Его родина — город-республика Лукка. После концертных поездок по Италии и Франции Боккерины в 1769 году приехал в Испанию. Но здесь вследствие интриг придворных музыкантов его ожидал холодный прием. Правда, он нашел поддержку у инфанта Луи, в капеллу которого был принят с титулом камерного композитора и виртуоза. Но тупой и ограниченный король Карл III и его сын, принц Астурийский, будущий король Карл IV, еще более жестокий и деспотичный, чем отец, отвергли Боккерины и как солиста и как композитора. Принц мнил себя великолепным скрипачом, но, играя в квартете, не давал себе труда прислушиваться к музыке, исполняемой его партнерами. Однажды, оказавшись не в состоянии разобраться в квартете Боккерины, он грубо разругал это сочинение. Оскорбленный композитор с достоинством ответил наследнику престола, что, для того чтобы судить о партитуре, надо по крайней мере быть музыкантом. Взъяренный принц едва не выбросил музыканта за окно. Вмешательство присутствовавших спасло Боккерины от расправы, но во дворце его имя не могло уже произноситься. Концертная деятельность виолончелиста прекратилась. Боккерины все же остался на своей второй родине, руководил концертами в частных домах, писал сочинения, посвящая их Фридриху Вильгельму II, королю прусскому, игравшему на виолончели и присвоившему итальянскому музыканту титул придворного композитора. Жестокая эксплуатация со стороны музыкальных издателей, сильная нужда, потеря жены и двух детей, болезни омрачают последние десятилетия его жизни. В обстановке жесточайшей реакции и вражды к революционной Франции, в войне с которой Испания Карла IV потерпела поражение, Боккерины в 1799 году посвящает свои квинтеты «Французской республике и великой нации».

Жизнь вовлекала музыкантов в революционное движение. Итальянский композитор Доменико Чимароза, придворный капельмейстер в Неаполе, участвовал в восстании патриотов против испанских Бурбонов (1799) и был приговорен к смертной казни, замененной изгнанием за пределы королевства. Утверждают, что его отравили.

Джованни Паиззелло, также придворный капельмейстер в Неаполе, пользовался вниманием со стороны революционного правительства, за что по возвращении короля подвергся гонениям. Позднее он был любимым композитором Наполеона, а после реставрации Бурбонов его лишили капельмейстерской должности в Неаполе.



Такая же судьба постигла немецкого композитора, дирижера и музыкального писателя Иоганна Фридриха Рейхардта, отстраненного в 1791 году от должности капельмейстера при дворе в Берлине за симпатии к французской революции.

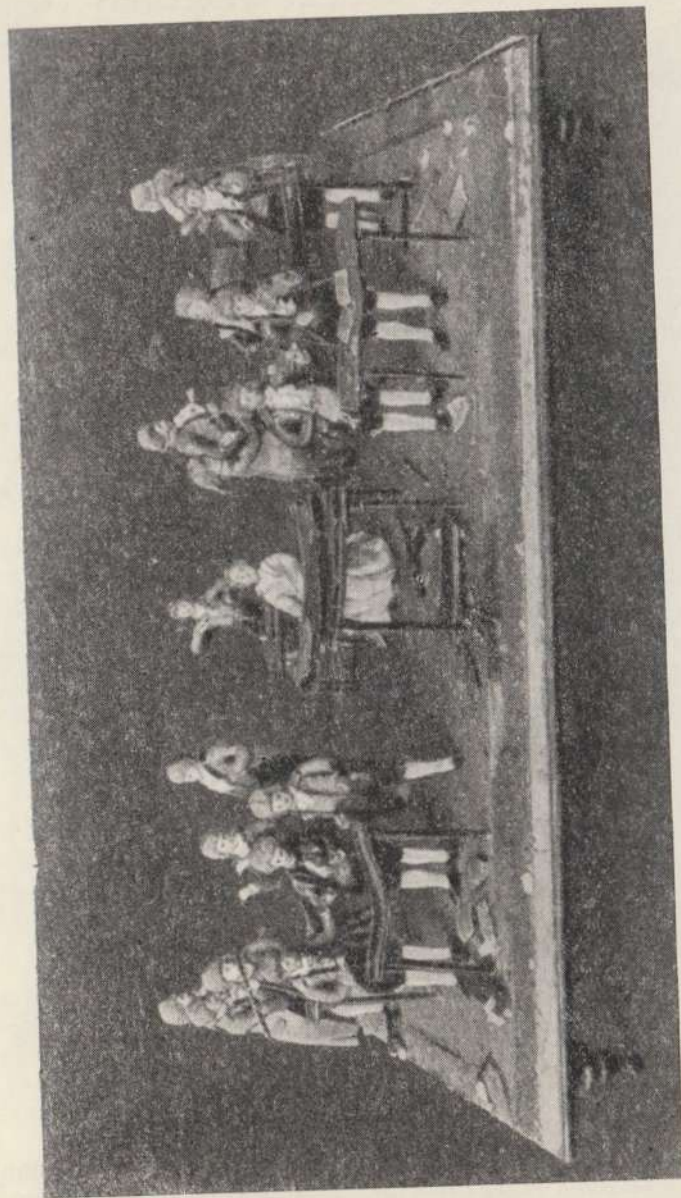
О французских музыкантах эпохи революции будет идти речь особо.

Музыканты века Просвещения в подавляющем большинстве происходили из трудовой среды. Гайдн был сыном колесника, Гендель — цирюльника. Отец Чимарозы работал каменщиком, отец Глюка — лесничим. Сын бедного крестьянина Госсек в детстве был пастухом.

Виднейший русский оперный композитор XVIII века Евстигней Ипатович Фомин родился в семье солдата-артиллериста. Из простых людей вышел и крупнейший русский скрипач этого века Иван Евстафьевич Хандошкин; его отец был литавристом придворного оркестра, по другим сведениям — портным. Березовский и Бортнянский вышли из певчих; Бах, Филидор, Бенда, Готье, Куперен, Бетховен — из семей потомственных музыкантов. Мать Бетховена была служанкой, а ее отец — поваром. Вольфганг и Леопольд Моцарты принадлежали к роду переплетчиков и каменщиков. Приюты сирот и бедных детей, названные консерваториями, дали не один десяток выдающихся композиторов — таких, как Паизиелло, Винчи, Порпора, Перес, Саккини, Траэтта.

Многие музыканты были духовного звания. Встречались и представители дворянства и даже высшей аристократии (разумеется, не среди оркестрантов или хоровых певчих, вербовавшихся из лиц «подлого» звания). Поскольку музыка являлась трудовой профессией, а музыканты приравнивались к слугам, лица «благородного» сословия не забывали подчеркнуть, что они любители, «аматеры», «дилетанты», а не артисты-профессионалы. Так, например, аматером именовал себя известный композитор Осип Антонович Козловский. Зачинатель русского романса, государственный сановник и академик Григорий Николаевич Теплов опубликовал свой сборник романсов под инициалами Г. Т.

Русские помещики отдавали своих крепостных крестьян и дворовых в обучение учителям музыки и пения и готовили из них оркестрантов, оперных певцов, хористов, композиторов. Из крепостных музыкантов составлялись капеллы, оркестры, квартеты, оперные труппы, увеселявшие своих хозяев и их гостей в домашних театрах, салонах и столовых. Крепостными артистами обзаводились не только столичные вельможи, но и провинциальное дворянство. Десятки оркестров и ансамблей насчитывались в поместьях и городах Волынской, Киевской, Курской, Московской, Петербургской, Полтавской, Смоленской, Тульской, Харьковской, Черниговской и



Крепостной оркестр в имени Гончаровых «Пологняный завод»  
(Калужская губерния)  
Восковая группа. Конец XVIII века



других губерний России, Украины и Белоруссии. У графов Шереметевых, владельцев крепостных театров в Кускове и Останкине, под Москвой, имелась превосходная оперная труппа и большой оркестр. Оперные спектакли ставились в крепостном театре графа А. Р. Воронцова в Тамбовской, затем во Владимирской губернии. Крепостные коллективы нередко выступали в столичных концертах с исполнением крупных симфонических и ораториальных произведений. Кадры крепостных актеров и музыкантов пополняли и казенные театральные труппы.

Положение крепостной интеллигенции было тяжелым и унижительным. Музыкантам и артистам приходилось терпеть обиды и издевательства. За малейшие провинности их наказывали кнутом, зверски истязали, бросали в темницы. Их продавали, как скот, обменивали на лошадей и собак, отдавали внаем, как и других дворовых. Их не считали за людей. А среди них было много одаренных художников, искусных мастеров, пытливых и образованных интеллигентов.

Лишь некоторым из них удавалось сбросить с себя крепостное ярмо. Это было следствием особой милости их господ и обычно стоило большого выкупа.

В подмосковном музее-усадьбе Кусково, бывшем имении Шереметевых, висит портрет Параша Жемчуговой работы художника Н. И. Аргунова (талантливая крепостная семья архитекторов и живописцев Аргуновых участвовала в строительстве и украшении кусковского и останкинского дворцов). Крепостная актриса-певица, клавесинистка и арфистка Прасковья Ивановна Жемчугова, дочь крепостного кузнеца Ковалева, с детства была определена «к театру» и еще в юные годы покоряла слушателей искренностью и глубиной драматической игры, обаянием и мастерством вокального исполнения. Н. П. Шереметев, плененный красотой, душевным благородством и талантом замечательной артистки, дал ей вольную и сделал своей женой. Но венчание было совершено тайно, и в глазах света Параша оставалась любовницей графа.

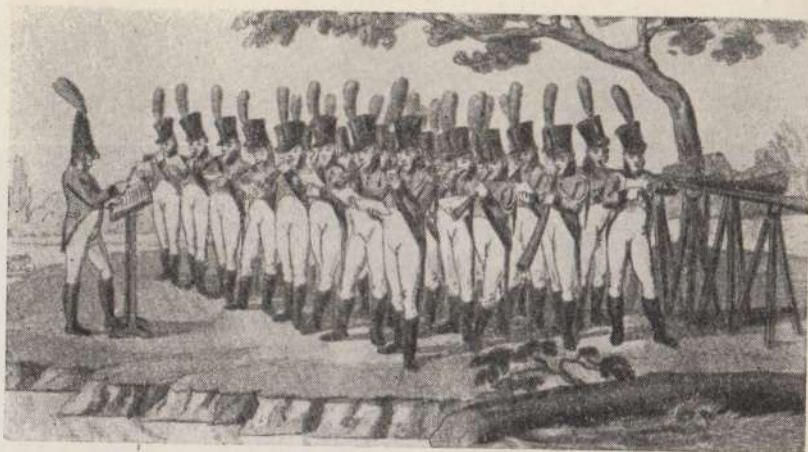
Из среды крепостных вышли такие музыканты, как композитор Михаил Алексеевич Матинский, один из зачинателей русской оперы, драматург и ученый; Степан Аникиевич Дегтярев, композитор, хормейстер и дирижер шереметевских театров; Даниил Никитич Кашин, композитор, певец, пианист, дирижер, пропагандист народной музыки, руководитель крепостной капеллы Бибиковых в Москве.

Дирижером крепостного оркестра в подмосковном имении графа В. Г. Орлова «Отрада» был композитор Лев Степанович Гурилев. Ему уже минуло шестьдесят лет, когда после смерти старого графа он получил вольную. С ним был отпущен на волю и его сын Александр, автор популярных роман-



Прасковья Ивановна Жемчугова-Шереметева





Роговой оркестр  
1796

сов, скрипач в оркестре имени «Отрада». До пятидесятилетнего возраста оставался крепостным выдающийся мастер музыкальных инструментов Иван Андреевич Батов.

Только в условиях крепостного быта могла возникнуть такая удивительная затея, как роговая музыка. Так называли оркестр из охотничьих рогов. Каждый рог издавал только один звук. Музыканту давали один рог; иногда он попеременно пользовался двумя, реже тремя рогами. Он не исполнял ни одной мелодии, ни одного пассажа. Его задача заключалась в том, чтобы в нужный момент вставить свою единственную ноту в мелодию или аккорд, издав этот звук с должной силой и выдержав его полагающееся время. И такой оркестр исполнял не только аранжировки песен, но и крупные произведения, вплоть до симфонии Моцарта! Трудно даже представить себе, какого напряжения физических сил и внимания требовала эта изнурительная механическая игра. А между тем современники изумлялись стройности и красоте звучания этого сложного и мощного ансамбля. Ломоносов воспел его в стихотворении «На изобретение роговой музыки» (1754).

Первый роговой оркестр был заведен в доме обер-егермейстера С. К. Нарышкина в Петербурге. Он был создан путем упорядочения набора рогов, предназначавшихся для «охотничьей музыки». Честь усовершенствования принадлежит чешскому валторнисту Яну Антонину Марешу. Один из лучших капельмейстеров рогового оркестра Сила Дементьевич Карелин, работавший в Петербурге и Москве, ввел для роговой музыки пятилинейную нотную систему. Многие поме-

щичьи дома завели у себя роговые оркестры. И еще в 30-х годах XIX века один из русских роговых оркестров с огромным успехом гастролировал в странах Западной Европы.

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ В РОССИИ

1 января 1700 года вместо старого счета лет «от сотворения мира» в России было введено современное общеевропейское летоисчисление. Этой датой открывается и летопись светского музыкального просвещения в России.

К началу нового века русская профессиональная музыка не выходила за религиозные рамки: церковного хорового пения (знаменный распев, партесный концерт), духовной бытовой лирики (канты, псалмы). На протяжении XVIII столетия меняется весь уклад музыкальной жизни: появляется оперный и балетный театр, разворачивается концертная деятельность, вводится светское музыкальное образование, нотопечатание, торговля нотами и инструментами, зарождается музыкальная журналистика. Столичная аристократия и помещенное дворянство заводят инструментальные и певческие капеллы. Создаются оперы, светские канты и романсы, оды и кантаты, оркестровые и камерные произведения. Собираются и публикуются народные песни. Претерпевает изменения и культовая музыка.

Радикальные сдвиги в музыкальном искусстве связаны с общим культурным подъемом в стране. В XVIII веке была создана Академия наук, открыты университеты, возник постоянный Российский театр (1756), получила развитие новая поэзия и проза (Ломоносов, Державин, Кантемир, Фонвизин, Крылов, Радищев), расцвела живопись, скульптура, архитектура. В каждой области культуры формировалась своя национальная школа, которая осваивала и перерабатывала достижения мировой цивилизации.

Ни одна страна в мире не развивала свою науку и искусство без освоения опыта других стран. В России петровского времени этот процесс протекал стремительно: необходимо было в короткий срок преодолеть исторический разрыв. Культурные преобразования способствовали огромному подъему и самоопределению творческих сил.

Петр I твердой рукой проводил европеизацию общественного быта. Он заставил бояр сменить старое долгополое одеяние на узкие штаны и короткий камзол и насильственно остригал им бороды. В директивном порядке вводил он светский этикет и европейские манеры. В домах столичной знати устранялись ассамблеи, на которых кавалеры и дамы танцевали менуэты, аллеманды, англезы и слушали модную музыку. Лицам дворянского звания предписывалось посещать



концерты инструментальной капеллы. Многие молодые люди обучались игре на клавесине, виоле, арфе, флейте и других инструментах. В Москве в 1702 году (за год до основания Петербурга) был учрежден первый публичный театр в Комедийной хранине на Красной площади. В драматические спектакли этого театра включалось много арий, маршей и т. п.

Указом 1711 года во всех пехотных полках были введены штатные духовые оркестры. В 1713 году по распоряжению Петра из Москвы в Петербург был переведен хор государевых певчих дьяков, реорганизованный в Придворную певческую капеллу. После ликвидации в 1721 году патриаршества и учреждения Синода хор патриарших певчих дьяков стал называться Синодальным хором. Оба коллектива сыграли большую роль в развитии русской хоровой культуры.

В петровское время (первая четверть XVIII столетия) достиг полного расцвета торжественный и блестящий стиль партесного концерта. В нем отразились мощь и величие бурно подымавшейся исполинской державы. Победы русского оружия вызвали к жизни новый жанр — панегирические канты — приветственные трехголосные гимны с ликующими трубными мелодиями и громкими созвучиями. Церковнославянские речения переплетались в них с возгласами латинского происхождения. Особенно характерны своеобразные вокальные туши на многократно повторяемом возгласе «виват» («пусть живет»). Они вошли и в музыку домашнего быта («здравные», «застольные» песни), и даже в любовные канты («Виват моя мила! — Виват мой милейший!»). Образцом панегирического гимна петровского времени может служить кант «Радуйся, Роско земле!» на празднование Ништадтского мира (1721), увенчавшего победу России над Швецией на побережье Балтийского моря.

Тематика кантов в XVIII веке расширилась, появились любовно-лирические, пасторальные, шуточные, поздравительные канты. Кто слагал их — неизвестно: ни одного имени композитора до нас не дошло. А слагались канты в неимоверном множестве, и популярны были они повсеместно: эти трехголосные строфические песни составляли основу тогдашнего городского бытового письменно-музыкально-поэтического репертуара. Они частично сохранились в рукописных сборниках.

Вот первая строфа одного из кантов:

Весна катит,  
Зиму валит,  
И уж листок с дровом шумит.  
Поют птички  
Со синички,  
Хвостом машут и лисички.



Осип Антонович Козловский

Канты писались на слова Тредиаковского (ему принадлежит цитированный текст «Весна катит»), Ломоносова, Сумарокова, Сковороды и других поэтов того времени. Авторство текстов многих кантов не установлено. Канты способствовали переходу русского стиха от силлабического сложения к современному силлабо-тоническому.

Постепенно кант приближался к романсу. Переходную ступень образовали двухголосные песни с инструментальным басом, сочиненные композитором-любителем Г. Н. Тепловым. Большинство их написано на слова Сумарокова. Песни выдержаны в чувствительно-галантных тонах и напечатаны под характерным титулом: «Между делом безделье». Это — первый печатный русский сборник песен-романсов (1759).

Видными авторами романсов, или, как они тогда назывались, российских песен, были Федор Михайлович Дубянский, типичный представитель дворянского сентиментализма («Стонет сизый голубочек» на слова Дмитриева), и особенно Осип Антонович Козловский, склонный подчас к мрачной патетике («Прежестокая судьбина»). Поляк или белорус по происхождению, Козловский ввел в русскую музыку жанр торжественного хорового полонеза. Национально-польские элементы





Заглавный лист сборника Прача — Львова

этого церемониального «пешего» танца-песни приобрели особую помпезность в пышном блеске екатерининского Петербурга. Полонез Козловского «Гром победы, раздавайся» для хора и оркестра на слова Державина (1791) долгое время служил официальным русским гимном.

У Козловского учился польский композитор Михал Клеофас Огинский, участник восстания под руководством Т. Костюшко, позднее сенатор в Петербурге. Широко известны фортепьянные полонезы Огинского, проникнутые задушевым лиризмом и навеянные думами о несчастной родине («Прощание», «Прощание с родиной»).

Козловский, как предполагают, был автором обработки украинской народной песни «На бережку у ставка», исполненной четырехголосным хором и оркестром на знаменитом празднике 1791 года в петербургском Таврическом дворце по случаю взятия Измаила. Украинские песни пользовались популярностью в России, печатались в песенных сборниках, исполнялись при дворе и в домах аристократии бандуристами и гуслистами. Один из известнейших бандуристов-певцов Ти-

мофей Белоградский служил в 30—40-х годах придворным музыкантом в Петербурге. При дворе Екатерины II числился в штате гуслист-певец Василий Федорович Трутовский, также родом с Украины. Он издал первый русский нотный сборник народных песен (четыре части, 1776—1795).

Другой сборник русских песен вышел в свет в 1790 году. Он был составлен ученым, поэтом и архитектором Николаем Александровичем Львовым и пианистом-композитором Иваном Прачем, выходцем из Чехии.

В конце XVIII века был напечатан еще один песенник, составленный по рукописным сборникам, широко распространенным в то время.

Все эти издания отразили народно-песенный репертуар русских столиц. В них представлены песни протяжные, обрядовые, плясовые, сатирические, песни народных восстаний («Что да на матушке на Волге» — песня о Степане Разине). Большинство песен крестьянского происхождения, но в городской переработке. Встречаются и городские, посадские песни в духе чувствительных романсов или бойкого хоровода.

Среди рукописных коллекций XVIII века особый интерес вызывает так называемый сборник Кирши Данилова, составленный в приуральских районах Западной Сибири. Здесь мы находим первые музыкальные записи былин. О составителе сборника нам ничего не известно. Тексты былин были впервые опубликованы в 1804 году, напевы — в 1818.

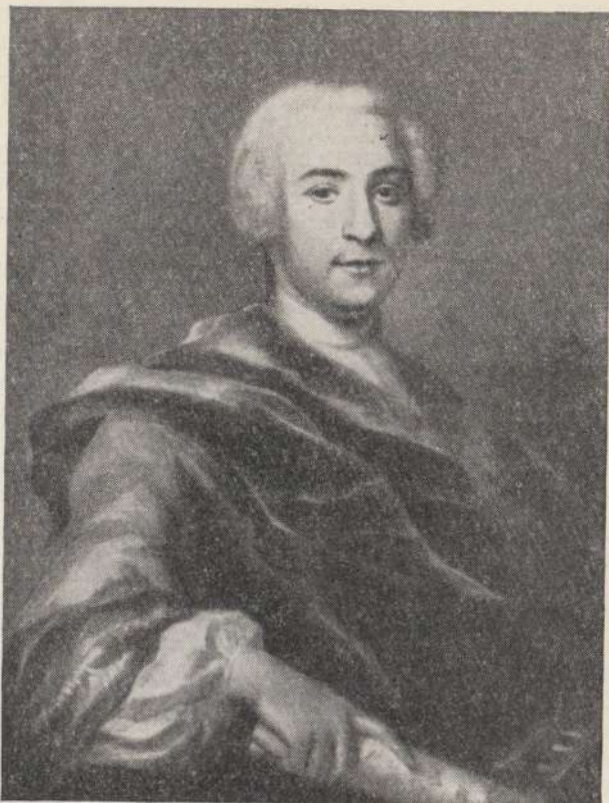
Напевом из Кирши Данилова воспользовался Римский-Корсаков для песни Садко и его дружины «Высота ль, высота поднебесная» в опере-былине «Садко».

Внимание деятелей русской культуры XVIII века к народному творчеству, собирание и публикация напевов народных песен — знамение нового времени. Это — свидетельство роста национального самосознания, проявление передовых общественных устремлений.

О характере, смысле и значении русской песни замечательно сказал Радищев: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа» («Путешествие из Петербурга в Москву»).

Империя Романовых была крепостнической страной. И нигде с такой силой не отразились страдания и стремления народных масс, как в песне — «душе народа». Они звучат и в протяжных лирических мелодиях, и в солдатских, рекрутских песнях петровских, аннинских, елизаветинских и екатерининских времен, и в новых, фабричных песнях, и в проникновенной песне «Не шуми, мати зеленая дубровушка», которую Пуш-





Франческо Арайя (?)

кин приводит в «Капитанской дочке» как любимую песню Пугачева. В XVIII веке создавались также боевые походные песни, исторические песни.

Народные песни вошли в профессиональную музыку XVIII века. Еще в 30-х годах итальянский музыкант Луиджи Мадонис, служивший при петербургском дворе, издал двенадцать скрипичных сонат, среди тем которых оказались подлинные мелодии русских крестьянских песен. Народные напевы подвергаются обработке в скрипичных и фортепьянных вариациях русских композиторов. Особенное значение народные песни приобретают в русской комической опере, которая в «век Екатерины» становится ведущим музыкальным жанром.

Русские зрители познакомились с оперным искусством в 30-х годах, в царствование Анны Иоанновны. Сначала это были преимущественно интермедии в исполнении итальянских артистов, приглашенных в Москву, где в то время находился



Александр Петрович Сумароков

двор. В 1736 году — за сто лет до постановки «Ивана Сусанина» Глинки — на петербургской сцене впервые была показана большая опера «Сила любви и ненависти». Ее автор — композитор неаполитанской школы Франческо Арайя — возглавлял в качестве капельмейстера придворную итальянскую оперную труппу в русской столице.

1755 год ознаменовался постановкой первой оперы на оригинальный русский текст — «Цефал и Прокрис». Музыка — того же Арайя, либретто — драматурга-классициста А. П. Сумарокова. Исполняли оперу молодые русские певцы, главным образом из малолетних певчих Придворной капеллы. В спектакле участвовал и большой хор придворных певчих. Русские солисты и хористы выступали также в итальянских операх.

На русской сцене исполнялись первоклассные европейские





Опера «Февей» Пашкевича  
Эскиз декорации П. Гонзаги к постановке 1786 года, Петербург

оперы и балеты. В репертуаре итальянских трупп мифологические оперы были постепенно отеснены операми-буффа. Успехом пользовались и спектакли придворного французского театра комической оперы. Приезжали немецкие и английские оперные труппы. Наряду с казенными театрами существовали частные антрепризы.

В России работали многие крупные певцы, дирижеры, композиторы, мастера балета. В качестве придворных капельмейстеров и композиторов служили такие прославленные итальянские музыканты, как Галуппи, Траэтта, Паизиелло, Сарти, Чимароза. На долгие годы связали свое творчество с русской сценой видные балетмейстеры — австриец Хильфердинг, итальянец Анджелини, француз Шарль Лепик. Блестящие имена мы встречаем и среди длительно работавших в России итальянских художников-декораторов — К. Галли Биббиена, Дж. Валериани, П. Гонзага.

С 70-х годов разворачивается деятельность русских композиторов. Они учились у иностранных педагогов профессиональному мастерству, овладевали современными жанрами, формами и композиционными приемами, стремясь к выработке самостоятельного стиля во всех жанрах музыкального творчества. Для передовых русских музыкантов было ясно, что источником самобытного стиля должен стать тот мелодический язык, на котором говорит родной народ. Народная песня послужила основой национальной композиторской школы.

Складываются прочные профессиональные традиции во всех важнейших областях музыкального искусства. Возникает национальная опера, развивается вокальная лирика, расцветает хоровое творчество, появляются первые образцы русской симфонической, камерно-ансамблевой, скрипичной и фортепьянной музыки. Выдвигаются творческие и исполнительские силы. Крупнейшими среди русских композиторов XVIII века были: Березовский, Фомин, Хандошкин и Бортнянский. В области оперы работали также Пашкевич и Матинский, в области хоровой и театральной музыки — Козловский.

Репертуар театра был смешанный — оперный и драматический. Одни и те же артисты выступали и в трагедиях, комедиях, и в операх. Русская комическая опера утверждается на сценах Москвы и Петербурга, а вслед за тем и в провинции. Имеются сведения об оперных спектаклях в Нижнем Новгороде, Туле, Ярославле, Калуге, Тобольске, Иркутске, а также на Украине — в Харькове и Киеве.

С каждым десятилетием множились ряды «охотников до музыки». Молодые люди и особенно девицы из дворянских семей проводили время за клавикордом или арфой, разыгрывали пьески и модные танцы, распевали популярные арии, чувствительные романсы и народные песенки, сопровождая пение несложным аккомпанементом. Играли также на скрипках, флейтах, виолончелях. Составлялись небольшие ансамбли, в которых охотно участвовали пожилые люди.

Музыка вошла в «культурный набор» образованного дворянина и светской барышни наряду с танцами и языками. Но к ней относились зачастую лишь как к поверхностному развлечению, забаве, «между делом безделью». В книжках, предназначенных для наставления «прекрасного пола», указывалось, что музыку следует почитать «полезною игрою и всегдашним лекарством от скуки и праздности». Признавалась и воспитательная роль «искусства гармонии» для смягчения нравов и облагораживания чувств. Но до понимания серьезного художественного смысла и высших этических задач музыкального искусства возвышались немногие.

В трудной и упорной борьбе против поверхностного и легкомысленного отношения к музыке прокладывали дорогу прогрессивные силы. Созревал музыкальный профессионализм, распространялось истинное музыкальное просвещение. Это движение захватывало наиболее интеллигентные круги дворянства, творчески активные и культурные слои разночинцев. Основные кадры отечественных музыкантов выдвигали демократические низы и не в последнюю очередь самое угнетенное сословие — крепостное крестьянство.

В дворянских домах и усадьбах музыке обучали частные учителя, а профессиональных музыкантов и оперных артистов готовили капельмейстеры и педагоги крепостных капелл и

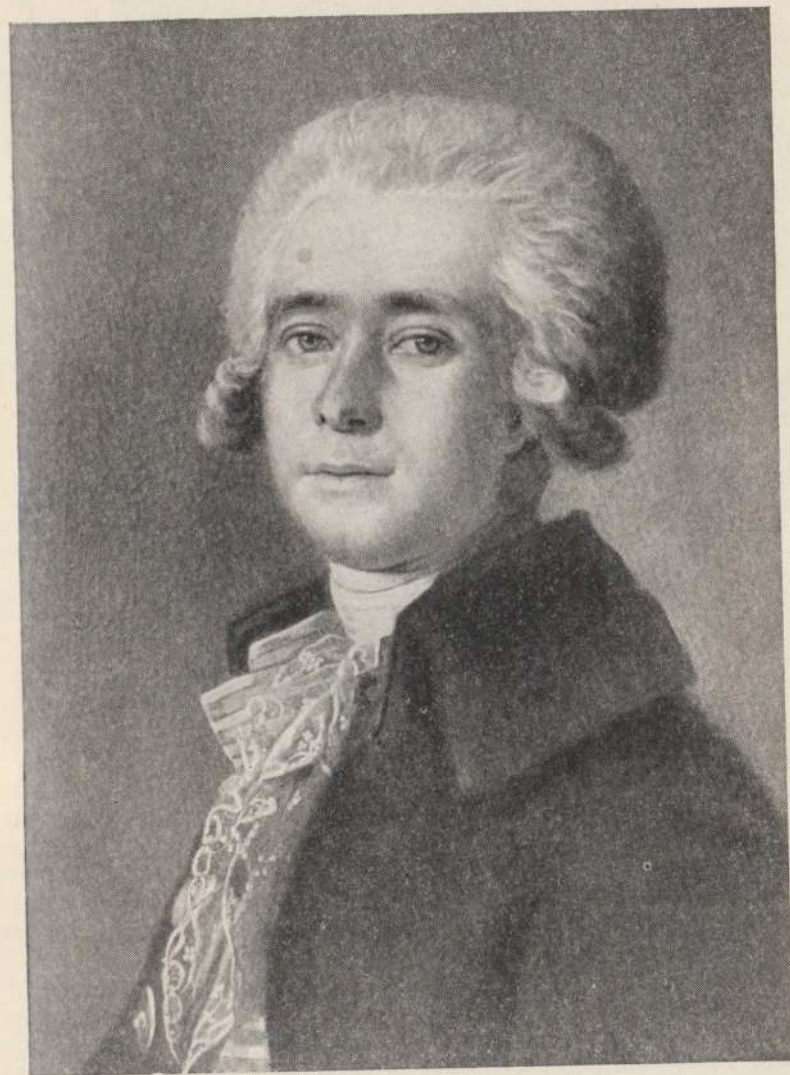




Елизавета Семеновна Сандунова

театров. Музыку преподавали и в учебных заведениях — музыкальных классах Академии художеств, Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, петербургского Смольного института, Казанской гимназии, а также в воспитательных домах и некоторых университетах. Открывались частные «училища музыки». В обеих столицах были учреждены театральные школы, в Ораниенбауме — балетная школа. Отличных профессионалов готовила Придворная капелла. Прекрасные голоса поставляли в эту капеллу и на оперную сцену певческая школа в Глухове, на Украине.

Украинские певцы преобладали среди первых артистов отечественного музыкального театра. Назовем Марка Полторацкого, первого русского оперного баса, впоследствии управляющего Придворной певческой капеллой. Упомянем тенора Гаврилу Марцинкевича и сопрано Елизавету Белоградскую — исполнителей заглавных ролей в «Цефале и Прокрис». Из русских певцов XVIII века славились басы Яков Воробьев, Антон Крутицкий, Андрей Ожогин, сопрано Елизавета Сан-



Дмитрий Степанович Бортнянский





Джузеппе Сарти

дунова. Гордостью крепостного театра Шереметева была певица Параша Жемчугова. Там же блистала танцовщица Татьяна Гранатова, дочь крепостного оружейного мастера Шлыкова.

Среди музыкантов украинского происхождения — три видных мастера русской духовной музыки — Березовский, Ведель и Бортнянский.

Бортнянский с 1796 года до конца жизни руководил Придворной певческой капеллой. Он создал образцовый стиль русского церковного пения. Автор 45 хоровых концертов, многих песнопений, ряда светских кантат, гимнов и песен, он внес в хоровую музыку лиризм, распевность, светлую созерцательность, что не лишало ее ни многообразия красочных эффектов, ни торжественности.

«У Бортнянского, — писал французский композитор Г. Берлиоз, — редкая опытность в группировке вокальных масс, громадное понимание оттенков, звучность гармонии и, что удивительно, невероятная свобода расположения партий; презре-

ние к правилам, уважавшимся как его предшественниками, так и современниками, в особенности итальянцами, которых он считается учеником».

В истории русской хоровой музыки не может быть забыто имя Джузеппе Сарти. Видный итальянский композитор, дирижер, ученый и педагог, Сарти более четверти века (с 1784 года) работал в России, состоял придворным капельмейстером в Петербурге, некоторое время жил на юге России у Г. А. Потемкина. За заслуги в области музыкальной акустики он был избран почетным членом Петербургской академии наук. У Сарти учились видные русские музыканты.

Помимо опер, Сарти писал монументальные торжественные кантаты в эффектном величаво-патетическом стиле. Сарти называл их ораториями. Эти произведения для хора и оркестра с участием роговой музыки, колоколов и пушек исполнялись на открытом воздухе.

\* \* \*

О развитии русской комической оперы, так же как и об отечественной инструментальной музыке, будет идти речь дальше, в связи с общим обзором европейской комической оперы и очерком инструментальных жанров XVIII века.

#### ВЕРШИНА МИРОВОЙ ПОЛИФОНИИ (БАХ)

«Его надо было бы звать не Бахом (Bach — ручей), а морем», — говорил Бетховен.

Поистине творчество Иоганна Себастьяна Баха подобно морю — глубокому, необъятному, величественному. Как море, оно могуче и полноводно, то спокойно, то бурно, то сурово, то мужественно-ласково.

Под оболочкой религиозных образов в кантатах, мессах, ораториях, мотетах Баха заключено огромное богатство жизненного содержания, подлинная человечность и чуждый мистике реализм. Правдивость и естественность выраженных в них чувств взрывают внешнюю оболочку. Вся же инструментальная музыка Баха, за исключением хоралов, — искусство последовательно светское.

Творчество Баха часто представляется академически-сухим и рассудочным. Да, в этом творчестве много рационалистической дисциплины, углубленной созерцательности. Здесь Бах соприкасается с немецкими философами XVII—XVIII веков (Бёме, Лейбниц), мысль которых направлена в сторону умозрительной абстракции. Но сила разума у Баха сочетается с эмоциональной мощью, обобщенностью — с конкретностью, мудрая логика — со смелой фантазией.



Многим Бах кажется чрезмерно серьезным. Но композитор-мыслитель был вместе с тем мастером непринужденной шутки. Страницы, полные скорби и трагизма, сменяются в его музыке эпизодами неподдельного веселья, радости, бурного восторга. Гамма чувств у Баха необычайно широка.

Все ценят непревзойденное техническое мастерство баховской полифонии. Но сколь велика ученость Баха, столь же почвенна его народность. Связанное с идеологией демократических слоев немецкого бюргерства, искусство Баха своими истоками уходит в глубокие пласты народной немецкой музыки.

Творчество Баха национально. Оно противостоит тому поверхностному и подражательному искусству, которое было модным в немецких княжеских дворах. Вместе с тем оно всеобъемлюще по своим мировым связям и мировому значению. Завершая многовековое развитие европейской полифонии, оно открывает новую эпоху в развитии музыки.

Бах писал во всех родах музыки, кроме оперы. Но достижения выразительного музыкального языка и драматургии оперы он перенес в другие жанры. Драматизм и лиризм его духовных вокальных произведений настолько ярки, впечатляющи, почти театральны, что в XIX веке вокруг баховских кантат завязалась оживленная дискуссия об истинной и ложной музыке церкви. В результате двери лютеранских храмов закрылись перед лучшими творениями великого композитора.

Духовные кантаты составляют половину наследия Баха. Их было создано около 300, из них примерно треть утрачена. Встречаются кантаты сольные, хоровые, но большинство — смешанные. Кантаты включают арии, речитативы, ансамбли, хоры с участием инструментального ансамбля или оркестра. Они чрезвычайно разнообразны по содержанию, характеру и строению. Преобладает лирика — самого различного эмоционального характера. Среди кантат Баха много подлинных шедевров.

Из нескольких евангелических п а с с и о н о в («Страстей») Баха сохранились «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею».

Большой известностью пользуются «Страсти по Матфею» (1729). Это грандиозное произведение содержит 24 сцены, охватывающие 78 номеров. Оно исполняется двумя хорами, двумя оркестрами, группой солистов-вокалистов, органом, клавесином. По форме это оратория с присоединением рассказа (речитатива) и хоралов. Рассказ ведется от лица евангелиста. Хоралы — лирические хоровые песни — выражают мысли и настроения народа. Часть текста заимствована непосредственно из немецкого перевода Евангелия (в версии Матфея). Таковы партии рассказчика, Иисуса и другие. Для лирических и драматических сцен — арий, хоров — написан по-



Иоганн Себастьян Бах



этический текст по плану Баха. Автор этого текста — лейпцигский почтовый чиновник Пикандер.

Первая часть «Страстей» — история предательства Иуды. Вторая часть — изображение страданий и смерти Христа. Эпос, лирика, драма, повествование — все соединилось в этом произведении, раскрывающем с потрясающей силой, психологической достоверностью и яркостью образов тему самопожертвования человека ради спасения народа. Гуманистическая сущность искусства Баха выражена здесь с наибольшей полнотой и убедительностью.

Рядом с драматической эпопеей о страданиях легендарного богочеловека высится монументальная философско-музыкальная поэма — месса си минор (1733—1738). Ее часто называют Высокой мессой. Она заслуживает этого названия по возвышенности своего идейно-художественного замысла, по совершенству его воплощения, по небывалым масштабам, выводящим это произведение за рамки церковной службы. Месса Баха состоит из 25 номеров, преимущественно хоровых. Она включает также арии и дуэты.

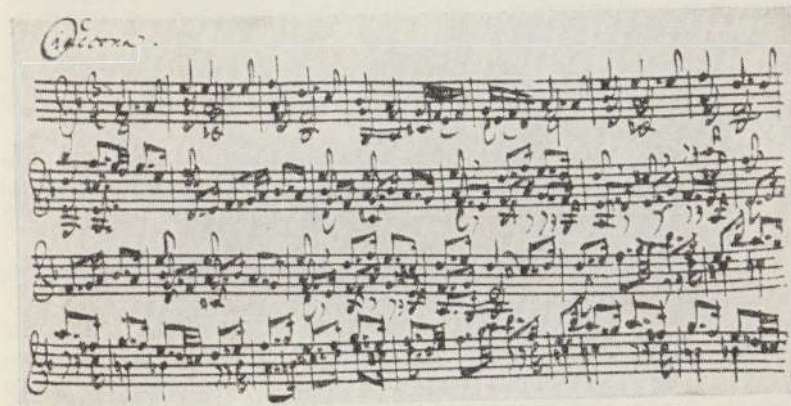
Текст мессы традиционный, латинский. Бах свободно членит его на отдельные, не всегда даже завершённые фразы и повторяет их столько раз, сколько требуется для музыкальной формы. Бах синтетически объединяет в мессе оперные, ораториально-кантатные и оркестрово-ансамблевые элементы. В единый колоссальный цикл входят законченные эмоциональные картины сосредоточенной скорби, радости, умиротворения, страдания, упования. В них находят выражение героический подъем и напряженный трагизм, ясная созерцательность и бурное ликование. И ничего потустороннего, сверхчувственного — все здесь земное, жизнеутверждающее, эмоционально-здоровое и полноценное. Здесь как нигде обнажилось разительное противоречие между содержанием нового искусства Баха и зависимостью его от старой культовой традиции.

У Баха традиция эта разрушалась изнутри. Показательно идейно-художественное переосмысление протестантского хора — краеугольного камня творчества Баха. Великий «кантор» вернул хоралу то, что в нем было выхолено за два века, — строгую простоту, непосредственность чувства, подлинную демократичность. Вместе с тем композитор раздвинул эмоциональный диапазон протестантского песнопения. Недаром педанты из церковного совета в Арнштадте поставили ему на вид употребление «многих странных вариаций» и «многих чуждых тонов» в хоральных прелюдиях. Бах обрабатывал хоралы для пения и для органного исполнения, вводил протестантские напевы в кантаты, оратории и другие сочинения. Лежа на смертном одре, он диктовал последние хоралы...

Бах написал 24 светские кантаты. Они приурочивались обычно к какому-нибудь чествованию или к свадьбе.

Большинство сюжетов взято из античной мифологии. Выделяется кантата «Состязание Феба и Пана». Тема ее — спор о сравнительных достоинствах музыки возвышенно-лирической и народно-жанровой. Имеются у Баха и бытовые кантаты: «Кофейная», «Крестьянская». Некоторые номера Бах переносил из одного сочинения в другое. Характерно, что в мессе си минор Бах частично использовал музыку из своих духовных кантат и даже из одной светской!

К какой бы области творчества Баха ни обратиться, всюду открываются новые исторические рубежи. Как творец органной музыки Бах выше всех. Не знает он равных и в современных ему формах оркестровой музыки — концерто-гроссо («Бранденбургские концерты») и танцевальной сюите. Художественно обогатил он камерную музыку для различных инструментов — сонаты, сюиты, партиты. Достаточно вспомнить, сколько мысли и страсти вложил он в знаменитую чакону из партиты для скрипки соло. Вот начало ее (авторграф):



В клавирном творчестве Баха обобщены многообразные достижения европейского клавесинизма, патетических органных импровизаций и концертного стиля скрипичной музыки. «Итальянский концерт» Баха для клавесина — первый в истории клавирный концерт (1735). Среди различных пьес Баха — фуг, сюит, партит, фантазий, прелюдий, токкат, инвенций, вариаций, концертов и т. д. — особое значение имеют два сборника под общим названием «Хорошо темперированный клавир» (1722, 1744). В каждом сборнике по 24 прелюдии и фуги во всех мажорных и минорных тональностях. Как художественное произведение — это неувядаемая коллекция шедевров различных полифонических стилей и разнохарактерных образов. Как педагогический труд — это высшая школа



композиторского мастерства и одновременно библя пианиста. Как исторический документ — это эстетический манифест, провозгласивший торжество современного музыкального строя (равномерно-темперированной 12-звучковой системы).

Фуга — венец полифонии. Она получила полное завершение в органной, клавирной, камерной, оркестровой и хоровой музыке Баха и в его художественно-методическом труде «Искусство фуги». До Баха тема фуги не имела такой рельефности и характерности, никогда не развивалась с такой логикой и целеустремленностью. По стройности, соразмерности и органичности баховские фуги оставили позади себя все предшествующие. Большую роль приобрела в полифонии Баха гармония. Бетховен назвал Баха отцом современной гармонии.

Музыка Баха — не только вершина мировой музыки своего времени, но и лучшее, что создала в ту эпоху вся культура Германии. Обесиленная, раздробленная, экономически и социально отсталая, скованная в практической и научной деятельности, Германия полнее всего выразила себя в творчестве величайшего своего сына. Здоровые духовные силы народа нашли проникновенно-глубокое воплощение в гениальной музыке Баха.

#### РАСЦВЕТ КЛАССИЧЕСКОЙ ОРАТОРИИ (ГЕНДЕЛЬ)

Известны слова Маркса: «...Кромвелл и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета».

Ветхий завет (Библия) явился литературным источником почти всех ораторий Генделя.

Библейские легенды, библейские герои были знакомы каждому англичанину с детства наравне со сказаниями и персонажами национального фольклора. С перевода священного писания начался современный английский литературный стиль. На почве ветхозаветных образов расцвела гражданская поэзия Милтона.

Общедоступность библейских сюжетов — один из стимулов интереса Генделя к Ветхому завету. Другая причина обращения композитора к Библии — эпический характер библейских рассказов. Легендарные по размаху и характеру исторические предания захватили воображение композитора, ставившего своей задачей создание героического и популярного искусства.

Религиозные мотивы не играли тут никакой роли. Гендель создавал не церковные произведения, а концертные музыкальные драмы, общедоступные по сюжетам и гражданские по смыслу. Композитор решительно возражал против исполнения своих ораторий в церкви. Столетие спустя М. И. Глинка рекомендовал оратории Генделя в качестве образца именно



Георг Фридрих Гендель



концертной музыки. «Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель», — писал он своему другу.

Гендель написал около сорока опер. Все они называются по именам главных действующих лиц — в большинстве своем исторических героев: Юлий Цезарь, Александр (Македонский), Ксеркс, Ричард I, Оттон, Тамерлан (Тимур), Роделинда (жена лангобардского короля) и т. д. Произведения Генделя занимают выдающееся место в том оперном жанре, к которому они принадлежат. Но этот жанр — неаполитанская *opera seria* — ограничивал возможности художника, сковывал его замыслы и ставил преграды на его пути к народу. Гендель пытался осуществить некоторые преобразования в опере, усилил музыкально-драматическую характеристику героических и бытовых образов, восстановил хор, давно исчезнувший из итальянского театра. Как ни прекрасна музыка его арий, как ни выразительны многие сцены его опер, однако не эти отдельные номера решили историческую участь оперного наследия Генделя. Композитору не удалось опрокинуть все искусственные барьеры придворного развлекательного жанра. Его оперы не пережили своего века. И лишь в недавнее время, спустя два столетия после смерти автора «Юлия Цезаря», делаются попытки возродить на сцене его произведения («генделевский Ренессанс»).

Бессмертие Генделю доставили его оратории.

Еще до того как творец «Мессии» окончательно распрощался с театром, он создал ряд капитальных произведений в этом эпико-драматическом жанре. После провала 1741 года Гендель целиком посвятил себя ораториальному творчеству. Он писал оратории до тех пор, пока в работе над «Иевфаем» (1751) не ослеп.

Переход Генделя от классической античности к Ветхому завету означал поворот композитора от древности к современности. Восторжествовало народное, национальное, идейное начало. Так восприняли этот поворот современники.

Не любовная интрига, не личные взаимоотношения мифологических или условно-исторических персонажей составили содержание нового искусства, а муки и подвиги народа. Гендель первый прославил в музыке величие народных масс. Страсти масс, а не иллюзии Ветхого завета воодушевили композитора. Отсюда — величественный, массовый, героический характер генделевских творений. Это — монументальные фрески с высеченными из гранита фигурами, сгруппированными на широком пространстве. Напряжение мускулов и удары сердца ощущаются в упругих ритмах, могучих аккордах, выпуклых и внушительных темах.

Из всех композиторов, работавших в Великобритании, Гендель был ближе всех к Шекспиру по масштабам и силе творчества.

Главный герой генделевских ораторий — народ. Отдельные лица — лишь представители или предводители народа. Отсюда — важнейшая роль хора в драматургии ораторий. Отсюда — ораторские интонации во многих сольных партиях. Хор выступает в самостоятельных сценах и в чередовании с солистами. Формы, жанры и стили многоголосных номеров ораторий самые разнообразные. Различны и типы ораторий. Одни из них приближаются к музыкальной драме, другие состоят из ряда отдельных, органически связанных между собой картин. Но всем им присущ эпический дух. Характер ораториального творчества Генделя метко определил Б. В. Асафьев, назвав творца «Мессии» «великим драматургом народных движений в образах библейского эпоса».

«Израиль в Египте» (1738) — самая монументальная из генделевских ораторий. За исключением нескольких сольных номеров, она сплошь исполняется хоровыми массами. Это — взволнованное и величественное описание бедствий народа и его мужественной стойкости перед лицом «казней египетских».

«Самсон» (1742) — драматическая оратория с развитыми сольными партиями, хорами, представляющими два враждебных лагеря — евреев и филистимлян. И здесь народ не фон, а главное действующее лицо. Оратория написана по трагедии Милтона «Самсон-борец».

«Иуда Маккавей» (1746) — героическая поэма народной борьбы и победы. В ее основе лежит исторически достоверное событие: национально-освободительное восстание масс под водительством Иуды Маккавея, завершившееся освобождением Иерусалима в 165 году до н. э. В оратории главенствуют темы призыва к сопротивлению и торжества освобождения. Эпизоды мужественной скорби, мольбы, радостной мечты, печали, суровой сосредоточенности вносят контраст в произведение, общий колорит которого — подъемный, воинственный, волевой, ликующий.

Как и у Баха, каждый номер оратории Генделя выдержан в едином эмоциональном тоне. Переходы от одного душевного состояния к другому — резкие, контрастные. Это вообще типично для музыки того времени, не только оперной и ораториальной, но и инструментальной (старинные сюиты, сонаты, концерты). Но у Генделя смена аффектов более действенная, динамичная.

Оратории исполняются без декораций. Музыка сама изображает и описывает обстановку, вызывает почти зрительные представления о природе и внешних действиях. Так у Генделя, так и у Баха. Замечательным примером звуковой характеристики является сцена разрушения храма в «Самсоне». Похоронный марш в «Самсоне» и траурное шествие в «Сауле» (1738) — узловое оркестровые эпизоды ораторий.



Живописна лирическая оратория Генделя «L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato» («Жизнерадостный, задумчивый и сдержанный», 1740) по поэме Милтона. Встречаются у Генделя, как исключение, и оратории на антично-мифологические темы.

Всего Гендель создал до тридцати ораторий. Особую симпатию он питал к «Мессии». Это — одно из характернейших и музыкально наиболее богатых его произведений. Оно сыграло исключительную роль в жизни Генделя: указало путь к возрождению, целиком повернуло его к ораториальному жанру. Последними звуками, которые Гендель извлек на органе за несколько дней до смерти, были аккорды «Мессии».

Когда устраивались исполнения ораторий, Гендель, превосходный органист и блестящий импровизатор, сам садился за орган и в промежутках между частями играл фантазии. Так возник новый жанр музыкальной литературы — концерт для органа. Гендель оставил двадцать таких концертов в легком, праздничном, эффектном стиле.

Иной характер носят его оркестрово-ансамблевые концерты типа концерто грассо, преимущественно для струнных инструментов. В них сопоставляются величавые, углубленно-лирические, пасторальные, веселые части. По богатству содержания они оспаривают первенство у самых лучших произведений этого рода.

Гендель сказал новое слово и в области камерной музыки (сонаты, трио-сонаты), клавесинной музыки (сюиты, фуги). Но наиболее своеобразной областью его творчества была та, которую можно назвать «пенэрной музыкой» — музыкой на открытом воздухе. Она исполнялась огромным оркестром, преимущественно духовым. Как и пенэр в живописи, она вся как бы проникнута воздушной средой (французское *plein air* — полный воздуха).

По стилю и форме генделевские пенэрные произведения — звучные, сверкающие многочастные сюиты. «Музыка на воде» оглашала набережные Темзы во время королевской прогулки по реке. «Музыка фейерверка» сопровождалась аллегорическими огнями.

Творчество Генделя впитало в себя немецкую полифонию, английское хоровое искусство, итальянский оперный и оркестровый стиль. В нем отразились и французские влияния. Подобно Баху, Гендель завершил и обобщил завоевания всей европейской музыкальной культуры своего времени.

Гендель, наряду с Бахом, — крупнейший мастер полифонии. Но в его многоголосии яснее и определеннее, чем у Баха, выступает аккордовое начало. Генделевский контрапункт прост и компактен, гармония четка и внушительна. Композиция при широких общих масштабах лаконична в каждом из своих разделов.

Ближайшие поколения не знали Баха — творца кантат и пассионов, да и инструментальные его сочинения в большинстве оставались недоступными. Не то с ораториями Генделя: они почти сразу вошли в мировую музыкальную культуру.

В 1770 году «Мессия» был исполнен в Нью-Йорке, в 1783 году «Самсон» — в Москве. В одном из «Писем русского путешественника», относящемся к 1790 году, Н. М. Карамзин сообщает своим соотечественникам об исполнении «Мессии» в лондонском Вестминстерском аббатстве:

«В оркестре было 900 музыкантов... Вообразите действие 600 инструментов и 300 голосов, наилучшим образом согласенных, — в огромной зале, при бесчисленном множестве слушателей, наблюдающих глубокое молчание! Какая величественная гармония! Какие трогательные арии! Гремящие хоры! Быстрые перемены чувств... И печально, и радостно, и величественно, и чувствительно».

## КРИЗИС СЕРЬЕЗНОЙ ОПЕРЫ

### Опера-серия

Еще до постановки в Лондоне «Оперы нищего» — сценической пародии на неаполитанскую оперу — в Венеции появился сатирический трактат композитора Б. Марчелло «Модный театр» (1720). Познакомимся с отрывками из этого сочинения.

«Опера не может обойтись без сцены в тюрьме, без стилетов, ядов, писем, охот на медведей и буйволов, землетрясений, молний, сумасшествий и прочее... Если в тюрьме заключены одновременно муж и жена и один из них уводится на казнь, другой непременно должен остаться, чтобы спеть ариетту на веселые слова: это необходимо для того, чтобы не огорчать публику... Если два действующих лица объясняются в любви или организуют заговор или засаду, необходимо, чтобы при этом присутствовали пажи или статисты...

Если певец играет роль пленника, раба и т. д., он должен появиться хорошо напудренным, в платье, украшенном драгоценностями, с высочайшим султаном на шляпе, с длиннейшей шпагой, с блестящими цепями, которыми он должен постоянно потрясать для завоевания сочувствия у публики...

Артистка на сцене должна поднимать то левую, то правую руку, постоянно переключать веер из одной руки в другую, плевать во время всякой паузы, петь головой, ртом, постоянно кривляясь... Если ей приходится петь арии со словами «жестокий», «тиран», «изменник», ее взоры обращаются на покровителя, будет ли он в зрительном зале или за кулисами; если же в арии слова «дорогой», «жизнь моя», она глядит на сфлера или на одного из статистов».



Ничто не характеризует итальянскую серьезную оперу более ярко, чем засилье в ней кастратов. О власти искусства этих женоподобных певцов красноречиво свидетельствует судьба Фаринелли. Знаменитый виртуоз своим пением вывел испанского короля Филиппа V из ипохондрии, приобрел большой политический вес и умер, утопая в роскоши.

Автор книги «Перевоороты в итальянском музыкальном театре» (1783—1786) Э. Артеага писал: «Люди уродуются... для того, чтобы ласкать ухо, чтобы увеселять ленивую, капризную, праздную и развращенную публику... Какую соразмерность находит глаз зрителя между арией Фемистокла, величественной и воинственной, и гладкими лицами этих людей, которых я охотно назвал бы средним родом человечества?.. Между взором, решительным и возвышенным, Марса или Аполлона и их уклончивым взглядом, изнеженным и жеманным? Как могут представлять богов те, кто стоит ниже людей?»

Любопытно, что эти голосистые представители «среднего рода человечества» с одинаковым «успехом» изображали как мужественных богов, так и очаровательных нимф. Вот что рассказывает Дж. Казанова, известный авантюрист XVIII века: «...Весь город [Рим] стремился посмотреть кастрата, исполнявшего роль примадонны... Голос кастрата был великолепен, но еще великолепнее была его красота... На сцене создавалось полнейшее правдоподобие; он воспламенял. Затянутый в тонко сделанный корсаж, он обладал талией нимфы, и его грудь — почти невероятно — по форме и красоте не уступала женской».

На протяжении всего XVIII века опера-серия являлась мишенью для сатир. Одна из острых стрел была пущена Сумароковым. Писатель поместил в журнале «Трудолюбивая пчела» (1759) сатирический этюд под выразительным названием «О неестественности». Обличая фальшивую скорбь вдовы на похоронах мужа, автор уподобляет покойного актеру балетной пантомимы, а его жену — оперной примадонне: «Первый актер сея драмы был мертвой человек, и действовал еще меньше, нежели актеры в пантомиме... а первая актриса была жена его, которая идучи за гробом его пела песню по примеру оперисток, которые так же при гробах любовников своих песни поют, только лишь в прозе и без инструментальной музыки... Жена его выла, однако она притворно выла, для того что нигде каданса не потеряла, что в таком обстоятельстве одна только оперистка сделать может... У итальянских оперисток, как известно, хвосты по подобию павлинов длинные; и ради того когда актриса повернется, два пажа хвост, висящий с преширокой из обручей составленной юпки, передвигают...»

С каждым столетием все резче обозначались пороки



Сцена из оперы «Птоломей» Генделя  
Постановка 1728 года, Лондон  
Певцы-кастраты Фаринелли и Сенезино, сопрано Куцонни

жанра, утвердившегося на сценах почти всех стран Европы — от Мадрида и Лисабона до Стокгольма и Петербурга, от Лондона и Копенгагена до Вены и Дрездена, Праги и Варшавы.

Один из современников (Соннет) писал в 1777 году: «Разложение сказалось прежде всего на речитативе. Он стал монотонным, безвкусным и бездарным... Еще хуже было с музыкой ариетт... Каждая ариетта стала сонатой для скрипки, которую артист исполнял на инструменте своей глотки... Композитор, который умел с силой сотрясать воздух, почитался большим мастером. Сцена превратилась в соловьиную рощу... Исполнитель был занят исключительно тем, что следил за полетом выпускаемых им нот... Каденция по всем правилам искусства должна была длиться семь минут шесть секунд на одном дыхании, даже если бы исполнителю угрожала неминуемая смерть здесь же на сцене».

Opera-seria — это концерт в костюмах. Она доставляла наслаждение своим *bel canto*, прельщала техническим блеском, но драматическое содержание находилось в загоне, герои были обезличены, музыкальные формы стандартизированы, стерты, как монета, речитатив стал невыносимым. Во время речитативных диалогов публика разговаривала или играла в карты, дожидаясь очередной арии. Мелодии непомерно длинных арий украшались бесчисленными и бессмысленными каденциями (виртуозными вставками), которые сами вокалисты по своему вкусу или, вернее, безвкусию вносили в оперные партии.

«Современная музыка,— писал либреттист Метастазιο в





Пьетро Метастазιο

1766 году,— смело восстала против поэзии, пренебрегла всеми правдивыми выражениями, стала считать слова второстепенными мелочами, которые должны вопреки здравому рассудку подчиняться ее вздорным капризам, наводняя театр звуками этих самых «бравурных» арий, ускорила его падение, приведя в упадок драму, разорванную, обезображенную и разрушенную столь необдуманном восстанием».

Однако дело не только в том, что музыка в опере подавляла поэзию, а виртуозы оттеснили композиторов. Порок коренился в идейно-эстетической сердцевине оперы. Opera-seria превратилась в крайне условный псевдогероический жанр развлекательно-зрелищного искусства. Она хирела в тисках вычурной помпезности барокко и галантной жеманности рококо. Она вырождалась в обстановке придворно-аристократического театра, особенно в национально обезличенной среде императорских, королевских и княжеских дворов Европы.

Усилия Метастазιο спасти этот жанр были обречены на неудачу.

Пьетро Метастазιο, придворный поэт в Вене, был крупнейшим либреттистом итальянской оперы-сериа. Ни один либреттист XVIII века не мог сравниться с ним в мировом влиянии. Итальянский поэт создал огромное количество текстов для опер, пасторалей, кантат, придворных представлений. Почти все композиторы, писавшие в XVIII веке произведения в этих жанрах, обращались к его творчеству. Мимо Метастазιο не прошли ни Глюк, ни Моцарт. Названная выше опера Березовского «Демофонт» также написана на текст Метастазιο. Это либретто, как и многие другие тексты итальянского автора, послужило основой для нескольких десятков опер.

Ради примера приведем сводку имен видных композиторов, сочинивших на либретто Метастазιο оперу «Олимпиада»:

А. Кальдара	1733, Вена
А. Вивальди	1734, Венеция
Дж. Б. Перголези	1735, Рим
Л. Лео	1737, Неаполь
Б. Галуппи	1747, Милан
Г. К. Вагензейль	1749, Вена
Н. Логрошино	1753, Рим
Э. Р. Дуни	1755, Парма
А. Хассе	1756, Дрезден
Т. Траэтта	1758, Верона
Н. Йоммелли	1761, Штутгарт
В. Манфредини	1762, Москва
А. Саккини	1763, Падуя
Н. Пиччинни	1768, Рим
Дж. Сарти	1778, Флоренция
И. Мысливечек	1778, Неаполь
Д. Чимароза	1784, Виченца
Дж. Паизиелло	1786, Неаполь
И. Ф. Рейхардт	1791, Берлин

Список этот не исчерпывающий.

Либретто Метастазιο отличались искусной композицией, звучностью поэтического языка, возвышенностью художественных образов. Карло Гольдони, преклонявшийся перед «бессмертной славой» своего соотечественника, ценил в оперных текстах Метастазιο чистоту и изящество слога, плавность и гармоничность стихов, «удивительную ясность чувств», «трогательную страстность в языке любви», «его умение анализировать человеческое сердце».

Однако драматическая поэзия Метастазιο не всегда достигала подлинной жизненности и глубины драматического выражения. Традиционные мифологические и исторические



сюжеты получали искусственную и схематичную трактовку, образы были лишены индивидуальной определенности.

Действие оперы, по существу, пребывало без движения. Достаточно было малейшего поворота в ходе событий, как тотчас же вводились стихи и на них возводилась венчающая сцену ария. Форма была стандартная — два четверостишия с повторением первого четверостишия после второго (ария да капо). Каждый герой, даже третьестепенный, имел возможность в том или ином месте оперы излить в такой арии свои чувства и высказать глубокомысленные суждения. Умствованию, самообнажению и чувствительности, как заметил один историк оперы, не было конца.

Итальянская опера XVIII века не испытывала недостатка в творческих кадрах. Вслед за Алессандро Скарлатти, завершившим деятельность в первой четверти века, неаполитанская школа выдвинула большое число одареннейших мастеров (Л. Лео, Л. Винчи и другие). Многие из них работали за рубежом Италии. В жанре оперы-серии писали и иноземные мастера, в том числе и русские (на итальянских сценах шли оперы Березовского, Бортнянского, Скокова). Наряду с представителями легкого, поверхностного стиля, вроде Бонончини, проявляли активность композиторы-новаторы. Они стремились углубить музыкально-драматическое содержание оперы. Среди них — Гендель, позднее — Никколо Йоммелли, Томмазо Траэтта и другие. Но частичными реформами нельзя было преодолеть кризиса итальянской серьезной оперы. Нужны были коренные преобразования. Их осуществил Глюк.

### Лирическая трагедия

Кризис переживала в XVIII веке и французская историко-мифологическая опера. Ближайшее поколение композиторов после Люлли пошло по стопам основоположника лирической трагедии. Но вскоре стало обнаруживаться измельчание стиля. Развлекательность вытесняла трагедийность, зрелищность одерживала верх над идейностью. Опера превращалась в дивертисмент. Правда, музыка становилась красочнее и живописнее, вводился свежий народно-бытовой вокальный и танцевальный материал. Но опера все дальше уходила от драмы, героики, строгих идеалов классицизма. Больше всего ценились теперь изящество, нежность, приятность. Величественные герои античности превратились в элегантных придворных кавалеров. Классицизм сменился галантным стилем (рококо).

«...Только приятные сюжеты нахожу я хорошими для оперы, — писал французский автор первой половины XVIII века. — Они пробуждают в нас нежное сочувствие; они приводят нас в состояние сладкой грусти и вливают в душу необъ-

яснимую прелесть, чего никогда нельзя достигнуть грозными сюжетами» (Ремон де Сен-Мар. Размышления об опере, 1741).

Показательна для нового стиля французского музыкального театра опера-балет Андре Канпра «Венецианские празднества» (1710). Произведение состоит из пяти совершенно самостоятельных актов, образующих дивертисментную сценическую сюиту. Празднества, радостные игры, карнавальные развлечения — вот атмосфера этого колоритного спектакля. В аллегорическом прологе Карнавал с помощью амуров и Веселья гонит прочь Мудрость, надоевшую ему своими скучными нравоучениями.

Не менее характерна опера-балет Жана Филиппа Рамо «Галантная Индия» (1735). Она также состоит из нескольких самостоятельных актов, объединенных общей идеей. «Галантные» турки, персы и американские дикари дают цивилизованной Европе уроки истинной любви, добродетели и великодушия.

Герои опер изъясняются в чувствительно-манерном стиле. Один из персонажей оперы Рамо «Дарданус» (1739), победив чудовище, провозглашает: «Ужасное чудовище! Ах, любовь еще ужаснее, чем ты!»

Искусственная условность и ходульность французских оперных спектаклей вызывали постоянные насмешки.

Еще в 1712 году Вольтер с присущей ему колкостью заметил: «Опера — спектакль столь же странный, сколь и великолепный, где глаза и уши удовлетворяются больше, чем разум; где подчинение музыке вызывает самые смешные нелепости; где при разрушении города поют арии, а вокруг могилы танцуют...»

Беспощаднее всех критиковал оперу Руссо. В романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) он сатирически описал спектакль Королевской академии музыки. «Я утверждаю, — заявлял писатель, — что для каждого человека, не лишённого вкуса в изящных искусствах, смесь французской музыки, танцев и чудесного делает из парижской оперы самое скучное зрелище, какое можно себе представить». Возмущение Руссо вызывало в оперном спектакле все: сюжет, драматургия, постановка, пение, оркестр, игра, танцы, музыка. Философ не мог без содрогания сердца вспомнить об «ужасных криках и продолжительном реве, которые оглашают театр во время исполнения... жесты артистов также заставляют страдать тех, кто смотрит, как и их пение тех, кто слушает... Вообразите муз, граций, амуров и самое Венеру, выражающихся с подобной деликатностью, и судите о впечатлении! Для чертей это, пожалуй, подходило бы, есть что-то адское в этой музыке».

С убийственной иронией Руссо пишет о балете в опере:





Сцена из оперы «Ипполит и Арисия» Рамо  
Постановка 1733 года, Париж

тия жизни сопровождаются танцами. Жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют; танцуют даже на похоронах; словом, все танцуют по всяким поводам».

К тому времени, когда вышла в свет «Новая Элоиза» Руссо, на сцене были поставлены все музыкально-театральные произведения Жана Филиппа Рамо\*: оперы «Ипполит и Арисия» (1733), «Кастор и Поллукс» (1737), «Зороастр» (1749) и другие, а также балеты, оперы-балеты, комедии-балеты. В творчестве Рамо получили развитие и завершение те новые тенденции, которые обнаружили во французском музыкальном театре после Люлли. Если у Люлли в опере преобладали суровое величие и строгий пафос, то у Рамо — галантная мягкость и нежность. Вместе с тем музыкально-

«В каждом акте действие обыкновенно обрывается на самом интересном моменте празднеством, которое дается для сидящих актеров и на которое партер смотрит стоя... Способ введения этих торжеств прост: если принц весел, все принимают участие в его веселье и танцуют; если он опечален — желают его развеселить и танцуют. Я не знаю, есть ли такая мода при дворе давать королям балы, когда они в плохом настроении; но что мне известно в отношении театральных королей — это то, что нельзя достаточно удивляться их стоической твердости: они глядят на гавоты и слушают песни в то время, когда где-то за сценой решается судьба их корон и их жизни. Но есть много других поводов для танцев: важнейшие события жизни сопровождаются танцами. Жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют; танцуют даже на похоронах; словом, все танцуют по всяким поводам».

драматическая характеристика в произведениях Рамо более углублена и одухотворена. Стремление Рамо к естественности и содержательности отвечало требованиям эстетики энциклопедистов.

Как музыкант Рамо выше Люлли. Его речитативы мелодически богаче, арии более разработаны, гармония несравненно насыщеннее, инструментовка красочнее и разнообразнее. Высокими художественными достоинствами обладает и балетная музыка Рамо.

Однако ни музыкальные богатства опер Рамо, ни отдельные реалистические тенденции его творчества не могли искупить идейно-эстетической ущербности жанра, отживавшего свой век в период быстрого разложения феодальной монархии. Кризис оперы старого режима обнажился во время войны буффионов. Сильный удар театру Рамо нанесли Руссо и энциклопедисты.

Назрела революция во французской серьезной опере. Ее совершил Глюк.

#### КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА

В XVIII веке повсеместно в Европе возникает театр комической оперы. Первоначально эта опера была комической в точном смысле слова — веселой, шуточной, буффонадной. Со временем комической оперой стали называть всякую оперу на бытовой сюжет, в том числе бытовую музыкальную драму. Комическая опера противопоставлялась серьезной опере на мифологический или исторический сюжет. Итальянская *oregata buffa* целиком строилась на музыке. Она состояла из законченных музыкальных номеров (арий, ансамблей), между которыми проходил речитатив. Во французской комической опере, немецком зингшпеле, русской комической опере, испанской тонадиле вместо речитатива вводился разговорный диалог.

#### Итальянская опера-буффа

Родиной оперы-буффа был Неаполь. Еще в XVII веке в Риме, Венеции, Неаполе эпизодически появлялись оперы комедийного характера. Но не от этих пьес ведет свою родовую новую буффонадную жанр. Истоки оперы-буффа — в комических эпизодах, разыгрывавшихся слугами в серьезных операх. В начале XVIII века такие сценки выделились в отдельные интермедии, исполнявшиеся между актами больших опер. В 1733 году в неаполитанскую постановку оперы Перголези «Гордый узник» была включена двухчастная интермедия того же композитора «Служанка-госпожа», запол-

\* Портрет см. на стр. 382.





Джованни Баттиста Перголези

нившая антракты спектакля. Эта интермедия считается первой классической оперой-буффа.

Автор «Служанки-госпожи» — юноша-композитор Джованни Баттиста Перголези. Чрезвычайно одаренный музыкант, Перголези за свою очень короткую жизнь (26 лет) написал свыше десятка опер (*seria* и *buffa*) и ряд других сочинений, в том числе исполняющуюся поныне в концертах духовную композицию «*Stabat mater*».

Опера-буффа — жанр демократического и реалистического театра. Повседневная жизнь народа — источник ее сюжетов.

Когда Бомарше писал комедию «Севильский цирюльник», задуманную первоначально как оперное либретто, он взял за основу сюжет, давно знакомый итальянской комической опере: девушка проводит за нос старого опекуна, намеревающегося жениться на ней, и выходит замуж за возлюбленного.

В «Служанке-госпоже» героиня заставляет старого холостяка-хозяина жениться на ней.

Типичные фигуры итальянской оперы: бойкая служанка, пронырливый или ленивый слуга, ворчливый опекун, педантичный ученый, крючкотворец-адвокат, доктор-шарлатан, старая кормилица, хвастливый солдат. Характерные национальные типы: трезвенный и озорной немец, ветреный француз, спесивый испанец, непонятый чудак тосканец. Часто под видом иностранца в сатирическом свете выводился аристократ, под видом отшельника — духовное лицо. Разыгрывались сценки из театрального быта: импресарио влюбляется в горничную примадонны и требует от авторов для нее ролей. Действие изобиловало шутовскими выходками, потасовками, перебранками, переодеваниями. Многое здесь было от ярмарочно-балаганных представлений и импровизационной комедии масок.

Жизненность сюжетов, занятость действия, простота и живость игры — все это встречало отклик у широкой публики. Всем нравилась музыка — веселая, доступная, народная по истокам и духу. Музыка была тесно связана со сценической игрой, мимикой, движениями. Она метко характеризовала персонажи. Подвижный, выразительный речитатив воспроизводил интонации обыденного человеческого говора. Самодвлеющая вокальная виртуозность отсутствовала. Естественность стала принципом пения, так же как и игры. Кастраты здесь были бы смешны, зато наряду с тенорами в опере-буффа пели басы, которые не допускались в неаполитанскую оперу-сериа. Возродилось ансамблевое и хоровое пение, появились большие, стремительно развивающиеся финалы, разнообразные типы арий, возросла роль оркестра.

### Французская комическая опера

Опера-буффа дала толчок подъему комической оперы во Франции. Издавна в ярмарочные спектакли вставлялись номера для пения. Сложился национальный жанр водевиля — легкой комедии с куплетами. Но на пути развития французской комической оперы стояла Королевская академия музыки, обладавшая исключительным правом на постановку опер во Франции. С другой стороны, монополию на постановку комедий и трагедий имел Театр французской комедии. Нарушение привилегий наказывалось заточением в Бастилию.

Актеры народных театров шли на хитрости. Раз нельзя на сцене исполнять драматический диалог, то его надо разбить на монологи: пока один актер произносит текст, все остальные актеры убегают за сцену. Раз нельзя в спектакле петь, то певец исполняет арию в публике, а на сцене актер изображает содержание арии пантомимой. Или всю музыку





Шарль Фавар

исполняет «оркестр» (одна-две скрипки), а на сцену выносят плакат, на котором большими буквами выведены слова куплетов.

Такой пьесой с плакатами была, например, комедия «Арлекин, король Серандиба» (1713) известного драматурга ярмарочных театров Лесажа. В 1714 году актерам народного театра удалось приобрести право петь самим куплеты водевиля — за большую плату, которая в дальнейшем повысилась до 40 тысяч ливров в год. В 1732 году начал свою деятельность в Ярмарочном театре видный драматург и постановщик Шарль Фавар, один из пионеров комической оперы. Для пьес Фавара, сочетавших сатиру и водевиль, характерна ясно выраженная политическая антифеодалная тенденция.

Под впечатлением «Служанки-госпожи», взбудоражившей в 1752 году французскую столицу, Жан Жак Руссо сочинил текст и музыку комической оперы «Деревенский колдун», исполненной в том же году в Фонтенбло, старейшей загород-



Сцена из оперы «Деревенский колдун» Руссо (поставлена в Фонтенбло в 1752 году, в Париже в 1753 году)

ной резиденции французских королей. Эта довольно простенькая опера, прославляющая безыскусственность деревенской жизни в противовес испорченности городских нравов, имела большой успех. Мелодии «Деревенского колдуна» распевались в мещанских пригородах Парижа, как и в Версальском дворце. Появились и другие комические оперы. Одни склонялись к чувствительности в духе Руссо, другие развивали веселые традиции ярмарочных спектаклей.

В 1762 году в результате слияния Ярмарочного театра и Итальянской комедии (второго привилегированного французского драматического театра) создается стационарный Театр комической оперы. Основателем французской комической оперы считается композитор Эдживидо Ромуальдо Дуни,





Франсуа Андре Даникан-Филидор

итальянец по национальности. Он сотрудничал с Фаваром и другими либреттистами. Одна из известных его опер — «Фея Юржель, или Что приятно дамам» (1765).

Типичные черты нового жанра особенно ярко выразил Франсуа Андре Даникан-Филидор. Филидор сначала прославился как сильнейший шахматист своего времени (первый чемпион мира; он же первый ввел позиционный метод шахматной игры). И вдруг совершенно неожиданно для всех Филидор заявил о себе как композитор комической оперы.

Реалистические произведения Филидора очень живо изображают трудовую жизнь ремесленников и крестьян, их семейный уклад и нравы. Названия опер говорят сами за себя: «Блез-сапожник» (1759), «Садовник и его господин» (сатира на аристократию), «Кузнец», «Дровосек, или Три желанья», «Колдун» (из деревенской жизни). Музыка Филидора изобразительна и характеристична. В пении и оркестровом сопровождении много остроумного звукоподражания, сочной жанровости, комизма. В опере «Том Джонс» по роману Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (постановка 1765 года) Филидор приближается к «мещанской драме» Дидро.

## Сентиментальная опера

Струя сентиментализма проникла в начале второй половины XVIII столетия во всю европейскую оперу и захватила другие области музыкального искусства. Это так называемый чувствительный стиль. Аналогичные течения распространились в европейской литературе (Стерн, Ричардсон, Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гёте), драме (Дидро, Лессинг, Гольдони), живописи (Грёз, Шарден). Отражая идеологию третьего сословия, сентиментализм провозгласил культ чувства и противопоставил добродетельную мораль буржуазной семье безнравственности аристократии. Нередко обличительный пафос сентименталистских пьес достигал высокого звучания («Коварство и любовь» Шиллера).

Гольдони писал в своих «Мемуарах»: «Если ставишь себе целью пробуждать добрые чувства, то не лучше ли привлечь сердце красотой добродетели, чем мерзостью порока? Говоря о добродетели, я имею в виду негероическую добродетель, трогательную в своих страданиях и слезную по своему содержанию. Произведения этого рода, известные во Франции под названием драм, имеют, конечно, свои достоинства. Они являются особым видом театральных представлений, занимающим середину между трагедией и комедией. Это развлечение наиболее отвечает запросам чувствительных сердец; несчастья трагических героев занимают нас издали; гораздо больше должны нас трогать страдания людей, подобных нам».

Таким жанром в опере, который занял середину между музыкальной трагедией (*opera seria*, *tragédie lyrique*) и музыкальной комедией (*opera buffa*, *opéra comique*), явилась комическая опера сентиментального направления. Она была родственна сентиментальному роману и «слезной комедии» («мещанской драме», «домашней трагедии»). Старые жанровые обозначения комической оперы сохранились, но чувствительность оттеснила комический элемент на задний план. По существу была создана бытовая музыкальная драма. Характеру действия отвечал эмоциональный тон оперы. Музыка выражала душевные переживания простых людей, биение их чувствительных сердец. Певучие вокальные мелодии и оркестровая партитура обогатились новыми выразительными приемами.

Историческим рубежом в итальянской опере явилась постановка в 1760 году в Риме оперы «Добрая дочка» («Чеккина») Никколо Пиччинни, видного представителя неаполитанской школы, автора более 120 опер, в том числе оперы «Роланд», предмета спора глюкистов и пиччиннистов в Париже. «Добрая дочка» написана на либретто Гольдони по нашумевшему роману английского писателя С. Ричардсона «Памела,





Никколо Пиччинни

или Награжденная добродетель». Героиня Ричардсона — горничная, которую пытается соблазнить аристократ. Он встречает отпор и, тронутый добродетелью служанки, женится на ней. Гольдони перенес действие в итальянскую обстановку: он сохранил возвышенно-чувствительную характеристику скромной героини, но смягчил социальную идею равенства людей: Чеккина, воспитанница графини, оказывается не простой девушкой, за которую ее принимали, а дочерью полковника. Ее искренне любит благородный маркиз. Он женится на девушке, не нарушая сословных приличий. Но прежде чем наступит счастливая развязка и будет награждена добродетель, героям драмы предстоит пережить много испытаний, волнений, коллизий. Страдания молодой Чеккины вызвали горячее сочувствие у театральной публики Рима, Италии и Европы. Именем героини музыкальной драмы назывались гостиницы. Выпускались перчатки, башмаки, шляпы alla Seschina. Мировой популярности «Доброй дочери» способствовала

в первую очередь лирически-выразительная музыка Пиччинни.

Во Франции ярким образцом сентиментализма явился «Дезертир» (1769). Эта «серьезная комедия» также приобрела широчайшую европейскую известность. Текст ее написан видным драматургом М. Ж. Седеном. Действие происходит в деревне. Здесь разыгрывается драма, в которой раскрывается сила чувств и моральная высота людей из народа — дочери фермера, крестьянина-солдата. Сцены в тюрьме, куда бросают по ложному обвинению в дезертирстве молодого героя оперы, достигают патетического звучания. В драматически-взволнованной лирической и жанровой музыке оперы отразились лучшие стороны симпатичного таланта Пьера Александра Монсиньи, автора популярных сентиментально-комических опер.

Чувствительной лирикой окрашена изящная и задушевная музыка Андре Гретри, крупнейшего мастера французской комической оперы XVIII века. Бельгиец родом, Гретри поселился в Париже, воспринял идеи энциклопедистов и в период революции писал народно-патриотические («Вильгельм Телль») и революционно-агитационные оперы. Он создал более 60 опер, из них первые еще в 60-х годах XVIII столетия. Оперы Гретри долго держались в репертуаре французского и европейского театров. Одна из известнейших — «Ричард Львиное Сердце» на либретто Седена (1784). Ария из этой оперы использована Чайковским в «Пиковой даме». Ее поет на французском языке графиня (сцена в спальне).

Как и у других авторов французской комической оперы, у Гретри сильные связи с народно-бытовой музыкой. Он придерживается простых, лаконичных форм песенного типа. Таковы его оперные ариетты, романсы и небольшие ансамбли, таковы и заключительные водевили — куплеты, исполняемые всеми участниками спектакля. Вместе с тем Гре-



Анна Дзамперини в роли Чеккины («Добрая дочка» Пиччинни, 1769 год)





*Oui oui, c'en est fait, je déserte.*

Сцена из оперы «Дезертир» Монсиньи  
Постановка 1769 года, Париж

цией благородного отца жениха, сказанной в адрес родителей невесты — бедных крестьян: «Это — честный и полезный класс, и я уважаю добродетельного человека, который меня кормит».

Недаром Екатерина II предупреждала в 1790 году: «Смотрите за нравами!» Ссылаясь на пример революционной Франции, она объясняла гибель государства тем, что «опера-буффа всех перековеркала!»

### Английская балладная опера

Тип английской музыкальной комедии определился в «Опере нищего» (1728) — ярчайшем образце балладной, то есть песенной, оперы. Этот жанр не выходил за рамки комического представления с песнями на популярные мотивы — народные, уличные, театральные. В «Опере нищего» таких

три больше, чем его предшественники, развил музыкальную сторону оперного произведения, усилил ее психологическую выразительность, внес в музыку большее разнообразие. Гретри тяготел к быту, а порой к истории, экзотике, романтике. Наибольший вес среди его опер имеют произведения с социальной проблематикой. Уклон в сентиментально-патриархальную мораль особенно отчетливо выражен в квартете «Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи?» из ранней оперы Гретри «Люсиль».

Как и многие другие французские оперы этого времени, «Люсиль» проникнута идеей торжества добродетели над сословным неравенством. Драматический конфликт в опере разрешается сентен-



Пьер Александр Монсиньи

песен насчитывалось не менее 64. Но развитых оперных форм балладная опера не знала. Ведущую роль в ней играли драматурги. Среди них мы встречаем такие крупные фигуры, как Филдинг и позднее Шеридан. В балладной опере сильны были сатирические тенденции. Со временем этот тип оперы все больше превращался в развлекательное представление легкого жанра.

Большой успех не только в Англии, но и за ее рубежами, включая Америку, выпал на долю балладной оперы «Черт на свободе, или Превращенные женщины» (1731). Текст ее был написан ирландцем Чарлзом Коффи, он же, видимо, подобрал к ней популярные мелодии. Исполнение этой пьесы английской бродячей труппой в Германии стимулировало развитие немецкой музыкальной комедии.





Андре Эрнест Модест Гретри

### Зингшпиль

Немцы познакомились с английской балладной оперой в 40-х годах XVIII века и вскоре начали ей подражать. В 60-х годах поэт Кристиан Феликс Вейсе и композитор Иоганн Адам Хиллер, следуя образцам французской комической оперы, создали зингшпиль (буквально — певческая игра). Основой немецкой разновидности комической оперы служила бытовая пьеса идиллического содержания, нередко с элементами сказочности. Героями зингшпиля были простые горожане или крестьяне. Их строгая мораль противопоставлялась порочности аристократов. Типичный пример — «Охота» названных выше авторов (1770).

Разновидность зингшпиля — лидершпиль (буквально — песенная игра). Создателем лидершпиля был Иоганн Фридрих Рейхардт («Любовь и верность», 1800).



Иоганн Адам Хиллер

Сольная песня в Германии начала развиваться с середины XVIII века, параллельно с зингшпилем. Видными ее мастерами были Хиллер и Рейхардт. Характерны заголовки и подзаголовки песенных сборников разных композиторов: «Оды с мелодиями» — «для пользования при чинных собраниях», «Песни для сердца и чувства», «Песни бюргерского и домашнего счастья».

Преобладали тексты второстепенных поэтов. Еще у венских классиков XVIII века, вообще занимавшихся песнями от случая к случаю, стихотворения Гёте — исключение (у Моцарта — «Фиалка», у Гайдна — «Миньон»). Но уже у Рейхардта имеется 128 песен на слова Гёте. Много их и у Карла Фридриха Цельтера, близкого друга Гёте (в молодости Цельтер был каменщиком, впоследствии руководителем музыкальной жизни Берлина и почетным членом немецкой Академии искусств).

В последней четверти XVIII века в немецкую вокальную музыку входит новый жанр — баллада. Это — повествова-





Иржи Бенда

тельно-драматический сказ для певческого голоса с инструментальным сопровождением. Типичным для него становится многоэпизодное строение. Образцом может служить баллада «Ленора» на слова поэта Бюргера, положенная на музыку сначала Иоганном Андре (1775), затем Иоганном Рудольфом Цумштегом. Музыкальный стиль баллад близок к опере и особенно к мелодраме.

Мелодрама — особый музыкально-театральный жанр. Не следует смешивать его с позднейшей мелодрамой — драматической пьесой, насыщенной чрезмерной эмоциональностью и чувствительностью. Музыкальная мелодрама XVIII века была основана на сценической мелодекламации: разговорная речь (декламация) сопровождалась инструментальной музыкой или чередовалась с ней. Пионером этого жанра был Жан Жак Руссо. Он написал в 1762 году текст и музыку мелодрамы «Пигмалион» (сотрудником его был композитор

О. Куанье). Постановку этой пьесы Руссо удалось осуществить только восемнадцать лет спустя.

Классик трагической мелодрамы — чешский композитор Иржи Бенда. Пьесы с его музыкой шли на немецких сценах: «Ариадна на Наксосе» и «Медея» в 1775 году, «Пигмалион» в 1779 году.

Бенда писал также зингшпили на немецкие тексты. Его зингшпиль «Деревенская ярмарка» (1776) — первая опера на сюжет из жизни чешских крестьян.

Еще в 1752 году, когда итальянская труппа показала в Париже «Служанку-госпожу», а Руссо поставил в Фонтенбло «Деревенского колдуна», в Вене была исполнена «оперетта» (то есть небольшая опера) Й. Гайдна «Хромой бес» на сюжет французской комедии. Это один из ранних образцов австрийского зингшпиля. Хотя зингшпиль в Австрии сохранил разговорный диалог, по музыкальным формам он ближе к итальянской опере-буффа. Классический образец венского зингшпиля — «Похищение из сераля» В. Моцарта (1782). Один из популярных зингшпилей — «Доктор и аптекарь» Карла Диттерса фон Диттерсдорфа (1786).

### Тонадилья

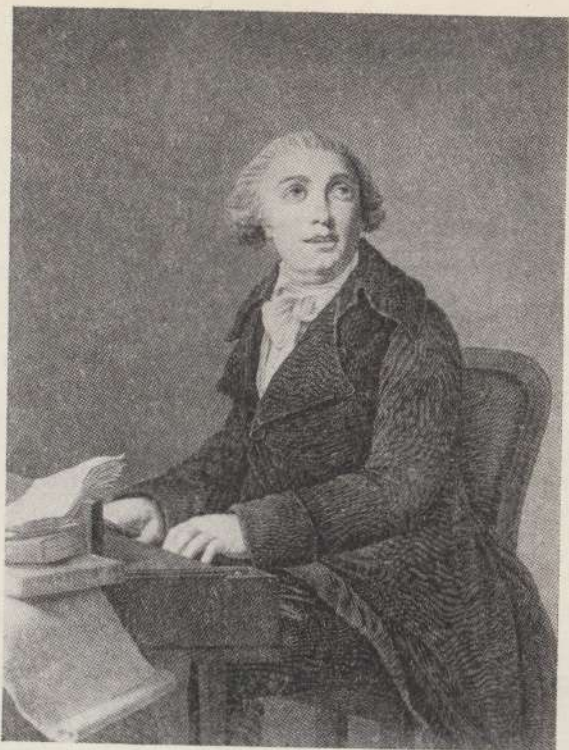
Уличная танцевальная песня для одного или двух голосов с аккомпанементом превращалась в сценку с музыкой и пляской, а сценка вырастала в музыкально-драматическую пьесу комического жанра. Так сложился самобытный испанский комедийный музыкальный театр — тонадилья. Буквально тонадилья — песенка, а в более широком смысле — комическая опера. Народная музыка питала тонадилью своими мелодиями. В свою очередь тонадилья развивала многие элементы испанской музыки, возвращала обогащенные мелодии в народ, и они глубоко проникали в массовый быт. Песню из тонадильи «Мнимый слуга» (1804) позднее использовал Бизе как тему судьбы в своей «испанской» опере «Кармен». Эту тонадилью написал певец, вокальный педагог, гитарист и композитор Мануэль дель Пополо Висенте Гарсиа, который сочинил еще полсотни пьес такого рода.

Страны Латинской Америки с любовью подхватили этот жанр.

### Итальянская опера в Европе

Во второй половине XVIII века началось триумфальное шествие итальянской комической оперы по Европе. Она оттеснила «серьезную» оперу, которую теперь ставили лишь в торжественных случаях при княжеских дворах. Итальянские композиторы работали на экспорт, многие из них жили за





Джованни Паизиелло

рубежом. Итальянские оперные труппы наводнили европейские города.

Итальянская опера-комедия и опера-драма в этот период переживает подъем. Открылся широкий простор для расцвета исполнительского мастерства вокалистов. Развиваются прогрессивные демократические тенденции оперы-буффа. Но вместе с тем в итальянскую оперу, особенно в условиях ее отрыва от родной почвы, просачиваются великосветские влияния. Один из образцов модной европейской оперы-буффа — «Cosa гага» («Редкая вещь») итальянизированного испанского композитора Висенте Мартин-и-Солера. Эта опера была поставлена в 1786 году в Вене и вытеснила гениальную «Свадьбу Фигаро» Моцарта. Моцарт цитировал мелодию из «Cosa гага» в опере «Дон Жуан». «Редкая вещь» была долго популярна на русской сцене, где она шла с текстом, переработанным при переводе на русский язык известным актером И. А. Дмитриевским. Мартин-и-Солер, служивший в то время в России, дополнил музыку.

Вершину итальянской оперы-буффа XVIII века образуют



Доменико Чимароза

произведения Паизиелло и Чимарозы, представителей неаполитанской школы. Чимароза написал не менее 75 опер, Паизиелло свыше 100 (не только buffa, но и seria). Особенной популярностью во всех европейских странах пользовались оперы Паизиелло «Севильский цирюльник» (1782), «Мельничиха», «Нина, сумасшедшая от любви» и опера Чимарозы «Тайный брак» (1792). Оба композитора служили некоторое время при петербургском дворе. «Севильский цирюльник» Паизиелло впервые был поставлен в Петербурге.

Паизиелло был лирик, Чимароза увлекал живостью музыки. Оба были мастерами блестящего вокального стиля и прирожденными музыкальными драматургами. Нежные мелодии Паизиелло распевались повсюду; авторитет автора «Севильского цирюльника» был настолько велик, что когда Россини решил написать новую оперу на тот же сюжет, он счел нужным попросить разрешение у прославленного неаполитанского маэстро.

Страстным почитателем Чимарозы был Стендаль. В про-



екте собственной эпитафии писатель просил, чтобы на надгробной доске были помещены следующие слова: «Эта душа обожала Моцарта, Чимарозу и Шекспира».

Упомянем еще одного популярного оперного композитора — венецианца Бальдассарре Галуппи, руководителя капеллы собора св. Марка. Он написал 112 опер. Среди них были и «серьезные» оперы, в том числе на тексты Метастазиио. Но больше всего ценились его оперы-буффа. Галуппи создал двадцать опер на либретто Гольдони. Самая известная из них — «Деревенский философ» (1754).

В 60-х годах Галуппи работал в Петербурге, где поставил несколько опер, сочинил ряд кантат, серенад и фортепьянных сонат. Его хоровые концерты способствовали внедрению итальянского вокального стиля в музыку православной церкви.

### Русская комическая опера

Боярская забота:  
Пить, есть, гулять и спать.  
И вся их в том работа,  
Чтоб деньги обирать.  
Мужик, сушишь, крушишь,  
Потей и работай;  
И после хошь взбесишь,  
А денежки давай.

Так поет старый крестьянин в опере «Анюта» — первом образце русского комического оперного жанра.

На оперную сцену России 70-х годов восемнадцатого века выходят новые персонажи — мужики, дворовые, купцы. В опере изображается жизнь народа, быт деревни и города, показываются отношения между сословиями — «подлым» и «благородным». Порою здесь довольно остро звучат выпады против крепостничества. Как раз в те годы страна пережила могучее крестьянское восстание, поднятое Емельяном Пугачевым. Социальные темы волновали всех — и зрителей райка, и посетителей лож.

Инициатива в создании русской комической оперы принадлежала писателям. Автором «Анюты», поставленной в 1772 году в Царском Селе, был литератор и собиратель народных песен М. И. Попов. Музыка оперы не сохранилась, и имя композитора осталось неизвестным.

Литератор А. О. Аблесимов написал оперу «Мельник — колдун, обманщик и сват». По его указаниям скрипач Михаил Матвеевич Соколовский подобрал и аранжировал для оперы народные мелодии. Музыка «Мельника» дошла до нас только в позднейшей обработке, авторство которой не установлено.

Драматург Я. Б. Княжнин выступил с рядом комических опер — «Несчастье от кареты», «Скупой», «Сбитенщик». Для

сочинения музыки к первым двум операм он привлек скрипача и дирижера бального оркестра Василия Алексеевича Пашкевича, к третьей — одного из иностранцев, работавших в России.

Либретто оперы «Санктпетербургский гостинный двор» написал драматург М. А. Матинский. Он же сочинил музыку. Эта опера неизвестна нам в ее первоначальном виде. Текст ее позднее был переработан автором, а музыка переделана композитором Пашкевичем. Опера получила новое название: «Как поживешь, так и прослынешь».

«Мельник», «Несчастье от кареты» и «Гостинный двор» появились почти одновременно.

«Мельник» был поставлен в Москве в 1779 году, и в том же году на петербургской сцене увидели свет рампы обе другие оперы. Каждая из них имела свои жанровые отличия. «Мельник» — веселая комедия из деревенского быта. «Несчастье от кареты» — драма из деревенской жизни, обличавшая крепостническую торговлю людьми. «Санктпетербургский гостинный двор» — сатирическая комедия из жизни купечества, мещанства и чиновничества.

Эти произведения определили путь развития реалистического музыкального театра в России.

Здесь все было родное: и образы, и имена, и «простонародная» речь, и музыкальный строй, впитавший народную песенность.

Музыка «Мельника» почти полностью состоит из песен. Куплеты продувного мельника, песня-романс простенькой крестьянской девицы Анюты, веселый мотив под балалайку ее



Опера «Санктпетербургский гостинный двор» Матинского  
Заглавный лист либретто. Москва



жениха, бойкого парня Филимона, — для каждого нашелся тут подходящий характер и склад песенной мелодии.

Музыка «Несчастья от кареты» передает глубокую человечность образов крепостных людей — крестьянина Лукьяна, проданного в солдаты и закованного в цепи, и его невесты Анюты (излюбленное имя героинь ранней русской оперы!). В музыкальных звуках сильнее, чем в словах, выражены волнение и печаль, муки и возмущение. Комический элемент связан с отрицательным типом коварного приказчика да еще со скоморошьею фигурой шута. Впрочем, шут в опере Княжнина и Пашкевича не только забавник, но и обличитель. Он смеется и издевается. А в арии поет:

Кто шут, кто плут,  
Того не гнут;  
А тот страдает,  
Кто работáет.

Ансамбли и хоры оперы «Как поживешь, так и прослывешь» воссоздают картины русского быта — торговые ряды, обряд девичника. Музыкальные интонации, как и сценическая речь, доносят до нас сатирические изображения богатого купца-ростовщика Сквалыгина, приказного Крючкодея и прочих отдаленных прототипов действующих лиц комедий Гоголя и Островского.

Из русских опер XVIII века долгие все жил аблесимовский «Мельник». В начале 90-х годов «Мельника» слышал в Тобольске Александр Радищев. А несколько десятилетий спустя в любительском спектакле молодежи города Чембара роль крестьянина-отца в этой все еще популярной опере исполнял Виссарион Белинский.

Не все сочувствовали реалистическому духу национальной комической оперы. Царский двор противопоставил демократическому театру не только чужеземную оперу, но и отечественные произведения реакционного направления. Ставились и пропагандировались «пейзанские» оперы, сусально расписывавшие «счастливую» жизнь крепостных селян под опекой добродушных помещиков; пышные «национально-сказочные» оперы тенденциозно-назидательного содержания; «исторические» оперы из древнерусской жизни с откровенной пропагандой монархизма.

Главным деятелем этого лженационального и псевдонародного музыкального театра была сама Екатерина II. «Просвещенная императрица» сочиняла с помощью секретаря либретто, а музыку поручала писать работавшим в Петербурге иностранным капельмейстерам (Мартин, Санти, Каноббио), а также русским композиторам (Пашкевич, Фомин). Так появлялись произведения вроде сказочной оперы «Февей», бытовой оперы «Федул с детьми» или драматиче-

ской пьесы с музыкой трех композиторов — «Начальное управление Олега». Отдельные музыкальные удачи не могли придать жизненности идейно порочным и литературно убогим сочинениям венценосного автора.

Прогрессивную линию русского музыкального театра продолжили реалистические оперы того же Пашкевича, Фомина, а частично и композиторов иностранного происхождения.

Над всеми мастерами ранней русской комической оперы возвышался Е. И. Фомин. Первоклассный музыкант, он получил образование в музыкальных классах Академии художеств и затем совершенствовался в Италии. В Болонье он был удостоен звания члена Филармонической академии.

В 1787 году петербургские артисты весело разыграли «оперку» Фомина «Ямщики на подставе» (то есть на почтовой станции). Эта небольшая комическая опера, обозначенная как «игрище невзначай», вся основана на хоровых народных песнях — протяжных и удалых, искусно обработанных композитором. Либретто составил Н. А. Львов. Позднее он включил использованные в опере песни в сборник русских народных песен, подготовленный им в сотрудничестве с И. Прачем.

На либретто драматурга и баснописца И. А. Крылова Фомин написал оперу «Американцы». Ей пришлось дожидаться постановки двенадцать лет: только в 1800 году, за несколько недель до смерти композитора, она предстала перед публикой. Ее диалоги были переделаны к постановке драматургом А. И. Клушиным, соратником баснописца. «Американцы» написаны в манере итальянской оперы-буффа. Они содержат много сатирических элементов в крыловском духе. Здесь в лице «гишпанцев» бичуются пороки современного общества. В то же время опера проникнута социально-моральной идеей в духе Руссо: «дети природы» — прямодушные американские индейцы — противопоставлены лицемерным и жестоким поработителям-европейцам — «врагам природы».

Фомин был привлечен к написанию оперы «Новгородский богатырь Боеслаевич» на текст императрицы. Самым величественным памятником русского музыкального театра XVIII века является его трагическая мелодрама «Орфей и Эвридика» (1792) — произведение захватывающей силы выражения и прекрасного художественного мастерства. Текст мелодрамы принадлежит Я. Б. Княжнину. К трагедиям Княжнина и В. А. Озерова Фомин написал превосходные хоры.

В развитие комической оперы внес вклад Д. С. Бортнянский. Еще во время своего пребывания в Италии (1769—1779) композитор создал три оперы-серии, поставленные в Венеции и Модене. По возвращении в Россию Бортнянский обратился к французскому лирико-комедийному жанру. Силами великосветских любителей в летних резиденциях наследника



престола Павла Гатчине и Павловске были исполнены три изящные и мелодичные оперы Бортнянского на французские тексты. Лучшая из них — «Сын-соперник, или Новая Стратоника» (1787) — была показана в 1947 году в Москве в концертном исполнении с русским текстом, заново написанным Т. Л. Щепкиной-Куперник.

### Польская опера

Оперный театр в Польше, как и в других европейских странах, ведет начало от итальянских постановок при дворе. Первая польская опера появилась в 1778 году. Она называлась «Осчастливленная нищета». Либретто по одноименной пьесе Ф. Богомольца (родом белоруса) скомпоновал «отец польского театра», тогда еще начинавший актер Войцех Богуславский. Музыку написал Мацей Каменский, по национальности словак. Опера состояла из несложных песен и танцев. Композитор сделал на партитуре такую надпись: «Эти песни сочинены не по-модному, для критиков, а для того, чтобы поляки тоже пели».

Среди последующих польских опер выделяются «Чудо, или Краковяне и горцы» Яна Стефани, уроженца Праги, нашедшего, как и Каменский, вторую родину в Польше. Либретто того же Богуславского, руководителя Национального театра в Варшаве, на сцене которого в 1794 году эта пьеса была поставлена. В текст бытовой драмы из крестьянской жизни автор ввел фразы патриотического содержания. После трех представлений «Краковяне и горцы» были запрещены русскими властями в Варшаве, а затем и австрийской цензурой во Львове. Музыка оперы, почерпнувшей мотивы из народного творчества, более посчастливилось. Польские театры неоднократно использовали ее в различных представлениях.

### Опера в других странах

У датчан есть любимый национальный легендарный герой — Хольгер Данске. Он живет под крепостью Кронборг и выходит на поверхность земли всякий раз, когда стране грозит опасность. Его именем датчане называли отряды движения сопротивления в период немецко-фашистской оккупации.

«Хольгер Данске» — название первой датской оперы. Ее написал композитор Фридрих Людвиг Эмилий Кунцен. Опера была поставлена в знаменательный для европейской истории 1789 год.

Вслед за тем появилась датская бытовая опера на сюжет из сельской жизни — «Праздник урожая». Ее автор — компо-



Евстигней Ипатович Фомин (?)



зитор Иоганн Абрахам Петер Шульц. Как и Кунцен, он был выходец из Германии.

В 1793 году венгерские артисты впервые исполнили на родном языке национальную музыкальную комедию «Принц Пикко и Ютка Пержи». Композитор — Иозеф Худи.

Попытку создать национальный музыкальный театр предприняли и словены. Не то в 1780, не то в 1782 году композитор Якуб Зупан сочинил оперу «Белин». Однако сведений о постановке ее не сохранилось и партитура до нас не дошла.

Португальцы считают основоположником своей оперы Франсишку Антониу д'Алмейда. Еще в 1733 году была поставлена его опера «Терпение Сократа». Написана она на итальянское либретто.

### РОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ (ГЛЮК)

Комическая опера сыграла выдающуюся роль в освободительном движении третьего сословия. Она была рупором демократических идей века Просвещения. Веселые и трогательные музыкальные спектакли вселяли в простых людей веру в их силу, чувство достоинства, мысль о превосходстве честного труженика над знатным развращенным бездельником.

Но наступило время, когда эта школа социального воспитания оказалась недостаточной. Бытовая комедия и бытовая драма занимались частной жизнью людей. В условиях нарастания революционного кризиса на передний план выдвинулись общественные интересы. Для активной политической борьбы требовалось больше, чем личная добродетель, порядочность в семейной жизни, верность в любви. Нужна была гражданская доблесть — служение идеалу, героизм во имя народа.

Повседневная буржуазная действительность содержала мало героического. В поисках этических образцов театр вновь обратился к величественному эпосу античности.

Возродился классицизм. Это — новый классицизм, резко отличный от старого, придворного. Он проникнут идеями свободолюбия, сопротивления деспотизму. В возвышенных образах древнегреческой мифологии просветительское искусство классицизма отразило живую жизнь с ее страданиями и конфликтами, воплотило мощь человеческих страстей и патетику волевого напряжения.

Возродилась трагедия. Не старая чопорная лирическая трагедия французского абсолютизма, не пышная и жеманная опера-сериа европейских дворов. Новая опера — искусство подлинно героическое, драматически насыщенное, величественно простое. Это — искусство, возникшее в преддверии революции. Такова музыкальная трагедия Глюка.



Кристоф Виллибальд Глюк



Глюк совершил, по выражению Ромена Роллана, революцию, которая явилась «делом векового развития мысли. Переворот был подготовлен, извещен и ожидался в течение двадцати лет энциклопедистами» («Музыканты прошлых дней»).

Еще в середине столетия, когда в большой опере царил ложный классицизм, а комическая опера была в зародыше, Вольтер поставил вопрос: «По какому постоянному обычаю музыка, могущая вызывать в душе прекрасные эмоции, употребляется у нас лишь в виде любовных песенок в водевилях?.. Можно ли надеяться, что явится какой-нибудь гений, который будет иметь достаточно силы, чтобы ... сообщить сценическому произведению, ставшему необходимостью, достоинство и этический дух, который ныне отсутствует?..» («Литературная смесь»).

Дидро провозглашал: «Пусть явится гений, который утвердит настоящую трагедию на лирической сцене!» Создатель теории художественного реализма различал «настоящую трагедию», то есть трагедию в античном роде, и «домашнюю трагедию», предметом которой послужат «наши домашние несчастья». Место последней — на драматической сцене, место «настоящей трагедии» — на лирической, то есть оперной, сцене («Третья беседа о побочном сыне», «О драматической поэзии»). Дидро указал на «Ифигению в Авлиде» Расина как пьесу, которая могла бы быть воплощена в музыкальной трагедии. И знаменательно: первой оперой, которой Глюк штурмовал Париж, явилась «Ифигения в Авлиде» по Расину (1774).

В период, когда Глюк готовился к штурму, он опубликовал во французской газете письмо, где, между прочим, отметил музыковедческие работы Руссо: «Знакомство с работами этого великого человека о музыке... убедило меня в его высоких познаниях и также в правильности его вкуса и преисполнило меня восхищения». Композитор сослался при этом на анализ монолога из «Армиды» Люлли, сделанный женевским философом. В своей статье Руссо обратил внимание на недостатки признанного музыкального шедевра Люлли и одновременно указал, как, по его мнению, следовало бы передать в музыке этот монолог. И примечательно: второй оперой Глюка, написанной специально для Парижа, была «Армида» на либретто из оперы Люлли (1777).

Гений, которого ждали руководящие умы Франции, явился.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787) родился в деревне Эрасбах в Верхнем Пфальце (север Баварии). Сын лесничего, он с трех лет жил в богемских лесах. Глюк получил в Чехии общее и музыкальное образование (учился в Пражском университете), в 1736 году попал в Вену, а год спустя перебрался в Италию, где провел девять лет. Здесь он совер-



Сцена из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка  
Постановка 1762 года, Вена

шенствовался в композиции, усвоил итальянский вокальный стиль, писал и ставил оперы.

В дальнейшем деятельность Глюка протекала в разных европейских городах. Во время пребывания в Лондоне в 1746 году огромное впечатление на него произвели оратории Генделя. У Глюка было немало общего с творцом «Мессии»: та же широта национальных связей, та же героическая направленность искусства, такая же волевая натура.

В 1750 году прославленный музыкант обосновался в Вене (с 1754 года — придворный композитор). Мысль о реформе оперы-серии созрела у него в начале 60-х годов. До этого композитор сочинил несколько десятков опер. Помимо итальянских, большей частью на тексты Метастазии, Глюк написал



ряд французских комических опер для венского театра. В содружестве с итальянским балетмейстером Гаспаро Анджолини, работавшим в Вене, он создал несколько балетов, в том числе трагический балет-пантомиму «Дон Жуан» (1761). Эти многообразные творческие опыты взрыхляли музыкальную почву для преобразования серьезной оперы. В идейной подготовке реформы сыграло роль не только ознакомление с высказываниями французских энциклопедистов, но и влияние передовой немецкой эстетики (Лессинг, Винкельман).

Соратником Глюка в борьбе за музыкальную драму был либреттист Кальцабиджи. Итальянский литератор непосредственно участвовал в разработке принципов оперной реформы. На его тексты Глюк написал оперы: «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (по трагедии Еврипида), «Парис и Елена».

Превращение традиционной развлекательной оперы-серия в действительно серьезное, идейное искусство не встретило сочувствия у придворно-аристократической публики Вены. Глюк отправился во Францию, ставшую, по выражению историка музыки Ж. Тьерсо, его «интеллектуальным отечеством». Здесь он завершил реформу постановкой трех новых опер: «Ифигения в Авлиде», «Армида» и «Ифигения в Тавриде» (по Еврипиду). Кроме того, он переделал для французской сцены оперы «Орфей» и «Альцеста». После постановки мифологической оперной идиллии «Эхо и Нарцисс» композитор возвратился в 1779 году в Вену, где провел свои последние годы.

Глюк энергично и твердо прокладывал новые пути в искусстве — и художественным трудом, и литературной борьбой, и практической театральной деятельностью. Дирижер и руководитель постановок, он властной рукой ломал оперную рутину и обуздывал своеволие артистов.

В день, на который была назначена премьера первой парижской оперы Глюка, ведущий певец объявил себя нездоровым и потребовал замены его дублером. Глюк решительно воспротивился этому и настоял на переносе спектакля, которого ждал весь Париж, начиная с короля. Влиятельнейший танцовщик Гаэтан Вестрис, «бог танца», добивался, чтобы Глюк расширил в «Армиде» балет. Композитор не отступил ни на шаг, а главе французских танцоров ответил: «Ну, если вы бог танцев, так танцуйте на небе, а не в моей опере». Хористы парижской сцены, в каком бы спектакле они ни участвовали, стояли неподвижно со скрещенными руками на груди; хористки — неизменно с веерами, будь то жрицы, придворные дамы или пленницы-рабыни. Музыканты играли в перчатках, дабы не застудить и не загрязнить рук. Все му этому Глюк объявил войну.

Из оперы исчезли внешняя зрелищность, выпренность

риторика, галантная изощренность, вокальные фокусы. Содержанием оперы стали «сильные страсти», средством выражения — «язык сердца». Враг «условной, холодной красоты» и «показного нагромождения трудностей», Глюк провозгласил принцип подражания природе. В посвящении «Альцесты» (1767) он писал: «...Простота, правда и естественность являются единственными заповедями прекрасного для всех произведений искусства».

Спектакли обрели высокую идейность. В древних мифах Глюк акцентировал не трагическое бессилие человека перед лицом рока, а героическое сопротивление злу. Если в венской редакции «Альцесты» героиню, обрекшую себя на смерть ради спасения мужа, освобождает от жертвы Аполлон, то в парижской редакции Альцесту спасает легендарный Геракл, вырывающий ее из рук адских духов.

В «Ифигении в Авлиде» героиня должна быть принесена в жертву по воле богини. Ифигения самоотверженно идет на это ради успеха похода греков на Трою. Агамемнон, отец ее, дает согласие на ужасную жертву, ставя долг вождя выше чувств отца. Но молодой полководец Ахилл выступает с воинами на защиту Ифигении и требует от жреца ее освобождения.

В «Ифигении в Тавриде» героиня-жрица молит богиню уничтожить варварский обычай приносить в жертву людей. Она отказывается выполнить приказание царя скифов об умерщвлении пленника Ореста, ее брата, и должна погибнуть. Ореста и Ифигению спасает Пилад, верный друг Ореста, врывающийся в храм с отрядом греков и нападающий на скифов.



Опера «Ифигения в Авлиде» Глюка  
Эскиз костюма Ахилла к постановке  
1774 года, Париж



Верность и бесстрашие характеризуют трогательный и возвышенный образ Орфея.

Глюк изображает своих героев типически обобщенно, избегая национальной и социально-бытовой конкретизации, всего частного, индивидуального, случайного. Присущий ему рационализм характерен для просветительского XVIII века. Но герои Глюка не схематичные маски, а живые натуры с широким диапазоном страстей, внутренними эмоциональными контрастами и огромной динамикой чувств.

Главное для Глюка в опере — драма. Музыку композитор считает «служанкой поэзии».

«Я старался быть скорее живописцем или поэтом, нежели музыкантом, — писал Глюк. — Прежде чем я приступаю к работе, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант».

Это полемически заостренное высказывание направлено против самодовлеющей роли музыки в музыкальной драме. Но, придавая мелодии, гармонии, ритму, оркестровке драматически действенный и психологически выразительный характер, Глюк необычайно обогащает все эти элементы музыки.

Сквозь действие оперы прочерчивается единая линия развития. Арии, речитативы, ансамбли, хоры спаяны в большие сцены. Развернутые монологи героев сочетают взволнованность вокальной декламации и ариозного пения, строгость и простоту почти скульптурных песенных мелодий и эмоциональную действенность оркестровой партии. На первый план выдвинут драматизированный речитатив, сопровождаемый оркестром (от «сухого» речитатива под аккомпанемент клавесина Глюк отказался). Оркестр и хор — активные участники драматического повествования. Балет занимает скромное место, но он всегда сюжетно осмыслен. Увертюра, по Глюку, служит вступительным обзором содержания оперы.

Таковы завоевания новаторского по духу и реалистического по направлению оперного искусства Глюка. Творчество Глюка оказало огромное влияние на последующее развитие мирового музыкального театра.

### РЕФОРМА БАЛЕТА

Пожалуй, ни одна другая отрасль художественной культуры не была так тесно связана с дворцово-аристократическим бытом и не отвечала так потребности господствующего класса в бездумной развлекательности, как балет. Вспомним, что именно танцы злее всего высмеял Руссо, критикуя лирическую трагедию.

Мельхиор Фридрих Гримм, выступления которого положили начало борьбе энциклопедистов за новую оперную эстетику и войне буффионов, в одной из своих статей писал о балет-

ных сценах в операх: «...Читая программы разных опер, находишь в них чудесное множество всяческих празднеств и дивертисментов, но в исполнении на сцене это многообразие уступает место самому печальному однообразию. Все празднества сводятся к тому, чтобы потанцевать ради танца; все балеты состоят из двух шеренг танцовщиков и танцовщиц, которые располагаются по обеим сторонам сцены и затем, смешиваясь, образуют фигуры и группы без какой бы то ни было мысли... Единственная подлинная разница между одним празднеством и другим сводится к тому, что для одного оперный портной оденет балет в белое, для другого — в зеленое, затем в желтое или красное...»

Предельная условность, искусственность, полнейшая отчужденность от жизни были свойственны этому искусству, вернее — придатку к искусству, ибо балет обычно служил лишь декоративной вставкой в оперу. Излюбленными были оперы-балеты или балеты с вокальными номерами на пасторальные и мифологические темы, трактуемые в поверхностно-жизнерадостном, беззаботно-игривом духе. Идею убожеству соответствовала вычурная манера хореографического исполнения. Танцевали в масках, сковывающих костюмах и обуви на каблуках.

Призыв просветителей к правде и простоте в искусстве нашел отклик у прогрессивных деятелей балета. Крупнейшими реформаторами хореографии явились австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг и французский балетмейстер Жан Жорж Новер. Каждый из них шел своим путем, но их объединяли общие цели: создание идейно содержательного и драматически осмысленного хореографического спектакля, возрождение естественного танца, введение выразительной панто-



Опера-балет Люлли «Торжество любви» (Париж, 1681). Эскиз костюма Индианки





Танцовщица Камарго  
С картины Н. Ланкре (Франция)  
Около 1730

мимы. Балетное искусство сблизилось с литературой, трагедийной драматургией, прониклось идейной проблематикой эпохи. Задачу танцевальной драмы видели, говоря словами советского историка музыкального и театрального искусства И. И. Соллертинского, в «сценической демонстрации основных идей века Просвещения».

Хореография восприняла типичные черты просветительского классицизма. Балет отмежевался от оперы и превратился в самостоятельную пьесу-спектакль.

В то же время танцы в опере органически вошли в самый сюжет произведения, превратились из внешнего побочного эпизода в составную часть драматического действия оперы.

С лиц актеров-танцовщиков были сняты маски. Был реформирован костюм, упрощена обувь. Естественные телодвижения людей ставились теперь в пример артистам. Мимика, жесты, движения, позы выражали идейно-эмоциональное содержание, воплощенное в музыке. Все средства хореографии служили задаче раскрытия художественных образов, обусловленных драматическим замыслом произведения, развитием действия, психологией и поведением действующих лиц. «Я сравниваю величественно-прекрасный танец с речью», — писал Новер, автор теоретического труда «Письма о танце и балетах» (1760). Новое направление в хореографическом искусстве получило название «действенного балета».

Музыке в новом балетном спектакле отводилась исключительная роль. «Удачный выбор мотивов так же существен для танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия... Хорошо написанная музыка должна живописать, должна говорить. Танец, изображающий мелодию, является эхом, повторяющим то, что говорит музыка» (НOVER). Музыка яв-

ляется поэтической душой балета. «Все должно говорить в ней: она делает понятным язык танца; это наиболее действенная сила, пробуждающая страсти» (Анджолони).

Балет эпохи Просвещения развивался параллельно опере и выдвинул аналогичные жанры: с одной стороны, героическую хореографическую трагедию на мифологический или исторический сюжет (трагический балет), с другой стороны — бытовую, жанровую танцевальную комедию (характерный балет). Основой трагического балета стала пантомима, в которой усматривали воскрешение античного искусства; основой характерного балета — народный танец.

Деятельность Хильфердинга и Новера — параллель к деятельности Глюка. Великий реформатор оперы, как мы знаем, сам участвовал в преобразовании балета. Он драматизировал танцы в операх и написал музыку к трагическим балетам Анджолони, последователя Хильфердинга. В высказываниях Новера и Анджолони можно встретить много мыслей, близких к идеям Глюка и характерных для эстетики просветителей.

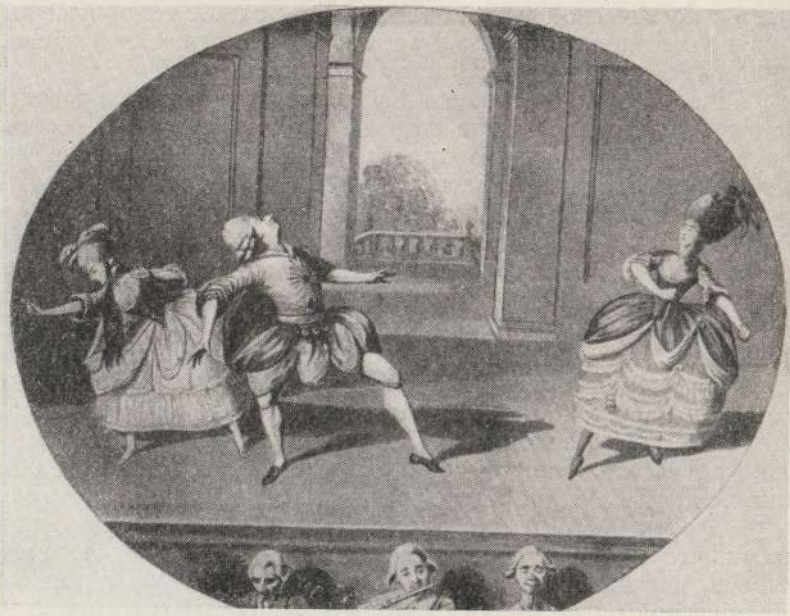
Реформа балета связана с теми же европейскими центрами, что и оперная реформа Глюка, — Веной и Парижем. Новер, поставивший первый балет в 1749 году в парижской Комической опере, работал затем в Лионе, Штутгарте, Вене, Милане. Особенное значение имел штутгартский период деятельности Новера. Лишь в 1775 году балетмейстеру удалось добиться приглашения в парижскую Большую оперу. Позднее он работал в Лондоне. Еще в 50-х годах на Новера произвел огромное впечатление английский актер Дэвид Гаррик, знаменитый исполнитель шекспировского репертуара. В свою очередь Гаррик высоко ценил искусство французского балетмейстера и назвал его «Шекспиром танца».

Новер поставил много трагических балетов; среди них — «Медея и Язон», «Орфей и Эвридика», «Горации» (по трагедии П. Корнеля). Для его балета-пантомимы «Безделушки» написал музыку Моцарт (Париж, 1778).

Из последователей Новера выделяются француз Доберваль, поставивший в 1786 году в Бордо балет, известный под названием «Тщетная предосторожность», и итальянец Сальваторе Виганó, на сценарий которого Бетховен сочинил балет «Творения Прометея», поставленный в 1801 году в Вене.

Хильфердинг, за которым многие признают приоритет в создании «действенного балета», и его преемник в России Анджолони — балетмейстер, композитор и теоретик хореографии, вписали свои имена в историю русского балета. Первый после Вены работал в Петербурге на протяжении шести лет (с 1759 года), второй провел здесь в общей сложности около пятнадцати лет. Они осуществили много балетных постановок — мифологических и жанрово-комедийных, аллегорических и пасторальных. В Петербурге, как и в Вене, реформа-





Сцена из балета «Медея и Язон» Родольфа  
Постановка Новера, 1763 года, Штутгарт

торам приходилось считаться с требованиями и вкусами императорского двора (такое же давление испытывали Новер и его ученики). Новое в их постановках часто соседствовало со старым.

Примечателен балет «Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем», поставленный Хильфердингом в 1760 году в Петербурге, а позднее в Вене. Он овеян поэзией природы и носит на себе печать новаторских дерзаний постановщика. Музыка написал австрийский композитор Иозеф Старцер. Он же автор музыки балета «Горации», поставленного Новером в 1777 году в Вене.

Среди произведений Анджелини особое внимание привлекает пантомимный трагический балет «Семира» (1772) по одноименной трагедии Сумарокова. Анджелини был автором сценария и музыки, он же поставил этот балет. Музыка, к сожалению, не сохранилась. Произведение интересно как первая попытка воплощения русской героической гражданской темы в балете (сюжет из истории Киевской Руси). Центральная тема балета — борьба за свободу отчизны, против тирании.

Балетмейстеры, работавшие в России, не могли пройти мимо русской пляски, вызывавшей восхищение у всех иностранцев. Первый историк русского балета Якоб Штелин пи-



Е. М. Корнеев (Россия). Русская пляска  
Начало XIX века

сал в 1770 году: «Во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску... И никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской» («Известия о танцевальном искусстве и балетах в России»). То же повторяет немецкий публицист и ученый И. Беллерман: «Русский национальный танец столь красноречив, что я не знаю ему равного... Если сравнить французский котильон, английский контрданс, немецкий вальс, польский променад [полонез] с русской национальной пляской, то все названные выше танцы окажутся немymi и непонятными, тогда как она и красноречива и глубокомысленна» («Замечания о России в отношении науки», 1788).

Выразительное и образное искусство народного танца обогатило творчество балетных мастеров. Об одном из балетов-дивертисментов — «Забавы о святках», поставленном в 1767 году в Москве, Штелин писал: «Анджелини... сочинил необыкновенный балет из старинных русских танцев, к которому он написал музыку из употребительных русских песенных мелодий. Балет имел громадный успех».

Артисты русского балета, в большинстве своем крепостные, внесли в хореографическое искусство грацию и экспрессию народной пляски. Прирожденные танцовщики, они легко овла-



дели приемами классического балета и заложили основы той профессиональной школы хореографии, которая в будущем единодушно будет признана лучшей в мире.

Первой ласточкой этой славы явился шумный успех венских гастролей выдающегося русского танцовщика XVIII века Тимофея Бубликова (Бубличенко).

## ОТ СТАРОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КЛАССИКИ — К НОВОЙ

### Великий перелом

1750 год — год смерти Баха — завершает старую и открывает новую эпоху инструментальной музыки.

В первой половине XVIII столетия полностью расцветают жанры XVII столетия — большой концерт, танцевальная сюита, старая соната, fuga и миниатюра. Во второй половине столетия утверждаются жанры, которые получают дальнейшее развитие в XIX столетии, — симфония, квартет, новая соната и новый сольный концерт.

В чем же различие между старыми и новыми жанрами?

Раньше на протяжении одной части выдерживалось одно настроение, одно эмоциональное состояние. Каждая часть имела только одну музыкальную тему, которая последовательно развивалась.

Теперь внутри одной части противопоставляются и разрабатываются две темы разного характера в разных тональностях. Возникает более динамический, драматически-конфликтный тип композиции. Такой тип называется сонатно-симфоническим.

Раньше в инструментальной музыке, особенно оркестровой и органной, господствовала полифония. Правда, еще в первой половине XVIII века все большее значение стала приобретать гомофония, то есть сольная мелодия с аккомпанементом. Во второй половине века гомофония торжествует. Но это уже более сложная классическая гомофония, успевшая вобрать в себя разнообразные элементы полифонии.

Раньше композиторы писали музыку для такого состава инструментов, какой имелся под рукой в данной капелле. С середины XVIII века оркестр стабилизируется. Из ансамбля со случайным подбором инструментов и неуравновешенным соотношением партий он превращается в универсальный симфонический оркестр.

Раньше камерная музыка писалась преимущественно для двух скрипок и баса, исполнявшегося на клавесине или органе и дублировавшегося виолончелью. Во второй половине XVIII века этот ансамбль (трио-соната) уступает место фортепьянному трио (фортепьяно, скрипка и виолончель), смычковому квартету, квинтету и т. п. В квартете две скрипки, альт

и виолончель, в квинтете — две скрипки, альт и две виолончели или две скрипки, два альты и виолончель. Были ансамбли и с участием духовых инструментов.

Генерал-бас, то есть бас, дополняемый аккордами и фигурациями на клавесине или органе, до середины XVIII века обязательно входил во все партитуры. Глюк изгнал его из оперного оркестра, Гайдн, Боккерини и некоторые другие композиторы — из симфонического оркестра и камерного ансамбля. В результате повысилась ответственность каждой самостоятельной партии оркестра и ансамбля. Функции дирижера перешли от чембалиста (клавесиниста) к концертмейстеру-скрипачу.

В первой половине века скрипка и виолончель одерживают решающие победы над виолой. Во второй половине века фортепьяно заслоняет робкий клавикорд и хладнокровный клавесин. Перед динамичным и выразительным молоточковым инструментом отступает и орган.

В первой половине XVIII столетия господствует величественный стиль, представленный в творчестве Корелли и Вивальди, Баха и Генделя, и параллельно с ним — галантный стиль (рококо), сочетающий развлекательность и жанровость. Во второй половине столетия — собственно эпоха Просвещения — получает распространение чувствительный, или выразительный, стиль, аналогичный сентиментальному направлению в опере, и созревает новый классический стиль, прославленный именами Гайдна и Моцарта (венские классики).

### Скрипичная музыка

О творчестве «старых» классиков — Корелли, Баха и Генделя — уже шла речь.

Среди этих мастеров наиболее связан традициями предшествующего века Гендель. Собственно скрипичной музыки у Генделя нет. В его трио-сонатах одна или две партии скрипок, сопровождаемые генерал-басом, с равным правом могут исполняться флейтами или гобоями. Больше внимания уделил скрипке Бах. Он написал много сонат для скрипки соло, для скрипки и клавира, для трио с участием одной или двух скрипок, а также ряд скрипичных концертов. В творчестве Корелли скрипка заняла центральное место.

В Италии вслед за Корелли выступает целый ряд высокоодаренных мастеров скрипичной музыки — оркестровой, камерной и сольной. Среди них первое место занимает Антонио Вивальди.

Католический аббат, превосходный скрипач, Вивальди руководил в венецианской женской консерватории оркестром и хором, сочинял и ставил оперы, писал инструментальную музыку, разъезжал со своими ученицами-певицами по Европе.

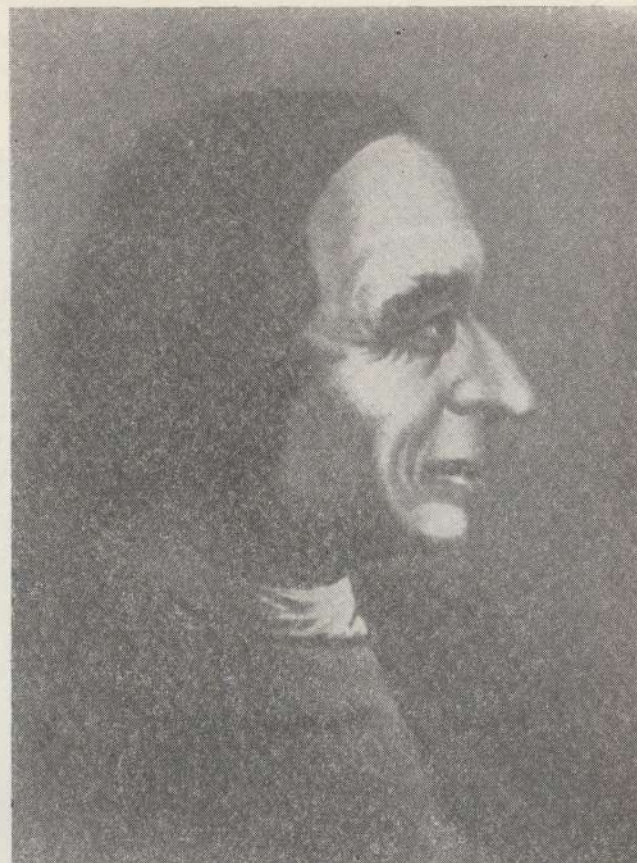




Антонио Вивальди

Держа в руках молитвенник, он изобретал оперные мелодии или обдумывал план фуги. Однажды во время богослужения он ушел в алтарь, чтобы записать пришедшую ему в голову музыкальную мысль. За это Рыжий поп (такое было его прозвище) едва не поплатился саном. От служения месс его отстранили.

Темперамент итальянского музыканта ярко проявился в жизнерадостной и энергичной музыке его сольных и оркестровых концертов. Тип сольного концерта для скрипки с оркестром был создан Вивальди. Композитор придал концерту четкость и компактность. Он сжал форму до трех частей. Из них обе крайние части быстрые, а средняя — медленная, лирическая. Первая часть — в «круговой форме» (рондо) — особенно насыщена контрастными сопоставлениями соло и оркестра.



Джузеппе Тартини

Живописный цикл из четырех концерто grosso для струнного оркестра «Времена года» Вивальди воспроизводит годовой цикл сезонов: весну, лето, осень и зиму. Поэтически-картинная музыка иллюстрирует содержание четырех сонетов, составляющих литературную программу произведения. Музыка изображает пение птиц, журчанье ручейков, приближение весенней грозы. Дальше звуками описываются летняя буря, осенняя охота, крестьянский пляс на празднике урожая, прогулки на льду...

Патриархом скрипачей XVIII века был Джузеппе Тартини, создатель современной манеры ведения смычка, автор почти полутора сотен концертов и сотни сонат для скрипки. Он работал в Падуе и славился как виртуоз, ученый, педагог и композитор.

В музыке Тартини много жизненной силы. Особую извест-



ность приобрела соната «Трель дьявола» — предвосхищение демонической виртуозности романтиков. Выразительные напевы падуанского музыканта перекликаются с оперными кантиленами Пиччинни, автора «Доброй дочери».

Сколько выдающихся скрипачей дала Италия в XVIII веке!

Флорентинец Франческо Мариа Верачини блистал в Лондоне и Дрездене. Пьетро Локателли, ученик Корелли, много путешествовал по Европе, затем обосновался в Амстердаме. Пьетро Нардини, ученик Тартини, работал в Италии и Германии. Антонио Лолли занимал пост придворного капельмейстера в Петербурге. Джованни Баттиста Виотти способствовал расцвету парижской школы скрипачей.

С ними соперничали славянские виртуозы. Задушевной игрой славился чешский скрипач Франтишек Бенда. Он свыше полстолетия работал в Берлине. Во многих странах концертировал Иван Маре Ярнович, по всей вероятности хорват. Он был известен под итальянским именем Джованни Джорновикки. В Германии его звали Ярнович, в России — Жернович. Умер он в Петербурге.

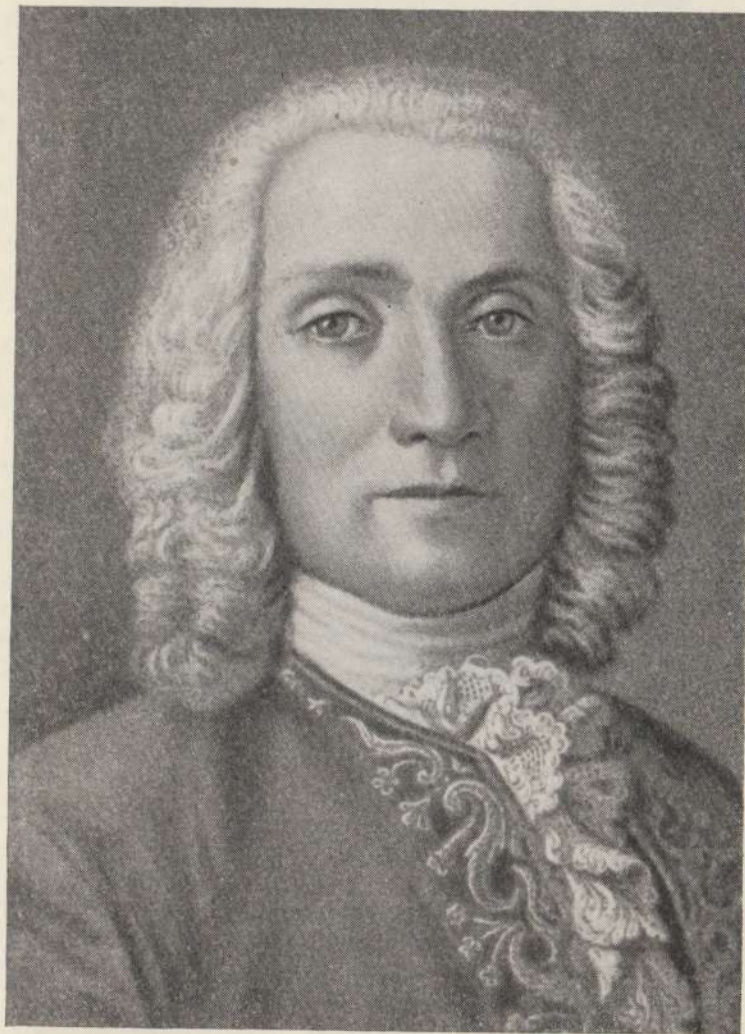
Все эти скрипачи писали музыку для своего инструмента.

Основателем русской скрипичной школы был замечательный музыкант И. Е. Хандошкин. Его игра пленяла своей певучестью и виртуозным мастерством. Созданный им скрипичный жанр — «Русские песни с вариациями» — оказал влияние на развитие национального вариационного стиля в различных видах инструментальной музыки. Хандошкину принадлежат также скрипичные сонаты.

### Клавесинизм и пианизм

Создателем виртуозного клавесинного стиля явился итальянский музыкант Доменико Скарлатти, сын Алессандро Скарлатти, ровесник Баха и Генделя. Из его обширного творческого наследия (оперы, кантаты, мессы и т. д.) живое художественное значение сохранили клавирные произведения. Наиболее полное, хотя и не исчерпывающее собрание его одноставных сонат (Скарлатти называл их упражнениями) содержит 545 сочинений.

Бравурные и остроумные пьесы Скарлатти полны задора, напористости, остроты чувственных ощущений, блеска, выдумки. Они вызывают в представлении то сочные образы оперы-буффа, то характерные звучания рогов, скрипок, гитары, оркестровых групп. Многие в них от современного им итальянского скрипичного стиля, но особенно — от народной танцевальной музыки, и не только итальянской, но и испанской, а возможно, и португальской (Скарлатти много лет работал при дворе в Лисабоне и главным образом в Мад-



Доменико Скарлатти (b)





Муцио Клементи

риде). Глубоко народное, демократическое своеобразно сочетается в них с лоском аристократизма; импровизационность, капризность, причудливость — с кристаллизацией сонатной формы (одночастной). Совершенно новой была их специфически клавирная, почти фортепьянная виртуозная техника: игра регистров, переключивания рук, огромные скачки, ломаные аккорды, пассажи двойными нотами, репетиции (частые повторения звука). И все это во всю клавиатуру, на широком размахе.

Итальянскую клавирную музыку XVIII века завершает фортепьянное творчество Муцио Клементи, захватившего и первую треть XIX века. Он родился раньше Моцарта и умер позже Бетховена. Если Скарлатти связал свою судьбу с Испанией, то Клементи почти всю жизнь, с четырнадцати лет, провел в Англии. Там он работал в качестве композитора,

пианиста, педагога, нотного издателя и фабриканта музыкальных инструментов. Оттуда он часто выезжал в концертные туры по Европе, бывал и в России. Своими сонатами, сонатинами и этюдами (известный сборник этюдов «Gradus ad Parnassum» — «Ступень к Парнасу») Клементи оказал заметное влияние на развитие фортепьянной музыки. Творчество Клементи ценил Бетховен.

В области клавирной музыки с Италией соперничала Франция. Клавесинная миниатюра — лучшее, что создала Франция XVIII века в области инструментального творчества. Школа клавесинизма сложилась здесь еще в XVII веке, когда творили Жак Шанбоньер и его ученик Луи Куперен, первый видный композитор из музыкальной династии Куперенов.

Среди клавесинистов XVIII века особенно выделяются Франсуа Куперен, прозванный Великим (племянник Луи), и Жан Филипп Рамо, позднее оперный композитор. Четыре сборника Франсуа Куперена и три сборника Рамо, изданные в первой трети XVIII века, дают наиболее законченное представление о стиле рококо в музыке.

Это — искусство сдержанных эмоций, нежных чувств, томных или игривых настроений. Здесь нет места ни сильным страстям, ни глубокомыслию. «Я люблю больше то, что меня трогает, чем то, что меня поражает», — говорил Куперен.

Музыка клавесинистов доставляла приятное наслаждение, ласкала и развлекала. Она столь же легка, непринужденна и утонченна, как и светский разговор в салоне. Искренность выражения умерялась и сглаживалась приличиями. Эту музыку исполняли любезные дамы в замысловатых прическах и кокетливых мушках, ее слушали учтивы кавалеры в напудренных париках. Деликатное и холодноватое звучание клавесина прекрасно гармонировало с хорошим тоном избранного общества. Внешняя отделка изящного инструмента вполне соответствовала стильной мебели эпохи Людовика XV.

Клавесинные миниатюры отражали жизненные впечатления, но в рамках довольно узкого мирка. Среди музыкальных зарисовок Куперена, Рамо и их последователей особенно привлекательны женские портреты. Композиторы передавали в звуках обаяние взглядов и улыбок, любопытные черточки характера или облика своих слушательниц, учениц или возлюбленных. Каждая музыкальная акварель снабжалась этикеткой: пленительная, кокетливая, недовольная, любезная, застенчивая, назойливая, торжествующая. Или — сестра Моника, Анжелика, флорентинка, египтянка. Такое же пристрастие к изображению очаровательных женских головок питали современные живописцы.

Из окон гостиной или через дверцу кареты, отправлявшейся на загородную прогулку, светские люди любовались



природой, наблюдали картины крестьянского быта, которые неизменно представлялись им в идиллическом плане. Клавесинисты запечатлевали образы безмятежной сельской жизни в миниатюрах. Так появлялись в музыкальной галерее салона маленькие ветряные мельницы, опоэтизированные тростники, идиллические поселяне, пастухи, жнецы, молотобойцы, вязальщицы, грациозные сборщицы винограда. Пастораль тогда вообще была в моде. Пастушки и амуры украшали стенки и крышки клавесинов.

Звонкий, отрывистый звук щипкового клавишного инструмента очень подходил для подражания щебетанью птиц. Голоса пернатых воспроизведены в пьесах: птичий двор, перекличка птиц, кукушка, курица. Здесь же — бабочки, пчелы, мошки.

Наряду с произведениями изобразительного характера большое место в клавесинном репертуаре занимают галантные танцы: гавот, менуэт, шаконна, ригодон и другие. Некоторые из них перекочевали сюда из опер и балетов. Но иные непосредственно народного происхождения («Тамбурин» Рамо).

Пьесы группируются в сюиты, циклы, серии.

Характерная черта клавесинной музыки — обилие мелодических украшений. Звуки мелодии окружаются орнаментальным узором в виде трелей, форшлаггов — предваряющих звуков, мордентов — чередований с соседними звуками, и тому подобных мелизмов (украшений). Куперен в трактате «Искусство игры на клавесине» перечисляет 35 видов мелизмов. Ажурный орнамент придает музыке изысканный, порой манерный характер (немцы называют мелизмы «манерами»). Звуки, оплетающие основной мотив, отчасти компенсируют краткость быстро угасающих тонов клавесина. Но орнамент не является исключительным достоянием клавишной музыки. Орнаментальными пассажами и мелкими завитушками украшены виольные, скрипичные и вокальные партии того времени. Затейливыми гирляндами и розетками перегружены и архитектурные фасады, и комнатная мебель, и театральные декорации, и книжные заставки. Это — стиль эпохи.

При всей ограниченности кругозора клавесинистов их творчество представляет бесспорную художественную ценность. Оно замечательно своей поэтической тонкостью, изящным вкусом, ясностью и отточенностью форм. Типично французский рационализм соединился в нем с меткой психологической наблюдательностью. В этот изнеженный и изысканный мир проникал свежий ветер деревенских полей, просачивались здоровые соки простого городского быта. Порою же, как, например, у Куперена, прорывалась сильная страсть, а томная задумчивость сменялась глубоким, сосредоточенным раздумьем.



Франсуа Куперен



## Концертная жизнь

В XVIII веке концертная деятельность все больше выходит за стены аристократического салона. Публичные концерты становятся обычной формой музыкальной жизни. Более широкий общественный характер приобретает и деятельность крупных придворных капелл. Если в XVII веке концертанты, разъезжавшие по европейским странам, насчитывались единицами, то теперь, особенно во второй половине XVIII века, гастрологи виртуозов охватывают все страны Европы и даже Америки.

В Новом Свете почти с начала XVIII века налаживается концертная жизнь, а в середине столетия появляются оперные труппы, организуются музыкальные клубы и общества. Здесь исполняется английская, итальянская, французская, чешская, немецкая, испанская музыка виднейших композиторов. Своих собственных композиторов Америка выдвинула в период войны за независимость (1775—1783). Первоначально это были любители. Известный государственный деятель и поэт Фрэнсис Гопкинсон и рабочий-дубильщик Уильям Биллингс создали революционные патриотические песни. Свой вклад в музыкальный инструментарий Америка XVIII века сделала усовершенствованием стеклянной гармоники (около 1761). Эта заслуга принадлежит не кому иному, как Бенджамину Франклину. Игра на стеклянной гармонике, не только в быту, но и в концертах, получила довольно широкое распространение в XVIII и начале XIX века. Виртуозы на гармонике приезжали и в Россию. «...Кто слышал гармонику,— писал Радищев,— тот ведает, колико внутренность вся от игры ее потрясается».

Еще в XVII веке, как мы знаем, в Лондоне и Париже устраивались общедоступные платные концерты. Лондонским концертам обязаны своим появлением лучшие симфонии Гайдна (90-е годы XVIII века). Во Франции историческое значение приобрели т. н. Духовные концерты, основанные Филлидором в 1725 году в Париже. Они проводились во дворце Тюильри в дни церковных праздников, когда оперный театр был закрыт. Здесь исполнялись не только духовные хоровые композиции, но и светская музыка, оркестровые, ансамблевые и сольные инструментальные произведения. Великий пост — главное время публичных концертов в Петербурге и Москве; зимняя ярмарка — период концертных сезонов на Украине — в Харькове и Дубно, позднее в Киеве. В музыкальных вечерах принимали участие как приезжие музыканты, так и местные артистические силы. Для концертных выступлений нередко объединялось несколько домашних капелл. В концерте, организованном Кашиным в 1798 году в Москве, участвовало свыше двухсот исполнителей — солисты, хор, роговой оркестр. Все участники концерта были русские.

Концерты устраивались повсюду. В 1700 году Кейзер провёл в Гамбурге цикл оркестровых концертов. В 1701 году в словенском городе Любляне местные музыкальные деятели открыли Академическую филармонию. В 1731 году начались публичные концерты в столице Швеции Стокгольме. С 1743 года в Лейпциге силами музыкантов и любителей музыки устраивались Большие, или купеческие, концерты. Позднее Хиллер организовал там же публичные концерты, которые в 1781 году преобразовались в абонементные концерты Гевандхауза (так назывался концертный зал).

## Симфонизм

Важнейшим музыкальным жанром становится симфония. Как ни велико было значение скрипичной, клавирной, ансамблевой музыки, центральная магистраль к классической инструментальной музыке шла через симфоническое творчество.

Истоки симфонии, как концертного оркестрового жанра, — в оперной увертюре, прежде всего итальянской (по-итальянски увертюра — *sinfonia*), отчасти и французской. Перейдя на концертную эстраду, оперная симфония вышла на самостоятельную дорогу. В развитии симфонии участвовало несколько европейских школ. В Италии ей прокладывал путь миланец Джованни Баттиста Саммартини, учитель Глюка. Во Франции отцом симфонии называют Франсуа Жозефа Госсека, родом бельгийца\*. Симфонию, как и камерную музыку, культивировали школы: яромержицкая (в Моравии), мангеймская (немецкое курфюршество Пфальц), берлинская и венская (предклассическая, а затем классическая).

Среди европейских симфонических оркестров XVIII века первое место по качеству исполнения и новаторским дерзаниям занимала мангеймская капелла. Английский историк музыки Чарлз Бёрни, посетивший Мангейм во время музыкального путешествия по Европе, назвал эту капеллу «армией генералов». Восторженно отзывался о мангеймском оркестре поэт и эстетик Даниэль Шубарт: «Ни один оркестр в мире не достигал в исполнении ничего подобного тому, что делает мангеймский. Их *forte* — гром, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — замирающее в отдалении журчанье прозрачного ручья, их *piano* — весенний ветерок».

Современников поражал динамичный и эмоциональный стиль игры этого большого по тем временам симфонического оркестра. Длительные нарастания и спады звучности, внезапные и яркие контрасты, тонкие оттенки экспрессии передавали новое содержание музыки, ее героические порывы и нежную чувствительность. Масштабы симфонии расширились под на-

\* Портрет см. на стр. 390.



пором активного «наступательного» движения. В лирических темах подчеркивались выразительные, подчас сентиментально-наивные интонации, получившие название «мангеймских манер» (таковы, например, интонации «вздохов»). Передовое музыкальное направление эпохи Просвещения, мангеймская школа отразила ту идейно-эмоциональную атмосферу, в которой сложилась пламенная и чувствительная поэзия Клопштока и поднялось общественно-литературное движение «Буря и натиск» («Sturm und Drang»).

Основателем и главой мангеймской школы был композитор, дирижер и скрипач Ян Вацлав Стамиц, руководитель капеллы в 1745—1757 годы. Он написал около 45 симфоний, множество скрипичных концертов, сонат и других произведений. Творчество Стамица и его учеников, сотрудников, продолжателей явилось важным этапом на пути к классическому симфонизму.

### «Консерватория Европы»

Мангеймская капелла включала в свой состав немцев, чехов, итальянцев. Ян Вацлав Стамиц и его два сына, как и ряд других ведущих деятелей капеллы, были выходцами из Чехии. Чешские мастера внесли ценный вклад в симфоническое и камерное творчество мангеймской школы. Чешские композиторы, скрипачи, виолончелисты, дирижеры, органисты, флейтисты и другие музыканты работали во многих европейских странах.

Высокая и серьезная музыкальная культура глубоко вошла в массовый быт чешского народа. Не только в больших городах, но и в каждой деревне Богемии любовно занимались музыкой. Одно из свидетельств оставил русский музыкальный писатель А. Д. Улыбышев, наблюдавший в начале XIX века художественную ансамблевую инструментальную игру простых любителей музыки: «Проезжая через Чехию, я на постоялых дворах встречал крестьян, игравших гайдновские квартеты, и этих дилетантов в блузах можно было слушать с удовольствием».

Развитию музыкальных способностей одаренного славянского народа способствовало широкое распространение в Чехии музыкального образования, начиная от уроков пения в низших школах и кончая деятельностью таких выдающихся педагогов, как композитор, органист и теоретик Богуслав Черногорский. Черногорский неоднократно приезжал в Италию, где его звали «чешским падре». В Италии провел зрелые годы композитор Йосеф Мысливечек, прозванный «божественным чехом». Видное положение в музыкальном мире Германии занимали братья Бенда — Франтишек (Франц) и Йиржи (Георг). В зарубежных скитаниях провел большую часть



Вильгельм Фридеман Бах

жизни чешский пианист и композитор Ян Ладислав Душек. Среди чехов, эмигрировавших в XVIII и начале XIX века в Россию, известны: изобретатель рогового оркестра валторнист Ян Антонин Мареш, гармонизатор русских песен пианист Ян (Иван) Прач, семья Керцель (Керцелли). Чехия вполне оправдывала в XVIII веке славу «консерватории Европы».

### Сыновья Баха

Среди музыкальных семей XVIII века почетнейшее место принадлежит Бахам. Четыре сына Иоганна Себастьяна Баха известны как композиторы.

Старший, Вильгельм Фридеман, вел непоседливую жизнь. Одно время он работал органистом в Галле, на родине Генделя. Отсюда и прозвище — галльский Бах. По направлению творчества и отчасти по силе таланта он был ближе всех к



отцу. Жизнь его сложилась неудачно. Интерес к его сочинениям возник лет через сто после его смерти.

Второй сын, Карл Филипп Эмануэль, берлинский или гамбургский Бах, при жизни пользовался признанием как крупнейший немецкий композитор своего времени. Филиппа Эмануэля, а не его отца называли в XVIII веке великим Бахом.

Иоганн Кристоф Фридрих, бюкебургский Бах, значительно уступал своим братьям по дарованию.

Младший сын, Иоганн Кристиан, миланский или лондонский Бах, с юных лет живший за границей, пользовался мировой славой.

Дети Баха Эмануэль и Кристиан считали музыку отца старомодной и тяжеловесной. Особенно далеко отошел от него младший сын, автор популярных итальянских опер, симфоний и фортепьянных произведений (сонат, концертов) в изящном и ясном галантном стиле, с приятной певучестью на итальянский манер.

Если Кристиан был пианистом, то Эмануэль — клавеснистом и особенно любил клавикорд, инструмент гётевского Вертера. Филипп Эмануэль Бах — выдающийся представитель выразительного стиля в немецкой музыке, родственного литературе немецкого сентиментализма, особенно тому радикальному крылу сентиментализма, к которому принадлежали в юные годы Шиллер, автор «Разбойников», и Гёте, автор «Страданий молодого Вертера» (течение «Буря и натиск»).

«Цель музыки — трогать сердца», — провозглашал Эмануэль Бах. Культ сердца, культ индивидуальности, свобода творческого порыва, мятежность — этим определялся взволнованный, порывистый, богатый фантазией стиль «мастера выразительности». Среди разнообразных произведений Баха (оратории, кантаты, симфонии, концерты, ансамбли, органные произведения, песни) наибольшее значение имели его пьесы для клавира, особенно сонаты. Его шесть сборников пьес «для знатоков и любителей» (сонаты, фантазии, рондо) показали новые возможности выразительной игры на клавире. Бах ограничил количество украшений и вкладывал в них мелодическую экспрессию. Он применял напряженные гармонии, свободные ритмические обороты, динамические сопоставления. Наследовав черты рационализма и элементы патетики Себастьяна Баха, Эмануэль воспринял многое также от искусства Доменико Скарлатти. Индивидуально-самобытное и новаторское творчество К. Ф. Э. Баха стояло в самом преддверии зрелого классицизма и оказало заметное влияние на музыку Гайдна, Моцарта и Бетховена. «Он отец, а мы его дети», — говорил Моцарт.

Иной раз благодаря перенапряжению чувств и безудержному полету фантазии в «штюрмерской» музыке гамбургского Баха замечалась некоторая неуравновешенность. Вспомни-



Карл Филипп Эмануэль Бах





Иоганн Кристиан Бах

наются по аналогии слова Лессинга о немецкой литературе тех лет: «В конце концов у нее есть и кровь, и жизнь, и краски, и огонь, но недостает крепости и нервов, мускулов и костей» («Гамбургская драматургия»).

Эти твердые устои классического стиля водрузят вскоре «дети» Филиппа Эмануэля Баха — венские классики Гайдн и Моцарт.

В полноводный поток классического инструментализма вольются и нежные, ясные ручьи, подобные кантабилной музыке Кристиана Баха, и бурное течение музыкального «штюрмерства»...

#### Камерная музыка

«Если бы бог пожелал говорить с людьми, он воспользовался бы музыкой Гайдна; но если бы он захотел слушать музыку, он просил бы сыграть ему Боккерини».

Эти слова принадлежат одному из современников Гайдна и Боккерини.



Луиджи Боккерини

Музыке Луиджи Боккерини присущи теплота и изящество. В ней ощущается влияние народного музыкального творчества, в частности песенно-танцевального фольклора Испании — второй родины композитора.

Боккерини много потрудился в области камерной музыки. Одних только струнных квартетов он написал свыше 100, а квинтетов — 125 и, кроме того, много струнных трио, струнных и смешанных (с духовыми инструментами) секстетов и т. д.

Основу камерной музыки XVIII века составляли струнные смычковые инструменты. К ним иногда присоединялись духовые инструменты, и среди них — кларнет, особенно ценный Моцартом. В ансамблях преобладали скрипки.

Исторической заслугой Боккерини явилось выдвижение виолончели. Итальянский виолончелист сделал свой инструмент равноправным участником квартета и квинтета. Кроме того, он создал виолончельный концерт — по образу и подобию скрипичного концерта.



Роль клавира в камерном ансамбле возвысил Иоганн Шоберт, один из немецких музыкальных «штюрмеров». Исполнитель-виртуоз на клавесине и клавикорде, Шоберт в своих произведениях заменил аккомпанемент клавира самостоятельной партией пианиста, не уступающей партиям скрипки, альты, виолончели.

Эпоху в камерной и концертной музыке XVIII века сделали Гайдн и Моцарт. Но о них будет идти речь отдельно.

В России начало камерной ансамблевой музыке положил Д. С. Бортнянский. Ему принадлежат: обаятельный квинтет для фортепьяно, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели (1787), светлая «концертная симфония» для фортепьяно, арфы, фагота и смычковых инструментов, а также квартет, фортепьянные и другие пьесы. Наряду с Хандошкиным Бортнянский — виднейший мастер русской инструментальной музыки XVIII века.

### Бытовые ансамбли

Чарлз Бёрни, попав в Венецию, сразу окунулся в музыкальный быт площадей и каналов.

«Первая музыка, которую я здесь услышал на улице сразу же по приезде, была исполнена бродячим оркестром из двух скрипок, виолончели и голоса; хотя на них обращали здесь внимания не больше, чем в Англии на разносчиков угля или продавщиц устриц, они играли так хорошо, что в любой другой европейской стране не только привлекли бы внимание, но и справедливо вызвали бы заслуженные аплодисменты» («Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии»).

В ближайшие дни он слушал много прекрасной музыки в венецианских консерваториях и церковных капеллах, но она не могла заглушить впечатлений от уличных ансамблей.

«Даже после этого я слушал на пьяцца ди Сан Марко многочисленных бродячих музыкантов, иногда в виде оркестров, аккомпанирующих одному или двум голосам, иногда в виде только голоса с гитарой, а иногда в виде двух или трех гитар вместе. Не приходится удивляться тому, что здесь обычно не обращают никакого внимания на уличную музыку: народ почти оглушен ею на каждом углу; все же, чтобы быть справедливым к вкусу и разборчивости итальянцев, надо признать, что когда они чем-нибудь восхищаются, это действительно нечто превосходное...»

Народные музыкальные ансамбли известны многим странам мира. В России еще в XVIII веке внимание знатоков музыки привлекала игра деревенских пастухов. Народные музыканты объединялись в «артельные трубли» — группы исполнителей на берестовых трубах, иначе называемых рожками.

Играли «в два рога», иногда «четверками», «пятерками», а больше «тройками» из двух пастушьих труб высокого регистра и трубы-баса.

Измумительно тонкую игру умельцев-рожечников с их природным чувством согласия, затайливым искусством варьирования и коллективной импровизации можно сравнить по красоте художественной отделки с мастерством вологодских кружевниц, холмогорских резчиков по кости или миниатюристов-палешан из бывшей Владимирской губернии.

Владимирщина — ведущий край пастушеского инструментального многоголосия. Именно здесь уже в семидесятых годах XIX столетия крестьянин Н. В. Кондратьев организовал знаменитый хор (оркестр) рожечников, выступавший в русских столицах и других городах и демонстрировавший отечественное искусство на Всемирной выставке в Париже. С восхищением отзывался о хоре владимирских рожечников композитор А. П. Бородин: «это такая эпическая, народная красота во всех отношениях...»

Максим Горький писал в нижегородской газете об этих пастухах-музыкантах: «Кажется, что это поет хор теноров, поет где-то далеко одну только мелодию без слов. Звуки плачут, вздыхают, стонут...»

Рожечники исполняли и протяжные лирические песни в своеобразно-инструментальном подголосочном стиле, и напевные наигрыши пастухов, и удалые пляски.

Звук рожка соединяет в себе тембр трубы и тембр голоса, отчасти и звучание смычкового альты и гобоя. Особенно очарователен он в тишине открытых просторов, где он как бы наполняется прозрачным воздухом полей и свежей влагой утренней росы.

...Там долина  
Сквозь пар яснее. Там поток  
Засеребрился; там рожок  
Пастуший будит селянина.

(А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»)

Ансамбли рожечников играли и на пастбищах, и при сельских хороводах, выступали на городских торговых площадях и в балаганах.

На Украине до середины прошлого столетия популярен был деревенский ансамбль «тройсти музыкы» (трое музыкантов). Их инструменты — скрипка, басоля (виолончель) и цимбалы или бубен. Народные музыканты приглашались на свадьбы; их постоянно можно было услышать на деревенских гуляньях и городских ярмарках.

На восточных свадьбах увеселяют сазандари — ансамбль музыкантов, которые играют на таре (инструмент с корпусом в виде восьмерки и с длинной шейкой; звук на струнах



извлекается щипком), смычковой кяманче (или кеманче) и бубне; бубен находится в руках у певца. Сазандари бродили по Закавказью, Ирану, Турции и соседним странам.

Вернемся, однако, в Венецию.

Августовской ночью венецианские каналы забиты гондолами, набережные и площади усеяны публикой. Музыка — хоть отбавляй.

«К счастью для меня,— пишет тот же английский путешественник,— сегодня ночью баржа, в которой находился превосходный оркестр из скрипок, флейт, валторн, виолончелей и литавр, с хорошим певцом-тенором, плыла по Большому каналу и остановилась возле дома, где я живу. Это была галантная пьеса, оплаченная влюбленным, который дает серенаду своей даме.

Шекспир говорит о ночной музыке:

Мне звуки ночью слаще кажутся, чем днем.  
Молчанье придает им эту прелесть...  
И соловей, когда б запел он днем,  
Когда гогочет каждый гусь, считался бы  
Не лучшим музыкантом, чем щегленок.

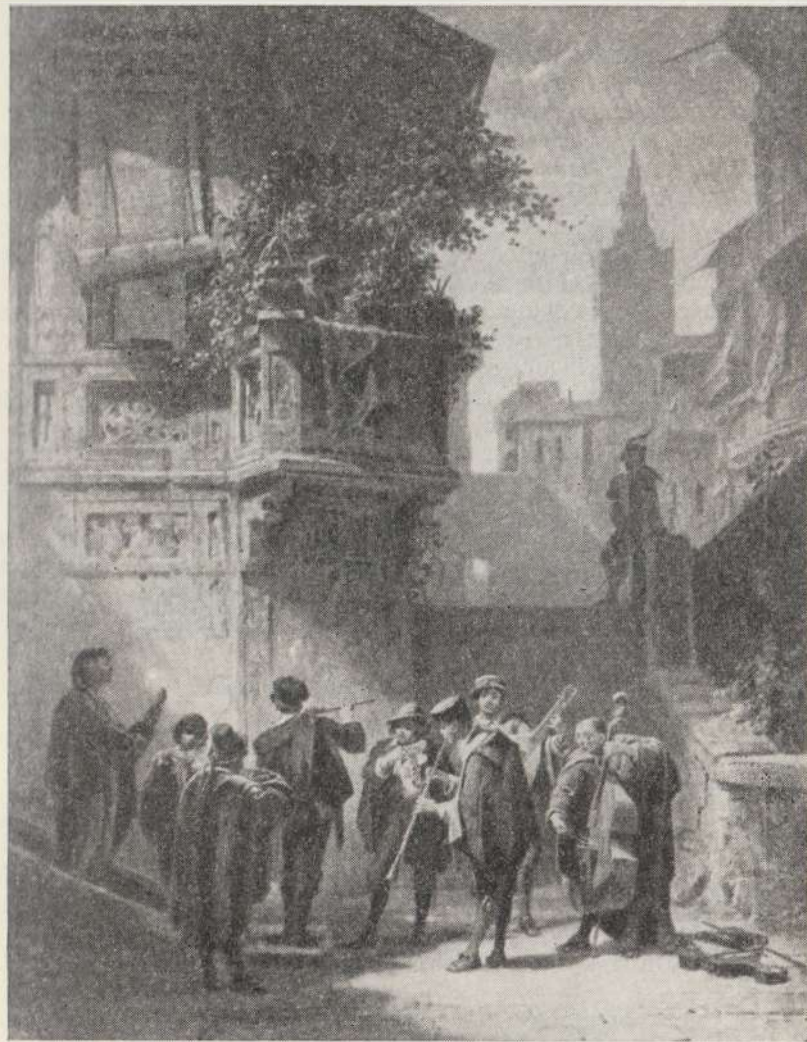
Не сумею сказать, не прибавили ли время, место и манера исполнения случайную и дополнительную прелесть этой музыке; единственное, что я знаю,— это что симфонии показались мне восхитительными, полными фантазии, полными огня...»

Серенада — одна из характернейших форм бытовой музыки романских стран Южной Европы. Шекспир не один раз вводил эти приветственные пьесы в свои комедии на итальянские сюжеты. В комедии Бомарше севильский цирюльник Фигаро заставляет графа Альмавиву спеть серенаду с аккомпанементом гитары под окном Розины. Серенада Альмавивы хорошо известна в оперном варианте Россини. Дон Жуан в одноименной «испанской» опере Моцарта поет серенаду с мандолиной в руках под балконом донны Эльвиры.

Южане поют серенады вечером или ночью в честь любимой женщины и вообще в честь лица, которому хотят выразить чувство почитания или уважения. Серенады необязательно поются — они могут исполняться на одних инструментах, и не только самим *innamorato* (влюбленным), но и специально приглашенными музыкантами.

Серенада — потомок вечерней песни (серены) провансальских трубадуров, посвященной, как и альба (рассветная песня), запретной любви. Итальянское слово *sereno* означает ясную погоду, ночную прохладу. Как пьеса, исполняемая музыкальным ансамблем вечером на открытом воздухе, серенада получила распространение в странах Средней Европы.

Уже позднее, в конце тридцатых годов XIX столетия, Глинка участвовал в исполнении серенады на Черной речке в



К. Шпицвер (Германия). Серенада  
XIX век



Петербурге. Композитор вспоминает, как собрались «молодые люди потешить публику серенадой... В день серенады появились на Черной речке два украшенные фонарями катера, на одном сидели мы, на другом поместили трубачей Кавалергардского полка. На корме приладили маленький фортепьян, на котором я аккомпанировал и управлял хором... После каждой исполненной нами пьесы раздавались стройные, сильные, величественные звуки труб».

Эта сценка заставляет вспомнить не только венецианские серенады и баркаролы (кстати, в числе пьес, исполненных компанией молодежи на Черной речке, была и венецианская баркарола), но и «Музыку на воде» Генделя, звучавшую во время королевской прогулки на Темзе, и другую пленэрную сюиту Генделя — «Музыку фейерверка».

Композиторы сочиняли серенады в виде серий пьес или сюит для струнных, духовых или смешанных инструментальных ансамблей или оркестров. Такими же сюитами были ноктюрн (ночная музыка) и кассация (также музыка на открытом воздухе). Все они, как и дивертисмент (род развлекательной, застольной музыки), нередко состояли из большого числа частей. Кассация нередко начиналась и заканчивалась маршем.

Все эти жанры увеселительной музыки представлены в творчестве Моцарта. К ним принадлежат его серенада для двух малых оркестров, серенада-ноктюрн для восьми духовых инструментов, «Маленькая ночная музыка» для струнного квартета.

### Военная музыка

Военная музыка — главным образом духовая музыка, а духовой оркестр — преимущественно военный оркестр.

В XVIII веке, как и раньше, духовые ансамбли применялись не только на парадах и приемах, при строевой подготовке и в походах, но и непосредственно в бою.

Большое значение придавал военной музыке Суворов: «Музыка в бою нужна и полезна, и надобно, чтобы она была самая громкая... Музыка удваивает, утраивает армию. С распущенными знаменами и громкогласной музыкой взял я Измаил».

На смену однородным ансамблям или случайным группировкам трубачей, горнистов, флейтистов и тому подобных военных музыкантов приходит духовой оркестр с выравненным соотношением инструментальных хором — групп деревянных духовых, медных духовых, а также ударных инструментов. Начало формированию регулярного духового оркестра во Франции было положено в царствование Людовика XIV. По его указанию первые марши для военного оркестра написал композитор Люлли.



Музыканты русского артиллерийского полка  
1728—1732

В 60-х годах XVIII века крепкие военные оркестры были созданы в Берлине и Париже. Прусский оркестр отличался ведущей ролью медных инструментов. В оркестрах Франции и других европейских стран преобладали деревянные, в частности гобои, благодаря чему музыканты пехоты вообще еще долгое время назывались гобоистами (так и в России, где реорганизация музыкантской службы в армии началась при Петре I).

В Париже наряду с главным военным оркестром существовала инструментальная капелла швейцарской гвардии короля. Оба оркестра играли не только в Версале, но и на парижских бульварах. Выступления в садах и на бульварах входят в традицию всех военных оркестров. Исполняемая оркестрами популярная музыка в виде танцев, маршей, всевозможных аранжировок и попури получает название садовой музыки.

Репертуар духовых оркестров поставлялся обычно руко-



водителями — дирижерами. Капельмейстеры сочиняли и марши — главный вид собственно военной музыки. К этому жанру обращались также крупные композиторы — правда, больше в оперной, ораториальной, балетной, симфонической или ансамблево-духовой, нежели в духовой военной музыке.

На большую дорогу музыкального искусства военный оркестр вышел в годы Великой французской революции. Самые видные музыканты этой эпохи писали марши и увертюры для духового оркестра. Военный оркестр, как мы увидим дальше, явился основной ячейкой рожденной в огне революции Парижской консерватории — первой европейской консерватории нового типа.

Свой особый оркестр, отличный от европейского, имела турецкая армия. Он назывался «мехтерхане», а в Европе был известен под названием «янычарская музыка» (янычары — турецкая пехота). Состав этого оркестра в первую очередь ударный: большой, или турецкий, барабан, малый барабан, литавры, бубен, тарелки, треугольник, бунчук; к ним присоединялись духовые — флейта, гобой. Игра отличалась диким, шумным характером.

В начале XVIII века «янычарская музыка» появилась в Польше, где была введена в виде набора ударных инструментов в состав военных оркестров. Затем эти инструменты вошли в военные оркестры России, Австрии и других стран Европы. Большой барабан и турецкие тарелки перешли из «янычарской музыки» во французский духовой оркестр в эпоху революции; они укоренились и в европейском симфоническом оркестре. Треугольник известен в русском военном оркестре середины XVIII века. Гайди ввел большой барабан, тарелки и треугольник в партитуру 100-й симфонии, получившей бытовое название «Военной симфонии» (1794). В кавалерийских оркестрах привился бунчук — надетый на древко трубчатый ствол с фигурными украшениями и двухсторонними ответвлениями, к которым подвешены колокольца и декоративные конские хвосты. Вплоть до XX века из Турции вывозились для европейских оркестров тарелки — там их особенно искусно изготовляли.

Стилизации «янычарской музыки» встречаются в европейских операх XVIII века, в частности у Моцарта в «Похитении из сераля» (действие этой оперы происходит в имении турецкого паши). Известно также рондо «allaturca» из фортепьянной сонаты Моцарта.

В странах Средней и Передней Азии с давних феодальных времен существовали национальные военные оркестры из духовых и ударных инструментов. В Казахстане еще в XVIII веке был известен традиционный военный оркестр, куда входили инструменты типа гобоя и басовой трубы, а также барабаны. Сходный оркестр имели киргизские ханы.

Особый тип оркестра — из волынок — в шотландских частях британской армии. У шотландцев волынка — главный национальный музыкальный инструмент (духовой инструмент из нескольких трубок, вделанных в мешок из кожи или пузыря).

#### ВКЛАД МАЛЫХ НАРОДОВ

Не только большие нации, успевшие создать в XVI—XVIII столетиях крупные композиторские и исполнительские школы, но и малые народы всех частей света в той или иной мере участвуют в мировом музыкальном процессе.

Ирландцы, шотландцы и валлийцы (уэльсцы), покоренные англичанами, сохранили своеобразие родного музыкального искусства и внесли существенный вклад в становление культуры Соединенного Королевства Великобритании и Северной Ирландии, как официально называется теперь Англия.

Задолго до нового времени музыка различных национальных групп Британских островов входила в общекультурный обиход государства и просачивалась по эту сторону Ла-Манша. Нельзя с уверенностью утверждать, что отсюда берет начало полифония европейского континента. Но все же первые свидетельства о народном многоголосии в Западной Европе относятся к Англии, точнее — к Уэльсу. Совместное пение кельтов, основанное на благозвучных интервалах — не квартах и квинтах, как в органуме, а терциях и секстах, — имеет, несомненно, давние традиции. В далекие времена уходят также истоки искусства ирландских арфистов, пользовавшихся уважением в Европе уже в XII веке. Гэлы — жители горной Шотландии — и ирландцы законно гордились своими сказителями-певцами — бардами. Шотландские музыканты сопровождают на волынке свой народный танец, известный в Европе под французским названием экосез. Неменьшую популярность завоевал кельтский танец жига (джиг), издавна распространенный в Ирландии и Шотландии. Он вошел в общеанглийский музыкальный обиход и затем во французскую лютневую, клавесинную и оркестровую музыку, итальянскую трио-сюиту, немецкую сюиту.

Ирландские мелодии звучали в английской балладной опере XVIII века. Целиком на ирландских мелодиях построена опера Чарльза Коффи «Свадьба нищего», появившаяся в том же году, что и нашумевшая «Опера нищего» Гея и Пепуша.

В XVIII веке начинается широкая публикация ирландского, шотландского и валлийского фольклора. Среди ирландских изданий выделяется музыкальная коллекция Эдварда Бантинга. Первый сборник Бантинга был напечатан в 1796 году, третий — в 1840 году. Из двух первых его сборников, а также из других публикаций заимствовал напевы для своих «Ирландских мелодий» (1807—1834) прославленный поэт и певец Ир-







В гармонии и красоте искусства Эллады идеологи Просвещения видели художественное отображение свободного и гармоничного человеческого мира. Для них это было идеалом и современного искусства и современного социального строя.

Просветители жаждали освобождения человечества от тирании и невежества. Одни из них уповали на реформы, другие приходили к революционным выводам. Но всем им была присуща искренняя вера в светлое будущее.

Оптимизм окрашивает и творчество венских классиков. Их искусство жизнеутверждающе. Разум — бог Просвещения — определил рационалистическую основу этого искусства, а интерес к жизни народа — его реалистическую направленность.

Вся музыка Гайдна проникнута радостью бытия. Бодрая, светлая, жизнерадостная, она вселяет веру в силы человека, поддерживает его стремление к счастью. В ней много веселья, живой игры ума, здорового юмора.

«Часто, — писал семидесятилетний композитор на исходе своей жизни, — когда я боролся с препятствиями разного рода, возникавшими на пути моих трудов, когда я ощущал упадок сил моего духа и тела и мне становилось тяжело удерживаться на избранном поприще, — тайное чувство шептало мне: «В этом мире так мало довольных и счастливых людей, везде их преследует забота и горе; быть может, твоя работа послужит иногда источником, из которого обремененный заботой или усталый от дел человек будет черпать отдохновение и бодрость».

Гайдн нес людям радость. Но композитор отнюдь не сводил свою задачу к увеселению. Он поднял бытовую симфонию и домашнюю камерную музыку на уровень высокообобщенного и идейно значительного искусства. Он соединил общедоступность с возвышенностью идей, массовость — с широтой художественных концепций.

Рисуя идеальный мир счастья, Гайдн наполнял его жизненными образами, реальными характерами, впечатлениями от природы. Он раскрывал лучшие стороны души простых людей, таких, как он сам, как его отец — сельский колесник, как его мать — кухарка. Он сделал героем высокого искусства народ. Он внес в симфоническое творчество бюргерско-мужицкий дух.

Никто до Гайдна так непосредственно не опирался на музыкальное творчество народа. Гайдн открыл народным мотивам свободную дорогу в симфонию, квартет, трио, концерт.

Связь с фольклором — один из главных лозунгов немецкого Просвещения. Видный литератор и мыслитель И. Г. Гердер провозгласил народное творчество естественной основой поэзии. В конце 70-х годов он издал знаменитую антологию, охватившую поэтическое творчество многих народов, — «Голоса народов в песнях».

Творчество Гайдна — музыкальная антология голосов на-



Иозеф Гайдн



родов. В нем, как в зеркале, отражен многонациональный состав Австрии и ее столицы. В венской музыкальной культуре скрещивались австрийские, немецкие, итальянские, чешские, французские, венгерские и иные элементы. Родная деревня Гайдна — Рорау — находилась на стыке нескольких этнографических групп. Она расположена в Нижней Австрии, неподалеку от венгерской границы, в центре колонии хорватских переселенцев. Эта деревня носила также хорватское название — Трстник. Некоторые ученые убеждены в хорватском происхождении самого Гайдна. Два года Гайдн служил в одной из чешских усадеб и тридцать лет — у венгерского князя. Всю жизнь он вслушивался в многоплеменную музыкальную речь и впитывал в себя ее интонации и ритмы.

Великий симфонист многим обязан прежде всего австрийской песенно-танцевальной стихии. Наигрыши сельских дудочников и волынщиков, мотивы лендлеров, немецких танцев, народных маршей с особенной яркостью сказались в гайдновских менюэтах и финалах, а лирика гайдновских анданте — неторопливых частей симфоний, квартетов, сонат — овеяна австро-немецкой песенностью.

Большое место в творчестве Гайдна занимают славянские мотивы, особенно хорватские. Они служат главными темами ряда известнейших его симфоний и квартетов. Венгерский музыкальный материал впервые был зафиксирован Гайдном. Это главным образом тот инструментально-плясовой стиль, который получил название «вербункош» (вербовочная музыка) и позднее преломился в «Венгерских рапсодиях» Листа. Он сложился в период народных освободительных войн XVIII века и популяризировался цыганскими музыкантами, славившимися эмоционально-красочной манерой исполнения. Венгерские мотивы встречаются у Гайдна в трио, концертах, сонатах, квартетах, симфониях. Сербь, словаки, чехи, поляки, болгары, турки, не говоря уже об австрийцах и немцах, также находят отзвуки своего фольклора в инструментальных пьесах этого поистине мирового композитора. Среди его обработок есть и русская «Камаринская»!

Гайдн переплавил в своей творческой лаборатории не только этнографический материал, но и профессиональную технику европейских музыкальных школ. Он суммировал опыт мангеймских, чешских, итальянских, венских, северонемецких мастеров.

Первые квартеты и симфонии Гайдна относятся к 50-м годам XVIII столетия. В 70-х годах в его музыке слышатся патетические звучания, близкие по настроениям течению «Буря и натиск» («Прощальная симфония»). Но это — преходящая полоса. В дальнейшем композитор обретает спокойствие, уравновешенность. В 80-е годы он создает классические «Русские» и «Прусские» квартеты, «Парижские» и «Оксфордскую» сим-

фонии. В 90-е годы появляются знаменитые «Лондонские» симфонии и последний большой цикл квартетов, опус 76.

Заметим, между прочим, что по установившейся традиции Гайдн писал квартеты целыми сериями — как правило, по шесть штук. Именно такое количество квартетов содержат названные циклы — «Русские», «Прусские» и опус 76. То же относится и к ряду инструментальных произведений других жанров. «Парижских» симфоний — шесть, «Лондонских» — двенадцать (два цикла по шесть симфоний).

Что касается названий некоторых инструментальных произведений Гайдна, то в подавляющем большинстве случаев они были присвоены впоследствии либо по месту исполнения («Оксфордская», «Парижские», «Лондонские» симфонии), либо по национальной принадлежности лица, для которого произведения предназначались («Русские», «Прусские» квартеты), либо по какому-нибудь частному характерному признаку (симфонии «Часы», «Медведь», «Прощальная», квартет «Жаворонок» и т. п.). Сам Гайдн дал названия своим трем ранним симфониям — «Утро», «Полдень» и «Вечер». Они сочинены в 1761 году.

Итак, классический стиль рождался на протяжении десятилетий, в длительном, неустанном экспериментировании, в поисках нового. Борьба за идейное насыщение искусства требовала преодоления поверхностной развлекательности.

Не случайно наиболее зрелые симфонии Гайдна возникли тогда, когда маститый композитор вырвался из замкнутой княжеской капеллы на простор столичной деятельности. И даже не кайзеровская Вена стимулировала создание этих произведений, а Лондон, в котором кипела свободная и оживленная общественная концертная жизнь. Так появились самые юношеские по темпераменту, самые веселые по колориту, самые богатые жизненным содержанием симфонии венского классика.

Гайдн отдал дань патриархальным иллюзиям, бюргерскому благодушию. Черты умеренности и ограниченности были присущи многим деятелям австрийского и немецкого Просвещения. Они сказались в воззрениях таких идеологов, как Гердер; даже Гёте не избежал влияния филистерства. Гайдн был сыном своего века и своей страны, опутанной консерватизмом. Но он был великим сыном своего народа, и народное, прогрессивное начало являлось главным и преобладающим в его мировоззрении, деятельности, творчестве.

Гайдн — родоначальник классического симфонизма. Он окончательно утвердил принципы построения сонатно-симфонического цикла — высшего типа многочастной инструментальной музыкальной композиции.

Вот типичная схема венской классической симфонии, состоящей из четырех частей.



Быстрая часть — сонатное аллегро; строится на контрастном сопоставлении двух тональностей, двух партий (разделов), двух, иногда нескольких тем; часто предваряется медленным вступлением величавого характера.

Медленная часть — лирическая; у Гайдна — простодушно-напевная, предпочтительно в форме вариаций.

Оживленная часть — менуэт; у Гайдна из медлительного галантного танца он превращается в бодрую деревенскую пляску.

Быстрая часть — финал; чаще всего он в форме рондо с чередованием зажигательно-живых, искрящихся юмором мелодий, с неожиданными тематическими и ритмическими «сюрприжами».

Таково же строение квартетов. В зрелых фортепьянных сонатах, трио и особенно концертах Гайдна преобладает трехчастное строение (обычно «выпадает» менуэт).

Гайдн упрекал многих современных ему композиторов в том, что они обрывают еще вовсе не развитую музыкальную мысль, склеивают «кусочек к кусочку», и оттого их сочинения не затрагивают душу слушателя. Свою задачу он видел в другом. Он концентрировал мысль в четкой теме и последовательно, разносторонне и целеустремленно раскрывал ее выразительные возможности. При этом он выделял отдельные звенья темы (мотивы), усиливал контрасты между ними, строил на их основе новые мелодические обороты. Такой метод развития тем, мелодий, мотивов называется тематической разработкой. Этот метод позволяет более полно выявить различные фазы душевных движений и динамику жизненных процессов. Тематическую разработку Гайдн применял особенно широко в сонатном аллегро — основном звене сонаты, симфонии, концерта, трио, квартета.

Гайдн утвердил классический тип симфонического оркестра. Он уравновесил оркестровые группы (струнную, деревянную духовую, медную духовую с литаврами) и более гибко использовал отдельные инструменты. Позднее состав оркестра пополнился новыми инструментами, главным образом духовыми. Так образовался современный большой симфонический оркестр. Гайдновский оркестр сохранил название малого симфонического, иначе — классического.

На протяжении последних двухсот лет первенство в камерной музыке удерживает струнный квартет в составе двух скрипок, альты и виолончели. Завоеванию первенства более всех способствовал Гайдн. Он любовно культивировал этот вид ансамбля однородных смычковых инструментов. Автор «Русских» квартетов прочно связал квартет с сонатно-симфонической формой. Со времен Гайдна квартет — это соната или симфония из четырех частей для четырех инструментов. По структуре все эти виды музыки в общем сходны, но по мас-

штабу и характеру каждый имеет свои отличия. Как раз во времена Гайдна и особенно в творчестве самого Гайдна произошло решительное размежевание симфонической и камерной музыки. Квартет стал типичным представителем камерного инструментального жанра.

Симфонии и квартеты занимают центральное место в творчестве Гайдна. Известны 104 его симфонии и более семи десятков струнных квартетов. Кроме того, Гайдн оставил множество оркестровых пьес, концертов, трио, 175 пьес для баритона (многострунной виолы). Гайдн писал комические и серьезные оперы, оратории, мессы, вокальные ансамбли, песни.

Полувековой творческий путь композитора достойно завершают оратории «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1800). Они созданы под впечатлением ораторий Генделя, впервые услышанных Гайдном в Лондоне. В их основе — английские литературные источники: поэма Милтона «Потерянный рай» и поэма Томсона «Времена года».

Сюжет первой оратории традиционно-библейский: картина сотворения мира и жизнь Адама и Евы в земном раю. При всей возвышенности и грандиозности темы произведение в целом носит характер идиллии. Религиозно-космическим образам придана наивно-бытовая и натуралистически-обыденная окраска. Библейская легенда представила повод для живописного воспроизведения разнообразных картин природы.

«Времена года» — светская оратория. Хотя и сюда примешаны религиозные мысли (восхваление бога), но основной тонус произведения сугубо бытовой, ярко жанровый, реально-земной. Гайдн остается верен себе: он делает героем оратории народ. Это не генделевский легендарно-героический народ, а простые современные люди, труженики земли. В «действии» участвуют: старый пахарь Симон, его дочь Ганна и молодой крестьянин Лука. В четырех частях оратории композитор последовательно изображает годовой цикл сельских работ. Колоритными красками он рисует пахоту («Весна»), пастбище («Лето»), сбор урожая и охоту («Осень»), прядение («Зима»).

Трудовые мотивы переплетаются с красочными картинами пробуждающейся, цветущей, плодоносной и умирающей природы, с эмоциями молодости, наслаждения негой и красотой ландшафта, ликования по поводу изобилия, с настроениями домашнего уюта. Зарисовки летней грозы и зимней стужи оттеняют радостные и жизнеутверждающие образы, доминирующие в оратории.

«Времена года» — апология крестьянского труда и величественный гимн природе — источнику жизни. Как в инструментальной музыке Гайдна, так и в оратории изображается народный идеал жизни, а не суровая и тяжелая действительность феодальной деревни. Но, так же как и гайдновские симфонии, как вся его оптимистическая, почвенная музыка, оратории





Медаль Санктпетербургского филармонического общества в честь Гайдна

рия насыщена реальными образами, чувствами и помыслами простых людей. Воспевая труд и людей труда, показывая моральную силу и душевное здоровье народа, композитор шел в ногу с прогрессивным демократическим движением века.

Это определило высокое историческое значение Гайдна как ярчайшего народного композитора эпохи Просвещения.

В 1795 году, еще при жизни венского музыканта, в изданной в Петербурге «Карманной книге для любителей музыки» было сказано: «Гайдна можно полагать в числе самых великих мужей нашего времени. Велик в малом, но еще больше в великом; всегда нов; всегда богат мыслями и бесподобен; всегда величествен, трогателен и забавен».

Мелодии Гайдна стали народными — и не только на родине композитора. Одна из популярных русских песен «Волга, реченька глубока» пелась на мотив Гайдна.

Текст оратории «Сотворение мира» переведен на русский язык Н. М. Карамзиным, «Времена года» — В. А. Жуковским.

### ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА (МОЦАРТ)

Когда Гайдн писал свой первый квартет, Моцарт еще не родился. Когда Гайдн создавал свои лучшие симфонии, квартеты, сонаты и оратории, Моцарта уже не было в живых.

Моцарт назвал Гайдна своим «отцом, наставником и другом». В свою очередь Гайдн высоко ценил творчество младшего соратника и многому научился у него. Классический стиль был выработан Моцартом наравне с Гайдном.

Творчество Моцарта — музыкальная энциклопедия эпохи

Просвещения. Моцарту принадлежат самые значительные симфонии, самые жизненные оперы, самые прекрасные концерты, самые глубокие квартеты и квинтеты добетховенского времени. Трагически-скорбный и проникновенно-нежный «Реквием» Моцарта не знает равных во всей мировой музыке.

По сравнению с Гайдном музыка Моцарта более субъективна, индивидуальна и романтична. По сравнению с романтиками XIX века она более объективна, уравновешена и сдержана. В ней гармонично сочетались просветительский классицизм с его культом разума, идеалом «благородной простоты и спокойного величия» (по определению эстетика И. Винкельмана) и направление «Бури и натиска» с его культом сердца, идеалом свободной личности.

«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — писал об этой музыке А. С. Пушкин («Моцарт и Сальери»).

Для Моцарта чрезвычайно характерна энергичная, величественная главная тема симфонии «Юпитер». Но столь же типична меланхолически-нежная, чарующая кантилена средней части ля-минорного фортепьянного концерта. Индивидуальный стиль венского классика отчетливо выражен в мельчайших эмоциональных изгибах хроматически обостренной мелодической линии соль-минорного струнного квинтета; но не менее того — в веселом, неудержимо стремительном потоке звуков увертюры «Свадьбы Фигаро»; и так же ярко — в трагедийном звучании начальных тактов «Дон Жуана».

В музыке Моцарта можно уловить «вертеровские» и «фаустовские» настроения, острую душевную боль музыканта Миллера («Коварство и любовь») и мятежный порыв Карла Моора («Разбойники» Шиллера). В ней есть и смех Бомарше, и мудрость Лессинга, и светлая пластичность лирики Гёте.

Моцарт начал сочинять очень рано, еще ребенком. Влияния господствующего стиля рококо не могли не отразиться в его еще не успевшем созреть творчестве (например, в первых операх, сочинениях для клавира и т. п.). Но возмужавший мастер, художник-новатор настойчиво преодолевал консервативные традиции и давление моды. Он утверждал реализм во всех жанрах музыки.

Моцарт расширил идейный и эмоциональный диапазон симфонической и камерной музыки, внес в нее глубокий психологизм. Он усилил контрастность, напряженность и активность тематической разработки. Драматический конфликт заложен у Моцарта нередко уже в самой музыкальной теме. Так, в первой теме симфонии до мажор («Юпитер») волевому началу противопоставит томительно-нежный образ. Главной партии симфонии соль минор присущи скорбная взволнованность и мужественная энергия. Темы наполнены широким дыханием и гармонически насыщены.

«Мелодия Моцарта, — говорил И. С. Тургенев, — льется для



меня совершенно естественно, так, как льется какой-нибудь прекрасный ручей или источник».

Певучестью проникнуты все голоса инструментальных произведений Моцарта.

В отличие от Гайдна Моцарт не пользовался в симфониях и камерных ансамблях готовыми народными темами. Он свободно претворял и индивидуализировал мелодические интонации народной, бытовой музыки, пытливно изучал различные стили европейской профессиональной музыки и преломлял все ценное сквозь призму своего многогранного гения.

Моцарт создал около 50 симфоний. К венскому периоду относятся шесть симфоний. Одну из них композитор написал для Зальцбурга, другую — для Линца, третью — для Праги. Последние три, самые замечательные, — ми-бемоль мажор, соль минор и до мажор — при жизни автора ни разу не исполнялись. Они созданы в 1788 году. Название «Юпитер» было присвоено величественной до-мажорной симфонии позднее. Ее можно окрестить также «Героической» симфонией Моцарта. Соль-минорная симфония вся проникнута лирической экспрессией. Это — «Патетическая» симфония Моцарта. Любопытно, что среди всех симфоний Моцарта только две минорные и обе в тональности соль (ранняя написана композитором в семнадцатилетнем возрасте). Самая жизнерадостная и светлая симфония — ми-бемоль мажор. Это поистине «Солнечная» симфония.

Камерная музыка Моцарта более сосредоточена и интимна по своему характеру и филигранно тонка по мастерству. Под впечатлением одного из моцартовских квинтетов юный Шуберт писал в дневнике: «О Моцарт, бессмертный Моцарт! Как много, как бесконечно много таких благотворных представлений о более светлой, лучшей жизни оставил ты в наших душах».

Камерное наследство Моцарта включает, помимо струнных квинтетов и квартетов, ряд ансамблей для струнных инструментов с фортепьяно и с духовыми инструментами, для фортепьяно с духовыми инструментами, сонаты для скрипки и фортепьяно и т. д.

Современный концерт в сонатно-симфонической форме создан Моцартом. Это один из привлекательнейших жанров его творчества. По словам композитора, здесь достигнуто «не-что среднее между слишком трудным и слишком легким». Концерты сочетают серьезность и приятность, содержательность и виртуозность, артистизм взыскательного мастера и доступность для широкой аудитории. Они очень разнообразны по характеру. Среди фортепьянных концертов выделяются лирико-патетический концерт ре минор, драматический — до минор, празднично-блестящий — ре мажор, пленительно-лучезарный — ля мажор. Большинство концертов для фортепьяно



Вольфганг Амадей Моцарт



(или клавесина) с оркестром написано Моцартом в венский период и, как все произведения этого рода, связано с исполнительской деятельностью композитора, составившей эпоху в истории пианизма. Для собственных выступлений Моцарт написал и скрипичные концерты. У него есть также концерты для флейты, валторны и других инструментов. Пианистам дороги моцартовские сонаты, фантазии, вариации.

Много радости и эстетического наслаждения доставляет «легкая» музыка венского мастера — ансамблево-оркестровые сюиты (дивертисменты, серенады, ноктюрны, кассации) и танцы («немецкие», лендлеры, вальсы, менуэты, контрдансы).

Если бы Моцарт оставил нам только симфонии, концерты, сонаты и ансамбли, то и этого было бы вполне достаточно, чтобы признать его величайшим музыкантом своей эпохи и корифеем мировой культуры. Но Моцарт — оперный композитор не уступал Моцарту-симфонисту.

Моцарта часто сближают с Шекспиром. Композитора и драматурга отделяют два века; профиль их творчества во многом различен. Но обоих художников роднят реалистические принципы их творческих методов: полнота, многосторонность и живость обрисовки человеческих характеров; раскрытие образов в их развитии и взаимодействии; единство типического и индивидуального; жизненная убедительность действия; контрасты трагического и шутливого, сочетание лирики с иронией, вплетение элементов фантастики в трезвую реальность.

Какая богатая галерея жизненных образов выведена в моцартовских операх! Каждый персонаж — неповторимая личность и вместе с тем высокообобщенный человеческий, социальный тип. Возвышенные и комические, нежные и задорные, умные и простоватые — все они изображены психологически достоверно, естественно и конкретно.

Как и Глюк, Моцарт был великим реформатором оперы. Впрочем, Глюка при сравнении с Моцартом следовало бы называть не реформатором, а революционером в искусстве. Моцарт не столь резко ломал традиции. И тем не менее, преобразуя и обновляя оперные жанры и формы, он продвинулся вперед не менее далеко. Его оперное творчество в целом оказалось более жизнеспособным.

Сфера Глюка — героическая трагедия, античные сюжеты, величественные образы, стоящие вне социальной и бытовой характеристики. Сфера Моцарта — комедия и драма, поднятые на уровень высокого искусства. Этические и социальные идеи воплощены здесь в образах, близких к окружающей действительности.

Моцарт, автор 17 опер, не прошел мимо оперы-серии. Он по-своему видоизменил этот жанр, учтя нововведения Глюка. Его лучшая опера на мифологический сюжет — «Идоменей, царь Крита» (1781, Мюнхен); несколько уступает ей «Мило-

сердие Тита» на сюжет из времен императорского Рима (1791, Прага). Но не этот жанр характерен для Моцарта.

Театральные произведения Моцарта вообще перерастают традиционные жанры. Они образуют синтез современных ему видов оперного творчества. Формы веселой и сентиментальной оперы-буффа и отчасти оперы-серии сплелись в опере-комедии «Свадьба Фигаро» (1786, Вена) и опере-драме «Дон Жуан» (1787, Прага) — обе на итальянском языке, как и большинство других опер Моцарта. Композитор назвал «Дон Жуана» «веселой драмой». Он дал собственную трактовку старинной испанской легенде, многократно использованной в литературе и театре, соединив в ней комедию и трагедию. Автором либретто «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана» был Лоренцо да Понте, придворный венский поэт. Ему же принадлежит либретто оперы-буффа Моцарта «Так поступают все» — подразумеваются женщины (в другом переводе — «Все они таковы», 1790). На основе венского зингшпиля и других видов оперы с использованием жанров песни, хорала, фуги возникла опера-сказка «Волшебная флейта» (1791). Текст «Волшебной флейты» написал антрепренер и актер Э. Шиканедер, который поставил оперу на сцене руководимого им театра в предместье Вены.

У Моцарта, как и у Глюка, музыка слита с драмой. Но автор «Ифигении» считал музыку «служанкой поэзии», а для Моцарта поэзия являлась «послушной дочерью музыки». Глюк делал упор на музыкальную декламацию, Моцарт сохранил первенство за певучей мелодией. Глюк изгнал «сухой» речитатив и пользовался ариозным, эмоционально-наполненным речитативом, сопровождаемым оркестром. Моцарт не отверг речитатива, исполняемого под аккомпанемент клавесина. Он мастерски использовал его в диалоге, придав ему живость и естественность речевых интонаций. Но и «сухой», и «аккомпанируемый» речитативы для творца «Свадьбы Фигаро» имели второстепенное значение. Главный интерес его был сосредоточен на развитых вокально-симфонических формах — арии и ансамбле. Ария давала развернутую характеристику той или иной стороны образа, ансамбль служил средоточием действия и дополнял характеристику персонажей.

Мастерство моцартовских оперных ансамблей основано на равновесии музыкального и драматического начал. Моцарт не поступался цельностью и законченностью музыкальных форм. Выдерживая логику развития музыкальных мыслей, он гибко приспосабливал композицию к ходу действия.

Вот, например, такой специфически музыкальный прием, как реприза, то есть возвращение музыкальной темы. Это возвращение может быть формальным, служить целям только музыкального равновесия, симметрии. Но у Моцарта реприза в опере всегда психологически мотивирована, оправдана







«Человека облагораживает сердце,— писал Моцарт в одном из писем отцу,— пусть я не граф, но в душе у меня, быть может, больше благородства, чем у иного графа: будь он лакей или граф, раз он меня оскорбляет — он мерзавец».

Не случайно в поисках сюжета для оперы Моцарт остановил свой выбор на столь политически актуальной пьесе, как «Безумный день, или Женитьба Фигаро» французского драматурга Бомарше. Эту непревзойденную по остроумию комедию впоследствии справедливо прозвали «увертюрой революции» (Наполеон сказал: это «революция уже в действии»). Ни одна пьеса не взбудоражила так общественное мнение предгрозового Парижа, как «Безумный день». В Австрии представления комедии были запрещены.

И вот Моцарт, «аполитичный» Моцарт, увлекается крамольной пьесой и решает вывести на сцену (вернее, на авансцену!) плебея Фигаро, смело вступающего на борьбу с аристократом и одерживающего блистательную победу!

Конечно, при переделке комедии в оперное либретто многим пришлось поступиться — иначе ведь и не удалось бы добиться согласия кайзера на постановку. Да и самый жанр оперы по природе своей не допускал такого сгущения публицистического элемента, такого безостановочного потока колких фраз, убийственных реплик, сверкающего диалога, как комедия Бомарше. Острота революционной критики, разумеется, была сглажена в опере. Вместе с тем гораздо заметнее и ярче выступили лирические черты. И все же социальная идея пьесы полностью сохранилась — идея превосходства людей из народа над «высшим» классом. Мысль эта лежит в основе самой фабулы, она просвечивает в характеристике каждого из действующих лиц оперы.

Веселый, энергичный и предприимчивый лакей Фигаро и его невеста, живая и ловкая камеристка Сузанна стойко защищают свою честь и права против посягательств развращенного вельможи. Фигаро выигрывает битву благодаря своим личным качествам — уму, таланту и находчивости, а сиятельный граф при всех преимуществах своего положения терпит поражение: он не в состоянии тягаться с человеком простого звания, несравненно более одаренным, чем он. Слуга нравственно и духовно выше господина — такова мораль этой лирической комедии характеров, и все средства музыкальной обрисовки сценических положений и типов служат ее полному раскрытию.

Блеском и чувственной красотой наделил Моцарт героя другого своего произведения — Дон Жуана. Ни один персонаж оперы-легенды не сможет сравниться в жизненном обаянии с испанским искателем наслаждений. Как носитель ничем не ограниченной свободы чувства, как выразитель юношеской активности и смелости герой оперы «Наказанный рас-

путник, или Дон Жуан» сродни поэтическим кумирам эпохи «Бури и натиска». Но дерзкий вызов Дон Жуана общественной морали не мог остаться безнаказанным. Высокие нормы нравственности и разума одерживают верх над своеволием личности. Провозвестником их выступает строгая и суровая мстительница донна Анна, дочь убитого севильским кавалером Командора. Возмездие осуществляет сам Командор, явившийся по приглашению Дон Жуана на ужин в обличье каменного гостя.

Трагедийное столкновение индивидуальной воли и общественного порядка, поиски гармонии между чувственной стихией и нравственным началом, наслаждением и моральной ответственностью — эта проблематика сближает уникальную «веселую драму» Моцарта с современной ей великой философской поэмой-легендой «Фауст». Сам Гёте считал наиболее подходящим для оперы на сюжет своей поэмы музыкальный стиль моцартовского «Дон Жуана».

Моцарт — певец молодости. С каким неотразимым очарованием выведены разнообразные типы юношей и девушек в его операх — будь это лирическая комедия «Свадьба Фигаро», или комедия-драма-легенда «Дон Жуан», или искрящаяся весельем буффонада «Так поступают все», или трогательно-забавный зингшпиль «Похищение из сераля», или светозарная сказка о мудреце Зарастро и Царице ночи, принце Тамино с его волшебной флейтой и птицелове Папагено с его чудесным набором колокольчиков!

Эта последняя опера Моцарта — «Волшебная флейта» — амальгама всевозможных сценических жанров (от священного представления до феерии) и калейдоскоп человеческих фигур — земных и аллегорических, гротескных и лирических, комически-простецких и глубокомысленных. Наивнейшая песенка в простонародном вкусе чередуется с блестящей колоратурной арией и сосредоточенным полифоническим хоралом, сентиментальная немецкая задушевность соседствует с ориентальной экзотикой, трюки балаганного театра и ярмарочного зверинца уживаются рядом с мистикой масонских таинств и символов.

Моцарт был масоном. Под влиянием учения «свободных каменщиков» и сложилась идейная концепция «Волшебной флейты» — своеобразной музыкально-драматической утопии XVIII века. В сказочной форме прославляется здесь идеальное царство справедливости, братства и дружбы. Человеколюбие побеждает вражду и коварство, свет мудрости рассеивает злобный мрак ночи. Через воспитание душевной стойкости путь ведет к правде жизни.

При всей отвлеченности идейного содержания оперы, при всей наивности (и в то же время хитроумности!) ее сюжета «Волшебная флейта» — произведение высочайшей эстетиче-





Сцена из оперы «Волшебная флейта» Моцарта  
Постановка 1791 года, Вена

ской ценности. В музыке оперы гармонически сочетаются искренность и мудрость, простота и величие. Сердечная, возвышенная, удивительно чистая, она вся как бы залита солнечным светом...

Гёте так был увлечен этой волшебной оперой, что задумал продолжение ее и даже приступил к написанию либретто. Бетховен считал «Волшебную флейту» лучшей оперой Моцарта.

Пушкин возложил на могилу гениального создателя «Дон Жуана» и «Реквиема» поэтический венок — маленькую трагедию «Моцарт и Сальери» (1830). На ее текст Римский-Корсаков сочинил одноименную оперу (1897). Чайковский написал на темы Моцарта оркестровую сюиту «Моцартиана» (1887).

Моцарт — любимец музыкантов, поэтов, философов и всех, кто любит музыку. Ибо Моцарт, как сказал Шостакович, — это молодость музыки.

#### НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ И МИРОВЫЕ СВЯЗИ

Какую национальную культуру представляет творчество Генделя — немецкую или английскую?

Вопрос этот закономерен. Для ответа на него недостаточно указать на то, что Гендель по национальности — немец.

Джакомо Кваренги и Варфоломей Растрелли — итальянцы, но их справедливо считают мастерами русского зодчества. Немцы по рождению — барон Гольбах, автор «Системы природы», и барон Гримм, редактор парижского журнала, — французские просветители.

Гендель родился в Германии, здесь же получил воспитание и начал музыкальную деятельность. Но еще в юности он покинул родину, позднее принял английское подданство и был признан национальным композитором Великобритании. К этому надо прибавить, что тридцать пять лет своей жизни, сначала в Италии, затем в Англии, он посвятил итальянской опере и его имя занимает почетное место в ряду имен мастеров итальянского музыкального театра.

А Глюк? Немец, а может быть чех, он родился в баварской деревне, вырос в Чехии, созрел как композитор в Италии, начал реформу оперы в Австрии и завершил ее во Франции. Он писал только итальянские и французские оперы, но его обычно причисляют к венской школе. Лишь в конце жизни он собрался сочинить немецкую оперу, но эту идею не успел осуществить.

Гендель уехал из Германии в возрасте 21 года. Глюк простился с Чехией в возрасте 22 лет. Если Генделя мы будем безоговорочно считать немецким композитором, то Глюка с наименьшим основанием надо признать чешским композитором (даже если он не происходил из чешской семьи, как утверждают некоторые его биографы). Глюк был вскормлен и воспитан Чехией. Композитор учился в чешской деревенской школе и в Пражском университете. Когда Глюк в 1736 году приехал в Вену, он был уже певцом, виолончелистом, скрипачом, клавесинистом, органистом и композитором. Но представляет ли Глюк в своем творчестве чешскую музыку? Или, быть может, немецкую? Или же только австрийскую?

Ни Глюк, ни Гендель не вмещаются в рамки одной национальной культуры. Дело не только в широте их национальных связей: Бах обобщил опыт многих европейских школ, но он прочно стоял на немецкой почве. Гайдн непосредственно связан с народной музыкой разных национальностей, но это типично австрийский композитор, музыкант многоязычной Австрии. Музыка Генделя в своих истоках немецкая, и традиции немецкой полифонии питают высшие достижения его ораториального творчества. Но полстолетия жизни в Англии не могли остаться бесследными, композитор органически сросся в культурой своей второй родины, и его оратории — английские произведения не только по языку, но и по духу.

Еще труднее связать с одной страной Глюка. Он в наибольшей степени «европеец», «гражданин мира» в духе века Просвещения. Создавая оперы в Вене на итальянском



языке — международном оперном языке того времени, он меньше всего думал о каком-то особом австрийском стиле и в то же время сознавал, что «Орфей» — это не национальная итальянская опера. Перерабатывая «Орфея» для Парижа и создавая там «Ифигению», он мыслил лишь о французском варианте общеевропейской оперы, в противовес традиционной французской опере. И тем не менее его творчество — эпоха в развитии французского музыкального театра, равно как и австрийского.

В письме, опубликованном в парижской газете, Глюк заявил, что стремится к созданию музыки, «общей для всех народов, уничтожив нелепые национальные различия». Это заявление свидетельствует о пренебрежении к национальному своеобразию музыки. Но его можно воспринять и как резкое возражение против национальной узости и ограниченности. Объективно оно отражает ту двойственность, которая свойственна просветительскому идеалу общечеловеческой культуры.

В музыке каждого народа на протяжении многих эпох удерживаются типические черты, отражающие те или иные стороны национального характера. Так, музыка французов отличается тонким вкусом, склонностью к красочности, ритмической пикантностью, четкостью музыкальной декламации. В итальянской музыке больше непосредственной эмоциональности, яркой мелодичности, блеска, виртуозности. Еще в первой половине XVII века французский теоретик Мерсенн так определял различие между музыкой обоих народов: «Итальянцы в своих речитативах изображают, как только могут, страсти и аффекты, например гнев, волнения сердца, и делают это с таким увлечением и натиском, как будто сами они одержимы страстями, о которых они поют; наоборот, французы удовлетворяются одной лишь лестью уху и постоянно выдвигают в пении своем нежность, которая мешает проявлению энергии».

В начале XVIII века сравнение достоинств итальянской и французской музыки было постоянной темой музыкально-литературных сочинений, а во второй половине века, в периоды жарких споров по оперной проблеме, эта дискуссия приобрела особенную актуальность.

В ходе дискуссии с полной очевидностью обнаружилось, что некоторые особенности национального искусства коренятся отнюдь не в психическом складе или характере данного народа, а являются традиционными свойствами, сложившимися под влиянием идеологии господствующего сословия. Так, отмечалось, что медлительность французской большой оперы находится в разительном противоречии с живостью характера французского народа.

Даламбер в трактате «О свободе музыки» признавал, что итальянский речитатив, сопровождаемый оркестром, отли-

чается силой и выразительностью, а французский речитатив — однообразием и отсутствием драматизма. Такое же превосходство итальянцев над французами он устанавливал в области мелодии. Даламбер отмечал консерватизм вкусов своих соотечественников и приводил в пример новаторство итальянцев.

Именно против консерватизма эстетических вкусов и национальной замкнутости выступал Глюк в едином фронте с энциклопедистами. Некоторые современники видели смысл его реформы в примирении французского и итальянского стилей. Но Глюк, ломавший как французские, так и итальянские отживавшие традиции, выдвигал на первый план не национальные признаки, а социально-идеологические задачи.

Музыка Глюка вобрала в себя мелодические интонации разных народов. Но она не подчеркивала их национальную специфику, а обобщала в некоем единстве, представлявшемся композитору общечеловеческим, идеальным. Речитатив Глюка передавал не столько ту или иную национальную речь, сколько «язык сердца» — язык, по убеждению композитора, общий у всех людей. В цитированном уже письме автор «Альцесты» объявил, что ищет «благородную, прочувственную и естественную мелодию с точной декламацией», согласной со строем (просодией) «каждого языка» и характером «каждого народа». Это соответствовало и идейно-образному содержанию творчества Глюка. Герои его опер — общечеловеческие типы вне национальной окраски.

Моцартовские герои жизненно более конкретны, социально определены, но и они не характерны как национальные типы. Это относится не только к «греческим» (античным) операм Моцарта, но и к «испанским». Испанское в «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуане» сводится к именам и внешней обстановке. Лишь один музыкальный номер в «Свадьбе Фигаро» выдержан в испанском стиле — фанданго (его танцуют на свадьбе). Но это бытовая деталь, а не основа музыкальных характеристик.

Большинство моцартовских опер написано на итальянские тексты и в жанрах итальянского музыкального театра (опера-буффа, опера-серия, пастораль, серенада). Мы знаем, что итальянский оперный стиль господствовал во всей Европе (кроме Франции), а также в Северной и Латинской Америке. Нельзя недооценивать культурной миссии Италии в истории музыкального искусства стран мира. Даже Франция прошла итальянскую школу. Первые серьезные и комические оперы, показанные на французской сцене, были привезены из Италии. Основоположник национальной лирической трагедии Люлли и основоположник французской комической оперы Дуни были итальянцами. Но Франция сумела сразу создать равноправный собственный стиль и в большой и в комиче-



ской опере. Большинство же других стран долгое время оставалось в области музыкально-сценического (и отчасти инструментального и хорового) искусства провинциями Италии. Как в XV—XVI веках нидерландцы, так в XVII—XVIII веках итальянцы занимали ведущие места в музыкальной жизни Европы. В Италию ездили совершенствоваться и добиваться мирового признания Гендель, Хассе, Глюк, Гретри, Моцарт, Мысливечек, Березовский, Бортнянский и многие другие музыканты. Все они писали итальянские оперы. На базе итальянской оперы произвели реформу Глюк и Моцарт.

Но итальянская школа давала не только положительные результаты. Иноземная музыка вообще, включая французскую (например, в немецких княжествах, подражавших модам Версаля), обезличивала местную культуру, подавляла и заслоняла самостоятельное творчество национальных композиторов и исполнителей. Раболопствующие перед чужеземным государя и вельможи отдавали предпочтение даже посредственностям из числа иностранцев, недооценивали и унижали отечественных художников. Об этом свидетельствуют биографии многих музыкантов.

Еще в 1700 году Кунау издал сатирический роман «Музыкальный шарлатан», высмеивавший «итальянизмы» в музыке. Поклонение итальянским идолам и «охлаждение» русской музыки обличали сатирические журналы И. А. Крылова конца 80-х — начала 90-х годов XVIII века. В одной из статей журнала «Зритель», приписываемой писателю П. А. Плавильщикову и отражающей также воззрения великого баснописца, мы читаем: «Имея наимприятнейшую свою музыку, многие дома большого света выписали к себе итальянцев, из коих иные, ходя по Италии, с трудом выпевали себе на башмаки в неделю, здесь, разъезжая в каретах с гордым и презрительным видом к своим легковверным благотворителям, делаются судьями российским талантам; и от их-то пристрастного решения зависит одобрение русскому».

В другой статье того же журнала подчеркивается оригинальность, многообразие и ценность русской музыки: «Коренная российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебные, хоральные, полевые и бурлацкие в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство... Нежные же и комнатные не уступают в приятности своей никаким на свете... но музыка во всех равно отличием своим от музык европейских и азиатских доказывает, что россияне имеют нечто свое собственное».

Слепому подражанию и обезьянничанию передовые деятели противопоставили самостоятельный путь развития отечественной музыки. По этому пути шли талантливые русские композиторы, образовавшие национальную школу XVIII века.

Моцарт, умевший как никто другой писать в любом му-

зыкальном стиле и с блеском использовавший достоинства итальянской оперной школы, скорбел о ее засилии и страстно желал создать национальную немецкую оперу. «И как был бы я любим, если б помог подняться немецкой национальной сцене в области музыки! И мне это наверно удалось бы!» (письмо к отцу, 1777).

Уже его зингшпиль «Похищение из сераля» открыл новые перспективы перед немецкой оперой. Но слишком сильна была гегемония итальянцев, чтобы можно было быстро решить историческую задачу. Господствующие круги относились к зингспилю как к второсортному развлекательному жанру, и попытки возвысить его до уровня большого искусства были встречены враждебно. Хотя широкая публика приняла новаторское произведение Моцарта очень сочувственно, придворно-вельможные круги и прежде всего Иосиф II отнеслись к нему более чем сдержанно. «Слишком хорошо для наших ушей и ужасно много нот, мой милый Моцарт», — лицемерно любезно сказал император. У Моцарта нашлись слова для ответа («Ровно столько, сколько нужно, ваше величество»), но он защитил только свою честь, а не дело, которое отстаивал. «Национальный зингшпиль», учрежденный «просвещенным» императором в порядке реализации некоторых его либеральных идей, просуществовав еще несколько лет, прекратил свое существование.

Того, о чем мечтал Моцарт, он достиг за несколько дней до смерти, когда в благоговейной тишине зрители пригородного народно-бюргерского театра слушали и смотрели его чудесную музыкально-драматическую сказку «Волшебная флейта». Немецкая опера, переросшая рамки первоначально задуманного зингспиля, затмила многие пышные спектакли своего времени и осталась одним из замечательнейших памятников эпохи Просвещения.

В культуре XVIII века постоянно сталкивались и переплетались две характерные тенденции периода созревания буржуазных наций: национальное самоутверждение и межнациональная связь. Обе тенденции выражали жизненные потребности исторического прогресса. Они выступали то в согласии, то в антагонизме. Одностороннее отстаивание одной из них приводило к замкнутости (национализм), другой — к обезличиванию (космополитизм).

Спротивление стародумов петровским реформам тормозило развитие музыкальной культуры России. Насаждение извне оперы, концертов, инструментальной музыки отвечало насущным требованиям музыкального просвещения страны. Но по мере выдвижения национальных сил, овладевавших мастерством, и осознания ими патриотических задач приверженность к чужой музыке все больше оказывала отрицательное действие. Если раньше борьба с иностранным влиянием



велась с позиций реакционной обособленности, то теперь она стала условием самоопределения, знаменем прогресса. И именно прогрессивный характер ее исключал крайность: национальная самобытность отставалась, но не противопоставлялась мировому опыту.

Во Франции середины XVIII века передовые люди стояли на стороне иностранной (итальянской), а не отечественной оперы (война буффионов). В 70-х годах они были противниками итальянской партии в опере (пиччиннистов), но приверженцами австрийской (глюкисты). Впрочем, как уже подчеркивалось, для них имела значение не национальная вывеска, а идеологические и эстетические задачи, приобретенные в бурлящем Париже небывалую социальную остроту. «Упрямый чех», как называли французы Глюка, утверждал не особое национальное направление, а идейно-целестремленное «общечеловеческое» искусство классицизма. В условиях предреволюционной Франции это искусство при всей своей абстрактно-рационалистической обобщенности сыграло не менее прогрессивную роль, чем реалистическая комическая опера в России или национальный зингшпиль в Австрии.

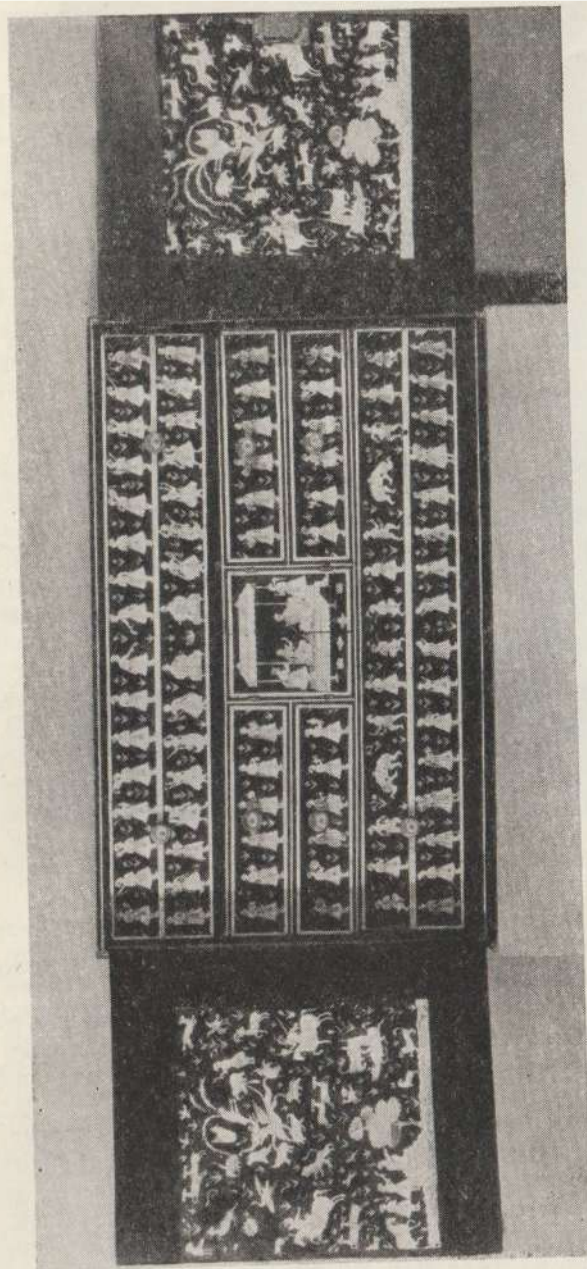
Смешанное национальное искусство известно и Востоку. Яркий пример в XVIII веке — творчество крупнейшего ашуга Саят-Новы. Армянин по национальности, ткач по профессии, он служил придворным поэтом сначала у иранского шаха Надира, затем у грузинского царя Ираклия II. Саят-Нова с детства знал «все песни» и играл на струнных инструментах. Он был поэтом, певцом и композитором. Сочинял он на армянском, грузинском, персидском и азербайджанском языках, и его наследие принадлежит нескольким народам.

Искусство ашугов, расцветшее в XVII и особенно XVIII веке, у каждого народа имело свои особенности. Оно знало множество национальных форм. Но в нем было много общих элементов, и нередко в мастерстве закавказских ашугов различные традиции синтезировались в единый стиль.

Ашуги выступали в местах народных сборищ, на монастырских праздниках, пирах и свадьбах. Они были связаны преимущественно с городской трудовой средой, и истоком их искусства являлась городская народная песня. Часть ашугов служила при царских дворах, но и среди придворных поэтов-певцов встречались передовые, демократически настроенные люди. Таким был Саят-Нова, который говорил о себе:

Я тот, кто чтит судьбою обойденных.  
Кто смел, тот людям правду скажет просто.

Ашугская музыка эмоционально открыта и ораторски аффектирована. Речитатив импровизационного склада начинается в высоком регистре, звучит напряженно; постепенно,



Шкафчик черного дерева, инкрустированный слоновой костью  
Дели (Индия), XVII—XVIII века  
На центральной части: музыканты, танцовщицы, слуги, пиришественные сцены





С. Харунобу (Япония). Игра на кото  
XVIII век

на едином выдохе, он успокаивается. Встречаются и мелодии песенно-танцевального склада.

Как и гусаны, их предшественники, ашуги тяготели к субъективной лирике. Но они уделяли внимание и социальным темам. Также и в этом отношении показательно творчество Саят-Новы.

Ашуги часто сами сочиняли мелодии к своим стихам; они популяризировали и чужие произведения. В их репертуар входили макамы, мугамы. Более сложные, изысканные сочинения этого рода исполнялись национальным ансамблем сазандари (тарист, кяманчист и певец с бубном). Ашуги аккомпанировали себе на таре или кяманче, а также на сазе, чонгури (оба щипковые) и других инструментах.

В устной традиции ашугов дошли до нас сказы типа «Кёр-оглы» и «Ашуга Гариба». Это — «развернутые романы», в которых увлекательное повествование в моменты наибольшего драматического напряжения сменяется пением» (Х. С. Кушнар ев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки). Переход от рассказа к пению мотивировался фразой такого рода: «Но этого я не могу выразить словами. Дайте саз, и я спою».

Подобные музыкальные сказы распространены по всему Ближнему Востоку в различных более или менее близких вариантах. Где бы ни зародились они, их следует признать общим культурным достоянием исторически связанных между собой народов.



Музыкантша -  
Фрагмент свитка живописи. Тибет, XVIII век

### ЭСТЕТИКА, ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Музыкальной эстетикой в XVIII веке занимались не только специалисты-музыканты, но и многие философы, теоретики искусства, литераторы. Важные принципиальные положения о природе, свойствах и функциях музыки были сформулированы французскими просветителями-энциклопедистами.

Статьи по музыке во французской энциклопедии XVIII века написаны в большинстве Жан Жаком Руссо. В переработанном виде они составили изданный писателем в 1767 году «Музыкальный словарь». Сын женеvского часовщика, Руссо начал свою литературную деятельность с трактата о музыке, содержавшего проект цифровой системы записи музыки («Рассуждение о современной музыке», 1743). Свои музыкально-эстетические взгляды он изложил не только





Жан Жак Руссо

в ряде критических и полемических статей (в том числе «Письме о французской музыке»), но и в известнейших своих литературных произведениях «Юлия, или Новая Элоиза» и «Исповедь».

Великий мыслитель, один из основоположников сентиментализма, Руссо видел сущность музыки в подражании природе, выражении страстей, воздействии на чувства людей. Особенно он ценил в музыке ее выразительность. Руссо придавал большое значение речевой интонации в пении и отводил ведущую роль в музыке мелодии (гармонию он недооценивал). Он призывал к простоте и естественности в музыкальном искусстве, отстаивал связь музыки с жизнью и подверг беспощадной критике придворно-аристократическую эстетику. О взглядах Руссо и энциклопедистов на оперу говорилось раньше. Не забудем, что Руссо как композитор явился зачинателем французской комической оперы и мелодрамы.

Сведущим и проницательным знатоком музыки был Дени Дидро. Выходец из ремесленной семьи, крупнейший идеолог третьего сословия, классик французского материализма, соз-



Дени Дидро

датель и руководитель Энциклопедии, Дидро проявил себя как разносторонний ученый, выдающийся писатель и теоретик во всех областях искусства. Его музыкальная эрудиция засвидетельствована современниками и сказывается во всех выступлениях гениального философа по вопросам музыки. Разработанная им теория реализма является основой и его музыкально-эстетических воззрений.

В начале 60-х годов Дидро написал знаменитый памфлет-диалог «Племянник Рамо», появившийся в печати лишь в 1805 году в немецком переводе Гёте. Одно из важнейших философских сочинений французского просветителя, памфлет посвящен преимущественно проблеме оперной эстетики.

В другом диалоге — «Разговор Даламбера и Дидро» (1769) — Дидро прибегает к сравнению человека с фортепьяно для разъяснения материалистических взглядов: «Мы — инструменты, одаренные способностью ощущать и памятью. Наши чувства — клавиши, по которым ударяет окружающая



нас природа и которые часто сами по себе ударяют; вот, по моему мнению, все, что происходит в фортепьяно, организованном подобно вам и мне». Касаясь философской концепции Беркли, Дидро замечает: «Был момент сумасшествия, когда чувствующее фортепьяно вообразило, что оно есть единственное существующее на свете фортепьяно и что вся гармония вселенной происходит в нем». В. И. Ленин приводит в «Материализме и эмпириокритицизме» это сравнение как классический образец материалистической критики субъективного идеализма.

Дидро стоял на позициях механического материализма XVIII века, но в отдельных высказываниях приближался к диалектическому пониманию явлений. В большом теоретическом труде «Уроки игры на клавесине и принципы гармонии» (1771), написанном Дидро совместно с музыкальным ученым А. Бемецридером (учителем дочери Дидро), затрагивается проблема взаимоотношения консонанса и диссонанса как сочетания противоречий, характерного вообще для явлений природы.

Авторы проводят аналогию между музыкальными звуками и абстрактными словами, «определение которых в последнем счете сводится к бесконечному количеству различных примеров, соприкасающихся в общих точках». Эту способность музыки обобщать действительность посредством абстрактных, независимых от слов сочетаний и последовательностей звуков авторы «Уроков» считают привилегией музыкального искусства. Они доказывают плодотворность такого рода «неопределенности и неясности в выразительности нашего искусства, благодаря чему каждый располагает нашими напевами в соответствии с состоянием своей души...». Вместе с тем они утверждают объективную содержательность музыкальных идей: «Будьте уверены, что ваши последовательности, различно истолкованные каждым из ваших слушателей, не будут лишены смысла ни для кого из них». Тем самым получает широкое материалистическое истолкование инструментальная музыка — искусство абстрактное и жизненное одновременно. «Музыкальный талант, — подчеркивают Дидро и Бемецридер, — имеет на своей палитре краски для всех явлений природы и всех страстей человека».

Природа и страсти — основа эстетики XVIII века. Природа была в таком почете у писателей и обывателей эпохи Просвещения, что в верности ей клялись едва ли не все теоретики и популяризаторы искусства. Но подражание природе понимали по-разному. Одни сводили его в музыке к воспроизведению звуков и движений окружающей действительности либо к следованию интонациям речи. Другие, не отбрасывая внешней имитации, понимали принцип подражания более широко, как правдивое выражение жизни. Одни акцентировали в му-

зыке изобразительность, вторые — выразительность, третьи стремились уравновесить оба начала. Иные склонны были удовлетвориться копированием природы, другие считали, что композитор, «подражая, должен творить» («Мемуары, или Очерки о музыке» Гретри, том 2, 1789).

Представители консервативных взглядов ограничивали цели искусства подражанием «прекрасной природе» («Трактат об изящных искусствах, сведенных к единому принципу» французского эстетика Баттё, 1746), или выражением «благогородных чувств», отворачиваясь от страдания, отчаяния, «мрачного и ужасного» («О музыкальной поэзии» — трактат немецкого композитора Краузе, 1753). Иной точки зрения придерживались передовые эстетики. Противоположность позиций ясно обрисована французским литератором Лаарпом в его отрицательном отзыве о музыке Глюка: «Это аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании, которое должно нравиться сходством. Я вовсе не хочу слышать криков страдающего человека» (1777).

А вот что писал на эту тему Дидро в «Племяннике Рамо»: «Страсти должны быть сильными; нежность в композиторе или лирическом поэте должна достигать высшего предела... Нам нужны восклицания, междометия, паузы, перебои, утверждения, отрицания; мы взываем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от души. Не надо остроумия, не надо эпиграмм, не надо изысканных мыслей, все это слишком далеко от простой природы. И не подумайте, что образцом нам могут послужить игра актеров в театре и их декламация. Как бы не так. Образец нам нужен более энергический, менее жеманный, более правдивый. Простая речь, обыкновенный голос страсти тем необходимее для нас, чем однообразнее язык, чем менее он выразителен. Крик животного или человека, охваченного страстью, только и внесет в него жизнь».

Музыкальная эстетика XVII и особенно XVIII века разработала теорию чувств или страстей. Это — так называемое учение об аффектах. По определению музыкального словаря И. Г. Вальтера (1732), аффект — движение души. Учение об аффектах рассматривало все музыкальные явления под углом зрения изображения и выражения движений души. Усматривалась определенная связь между приемами композиции (включая мелодию, аккорды и т. п.) и чувствами (любовь, ревность, страдание, радость и т. д.). Нередко эта связь понималась слишком прямолинейно, рационалистически, абстрактно. Сами чувства классифицировались довольно метафизически, без вникания в переходные состояния, нюансы. Соответственно и средства музыкального выражения регламентировались чересчур догматично. Однако, несмотря на



схематизм, учение об аффектах сыграло положительную роль в борьбе за выразительность в музыке, против формалистической схоластики как в музыкознании, так и в самом музыкальном творчестве.

Один из виднейших представителей учения об аффектах — гамбургский музыкальный теоретик и композитор И. Маттезон. Среди его многочисленных трудов особенно известна энциклопедическая книга о музыке «Совершенный капельмейстер» (1739). Маттезон был зачинателем немецкой музыкальной критики («Critica musica», 1728).

Суждения о музыке входят составной частью в идеалистическую эстетику И. Канта, изложенную в его «Критике способности суждения» (1760). Объявляя искусство сферой красоты, свободной от всякого интереса, то есть отделяя искусство от общественных идеалов, от реальных жизненных потребностей, немецкий философ ставит музыку на последнее место среди различных видов искусства по ее роли в культуре, но на первое место по степени приятности. Кант резко противопоставляет в своей философии чувственное и логическое. Музыку он связывает с ощущениями, но не с понятиями. В гармонии и мелодии он видит «форму соединения этих ощущений».

Отрыв прекрасного от морального, ощущений от идей, формы от содержания обусловил идеалистическую и формалистическую сущность эстетики Канта, несмотря на проявившиеся в ней колебания между материализмом и идеализмом. Общефилософские, эстетические и музыкально-эстетические взгляды Канта отразились во многих позднейших буржуазных учениях о музыке.

Прогрессивное влияние на направление деятельности последующих поколений фольклористов — не только литераторов, но и музыкантов — оказали идеи И. Г. Гердера, пропагандиста народного творчества.

Внимание к народной песне, которое отчетливо выявилось в последней трети XVIII века в русской музыке (комическая опера, скрипичные и фортепьянные вариации) и фольклористской практике (сборники песен), нашло идеологическое обоснование в музыкально-эстетических высказываниях русских просветителей. Исторически важное значение имеет предисловие Н. А. Львова «О русском народном пении», помещенное без подписи в «Собрании народных русских песен», изданных в гармонизации И. Прача в 1790 году. В том же году появилось знаменитое «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В этом публицистически-художественном произведении крестьянская песня служит одним из средств выпуклой обрисовки народной жизни.

В ряде работ Радищева, Державина, Крылова и других



Николай Александрович Львов

русских писателей можно встретить высказывания о музыке, отражающие их общеэстетические взгляды.

Вопросы музыки обсуждались как в русской, так и в зарубежной прессе. Они нашли отражение в литературных отчетах о путешествиях — общих («Письма русского путешественника» Карамзина) и специально музыкальных (Бёрни), в исторических, философских и художественных произведениях.

Первый музыкальный журнал был основан И. А. Хиллером. Он назывался «Еженедельные известия и примечания, относящиеся к музыке» и издавался в Лейпциге в 1766—1770 годы. В конце столетия там же начала выходить «Всеобщая музыкальная газета», существовавшая полвека. Издателем





Джованни Баттиста Мартини

нескольких журналов был берлинский критик и композитор И. Ф. Рейхардт.

XVIII век создал историю музыки как самостоятельную науку. Интерес к прошлому побудил основать в 1710 году в Лондоне Академию старинной музыки — просветительное концертное общество. Во второй половине века появляются многотомные труды по истории музыки.

Почин положил отец Мартини (падре Мартини), как звали музыковеда, педагога и композитора Джованни Баттисту Мартини, руководителя Филармонической академии в Болонье, авторитетнейшего музыканта своего времени («История музыки», 1757—1781).

Труды по всеобщей истории музыки выходили в Англии (Дж. Хокинс, Ч. Бёрни), Франции (Ж. Б. де Лаборд), Германии (И. Н. Форкель; он же автор первой музыкальной библиографии). В Германии появилась и первая музыкальная энциклопедия (упоминавшийся уже словарь Вальтера).

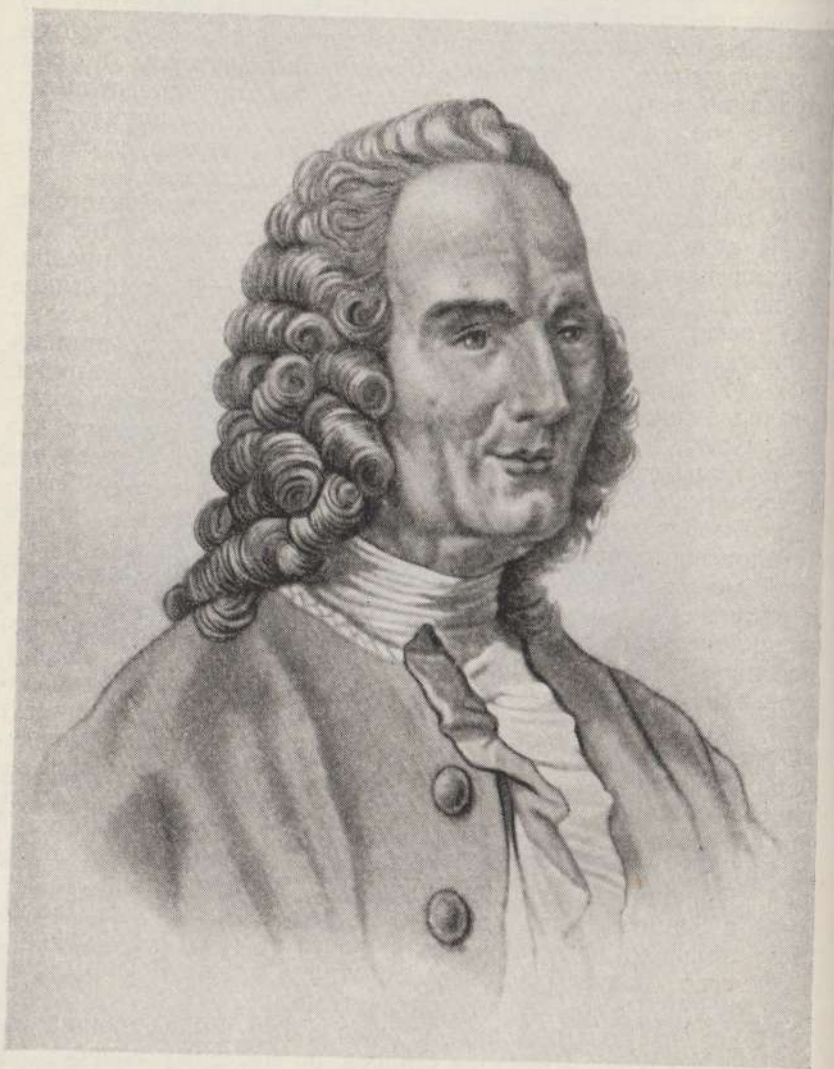
В 1738 году в журнале петербургской Академии наук было напечатано «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера». Описание принадлежало перу Якоба Штелина, выходца из Германии, со временем обрусевшего. В год опубликования этой статьи он был утвержден академиком. Штелин был автором первых трудов по истории русской музыки и балета, напечатанных в 1770 году в Риге на немецком языке. На французском языке в 1778 году в Гааге была издана книжка русского князя А. М. Белосельского «О музыке в Италии».

В области музыкальной теории центральное место в XVIII веке занимают труды Жана Филиппа Рамо. Они положили начало современному учению о гармонии, предпосылки которого были заложены в работах теоретиков XVI века, особенно Царлино. Важнейший труд Рамо — «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» (1722). Если Руссо, отстаивая первенство мелодии, умалял значение гармонии, то Рамо, напротив, считал основой музыки гармонию. Ей он подчинял в своей теории (но не в творчестве!) мелодию. Главное (мажорное) трезвучие выводилось Рамо из гармонических призвуков — обертонов. Было утверждено построение аккордов по терциям и установлено единство созвучий при обращении аккордов.

Рамо-теоретик по складу своего мышления стоял близко к рационалистической философии XVIII века. О внимании энциклопедистов к трудам ученого свидетельствует популярное изложение его теории, выполненное Жаном Даламбером, одним из редакторов Энциклопедии, философом, математиком, физиком, астрономом и музыковедом (его трактат «О свободе музыки» мы уже упоминали). Книга Даламбера «Элементы теоретической и практической музыки согласно принципам г. Рамо» (1752) сделала учение выдающегося теоретика доступным широкому кругу музыкантов и любителей музыки. Выступление Рамо с анонимной брошюрой «Ошибки по вопросам музыки в Энциклопедии» (о музыке в Энциклопедии писал не только Руссо, но и Даламбер) вызвало полемику. Начавшаяся в 1752 году оперная дискуссия (война буффов) обострила враждебные отношения между Рамо и энциклопедистами.

Одна из полемических брошюр Рамо была направлена против взглядов Леонарда Эйлера по частному вопросу музыкальной акустики. Знаменитый математик и физик, уроженец Базеля, русский академик Эйлер выпустил в 1739 году в Петербурге книгу «Опыт новой теории музыки, обоснованной на непреложных законах гармонии» (на латинском языке). В своих музыкально-теоретических изысканиях Эйлер исходил из принципов математики. Он первый применил логарифмы в акустике и ввел в практику определение соот-





Жан Филипп Рамо

ношений интервала по числу колебаний звука взамен соотношений по длине струн.

Вопросами музыкальной акустики занимался композитор и скрипач Дж. Тартини, открывший в 1714 году явление комбинационных тонов (комбинационный тон — третий тон, возникающий при одновременном звучании двух различных тонов) и написавший «Трактат о музыке согласно истинной науке о гармонии» (1754).

В XVIII веке в музыкальной акустике, теории музыки и художественной музыкальной практике утверждается равномерная темперация. Теоретическое обоснование равномерно темперированный строй получил еще в XVII веке, особенно в трудах немецкого теоретика и органиста Андреаса Веркемейстера («Музыкальная темперация», 1691). Это тот строй, который господствует в современной музыке со времен Баха («Хорошо темперированный клавир»).



## Раздел девятый

### МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

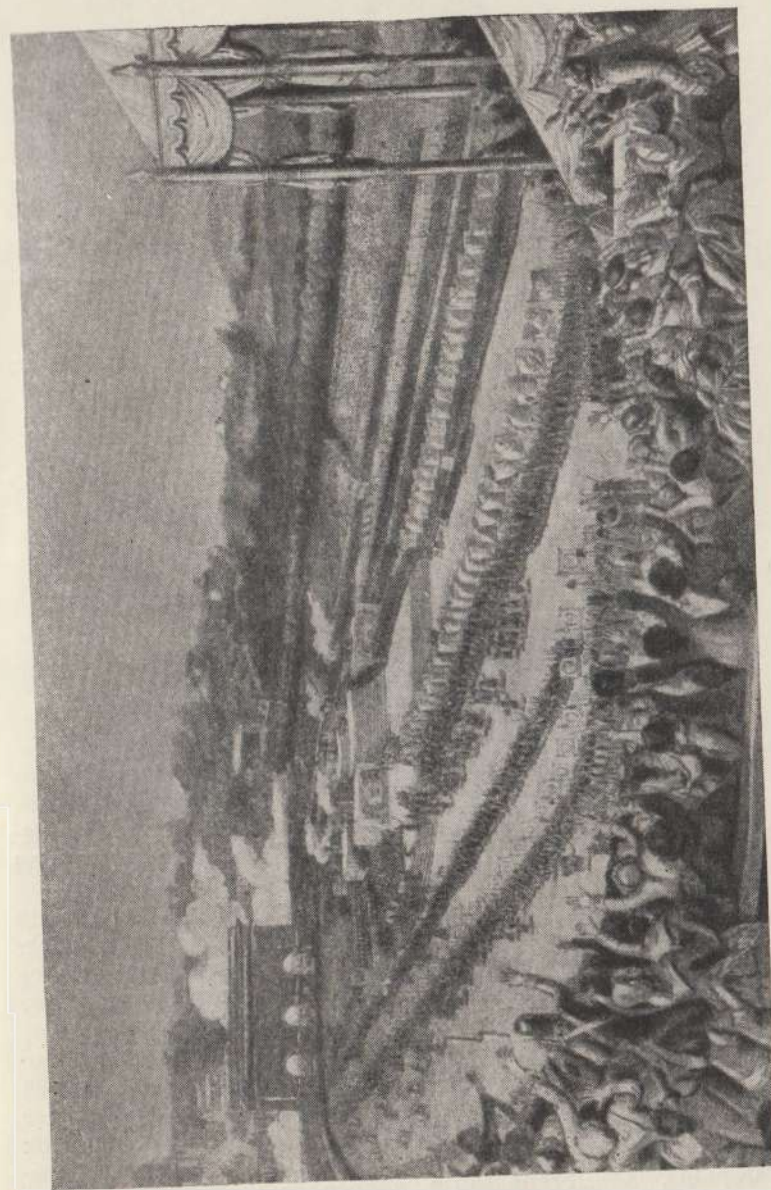
#### ПЕСНИ И МАРШИ

14 июля 1789 года под натиском возмущенных плебейских масс пала Бастилия — зловещий бастион французского королевского абсолютизма.

Прошел бурный год. Революционный Париж готовился отпраздновать годовщину восстания. Ни одна площадь столицы не была достаточно вместительной для грандиозного массового торжества — праздника Федерации. Надо было расчистить запущенное Марсово поле. И вот сам народ взялся за это дело. Со всех концов города сюда устремились толпы рабочих, цеховые ремесленники, люди всяких званий и профессий — лавочники и клерки, студенты и музыканты, мелкие буржуа и санкюлоты. Они принесли с собой заступы, лопаты, единодушный порыв и пламенный энтузиазм. Общественная работа сама превратилась в праздник. Работая, пели. И именно песня сплотила людскую стихию в трудовую армию. Этой песне — частушке «*Ça ira*» — суждено было стать в ближайшие годы, до появления «Марсельезы», главной национальной песней революционной Франции.

Название частушки — «*Ça ira*» — означает примерно «дело пойдет на лад». Мотив был уже известен — из контрданса (кадрили) «Национальный перезвон» композитора Бекура. К зажигательной и бойкой танцевальной мелодии приладили злободневно-дерзкие стихи, содержащие вызов врагам народа («Аристократов — на фонарь!»), требование уравнивания прав («Кто возвышается — того принизим») и неискоренимый оптимизм («Да, все пойдет, все пойдет, все пойдет!»).

Буржуазная революция нарастала. Крушение феодализма вызвало отчаянное сопротивление сил контрреволюции внутри и вне страны. Над Францией нависла угроза интервенции. Не дожидаясь нападения врагов, Законодательное собрание объявило в 1792 году войну австрийскому императору



Праздник Федерации на Марсовом поле в Париже 14 июля 1790 года



И недаром генералы революционной армии в своих реляциях приравнивали каждую листовку с «Марсельезой» к вооруженному бойцу. «Пришлите подкрепление,— требовали они,— в тысячу человек или тысячу экземпляров «Марсельезы».

10 августа 1792 года ненавистный тиран Франции — король Людовик XVI — был арестован и заточен. Франция стала республиканской. Этот исторический момент нашел отражение в одной из популярнейших революционных песен — «Карманьоле». Ее мелодия была занесена теми же марсельцами в Париж, где впервые зазвучала с новыми словами после взятия дворца Тюильри. «Карманьола» — народная песня-пляска. Мотив живой, веселый, а в словах выражена издевка над пузаном Луи и мадам Вето (прозвище королевы Марии-Антуанетты), решимость расправиться с врагами и изменниками родины. «Станцуем карманьола, да здравствует гром пушек» — таков припев мощного революционного хора-вода.

В годы славного пятилетия 1789—1894 было создано множество массовых политических песен. Большинство их носит воинственный характер. В основе их — упругий ритм марша, ритм военного похода, массового шествия, борьбы и триумфа. Первый замечательный образец революционной песни создал Госсек. Его «Песня 14 июля» своими волевыми интонациями и мужественной энергией предвосхитила «Марсельезу». Госсек написал ее к первой годовщине взятия Бастилии. К числу популярнейших песен свободы относятся также «На страже империи» Никола́ Далеярака и «Походная песня» Этьенна Никола́ Меюля. Большое распространение получили революционные гимны, названия которых говорят сами за себя: «Гимн Свободе», «Гимн Равенству», «Гимн Разуму», «Гимн в честь Жан Жака Руссо» и т. п.

Революция привлекла к активной деятельности композиторов разных поколений — от самого старшего, представленного Госсеком и Гретри, до самого младшего, к которому принадлежал юный Шарль Симон Катель, ученик Госсека, автор маршей и симфоний для духового оркестра, гимнов и стансов.

Революция возвысила общественное положение музыкантов, освободила их от услужения знати и церкви, превратила музыканта-слугу в музыканта-гражданина.

«При старом режиме,— писал Гретри,— в музыкантах видели только музыкальные инструменты, которые укладывают в футляры, после того как они отыграли». Уже накануне революции музыканты стали восставать против унижения, на которое обрекала их зависимость от хозяев и заказчиков. «Я видел,— свидетельствует тот же Гретри,— как рождалась и совершалась революция среди музыкантов, не-

много предшествовавшая великой политической революции. Да, я помню, как музыканты, оскорбляемые общественным мнением, поднялись и сбросили с себя бремя унижения».

Деятели музыкального искусства стали участниками народной борьбы.

Революция вывела музыку из салонов на площади. На первое место выступил духовой оркестр. Звуками труб и боем барабанов заполнились просторы улиц, садов, площадей во время политических манифестаций, погребальных церемоний, военных выступлений и всенародных празднеств. В огне революции создавался новый массовый, плакатно-броский, насыщенный пафосом стиль инструментальной музыки.

Великолепный образец его — «Скорбный марш» для духового оркестра Госсека. Он был написан для оказания траурных почестей жертвам восстания в Нанси в 1790 году. С особой силой он прозвучал на похоронах Мирабо в 1791 году. Это — подлинно новаторское произведение. В духовой оркестр была введена кривая труба, изготовленная по рельефному изображению древнего римского инструмента. К большим и малым барабанам присоединен тамтам — ударный инструмент восточного происхождения. Группа духовых инструментов усилена тромбонами и серпентами (змеевидными трубами). Глухой и тревожный ритмичный бой ударных, стонущие реплики высоких духовых инструментов, рев мощных аккордов, резкие противопоставления высоких и низких нот и столь же резкие динамические контрасты, выразительные паузы, вызывающие ощущение могильной тишины, — все это производило потрясающее впечатление. «Скорбный марш» Госсека — родоначальник музыки погребальных шествий в честь погибших героев революции и прототип героических траурных симфонических маршей Бетховена, Берлиоза, Вагнера.

Франсуа Жозеф Госсек — крупнейший мастер французской революционной музыки. Маститому композитору в 1789 году исполнилось 55 лет. С юношеским увлечением и непоколебимой убежденностью он отдался служению революции. Пионер французской симфонии, он явился родоначальником революционной песни, революционного марша, революционной культовой музыки и революционной оперы. На протяжении всего периода революции он был признанным руководителем всех важнейших музыкальных мероприятий, выступал как дирижер и организатор, работал как педагог и композитор, создавал песни и гимны, марши и кантаты, военные симфонии и агитационные оперы-апофеозы. Для первого праздника свободы — дня Федерации — он написал суровый и грозный, поистине революционный по духу и формам *Te Deum* — монументальный хвалебный гимн для





Клод Жозеф Руже де Лиль

и прусскому королю. Клич «Отечество в опасности!» облетел всю страну. 25 апреля он достиг эльзасского города Страсбура.

В ту же ночь инженер-капитан страсбургского гарнизона Клод Жозеф Руже де Лиль написал слова и музыку «Боевой песни Рейнской армии». Песня быстро распространилась по всем провинциям. Марсельские добровольцы принесли ее в Париж, и она получила новое название — «Марсельеза».

Эта огненная, созданная в порыве революционно-патриотического воодушевления песня впитала в себя пыл и гнев народа. В ней слышны напряженные, призывные, победные интонации новой героической музыки, в ней звучит пафос ораторской речи, обращенной к массам. Текст включил лозунги борьбы, заимствованные непосредственно из революционных прокламаций: начало песни — «Allons, enfants de la patrie!» («Вперед, сыны отечества!»), начало припева — «Aux armes, citoyens!» («К оружию, граждане!»).



**MARCHE DES MARSEILLOIS**  
CHANTÉE SUR DIFFERENS THEATRES  
Chez Pierre Pajage au Saumon



1  
Que vent cette horde d'aveugles  
De misérables et de coupables  
C'est qui ne craint ni la mort ni  
C'est qui du sang de nos frères  
D'un sang pur nous a fait un  
C'est qui nous a fait un  
C'est qui nous a fait un  
C'est qui nous a fait un

2  
Trembles tremble et vous profitez  
L'opprobre de tous les partis  
Tremblez vous serez punis  
Vous serez punis vous serez  
Il n'est point de justice  
Le sang est le fruit de la victoire  
Centrez vous prêts à se battre  
Aux armes citoyens

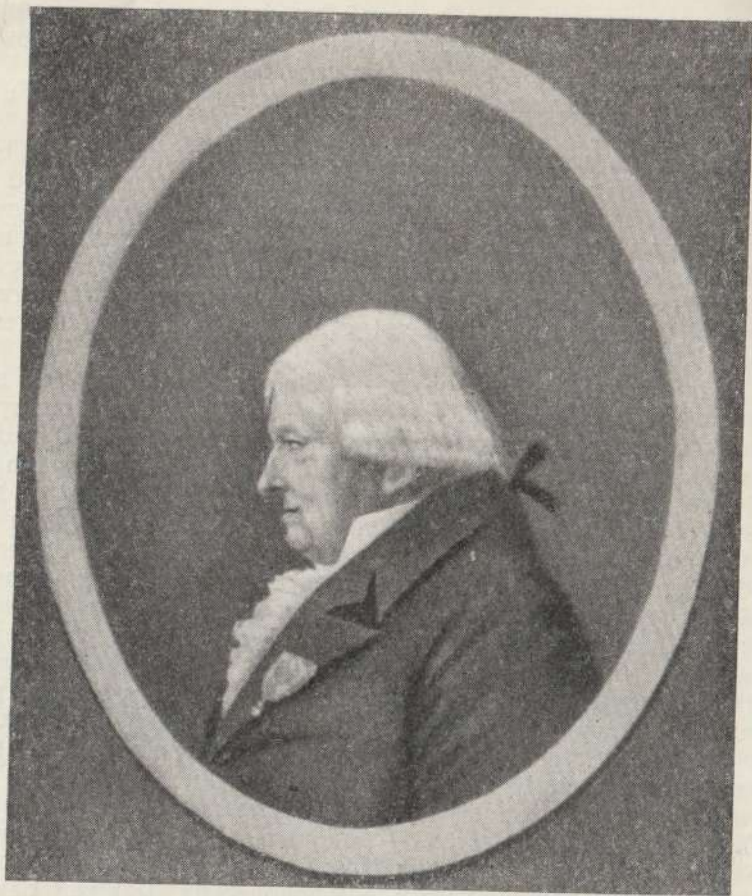
3  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères  
J'ai des colères étrangères

4  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces  
Qu'on ne gaspille pas nos forces

5  
Amour sacre de la Patrie  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté  
Liberté, liberté, liberté

«Марсельеза»  
Одно из ранних изданий





Франсуа Жозеф Госсек

хора и огромного духового оркестра на традиционные латинские слова.

После 1794 года активность Госсека заметно ослабевает: «священный огонь погас», как выразился его биограф. Это нельзя не поставить в связь с изменением политической обстановки.

9 термидора III года республики (27 июля 1794 года) был совершен переворот. Буржуазия пресытилась революцией и пресекла ее. Власть от мелкой буржуазии перешла к крупной.

В период контрреволюционного похмелья, когда на улицах убивали якобинцев, а надушенные щеголи чувствовали себя хозяевами положения, среди «золотой молодежи» пользовалась особым успехом кровавая песня под лицемер-

ным названием «Пробуждение народа» (слова драматурга Суригьера, музыка певца и композитора Пьера Гаво). Незначительная по мелодии, песня термидорианцев пылала злобой ненавистью к республиканцам — «орде убийц и разбойников» — и грозила «сделать гекатомбу из этих ужасных каннибалов». Она возбуждала столь бурные страсти и стычки, что Директория вынуждена была воспретить исполнение этой «братоубийственной песни».

В период Директории (1795—1799), как и раньше, среди музыкантов были люди разных политических убеждений и эстетических устремлений, более смелые и более умеренные. Многие композиторы приспособились к новым буржуазным порядкам. Но антифеодалная лава еще не остыла; революция так глубоко перепачкала общественную жизнь, что чаяния и страсти, всколыхнутые ею, продолжали воздействовать и на художественное творчество последующих лет. Прогрессивные творческие силы противодействовали реакции. Лучшее из музыки конца XIX века — продолжение революционных традиций предшествующего великого периода.

Госсек остался верен идеалам революции и в более позднее время, когда некоторые его коллеги уничтожали или переделывали революционные сочинения в религиозные или придворные гимны. При реставрации Бурбонов его изгнали (в 1816 году) из Парижской консерватории, одним из организаторов, профессоров и инспекторов которой он являлся, — изгнали именно как убежденного республиканца. Такая же участь постигла создателя и директора консерватории, его ближайшего соратника Бернара Саррета.

### ПРАЗДНЕСТВА СВОБОДЫ

Когда после взятия Бастилии была упразднена старая королевская гвардия, молодому капитану революционной милиции, сыну сапожника Саррету пришла в голову мысль объединить вокруг себя остатки гвардейского оркестра. Так возник первый музыкальный коллектив новой Франции. Дирижером этого духового оркестра, получившего вскоре официальное признание как оркестр Национальной гвардии, стал Госсек. Оркестр участвовал во всех демонстрациях и церемониях, поддерживал боевой дух толпы, сопровождал голосу восставшего Парижа. С ним связано проведение всех празднеств в столице. В расчете на исполнительские ресурсы этого коллектива писались крупнейшие музыкальные композиции революционной эпохи.

В 1792 году на базе оркестра была создана музыкальная школа Национальной гвардии. В следующем году она слилась с Королевской школой пения и декламации, основанной и руководимой Госсеком. По петиции Саррета революцион-



ный Конвент объявил это объединенное учреждение Национальным музыкальным институтом. Спустя два года (1795) институт был переименован в Музыкальную консерваторию.

Перед Музыкальным институтом стояла двойная задача: готовить кадры музыкантов и обслуживать национальные празднества.

В первые годы революции непосредственное творчество масс приносило во все праздничные мероприятия элементы стихийности. В период высшего подъема революции, во время якобинской диктатуры 1793—1794 годов, усилилась организованность и плановость в подготовке и проведении торжеств. Расширился масштаб, увеличилось количество их, стали еще более массовыми, более грандиозными их формы.

«...Люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом...» Так характеризовал Маркс общественную атмосферу той эпохи. Она требовала яркого художественного выражения, праздничного блеска, театрализованного оформления. Каждое значительное политическое и военное событие — успехи революционного оружия, поминовение героев, провозглашение исторических актов республики, знаменательные даты революции — все, что возбуждало ликование или скорбь, — все призывало на помощь музыку, патетическое слово, эффектное убранство.

Наибольшей торжественностью, декоративностью и театральностью отличался грандиозный праздник в честь Верховного существа 8 июня 1794 года. Культ Верховного существа, противопоставлявшийся одновременно христианской религии и плебейскому безбожию, был введен в якобинской республике Конвентом по специальному докладу Робеспьера.

Вождь мелкобуржуазных революционеров провозглашал в своем докладе: «Истинный служитель Верховного существа — это природа; его храм — вселенная; его культ — добродетель; его праздники — радость великого народа, собравшегося под его взорами, чтобы крепче связать сладостные узы вселенского братства и чтобы принести ему хвалу чувствительных и чистых сердец...»

Устройте общие и особо торжественные празднества для всей Республики; организуйте частные праздники для каждой местности, чтобы они были днями отдыха и заменили бы то, что уничтожено обстоятельствами.

Пусть все они стремятся пробудить благородные чувства, составляющие прелесть и украшение человеческой жизни, восторженную любовь к свободе, любовь к отечеству, уважение к законам; пусть память о тиранах и изменниках предается на них поношению; пусть память героев свободы и благодетелей человечества получает должное воздаяние общественной благодарности; ...пригласим на наши праздники и природу и все добродетели; пусть все они празднуются под

покровительством Верховного существа; пусть они будут посвящены ему; и пусть они начинаются и завершаются хвалой его могуществу и его благодати».

Музыканты горячо откликнулись на призыв революционного правительства. Деятели Национального музыкального института писали в своем обращении к Комитету общественного спасения: «Пусть трепещут деспоты! Уже не раз в боях француз удваивал свою отвагу национальным гимном, а народными песнями поддерживалось мужество, сломившее трон тирана. Звуки свободы всегда несутся впереди ее знамен».

Народный хор, певший на празднике, состоял из 2400 человек. Он образовался из представителей 48 секций Парижа, выдвинувших по 50 голосов: 10 стариков, 10 молодых людей, 10 матерей, 10 девушек и 10 детей. Эта организованная певческая бригада исполнила «Марсельезу» с новыми строфами, содержащими клятву, и «Гимн Верховному существу» Госсека. Для разучивания новых строф и гимна во все районы Парижа были направлены крупнейшие музыканты. Вместе с народным хором в исполнении на празднестве участвовал весь состав Музыкального института в лице 115 преподавателей и 600 учеников, а также хор оперного театра.

Начало праздничного дня возвестили барабаны, вслед за которыми взапуски зазвонили все церковные колокола Парижа.

Город был убран цветами, скульптурными изображениями, пирамидами, арками по плану Жака Луи Давида, ведущего художника революции, руководителя празднества. В бывшем королевском дворце Тюильри симметрично расположились колонны участников и разместился весь состав Конвента. Звуками оркестра открылось торжество. После речи Робеспьера народ исполнил «Гимн Верховному существу». Зазвучали фанфары. Сопутствуемый маршами, величественный кортеж направился к Марсову полю. Здесь, на склонах специально воздвигнутой горы-алтаря, в окружении искусно сооруженных скал и гротов, среди живописных деревьев и кустарников, многогласный хор в сопровождении огромного оркестра повторил «Гимн Верховному существу». А затем, после исполнения симфонии, по комендантскому знаку Госсека, подхваченному в разных концах поля его помощниками-дирижерами, вслед за трубными сигналами и пушечными залпами загремели строфы национального гимна, завершавшиеся многократно повторенной клятвой:

Прежде чем сложить наши торжествующие мечи,  
Поклянемся, поклянемся уничтожить преступление и тиранов!

Спустя полтора месяца, 9 термидора (27 июля), якобинская диктатура пала. Празднества не прекратились, композиторы продолжали сочинять гимны к различным датам и собы-



тиям. Но постепенно торжества и церемонии утрачивали массовый характер, воодушевление толпы остывало, воцарялся казенный дух. Музыка с площадей возвращалась в закрытые помещения. Привились общечеловеческие праздники, установленные в числе прочих еще Робеспьером: праздник молодости, праздник старости, праздник супругов, праздник земледелия...

В период консульства и империи Наполеона народ окончательно был оттеснен, торжества приобрели помпезный военный характер, музыке отводилась довольно жалкая роль.

### РЕВОЛЮЦИОННАЯ ОПЕРА

Революция распахнула двери музыкального театра для новых идей и образов.

Волнующие события нашли непосредственный отклик в агитационных операх. После свержения короля была поставлена опера-апофеоз Госсекса «Дар свободе». После казни короля — «Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре» того же композитора. В 1794 году появились две агитационные оперы Гретри: «Тиран Дионисий» и «Праздник Разума» (позднее названная «Республиканская избранница, или Праздник добродетели»).

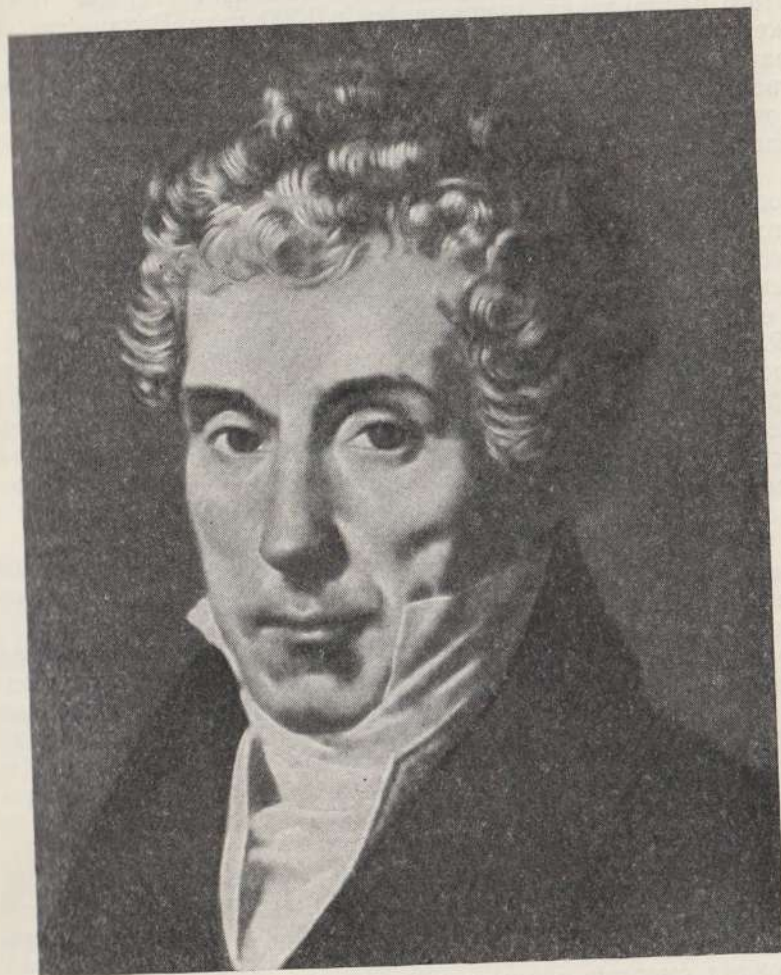
Ставятся новые исторические оперы, и среди них — историко-революционная опера Гретри «Вильгельм Телль» (1791).

Уже в предреволюционное время в героический театр классицизма проникли тираноборческие идеи. Показательна в этом смысле опера Антонио Сальери на либретто Бомарше «Тарар», поставленная в Париже в 1787 году.

Приближение грозы ощущалось и в театре комической оперы. У Гретри в опере «Рауль Синяя Борода» изображен штурм крепости жестокого деспота и показано торжество освобождения. Парижане увидели эти сцены за четыре месяца до крушения Бастилии.

Борьба против насилия — лейтмотив оперы периода революции. Новый революционный жанр позднее получил название «опера спасения», или «опера ужасов». Этот жанр соединил героику и быт, сблизил трагедию и комедию, развил реализм и внес в оперу романтизм. «Опера спасения» — это героическая драма, отошедшая от античных сюжетов и сохранившая разговорный диалог (от комической оперы) и мелодекламацию (от трагической мелодрамы). В ее музыкальных формах простая бытовая песенность соседствует с героическими порывами классицистической оперы.

Герои «оперы спасения» — обычные люди, сопротивляющиеся насилию, преследуемые за свободолюбие и спасаемые благодаря отваге друга или супруга. Типичные ситуации: заточение, угроза казни, избавление от опасности («спасение»).



Луиджи Керубини



Общий колорит — драматически напряженный, эмоционально накаленный, ярко динамичный, с резкими сменами ужаса и радости.

«Ужасы монастыря» — таково название первой оперы этого направления, появившейся в 1790 году. В качестве сюжета оперы было избрано действительное происшествие в начале революции, когда один из офицеров Национальной гвардии освободил из монастыря свою невесту, насильно заточенную туда в результате придворных интриг. Автором оперы был композитор Анри Монтан Бертон.

Атмосферу эпохи террора, всеобщего возбуждения и тревоги замечательно отразила одна из характернейших опер этого жанра с «разбойничьим» уклоном и мрачным романтическим колоритом — «Пещера». В основу ее лег видоизмененный эпизод из авантюрного романа Лесажа «Жиль Блас», а на трактовку оказала несомненное влияние драма Шиллера «Разбойники». Опера была поставлена в 1793 году, вскоре после того, как с эшафота скатилась голова Людовика XVI. Произведение прославilo имя композитора Жана Франсуа Лесюэра, яркого и беспокойного художника, крупного педагога (учителя Берлиоза и Гуно), автора революционных гимнов для огромных хоровых и оркестровых составов, в том числе «Песни триумфов французской республики» (1794).

Но главным представителем французской революционной оперы явился Луиджи Керубини — снова итальянец, соотечественник Люлли и Дуни. В возрасте 26 лет, за три года до революции, он приехал в Париж и с тех пор до конца жизни трудился на благо гостеприимной новой родины. Он был одним из инспекторов Парижской консерватории, а в последние 20 лет своей жизни (с 1822 года) — ее директором. Наряду с Меюлем (кстати, также инспектором консерватории) Керубини продолжил линию героико-мифологической оперы классицизма, внес в нее новый дух, порожденный бурной эпохой (известнейшая его опера этого рода — «Медея», 1797). Но наибольшее значение имели «оперы спасения» Керубини.

...В замке польского аристократа Дурлинского томится Лодоиска. Чтобы спасти ее, сюда проникает ее жених рыцарь Флореский. Он попадает в руки владельца замка, который угрожает смертью обоим влюбленным, если Лодоиска не отдастся тирану. В критическую минуту в замок врывается отряд татарских воинов во главе с Тициканом, с которым Флореский незадолго перед появлением в замке встретился и подружился. Татары освобождают пленника и его невесту и уничтожают замок — оплот деспотизма.

Таково содержание оперы Керубини «Лодоиска» (1791). Поставленная в тревожные дни (накануне дня премьеры Национальная гвардия открыла огонь по толпе, собравшейся на Марсовом поле для подписания петиции о низложении ко-



Этьенн Никола́ Меюль

роля), «Лодоиска» встретила восторженный прием у публики и в первом же сезоне прошла не менее двухсот раз.

Керубини написал около 25 опер. Лучшая и популярнейшая из них — «Два дня», известная у нас под названием «Водовоз» (1800). Она глубоко демократична — и по идейному содержанию, и по характеру музыки. В центре этой «оперы спасения» (ее герои пять раз избавляются от опасности) — водовоз-савояр. Самоотверженный и гуманный человек из народа спасает политического деятеля, преследуемого королевскими властями. Музыка оперы при всем драматическом напряжении лишена искусственного пафоса, напыщенности, она проста и жизненно правдива.

«Настоящее искусство бессмертно, и истинный художник получает истинное удовлетворение от подлинно великих и гениальных творений. Меня трогает успех каждого Вашего со-



чинения, как своего собственного, короче говоря, я люблю и почитаю Вас...»

Так писал Бетховен Керубини в 1823 году.

Бетховен, Шуман, Вагнер, Глинка высоко ценили оперные увертюры Керубини. Они наполнены горячим дыханием и отмечены интенсивным симфоническим развитием.

Творчество Бетховена было подготовлено не только его непосредственными предшественниками по венской школе — Гайдном и Моцартом, но и Керубини, который в свою очередь испытал влияние старших представителей венского классического симфонизма. Вместе с тем Керубини синтезировал в своем творчестве опыт оперных мастеров Италии, Парижа и Вены, реформаторские достижения Глюка и его школы.

От «Лодоиски» и «Водовоза» Керубини ведет прямой путь к «Фиделио» («Леоноре») Бетховена, принадлежащей к тому же революционному жанру «оперы спасения».

Призывные мелодические формулы и чеканные ритмы, возбужденное симфоническое дыхание и внушительная инструментовка гимнов, песен, маршей и опер периода революции нашли продолжение и развитие в музыке XIX века.

## УКАЗАТЕЛИ



## ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>

- Австралия — 15, 108, 244.  
Австрия, государство в Европе — 87, 111, 112, 130, 181, 185, 204, 246, 248, 262, 276, 299, 306, 315, 318, 342, 344, 347, 350, 351, 362, 365, 366, 370, 384.  
Адамкисси, деревня в Добрудже (Румыния) — 34.  
Азербайджан (СССР) — 23, 38, 82, 83, 92, 100, 370.  
Азербайджан Западный, историческая провинция в Иране — 38, 64, 82, 83, 92, 100, 370.  
Азия — 17, 18, 29, 46, 52, 58, 67, 78, 368. См. также *Восток* (Азия).  
Азия Восточная — 17, 21.  
Азия Малая — 21, 24, 25, 46, 48, 49.  
Азия Передняя — 15, 21, 52, 78, 82, 344.  
Азия Средняя — 15, 21, 42, 43, 52, 59, 62, 67, 68, 78, 82, 92, 101, 344.  
Азия Южная — 21.  
Айртам, местность близ Термеза в Средней Азии (Узбекистан) — 42.  
Аквитания, бывшее герцогство, ныне территория во Франции — 88.  
Албания, государство в Европе — 55.  
Александрия, город в Египте, столица древнего греко-египетского государства Птолемеев — 21, 45, 48, 49.  
Алтайцы, тюркоязычные племена (РСФСР) — 62.  
Америка (Новый Свет) — 15, 18, 83, 84, 108, 123, 150, 283, 295, 305, 330, 346.  
Америка — см. *Соединенные Штаты Америки*.  
Америка Латинская — 299, 346, 347, 367.  
Америка Северная — 84, 367.  
Америка Центральная — 84.  
Америка Южная — 84.  
Амстердам, столица Нидерландов — 172, 223, 324.  
Анбён, город в Корее — 145.  
Англия (Великобритания, Соединенное Королевство Великобритании и Северной Ирландии), государство в Европе — 58, 59, 66, 78, 80, 84, 88, 90, 95, 101, 106, 110, 119, 123, 125, 139, 143—145, 156, 168, 170, 172, 173, 179, 182, 185, 211, 212, 219, 225, 233, 234, 236, 238—242, 262, 272, 274, 294—296, 319, 321, 326, 330, 331, 338, 345, 353, 364, 365, 380.  
Англосаксы, группа древних северогерманских племен на Британских островах — 68.

<sup>1</sup> В указатель включены государства, населенные местности и народы. В рубрику государства входит и его основное население (например, в рубрику «Украина» — украинский народ, «Германия» — немцы). В ту же общую рубрику входят явления культуры данной страны или народа, которые отдельно в указателе не выделены. Так, при слове «Италия» указаны и страницы, на которых говорится об итальянской музыке, итальянских композиторах и т. п. Цифры в скобках означают косвенное упоминание.



Андаманские острова (Индийский океан) — 20.  
Антильские острова, архипелаг в Вест-Индии — 346.  
Антверпен, город в Нидерландах, ныне в Бельгии — 92, 111, 157, 168.  
Античный мир (Древняя Греция, Древний Рим) — 23, 29, 66, 107, 308, 347.  
См. также *Греция* (Древняя), *Рим* (Древний).  
Анты, объединение восточнославянских племен IV—V вв. — 59.  
Апеннинский полуостров (Европа) — 21.  
Арабы, народы семитской группы, населяющие Юго-Западную Азию и Северную Африку — 38, 62, 64—68, 83, 100, 150, 181. См. также *Восток Арабский*.  
Арабский халифат, средневековое государство арабов — см. *Арабы*.  
Аргентина, государство в Южной Америке — 346.  
Аргос, город в Греции — 28.  
Ареццо, город в Италии — 69.  
Арль, город во Франции — 58.  
Армения (СССР) — 33, 38, 57, 59, 64—66, 80, 82, 91, 100, 370.  
Ариштадт, немецкий город (ГДР) — 222, 270.  
Аррас, город во Франции — 90.  
Ассирия, древнее государство в Передней Азии — 24, 27, 34, 45, 47.  
Астрахань, город в России — 96.  
Афганистан, государство в Азии, на Среднем Востоке — 178.  
Афины, город-государство в Древней Греции, ныне столица Греции — 21, 36, 46, 49.  
Афон, полуостров в Греции — 56.  
Африка — 9, 10, 17, 84, 85, 108, 346.  
Африка Северная — 21, 48, 50.  
Африка Центральная — 18.  
Африка Южная — 15.  
Ацтеки (ацтеки), один из индейских народов Мексики — 83, 97.

Бавария, княжество, позднее земля в Германии (ФРГ) — 116, 130, 240, 310.  
Багдад, столица Арабского халифата, ныне столица Ирака — 64, 66, 68.  
Базель, город в Швейцарии — 92, 381.  
Бали, остров Индонезии — 146.  
Балканы (Балканский полуостров, Балканские страны), в Европе — 49, 51, 58, 181.  
Белая гора, местность под Прагой (Чехия) — 130, 185.  
Белград, столица Сербии и Югославии — 203.  
Белоруссия (СССР) — 147, 185—187, 252, 257, 306.  
Бельгия, государство в Европе, бывшие Испанские Нидерланды — 50, 51, 111, 116, 180, 182, 293, 331.  
Бенин, государство в Верхней Гвинее X—XIX вв. (Нигерия) — 19, 84.  
Берлин, столица Пруссии, Германии, ныне ГДР — 43, 250, 281, 297, 324, 331, 334, 343, 380.  
Богемия — см. *Чехия*.  
Болгария, государство в Европе — 55, 56, 58—61, 110, 188, 350.  
Боливия, государство в Южной Америке — 83.  
Болонья, город в Италии, в XVI—XVIII вв. в папском государстве — 90, 219, 221, 246, 248, 305, 380.  
Бордо, город во Франции — 317.  
Боспорское царство, древнее государство в Северном Причерноморье — 42.  
Бразилия, государство в Южной Америке — 20, 83, 346.  
Брешиа, город в Италии, в XV—XVIII вв. принадлежал Венецианской республике — 154.  
Британские острова (Великобритания, Ирландия) — 76, 106.  
Брюгге, город во Фландрии (Бельгия) — 111.  
Брянский район (РСФСР) — 25.  
Бургундия, герцогство, позднее провинция Франции — 111.

Бухара, бывшая столица Бухарского ханства, ныне областной город Узбекистана — 64, 177.  
Бушмены, группа племен в Южной Африке — 19.  
Бюкебург, немецкий город (ФРГ) — 334.

Вавилония, древнее государство в Передней Азии — 26, 27, 33, 34.  
Валлийцы (уэльсцы), кельтская народность — см. *Уэльс*.  
Вандалы, древнее племя из группы восточных германцев — 22.  
Варвары, народы, вторгшиеся в пределы Римской империи — 24, 49, 50, (193).  
Вартбург, горный замок в Тюрингии (ГДР) — 88.  
Варшава, столица Польши — 132, 187, 279, 306.  
Ватикан — см. *Рим* (Ватикан).  
Ведда, народность на острове Цейлон — 9, 10, 16.  
Великобритания — см. *Англия*.  
Великорусы — см. *Россия*.  
Вена, столица Австрии — 95, 142, 201, 204, 210, 236, 244, 246—248, 279, 281, 297, 299, 300, 310—312, 317, 318, 331, 336, 347—365, 398.  
Венгрия, государство в Европе — 78, 93, 131, 149, 170, 181, 185, 308, 350.  
Венесуэла, государство в Южной Америке — 83.  
Венецианская республика, бывшее государство в Европе — 133—135.  
Венеция, город в Италии — 78, 111, 119, 133—135, 168, 172, 174, 200, 202—205, 277, 281, 285, 302, 305, 321, 338, 340, 342.  
Верона, город в Италии, в XV—XVIII вв. принадлежал Венецианской республике — 281.  
Версаль, город во Франции, бывшая резиденция-дворец французских королей — 216, 217, 289, 343, 368.  
Верхняя Гвинея, природная область Африки — 84.  
Верхний Пфальц — см. *Пфальц Верхний*.  
Вестготы, западная ветвь древнегерманского племени готов — 22.  
Византий, город на европейском берегу Босфора Фракийского (пролива Босфора), древнегреческая колония, на месте которой позднее возник Константинополь (ныне Стамбул) — 49.  
Византия (Византийская, или Восточно-Римская, империя), бывшее государство в Европе и Азии — 22, 38, 45, 49, 50, 55—57, 59, 60, 62, 72, 79, 136, 157.  
Вильно (Вильнюс), столица Литвы — 187.  
Виннебога, индейское племя — 20.  
Виченца, город в Италии — 281.  
Владимир, город в России — 92.  
Владимирская губерния (Россия) — 339.  
Вологда, город в России — 96.  
Вологодская губерния (Россия) — 339.  
Волынская губерния (Украина) — 250.  
Восток (Азия) — 13, 26, 48, 51, 59, 62, 72, 80, 82, 100, 147, 170, 178, 185, 339, 370, 389. См. также *Азия*.  
Восток Арабский (мусульманский) — 64, 66—68, 71, 170, 178, 185, 339, 370, 389. См. также *Арабы*.  
Восток Ближний (Передний) — 40, 64, 372.  
Восток (Восточная Европа) — 51, 59. См. также *Россия, Украина, Белоруссия*.  
Восток Древний — 21—23, 29—30.  
Восточно-Римская империя — см. *Византия*.  
Вьетнам, страна в Азии на полуострове Индокитай — 98.  
Вюртемберг, герцогство, позднее земля в Германии (ФРГ) — 184.  
Вяземский уезд (Россия) — 98.

Гаага, город в Нидерландах, резиденция двора и правительства — 381.  
Гавана, столица Кубы — 346, 347.



Галле, город в Саксонии (ГДР) — 241, 333.  
Гамбург, бывший вольный имперский город в Германии, ныне город в ФРГ — 210, 211, 222, 241, 331, 334, 336, 378.  
Ганновер, город, центр одноименного курфюршества, ныне в ФРГ — 241.  
Гатчина, город в России — 306.  
Гватемала, государство в Центральной Америке — 83.  
Гент, город в Нидерландах, ныне в Бельгии — 91.  
Генуя, город в Лигурии (Италия) — 108, 198.  
Герат, город в Азии, в нынешнем Афганистане — 178.  
Германия, страна в Европе с основным немецким населением, ныне два государства — ГДР и ФРГ — 58, 59, 66, 78, 87—89, 92, 93, 95, 105, 110, 111, 116, 118, 121—123, 130, 135, 139, 140, 159, 160, 165, 167, 170, 172, 180, 182, 184, 185, 204, 208—210, 219, 222—225, 231, 234, 238—244, 250, 262, 267, 268, 272, 276, 285, 287, 296, 297, 306, 308, 312, 319, 324, 329—332, 334, 335, 338, 341, 345, 350, 351, 364, 365, 368, 378, 380, 381, 383.  
Германцы (древние), группа европейских племен — 22, 49, 58.  
Глухов, город на Украине — 264.  
Голландия, государство в Европе — 108, 111, 148, 152, 157, 180, 182, 183, 223—225, 238. См. также *Нидерланды*.  
Гондурас, государство в Центральной Америке — 83.  
Горские народности (Кавказ) — 19.  
Готы, древнегерманское племя — (193).  
Греция, или Эллада (Древняя), группа государств в Восточном Средиземноморье — 3—5, 21—24, 27—29, 31—40, (42), 45—49, 55, 68, 74, 80, 107, 144, 157, 193, 194, 308, 313, 348. См. также *Античный мир*.  
Греция (Средневековая) — см. *Византия*.  
Греция (Эллада), государство в Европе — 188.  
Грузия (СССР) — 33, 40, 57, 58, 72, 76, 82, 83, 100, 101, 370.  
Гунны (хунну), древний народ Центральной Азии — 22.  
Гусельниково, деревня в России — 93.  
Гэлы, шотландские горцы — 345.

Далмация, область Балканского полуострова (Югославия) — 54.  
Дамаск, столица Арабского халифата, ныне столица Сирии — 55.  
Дания, государство в Европе — 306.  
Дели, провинция в Индии — 371.  
Дельфы, город в Древней Греции — 24, 28, 31.  
Добруджа, историческая область между рекой Дунаем и Черным морем, ныне в Румынии и Болгарии — 34.  
Древнерусское государство — см. *Русь Киевская*.  
Дрезден, главный город Саксонии (ГДР) — 208, 210, 279, 281, 324.  
Дублин, столица Ирландии — 242.  
Дубно, город на Украине — 330.  
Дуррес (Дуррацо, Диррахий), город в Албании — 55.

Евреи, народ, живший в Палестине и позднее расселившийся в разных странах мира — 23, 26—28, 31, 33, 43, 45, 55, 96, 182, 219, 275. См. также *Израиль, Иудея, Палестина*.  
Европа — 15, 17, 29, 58, 67, 68, 77—79, 99, 101, 106, 108, 111, 150, 169—170, 186, 208, 211, 218, 224, 246, 261, 267, 269, 271, 279, 280, 283, 284, 291—293, 299, 301, 306, 308, 311, 319, 321, 324, 327, 330—332, 343, 344—346, 365, 367, 368. См. также *Запад* (Европа).  
Европа Западная (Запад) — 21, 49, 51, 54, 56, 59, 61, 62, 64, 68, 72, 77, 78, 83, 84, 96, 107, 135, 139, 150, 154, 157, 176, 222, 238, 252, 345.  
Европа Средняя (Центральная) — 17, 181, 340.  
Европа Северная (Европейский Север) — 101, 172, 210.  
Европа Центральная — см. *Европа Средняя*.  
Европа Южная — 21, 340.  
Египет, государство в Африке — 3, 21, 23, 24, 27, 29, 34, 38—40, 45, 49, 157.

Женева, город в Швейцарии — 124, 310, 373.

Задар, город в Далмации (Югославия) — 54.  
Закавказье, географический район СССР — 21, 181, 340, 370. См. также *Кавказ*.  
Зальцбург, главный город Зальцбургского архиепископства, позднее провинции Австрии — 246, 356.  
Запад (Западное полушарие) — 346.  
Запад (Европа) — 66—68. См. также *Европа*.  
Запад (Европейский) — см. *Европа Западная*.  
Западная Римская империя, бывшее государство в Европе — 22, 49.  
Запорожье, местность на Украине — 150.  
Звенигородский монастырь (Россия) — 186.

Игриц, местность в Венгрии — 93.  
Иерихон, древний город в Палестине (ныне на его месте одноименное небольшое поселение) — 45.  
Измаил, турецкая крепость, ныне город на Украине — 258, 342.  
Израиль (Древний), еврейское государство в Передней Азии — 26, 48.  
Индийцы, древнее коренное население Западного полушария — 20, 83, 84, 305, 346. См. также *Ацтеки, Виннебога, Инки, Ирокезы, Майя*.  
Индия, государство в Южной Азии — 3, 5, 13, 15, 31—34, 36, 38, 39, 44, 59, 63, 64, 97, 108, 147, 181, 371.  
Индонезия, государство в Юго-Восточной Азии — 20, 98, 146.  
Инки, индейское племя на территории Перу и Боливии — 83.  
Инсбрук, город в Тироле (Австрия) — 130, 203.  
Ирак, государство в Передней Азии — 64, 66.  
Иран (Персия), государство в Передней Азии — 21, 38, 59, 62, 64—66, 83, 92, 100, 178, 181, 283, 340, 370.  
Иркутск, город в России — 263.  
Ирландия, государство в Европе — 345, 346.  
Ирландия Северная (Ольстер), часть Англии с коренным ирландским населением — 345, 346.  
Ирокезы, группа индейских племен в Америке — 18.  
Испания, государство в Европе — 50, 57, 67, 78, 82—84, 90, 92, 108, 110, 111, 112, 118, 128, 144, 150, 170, 171, 173, 176, 179, 182, 185, 204, 212, 218, 222, 223, 248, 249, 260—262, 278, 285, 287, 299, 300, (305), 324, 326, 330, 337, 340, 346, 347, 367, 368.  
Испанские Нидерланды — см. *Бельгия*.  
Италия, государство в Европе — 50, 58, 66, 78, 90, 92, 101, 102, 104—107, 110, 111, 116, 119, 123, 129, 130, 140, 143, 145, 147—150, 154, 156, 166, 170, 173, 174, 180, 182, 185, 202, 204, 208, 210—212, 223, 224, 229, 231, 234, 235, 241, 246, 248, 249, 267, 272, 274, 276, 278, 281, 282, 285—289, 292, 299—302, 305, 306, 308, 310—312, 317, 321, 324, 326, 327, 330—332, 335, 340, 345, 350, 360, 365—369, 371, 396, 398. См. также *Рим*.  
Иудея, древнее еврейское государство в Передней Азии — 22, 38, 43, 48.

Йемен, государство в Передней Азии — 26.

Кавказ, горная страна на юге СССР — 15, 19, 55, 67. См. также *Закавказье*.  
Кадис, город в Испании — 48.  
Казань, столица Казанского ханства, ныне столица Татарской АССР — 136, 264.  
Казахстан (СССР) — 101, 344.  
Калуга, город в России — 263.



Калужская губерния (Россия) — 251.  
Камбоджа, государство в Юго-Восточной Азии — 64.  
Камбре, город в Бургундии, ныне во Франции — 111.  
Кара-Калпакия (СССР) — 43.  
Карелия (СССР) — 137, 151.  
Кастилия, средневековое государство на Пиренейском полуострове, ныне часть Испании — 108.  
Кашмир, княжество, ныне штат Индии — 59.  
Кёльн, бывший вольный имперский город в Германии, ныне город в ФРГ — 92.  
Кельты, группа древних племен Западной Европы — 345.  
Кембридж, город в Англии — 139.  
Керчь, город в Крыму (СССР) — 42.  
Киев, столица Древнерусского государства, позднее Украины — 56, 60, 62, 79, 81, 93, 186—188, 248, 263, 330.  
Киевская губерния (Украина) — 250.  
Киевская Русь — см. *Русь Киевская*.  
Киргизия (СССР) — 342.  
Китай, государство в Восточной и Центральной Азии — 15, 23, 26, 27, 30, 31, 33—35, (37), 38—40, 44, 45, 49, 52, 59, 63, 64, 67, 68, 78, 97, 147, 150, 178, 181.  
Колумбия, государство в Южной Америке — 83.  
Константинополь (Царьград), столица Византии, ныне город Стамбул в Турции — 49—51, 56, 59.  
Корея, страна в Восточной Азии — 64, 78, 98, 145, 181.  
Копенгаген, столица Дании — 279.  
Кострома, город в России — 137.  
Краков, город, бывшая столица Польши — 90, 92, 110, 132.  
Кремона, город в Ломбардии (Италия) — 154, 224.  
Крит, остров в Средиземном море (Греция) — 193.  
Крым, полуостров (СССР) — 15, 41.  
Кронборг, крепость в Дании — 306.  
Куба, остров и государство в Вест-Индии (Центральная Америка) — 346, 347.  
Кубу, племена на острове Суматра (Индонезия) — 9.  
Куликово поле, место исторического сражения (Тульская область РСФСР) — 136.  
Кусково, подмосковная усадьба, ныне в составе Москвы — 252, (266).  
Курская губерния (Россия) — 250.  
Кушанское царство, древнее государство в Средней Азии — 42.

**Ладога**, город в России — 84.  
Лангобарды, древнегерманское племя — 274.  
Лаодикея, город во Фригии (Малая Азия) — 55.  
Латвия (СССР) — 151.  
Лейпциг, город в Саксонии (ГДР) — 92, 225, 240, 244, 270, 331, 379.  
Ленинград, город в СССР — 147, 155. См. также *Петербург*.  
Лесбос, остров в Эгейском море (Греция) — 28.  
Ливорно, город в Тоскане (Италия) — 248.  
Лидия, древнее государство в Малой Азии — 46.  
Линц, город в Австрии — 356.  
Лион, город во Франции — 124, 317.  
Лисабон, столица Португалии — 279, 324.  
Литва (СССР) — 105, 151, 185.  
Литовское великое княжество, в XVI—XVIII вв. в составе Речи Посполитой — см. *Литва*.  
Лондон, столица Великобритании — 211, 225, 233, 234, 240—245, (276), 277, 279, 311, 317, 324, 330, 334, (340), 350, 351, 353, 380.  
Лукка, город в Тоскане (Италия), в XII—XVIII вв. республика — 249.

Львов, город на Украине — 206.  
Любек, бывший вольный имперский город в Германии, в XIV—XVII вв. политический центр Ганзы, ныне город в ФРГ — 222.  
Люблина, главный город Словении (Югославия) — 331.  
Люксембург, государство в Европе — 105, 111.

**Мавры**, средневековое наименование арабов на Пиренейском полуострове — 67.  
Мадрид, столица Испании — 112, 212, 249, 279, 324.  
Майя, группа индейских племен (Гватемала, Гондурас) — 83.  
Македония, историческая область на Балканском полуострове, ныне в составе Югославии, Греции и Болгарии — 21.  
Малабарское побережье (полуостров Индостан, Индия) — 147.  
Малайский архипелаг (Тихий океан, Индонезия) — 19.  
Малороссия — см. *Украина*.  
Мангейм, город в курфюршестве Пфальц, ныне в земле Баден-Вюртемберг (ФРГ) — 331, 332, 350.  
Мантуя, город в Ломбардии (Италия) — 196, 197, 219.  
Маньчжуры, народ в Восточной Азии — 181.  
Марийцы, основное население Марийской АССР — 151.  
Марсель, город во Франции — 386, 388.  
Мары, город в Туркмении (до 1937 г. Мерв) — 65.  
Массачусетс, штат в США — 125.  
Мексика, государство на юго-западе Северной Америки — 83, 97, 346.  
Мелётово, село под Псковом — 93.  
Мерв, древний город в Средней Азии, на территории нынешней Туркмении — 65.  
Мерв (новый) — см. *Мары*.  
Милан, главный город Ломбардии (Италия) — 60, 281, 317, 331, 334.  
Милет, древнегреческий город в Малой Азии — 42.  
Мингечаур, город в Азербайджане — 23.  
Моголы (монголы) — см. *Монголия*.  
Модена, город в одноименном бывшем герцогстве (Италия) — 305.  
Молдавия (СССР) — 149, 185, 226.  
Монголия, государство в Центральной Азии — 15, 52, 62, 78, 93, 180, 185, 186.  
Моравия, историческая область Чехословакии — 130, 331.  
Москва, столица Московской Руси, Российской империи, РСФСР и СССР — 78, 93, 96, 135—139, 146—147, 178, 179, 186—188, 190—192, 208, 248, 252, 254, 256, 259, 260, 263, 264, 277, 281, 303, 306, 330.  
Московская губерния (Россия) — 250.  
Московская Русь — см. *Русь Московская*.  
Мосул, город в Передней Азии, в нынешнем Ираке — 66.  
Мохач, город в Венгрии — 131.  
Муром, город в России — 137.  
Мюнхен, главный город Баварии (ФРГ) — 112, 113, 210, 358.

**Наварра**, историческая область и провинция Испании — 88.  
Нанси, город во Франции — 389.  
Неаполь, город в Италии, столица бывшего Неаполитанского королевства (Королевства Общих Сицилий) — 150, 204—208, 236, 249, 274, 277, 281, 282, 285, 301.  
Негры, население Западного полушария африканского происхождения — 84, 346, 347.  
Немецкая слобода, исторический район в Москве — 192.  
Немцы — см. *Германия*.  
Нигерия, государство в Африке — 13, 19. См. также *Бенин*.  
Нидерланды, государство в Европе — 50, 91, 95, 108, 111—118, 123, 125, 130, 158, 161, 172, 181, 182, 185, 193.



- Нидерланды Испанские — см. *Бельгия*.
- Нижний Новгород, город в России, ныне Горький — 92, 263, 339.
- Ништадт (Нюслот), город в Финляндии, ныне Савонлиния — 256.
- Новгород, город в России, бывшая столица Новгородской Руси — 28, 93—96, 137, 190.
- Новгородская Русь — см. *Русь Новгородская*.
- Новый Свет — см. *Америка*.
- Норвегия, государство в Европе — 58.
- Нью-Йорк, город в Америке — 277.
- Нюрнберг, город в Баварии (ФРГ) — 92, 140, 171.
- Огненная Земля, архипелаг у Южной Америки (принадлежит Аргентине и Чили) — 9, 10.
- Океания, острова в Тихом океане (колониальные владения) — 108.
- Оксфорд, город в Англии — 90, 139, 227, 350, 351.
- Ораниенбаум, город в России, ныне Ломоносов — 264.
- Османская империя — см. *Турция*.
- Останкино, подмосковная усадьба, ныне Пушкинское (в составе Москвы) — 252, (266).
- Отрада, подмосковная усадьба (Россия) — 254.
- Павловск, город в России — 306.
- Падуя, город в Италии, в XV—XVIII вв. принадлежал Венецианской республике — 281, 323.
- Палестина, древняя страна в Передней Азии — 26, 28, 48. См. также *Израиль, Иудея*.
- Палестрина, городок близ Рима (Италия) — 126.
- Палех, поселок Владимирской губернии, ныне Ивановской области РСФСР — 339.
- Пантикапей, город в Боспорском царстве на месте нынешней Керчи — 41, 42.
- Папуасы, племена Новой Гвинеи и других островов Меланезии (Океания) — 19.
- Париж, столица Франции — 90, 92, 95, 99, 105, 120, 168, 212, 214, 225, 226, 234—237, 244, 284, 288, 289, 291, 294, 310, 312, 313, 317, 324, 330, 339, 343, 344, 347, 350, 351, 362, 365, 366, 370, 384—386, 391, 394, 396, 398.
- Парма, город в Италии, в XVI—XVIII вв. центр одноименного герцогства — 281.
- Пенджаб, область в Индии, ныне штат в Индии и провинция в Пакистане — 59.
- Пенджикент, древний город в Согдиане (ныне близ него одноименный город Таджикистана) — 42—44.
- Переславль-Залесский, город в России — 138.
- Персия — см. *Иран*.
- Перу, государство в Южной Америке — 83.
- Петербург, столица Российской империи, ныне Ленинград — 187, 244, 248, 254, 256, 258—267, 279, 301—305, 317, 318, 324, 330, 342, 354, 360, 381. См. также *Ленинград*.
- Петербургская губерния (Россия) — 250.
- Пигмеи, низкорослые племена Малайского архипелага — 19.
- Пиренейский полуостров (Европа) — 87, 144.
- Половцы, народ тюркоязычной группы, занимавший южнорусские степи — 81, 185.
- Полотняный завод, имение в Калужской губернии, ныне поселок Полотняный — 251.
- Полтавская губерния (Украина) — 250.
- Польша, государство в Европе, в XVI—XVIII вв. Речь Посполита (вместе с Литвой) — 67, 78, 110, 111, 125, 130, 132, 133, 144, 154, 170, 181, 185—187, 191, 204, 219, 222, 257, 258, 306, 319, 342, 344, 396.
- Португалия, государство в Европе — 67, 84, 108, 110, 144, 212, 308, 324, 346.
- Прага, столица Чехии и Чехословакии — 92, 95, 105, 112, 122, 132, 279, 306, 310, 356, 359, 365.
- Прагатице, город в Чехии — 142.
- Преображенское, подмосковное село (Россия) — 179, 208.
- Причерноморье Северное, территория, прилегающая с севера к Черному морю (СССР) — 21.
- Прованс, историческая провинция во Франции — 85—88, 340.
- Пруссия, бывшее немецкое королевство на территории германских и славянских земель (ныне территории в ГДР и Польше) — 240, 249, 343, 350, 351.
- Псков, город в России — 93, 94.
- Пуатье, город во Франции, ранее главный город графства Пуату — 88.
- Пфальц, курфюршество в феодальной Германии, ныне территория в ФРГ — 331.
- Пфальц Верхний, северная часть Баварии, одно время принадлежавшая Пфальцу, ныне территория в ФРГ — 310.
- Резайе, город — см. *Урмия*.
- Реймс, город во Франции — 59, 105.
- Речь Посполита (Жечь Посполита), польское, позднее польско-литовское государство — см. *Польша, Литва*.
- Рига, столица Латвии — 92, 381.
- Рильский монастырь (Болгария) — 59.
- Рим (Древний) — 3, 21—24, 27, 29, 31, 32, 34, 45—51, 58, 157, 202, 389. См. также *Античный мир*.
- Рим (Ватикан), резиденция пап — 53—56, 69, 125, 126, 128, 197.
- Рим, столица Италии — 111, 126, 142, 179, 196—198, (200), 204, 213, 222, 278, 281, 282, 285, 291, 292.
- Рорау (Трстник), деревня в Австрии — 350.
- Россия (СССР), русские, великорусы — 49, 56, 72, 138, 150—151, 176, 179, 182, 185—193, 238—239, 250—267, 285, 300—306, 317—320, 324, 327, 330, 332, 333, 338, 343, 344, 350—354, 365, 368—370, 378, 379, 381. См. также *Русь*.
- Ростов (Ростов Ярославский), город в России — 96, 137.
- Румыния, государство в Европе — 34, 149.
- Русская равнина (Восточно-Европейская равнина) — 17.
- Русское централизованное государство — см. *Русь Московская*.
- Русские — см. *Русь, Россия*.
- Русь, восточнославянское государство в Европе и Азии — 56, 57, 72, 80, 90, 92, 94, 95, 135, 136, 147, 150—151, 186. См. также *Русь Киевская, Русь Московская, Русь Новгородская, Россия, Украина, Белоруссия*.
- Русь Киевская — 56, 58, 79—81, 93, 136, 185, 318. См. также *Киев*.
- Русь Московская — 78, 79, 92, 93, 135—139, 146, 150. См. также *Москва*.
- Русь Новгородская — 93, 94, 136. См. также *Новгород*.
- Рязань, город в России — 96, 137.
- Савояры, население Савойи, исторической провинции Франции (ныне департаментов Савойи и Верхней Савойи) — 397.
- Саксония, бывшее немецкое княжество, ныне территория в ГДР — 208, 210, 240, 241.
- Саксы, группа древнегерманских племен — 58.
- Саламанка, город в Испании — 90, 176.
- Самарканд, город в Средней Азии (Узбекистан) — 62, 64.
- Сантьяго (Сантьяго-де-Компостела), город в Испании — 58.
- Сантьяго (Сантьяго-де-Куба), город на Кубе — 347.
- Север (Европейский) — см. *Европа Северная*.
- Север (Российский) — 192.



Северные провинции — см. *Голландия*.  
Севилья, город в Испании, исторический центр области Андалусии — 64.  
Семиты, группа народов азиатско-африканского происхождения — 24.  
Сербия, государство в Европе, ныне республика в составе СФРЮ — 56, 82, 203, 350.  
Сибирь, часть азиатской территории России — 15, 108, 192, 259.  
Силезия, историческая область в Европе, ныне территория в Польше и частично в Чехословакии — 130.  
Сирия, государство в Передней Азии — 27, 48, 55, 64, 72.  
Сицилия, остров в Средиземном море (Италия) — 67, 116, 206.  
Скандинавские страны (Европа) — 80.  
Скифы, древнее ираноязычное население Северного Причерноморья — 313.  
Скоморохово, деревня в России — 93.  
Скоморошино, деревня в России — 93.  
Славяне, группа европейских народов — 22, 49, 55, 56, 58, 59, 78, 181, 324.  
Славяне восточные — 38, 59.  
Славяне западные — 130.  
Славяне южные — 54, 80.  
Словакия, западнославянская страна, в прошлом владение Венгрии, Австрии, Австро-Венгрии, ныне часть Чехословакии — 306, 350.  
Словения, южнославянская страна, в прошлом владение Австрии, Австро-Венгрии, ныне республика в составе СФРЮ — 125, 130, 308.  
Смоленск, город в России — 187.  
Смоленская губерния (Россия) — 250.  
Согдиана, древнее государство в Средней Азии — 43.  
Соединенное Королевство Великобритании и Северной Ирландии — см. *Англия*.  
Соединенные Штаты Америки (США), государство в Северной Америке — 84, 125, 236, 238, 330. См. также *Америка*.  
Соломоновы острова, архипелаг в Тихом океане, ныне протекторат Великобритании, частично подопечная территория Австралийского Союза — 20.  
Союз Советских Социалистических Республик (СССР) — 151. См. также отдельные республики СССР.  
Средиземноморье, район Средиземного моря — 15, 17, 21, 49, 66.  
Спарта, город-государство в Древней Греции — 28, 36.  
Стокгольм, столица Швеции — 279, 331.  
Страсбург (Страсбург), главный город Эльзаса (Франция) — 386.  
Суматра, остров Малайского архипелага (Индонезия) — 9.

Таджикистан (СССР) — 44, 64—66, 82, 178.  
Татары, группа тюркоязычных народов — 78, 92, 93, 136, 186, 396.  
Тверской уезд (Россия) — 93.  
Термез, город в Средней Азии (Узбекистан) — 42.  
Тибет, национальная область в составе Китая — 373.  
Тироль, графство, ныне земля в Австрии (Северный Тироль) и область Трентино-Альто-Адидже в Италии (Южный Тироль) — 88.  
Тобольск, город в России — 96, 263, 304.  
Тодайдзи, монастырь в Японии — 65.  
Топрак-Кала, дворец в древнем Хорезме на территории нынешней Кара-Калпаки — 43.  
Торгау, город в Саксонии (ГДР) — 208.  
Тоскана, княжество, ныне область в Италии — 194, 287.  
Триден (Tridentum), латинское название итальянского города Тренто, где заседал католический вселенский Тридентский собор — 126, 138.  
Троя (Илион), древний город в Малой Азии — 204, 313.  
Трстник, хорватское название деревни *Рорау* (см.).  
Тула, город в России — 263.  
Тульская губерния (Россия) — 250.

Туркмения (СССР) — 65.  
Турция, государство в Азии и Европе — 50, 62, 83, 181, 185, 186, 226, 283, 340, 344, 350.  
Тюрингия, историческая область в Германии (ГДР) — 240.  
Тюрки, группа племен Азии и Европы — 64.

Узбекистан (СССР) — 13, 38, 42, 82.  
Украина (СССР) — 147, 149, 178, 181, 185—188, 190, 252, 258, 259, 263, 264, 266, 330, 339. См. также *Русь Киевская*.  
Уругвай, государство в Южной Америке — 346.  
Урмия, город в Западном Азербайджане, ныне Резайе (Иран) — 64.  
Утрехт, город в Нидерландах — 111.  
Уэльс (Валлис), часть Великобритании с коренным валлийским (уэльским) населением — 76, 345, 346.

Фивы, город в Древней Греции — 33, 36.  
Фиджийцы, коренное население островов Фиджи в Тихом океане (колония Великобритании) — 10.  
Филистимляне, древний народ в Передней Азии — 275.  
Финикия, древнее государство в Передней Азии — 23, 43.  
Финляндия, государство в Европе — 151.  
Фландрия, историческая область Западной Европы с основным фламандским населением, часть Нидерландов, ныне в составе Бельгии, частично Франции и Голландии — 69, 111, 112, 116, 157, 182, 204.  
Флоренция, главный город Тосканы (Италия) — 104, 105, 142, 171, 179, 193—196, 203, 204, 208, 212, 231, 281, 324.  
Фонтенбло, загородная резиденция французских королей — 288, 289, 299.  
Франки, группа древних племен западных германцев — 54, 58.  
Франкфурт-на-Майне, немецкий город (ФРГ) — 244.  
Франция, государство в Европе — 54, 58—60, 66, 72, 78, 82, 84, 87, 88, 90, 95, 99—102, 105, 106, 110, 111, 112, 114, 116, 118—120, 123, 124, 130, 142—144, 154, 156, 164, 170, 179, 182, 185, 195, 197, 198, 204, 211, 212, 214—219, 223, 225, 227, 229—232, 246, 249, 250, 262, 276, 282—285, 287—291, 293, 294, 296, (298—299), 310, 312, 315—317, 319, 327, 328, 330, 331, 338, 342—345, 350, 362, 365—368, 370, 373—375, 377, 380, 384—398.  
Фригия, историческая область в Малой Азии — 46.

Халифат (Арабский халифат) — см. *Арабы*.  
Харьков, город на Украине — 248, 263, 330.  
Харьковская губерния (Украина) — 250.  
Херсонес (Таврический), древнегреческая колония в Крыму — 56.  
Хорватия, республика в составе СФРЮ — 110, 324, 350.  
Холмогоры, село в Архангельской области (РСФСР) — 339.  
Хорезм, древнее государство с центром в одноименном оазисе Средней Азии — 42, 43.  
Хунань, провинция в Китае — 39.  
Хэнань, провинция в Китае — 39.

Царское Село, императорская резиденция в России, ныне город Пушкин — 302.  
Царьград — см. *Константинополь*.  
Цейлон, остров в Индийском океане и одноименное государство — 9.  
Цыганы, народ индийского происхождения, расселившийся в разных странах мира — 350.  
Цюрих, город в Швейцарии — 92, 95.



Чакьё, местность во Вьетнаме — 98.  
Челано, городок в Италии — 126.  
Чембар, город в России, ныне Белинский — 304.  
Черниговская губерния (Украина) — 250.  
Чехия, государство в Европе, ныне часть Чехословакии — 58, 78, 110, 111, 121, 122, 130, 132, 140, 142, 170, 180, 185, 204, 225, 259, 299, 310, 324, 330, 332, 333, 350, 365, 370.  
Чехословакия — см. *Чехия, Словакия, Моравия*.  
Чили, государство в Южной Америке — 346.  
Чувашия (СССР) — 151.

Шампань, историческая провинция во Франции — 88.  
Швеция, государство в Европе — 93, 181, 223, 225, 256, 330.  
Швейцария, государство в Европе — 61, 82, 95, 120, 123—124, 174, 225.  
Шлезвиг Северный, историческая область на Ютландском полуострове — 32.  
Шотландия, часть Англии с коренным шотландским населением — 38, 60, 123, 212, 345, 346.  
Штутгарт, главный город Вюртемберга (ФРГ) — 281, 317, 318.  
Шумер, древняя страна в Передней Азии на территории нынешнего Ирака — 23, 40.

Эйзенах, город в Тюрингии (ГДР) — 240, 244.  
Эйзенштадт, город в Австрии — 244.  
Эллада — см. *Греция*.  
Эльзас, историческая провинция во Франции — 95, 386.  
Эрасбах, деревня в Верхнем Пфальце (ФРГ) — 310.  
Эскимосы, народность арктического побережья Америки — 19.  
Эстергаза, замок под Эйзенштадтом (Австрия) — 244, 245.  
Эстония (СССР) — 151.  
Эфиопия, государство в Африке — 24.

Югославия (Социалистическая Федеративная Республика Югославии, СФРЮ) — см. *Сербия, Хорватия, Словения, Македония, Далмация*.  
Ютландский полуостров (Европа) — 32.

Япония, государство в Восточной Азии — 64, 65, 98, 147, 372.  
Яромержице, город в Моравии (Чехословакия) — 331.  
Ярославль, город в России — 263.  
Ярославский уезд (Россия) — 93.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аблесимов, Александр Онисимович (1742—1783), русский литератор — 302.  
Авиценна — см. *Ибн Сина*.  
Адам де ла Аль (Adam de la Halle) (1230/40—1285/88), французский поэт, драматург и композитор, трувер — 90, 96, 110.  
Александр Македонский (356—323 до н. э.), полководец и государственный деятель, с 336 царь Македонии — 21, 274.  
Алексей Михайлович (1629—1676), русский царь (с 1645) из династии Романовых — 171, 191.  
Алеппский, Павел — см. *Павел Алеппский*.  
Алкей, греческий поэт VII—VI вв. до н. э. — 31.  
Алкуин (Альбин, Alcuin, Albinus), по прозвищу Флакк (Flaccus) (ок. 735—804), англосаксонский ученый, учитель и советник Карла Великого, аббат монастыря в Туре — 68, 69.  
Алмейда (d'Almeida), Франсишку Антониу д' (ум. ок. 1755), португальский композитор — 308.  
Аль-Маусили, Ибрахим — см. *Ибрахим Мосульский*.  
Аль-Маусили, Исхак — см. *Исхак Мосульский*.  
Аль-Фараби — см. *Фараби*.  
Амати (Amati), семья итальянских мастеров смычковых инструментов в Кремоне (XVI—XVIII вв.) — 154.  
Амвросий (Ambrosius) (ок. 340?) — 397), итальянский церковный деятель (с 374 епископ миланский), автор церковных гимнов, «святой» — 60.  
Амман (Amman), Йост (1539—1591), немецкий живописец и гравёр, родом швейцарец, с 1560 работал в Нюрнберге — 160.  
Анакреонт, греческий поэт 2-й половины VI века до н. э. — 31.  
Анджолони (Angiolini), (Доменико-Мария-) Гаспаро (1731—1803), итальянский танцовщик, балетмейстер, либреттист и композитор, в 1766—1786 (с перерывами) работал в России — 262, 312, 317—319.  
Андре (André), Иоганн (1741—1799), немецкий композитор — 298.  
Андрей Критский (ок. 660—740), византийский поэт-композитор — 55.  
Анна Иоанновна (1693—1740), русская императрица (с 1730) из династии Романовых — 259, 260.  
Апеллес (Apelles), римский артист-певец I в. — 48.  
Арайя (Araia, Araja), Франческо (ок. 1700—1767/70), итальянский композитор, в 1735—1759 работал в России — 260, 261.  
Аргунов, Николай Иванович (1771—после 1829), русский художник-портретист — 252.  
Аргуновы, семья русских художников — 252.  
Арион, греческий поэт VII—VI вв. до н. э. — 31.  
Ариосто (Ariosto), Лудовико (1474—1533), итальянский поэт, драматург — 118.



- Аристоксен из Тарента, греческий музыкальный теоретик 2-й половины IV века до н. э. — 35.
- Аристотель (384—322 до н. э.), греческий философ — 35, 36.
- Аристофан (ок. 446—385 до н. э.), греческий драматург-комедиограф — 32.
- Арну (Arnoult), Никола́, французский гравёр XVII—XVIII вв. — 230.
- Артеага (Arteaga), Эстебан де (1747—1799), испанский литератор и историк музыки — 277.
- Асафьев, Борис Владимирович (псевдоним — Игорь Глебов) (1884—1949), русский советский музыковед и композитор, академик — 210, 275.
- Атика бинт Шухжа (ум. в начале IX в.), арабская певица — 66.
- Афанасий Брестский, белорусский церковный деятель XVII в. — 186.
- Аш-Ширази — см. *Ширази*.
- Баиф (Baif), Жан Антуан де (1532—1589), французский поэт, лютнист, композитор — 120.
- Бакфарк (Бекварк Греф, Bakfark, Bekwark, Greff), Валентин (1507—1576), венгерский лютнист, композитор — 170.
- Бантинг (Bunting), Эдвард (1773—1843), ирландский органист, историк музыки, фольклорист — 345.
- Барбад (Фархлабад), персидский певец VI—VII вв. — 65, 82.
- Барберини (Barberini), братья, племянники папы, XVII в. — 197—199.
- Барберини (Barberini), Маффео (1568—1644), итальянский церковный деятель, с 1623 папа Урбан VIII — 197—199.
- Барди (Bardi), Джованни, граф Вернио (Vernio) (1534 — ок. 1614), итальянский ученый, литератор, любитель музыки, меценат — 193, 195.
- Баскаков, Петрушка, русский певчий дьяк, в 1596—1598 служил у архиепископа рязанского и муромского — 137.
- Батов, Иван Андреевич (1767—1841), русский мастер музыкальных инструментов — 254.
- Баттё (Batteux), Шарль (1713—1780), французский эстетик, педагог — 377.
- Бах (Bach), семья немецких музыкантов XVI—XVIII вв. — 333.
- Бах (Bach), Вильгельм Фридеман (1710—1784), немецкий композитор («галльский» Бах) — 333.
- Бах (Bach), Иоганн Кристиан (1735—1782), немецкий композитор, пианист, органист, музыкальный деятель («миланский» или «лондонский» Бах) — 334, 336.
- Бах (Bach), Иоганн Кристоф Фридрих (1732—1795), немецкий композитор, капельмейстер («бюкебургский» Бах) — 334.
- Бах (Bach), Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор, органист, клавесинист, скрипач, капельмейстер, педагог — 112, 206, 208, 222, 225, 232, 233, 239, 240, 242—244, 250, 267—272, 275, 276, 320, 321, 324, 334, 365, 383.
- Бах (Bach), Карл Филипп Эмануэль (1714—1788), немецкий композитор, клавесинист, капельмейстер («берлинский» или «гамбургский» Бах) — 334—336.
- Бедфорд (Bedford), собственно Плантагенет (Plantagenet), Джон (1389—1435), английский государственный деятель, с 1414 герцог, с 1422 протектор Англии и регент Франции — 106.
- Бекварк, Валентин — см. *Бакфарк*.
- Бекур (Bécourt), французский скрипач и композитор XVIII в. — 384.
- Белинский, Виссарион Григорьевич (1811—1848), русский революционный демократ, литературный критик, философ — 304.
- Беллерман (Bellermann), Иоганн Иоахим (1754—1842), немецкий археолог, естествоиспытатель, теолог, публицист — 319.
- Белоградская, Елизавета Осиповна (1739 — после 1764), русская певица (сопрано) и клавесинистка, по национальности украинка — 264.
- Белоградский, Тимофей (ум. не ранее 1767), украинский бандурист, лютнист и певец, известен с 1733, в 1739—1767 на придворной службе в Петербурге — 258—259, 264.
- Белосельский-Белозерский, Александр Михайлович, князь (1752—1809), русский дипломат и литератор, автор книги об итальянской музыке — 381.
- Бёме (Böhme), Якоб (1575—1624), немецкий философ — 267.
- Бемезридер (Bemetzrieder), Антон (1743 или 1748 — ок. 1817), музыкальный теоретик, родом из Эльзаса — 376.
- Бенда (Benda), Йиржи (Георг) (1722—1795), чешский композитор, скрипач и капельмейстер, работал в Берлине и Готе — 250, 298, 299, 332.
- Бенда (Benda), Франтишек (Франц) (1709—1786), чешский скрипач, композитор, педагог и капельмейстер, работал в Берлине — 250, 324, 332.
- Бёрд (Byrd), Уильям (ок. 1543—1623), английский композитор, органист, вёрджинелист — 110, 172, 173, 222.
- Березовский, Максим Созонтович (1745—1777), русский композитор, по национальности украинец — 248, 250, 263, 266, 281, 282, 368.
- Беркли (Berkeley), Джордж (1685—1753), английский философ, епископ — 376.
- Берлиоз (Berlioz), Гектор (1803—1869), французский композитор, дирижер, музыкальный писатель — 126, 266, 389, 396.
- Бернарди, Франческо — см. *Сенезино*.
- Бёрни (Burney), Чарлз (1726—1814), английский историк музыки, органист, композитор — 331, 338, 340, 379, 380.
- Бёрнс (Burns), Роберт (1759—1796), шотландский поэт — 346.
- Бертон (Berton), Анри Монтан (1767—1844), французский композитор, педагог, капельмейстер, музыкальный теоретик — 396.
- Бертран де Борн (Bertrand de Born) (ок. 1140 — до 1215), провансальский трубадур, из провинции Перигор — 85.
- Бетховен (Beethoven), Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор — 250, 267, 271, 317, 326, 327, 334, 336, 346, 347, 364, 389, 398.
- Биббиена, собственно Галли Биббиена (Galli Bibbiena), Карло (1725—1787), итальянский архитектор и театральный декоратор, в 1778 работал в Петербурге — 262.
- Бибиковы, русские помещики — 252.
- Бизе (Bizet), Жорж (1838—1875), французский композитор — 299.
- Биллингс (Billings), Уильям (1746—1800), американский рабочий-дубильщик, композитор-песенник — 330.
- Блок, Александр Александрович (1880—1921), русский поэт — 87.
- Блондель де Нель (Blondel de Nesle) (род. ок. 1155, год смерти неизвестен), французский менестрель-трувер — 88.
- Богомолец (Bohomolec), Францишек (1720—1784), польский драматург — 306.
- Богуславский (Boguslawsky), Войцех (1757—1829), польский драматург, режиссер, артист драмы и оперы (бас), театральный деятель — 306.
- Боккаччо (Boccaccio), Джованни (1313—1375), итальянский писатель — 101, 105, 149.
- Боккерини (Boccherini), Луиджи (1743—1805), итальянский композитор и виолончелист, с 1769 работал в Испании — 110, 249, 321, 336, 337.
- Болотников, Иван Исаевич (ум. 1608), русский крепостной, руководитель крестьянской войны — 181.
- Бомарше (Beaumarchais), собственно Карон (Caron), Пьер Огюстен (1732—1799), французский драматург — 286, 340, 355, 362, 394.
- Бонончини (Bononcini), Джованни Баттиста (1670—1747), итальянский композитор, виолончелист, капельмейстер — 241, 282.
- Бордони (Bordoni), в замужестве Хассе (Hasse), Фаустина (ок. 1693/95? — 1781), итальянская певица (меццо-сопрано, затем контральто) — 241.
- Борис I (ум. 903), болгарский царь (852—889) — 56.
- Бори, Бертран де — см. *Бертран де Борн*.
- Борнель, Гираут де — см. *Гираут де Борнель*.
- Бородин, Александр Порфирьевич (1833—1887), русский композитор, ученый-химик — 95, 339.



- Бортнянский, Дмитрий Степанович (1751—1825), русский композитор, по национальности украинец — 250, 263, 265, 266, 282, 305, 306, 338, 368.
- Бозций (Boetius, Boethius), собственно Аниций Манлий Торкват Северин (ок. 480—524), римский философ, математик, музыковед, государственный деятель — 68.
- Боян, русский певец-дружинник 2-й половины XI и начала XII в. — 80.
- Брейгель (Brueghel), Питер Старший (Pieter de Oude) (1525/30—1569), нидерландский живописец, рисовальщик, гравер — 109, 118.
- Брестский, Афанасий — см. *Афанасий Брестский*.
- Бруно (Bruno) Джордано (1548—1600), итальянский философ, ученый, памфлетист, поэт, комедиограф — 108, 179.
- Брюсов, Валерий Яковлевич (1873—1924), русский поэт, переводчик, исследователь литературы — 64.
- Буало (Буало-Депрео, Boileau-Despréaux), Никола́ (1636—1711), французский литературный критик, теоретик искусства, поэт-сатирик — 216.
- Бубликов (Бубличенко), Тимофей Семенович (ок. 1748 — ок. 1815), русский танцовщик и балетмейстер, по национальности украинец — 320.
- Бузенелло (Бузинелло, Busenello, Businello), (Джованни-) Франческо (1598—1659), итальянский поэт и либреттист, адвокат — 202.
- Букстехуде (Buxtehude), Дитрих (1637? — 1707), немецкий композитор, органист — 222.
- Булл (Bull), Джон (1562/63 — 1628), английский композитор, педагог, вёрджинелист — 173, 222.
- Бурбон (Borbón), Луи Антонио (1727—1785), испанский инфант — 249.
- Бурбоны (Bourbons), французская королевская династия, правившая во Франции (1594—1792 и 1815—1848), а также в Испании (1700—1808) и Неаполитанском королевстве (XVIII—XIX вв.) — 249, 391.
- Бурначини (Burgasini), Лодовико Оттавио (ок. 1636—1707), итальянский театральный декоратор — 201.
- Бхарата (Bharata), индийский писатель, которому приписывается трактат о театре и музыке двухтысячелетней давности — 3, 38.
- Бэкон (Bacon), Фрэнсис, барон Веруламский (1561—1626), английский философ, лорд-канцлер — 181.
- Бюргер (Bürger), Готфрид Август (1747—1794), немецкий поэт — 298.
- Бюхер (Bücher), Карл (1847—1930), немецкий экономист, историк народного хозяйства, статистик — 7.
- Вагензейль (Wagenseil), Георг Кристоф (1715—1777), австрийский композитор, пианист, органист, педагог — 281.
- Вагнер (Wagner), (Вильгельм-) Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель — 46, 88, 139, 389, 398.
- Валериани (Valeriani), Джузеппе (1708—1762), итальянский художник-декоратор — 262.
- Валлашек (Wallaschek), Рихард (1860—1917), австрийский музыковед, педагог — 7, 8.
- Вальтер (Walther), Иоганн Готфрид (1684—1748), немецкий композитор, музыкальный теоретик и лексикограф — 377, 380.
- Вальтер фон дер Фогельвейде (Walther von der Vogelweide) (ок. 1170—ок. 1230), немецкий миннезингер — 88.
- Ван-Дейк (Van Dyck, Vanduyke, Van Dijck), Антонис (1599—1641), фламандский живописец — 162.
- Ван-Эйк (Van Eyck), Губерт (ок. 1366/70—1426), нидерландский живописец — 50, 51, 108.
- Ван-Эйк (Van Eyck), Ян (ок. 1385/90—1441), нидерландский живописец, брат Губерта Ван-Эйка — 50, 51, 108.
- Василий Иванович (Василий III) (1479—1533), великий князь московский и всея Руси (с 1505) из династии Рюриковичей — 138.
- Василий Кесарийский, или Великий (ок. 329—379), епископ Кесарии Кападокийской с 370, один из «отцов церкви» — 52.
- Васко да Гама (Vasco da Gama) (1469—1524), португальский мореплаватель — 84, 108.
- Ватто (Watteau), Антуан (1684—1721), французский живописец — 164.
- Вацлав (Václav) II (1271—1305), чешский король с 1278, также польский король с 1300—92.
- Вебер (Weber), Карл Мариа фон (1786—1826), немецкий композитор, дирижер, пианист, музыкальный писатель — 346.
- Ведель, Артемий Лукьянович (1767—1806), украинский композитор — 248, 266.
- Вейгель (Weigel), Кристоф (1654—1725), немецкий гравер — 165.
- Вейсе (Weiße), Кристиан Феликс (1726—1804), немецкий поэт, писатель, драматург — 296.
- Веки (Vecchi), Орацио (1550—1605), итальянский композитор, капельмейстер, педагог — 145.
- Веласкес, собственно Сильва Веласкес (Silva Velázquez), Диего Родриго де (1599—1660), испанский живописец — 184, 223.
- Венцалеk (Vencalek), Ян, чешский лютист XVI в. — 170.
- Верачини (Veracini), Франческо Мариа (1690 — ок. 1750), итальянский скрипач, композитор — 324.
- Вергилий (Публий Вергилий Маро, Publius Vergilius Maro) (70—19 до н. э.), римский поэт — 31, 118.
- Верди (Verdi), Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор — 24, 87, 126.
- Веркмейстер (Werckmeister), Андреас (1645—1706), немецкий органист, музыкальный теоретик — 383.
- Вермер Делфтский (Vermeer van Delft), Ян (1632—1675), голландский живописец — 148.
- Веронезе (Veronese), собственно Кальяри (Caliari), Паоло (1528—1588), итальянский художник — 134.
- Верстовский, Алексей Николаевич (1799—1862), русский композитор, театральный деятель — 95.
- Вестрис (Vestris), Гаэтан (Гаэтано Аполлонно Бальтазаре) (1729—1808), итальянский танцовщик, балетмейстер и педагог, работал в Париже — 312.
- Вивальди (Vivaldi), Антонио (ок. 1678—1741), итальянский композитор, скрипач, капельмейстер — 281, 321—323.
- Вигано (Vigano), Сальваторе (1769—1821), итальянский танцовщик, балетмейстер, музыкант — 317.
- Вийон (Villon), Франсуа (ок. 1431 — после 1463), французский поэт — 118.
- Виктория (Victoria), Томас Луис де (ок. 1548—1611), испанский композитор, органист, хормейстер — 128.
- Вилларт (Willaert), Адриан (1480/90—1562), фламандский композитор, капельмейстер и педагог, с 1527 работал в Венеции — 112, 135.
- Винкельман (Winckelmann), Иоганн Иоахим (1717—1768), немецкий эстетик, историк античного искусства — 312, 355.
- Винчи (Vinci), Леонардо (1690—1730), итальянский композитор, капельмейстер — 250, 282.
- Винчи, Леонардо да — см. *Леонардо да Винчи*.
- Виотти (Viotti), Джованни Баттиста (1755—1824), итальянский скрипач и композитор, работал во Франции и других странах — 324.
- Висенте (Vicente), Жил (ок. 1465/70—1536/37), португальский драматург, поэт, актер, композитор — 144, 212.
- Витали (Vitali), Джованни Баттиста (ок. 1644—1692), итальянский композитор, скрипач, капельмейстер — 219.
- Витри, Филипп де — см. *Филипп Витрийский*.
- Владимир Святославич (ум. 1015), великий князь киевский (приблизительно с 978) из династии Рюриковичей — 56.
- Вольтер (Voltaire), собственно Аруэ (Arouet), Франсуа Мари (1694—1778), французский писатель, драматург, общественный деятель — 230, 237, 238, 310.



- Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach) (ок. 1170 — ок. 1220), немецкий поэт, миннезингер — 88.
- Воробьев, Яков Степанович (1766—1809), русский певец (бас) — 264.
- Воронцов, Александр Романович, граф (1741—1805), русский государственный и дипломатический деятель, владелец крепостного театра — 252.
- Всеволод Большое Гнездо (Всеволод Юрьевич) (1154—1212), великий князь владимирский (с 1176) из династии Рюриковичей — 92.
- Вуд (Wood), Антони (1632—1695), английский историк — 227.
- Габриели (Gabrieli), Андреа (1510/20—1586), итальянский композитор, органист, педагог — 134, 135.
- Габриели (Gabrieli), Джованни (1554/57—1612/13), итальянский композитор, органист — 134, 135, 172, 222.
- Габсбурги (Habsburg), немецкая династия, правившая Священной Римской империей германской нации (1273—1806), Испанией (1516—1700), Австрийской империей (формально с 1804) и Австро-Венгрией (1867—1918) — 132, 181.
- Гаво (Gaveaux), Пьер (1761—1825), французский певец, композитор — 391.
- Гайды (Хайди, Haidn), (Франц-) Йозеф (1732—1809), австрийский композитор, капелмейстер — 126, 224, 246, 250, 297, 299, 321, 330, 334, 336, 338, 344, 346—356, 365, 398.
- Галилей (Galilei), Винченцо (ок. 1520—1591), итальянский музыкальный теоретик, лютнист, композитор — 176, 193, 194.
- Галилей (Galilei), Галилео (1564—1642), итальянский физик, астроном, механик — 176, 181, 226.
- Галли Биббиена, Карло — см. *Биббиена*.
- Галлус (Хандль, собственно Петелин, Gallus, Handl, Petelin), Якоб (1550—1591), словенский композитор, работал в Австрии, Силезии, Чехии и Моравии — 130, 132.
- Галуппи, по прозвищу Буранелло (Galuppi, Buranello), Бальдассарре (1706—1785), итальянский композитор, клавесинист, капелмейстер, педагог, в 1765—1768 работал в России — 262, 281, 302.
- Гарант (Hagant) из Полжиц, Криштоф (1564—1621), чешский композитор, писатель, художник — 130.
- Гаррик (Garrick), Дэвид (1717—1779), английский актер, драматург, театральный деятель — 317.
- Гарсиа, Мануэль дель Пополо Висенте (García, Manuel del Popolo Vicente) (1775—1832), испанский певец (тенор), гитарист, композитор, вокальный педагог — 299.
- Гассе, Иоганн Адольф — см. *Хассе*.
- Гварнери (Guarneri), семья итальянских мастеров смычковых инструментов, работавшая преимущественно в Кремонне (XVII—XVIII вв.) — 154, 229.
- Гварнери (Guarneri, Guarneri, Guarnerius), по прозвищу Дель Джезу (Del Gesù), Джузеппе (1698—1744), итальянский мастер смычковых инструментов — 229.
- Гвидо Аретинский (Гвидо из Ареццо, Guido d'Arezzo) (ок. 995 — ок. 1050), итальянский монах, учитель хорового пения, музыкальный теоретик — 69, 70, 72, 74, 176.
- Гей (Gay), Джон (1685—1732), английский поэт, драматург, либреттист — 233, 234, 345.
- Гейне (Heine), Генрих (1797—1856), немецкий поэт, публицист, критик — 123.
- Гекторович (Hektorović), Петер (1487—1572), хорватский поэт — 110.
- Гендель (Хендель, Händel), Георг Фридрих (1685—1759), композитор, органист и музыкально-театральный деятель, по национальности немец, с 1710 работал в Англии — 206, 222, 239—243, 250, 272—277, 279, 282, 311, 321, 324, 333, 342, 364, 365, 368.
- Генрих (Анри, Henry) IV (1553—1610), французский король (с 1594) из династии Бурбонов, вождь гугенотов в 1569—1593, король наваррский (с 1572) — 195.
- Генрих (Генри, Henry) V (1387—1422), английский король (с 1413) из династии Ланкастеров — 106.
- Генрих Фрауенлоб фон Мейсен (Heinrich Frauenlob von Meissen) (ок. 1260—1318), немецкий миннезингер — 89.
- Георг (Джордж, George) I (1660—1727), английский король (с 1714), курфюрст ганноверский (1698—1727) — 241.
- Георг (Джордж, George) II (1683—1760), английский король (с 1727), курфюрст ганноверский — 241, (234).
- Георг (Джордж, George) III (1738—1820), английский король (с 1760), курфюрст ганноверский — 241 (принц Уэльский).
- Гераклит из Эфеса (ок. 530—470 до н. э.), греческий философ — 35.
- Гердер (Herder), Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий философ, литературный критик, писатель — 238, 348, 378.
- Герцен, Александр Иванович (1812—1870), русский революционный демократ, писатель, философ — 181.
- Гёте (Goethe), (Иоганн-) Вольфганг (1749—1832), немецкий поэт, драматург, мыслитель — 238, 291, 297, 334, 351, 355, 363, 364, 375.
- Гийом (Guillaume) VII, граф Пуатье, также Гийом IX, герцог Аквитании (1071 — ок. 1127), французский трубадур — 88.
- Гийом де Машо — см. *Машо*.
- Гиллер, Иоганн Адам — см. *Хиллер*.
- Гильфердинг, Франц — см. *Хильфердинг*.
- Гиппиус, Евгений Владимирович (род. 1903), русский советский музыковед, фольклорист — 14.
- Гиравт де Борнель (Guiraut de Bornelh, de Borneil), провансальский трубадур 2-й половины XII в., из провинции Лангедок — 85.
- Глареан (Glareanus), собственно Лорис (Loris, Loritus, Loriti), Генрих (1488—1563), швейцарский писатель-гуманист, музыкальный теоретик — 174.
- Глинка, Михаил Иванович (1804—1857), русский композитор — 187, 261, 272, 340, 398.
- Глюк (Gluck), Кристоф Виллибальд (1714—1787), композитор, по национальности немец (чех?), работал в Чехии, Италии, Австрии и Франции — 236, 237, 248, 250, 281, 282, 285, 308—314, 317, 321, 331, 347, 358, 359, 365—368, 370, 377, 398.
- Гоголь, Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель, по национальности украинец — 304.
- Гойя-и-Лусьентес (Goya y Lucientes), Франсиско Хосе де (1746—1828), испанский живописец, гравер — 249.
- Голицын, Василий Васильевич, князь (1643—1714), русский государственный деятель, любитель музыки — 192.
- Гольбах (Holbach), Поль Анри (1723—1789), французский философ — 235, 365.
- Гольдони (Goldoni), Карло (1707—1793), итальянский драматург — 281, 291, 292, 302.
- Гомберт (Gombert), Николас (ок. 1490 — ок. 1556), фламандский композитор, певчий, педагог, одно время работал в Испании — 112.
- Гомер, легендарный эпический поэт Древней Греции — 31, 33, 81.
- Гомулка (Gomółka), Миколай (род. ок. 1535, год смерти неизвестен), польский композитор (в 1580 появился его сборник псалмов) — 125.
- Гонзага (Gonzago, Gonzaga, Gonzago), Пьетро Готтардо (1751—1831), итальянский художник, театральный декоратор, мастер архитектурных росписей и парковой архитектуры, с начала 90-х гг. XVIII в. работал в России — 262.
- Гонзага (Gonzaga), Ферранте (1507—1557), вице-король Сицилии — 116.
- Гончаровы, русские помещики, владельцы крепостного оркестра — 251.



Гопкинсон (Hopkinson), Фрэнсис (1737—1791), американский государственный деятель, поэт, композитор-любитель — 330.

Гораций Флакк (Horatius Flaccus), Квинт (65—8 до н. э.), римский поэт — 31, 118.

Горький, Максим, собственно Пешков, Алексей Максимович (1868—1936), русский советский писатель, общественный деятель — 339.

Госсек (Gossec), Франсуа Жозеф (1734—1829), композитор, певец и музыкальный деятель, по национальности бельгиец, с 1751 работал в Париже — 250, 331, 338—391, 393, 394.

Готье (Gautier), Дени (ок. 1600/03—1672), французский лютнист, композитор — 223, 250.

Гоу (Gow), Натаниэл (1763—1831), шотландский дирижер, аранжировщик — 346.

Гоу (Gow), Нил (1727—1807), шотландский скрипач, композитор — 346.

Гранатова, собственно Шлыкова, Татьяна Васильевна (1773—1863), русская танцовщица — 266.

Грёз (Greuze), Жан Батист (1725—1805), французский живописец — 291.

Греко — см. *Эль Греко*.

Гретри (Grétry), Андре Эрнест Модест (1741—1813), композитор и музыкальный писатель, по национальности бельгиец, с 1767 работал в Париже — 293, 294, 296, 368, 377, 388, 394.

Греф-Бакфарк, Валентин — см. *Бакфарк*.

Григорий (Gregorius) I (ок. 540—604), папа римский (с 590), «святой», «великий» — 53.

Гримм (Grimm), Фридрих Мельхиор (1723—1807), литератор, журналист, музыкальный критик, по национальности немец, в 1748—1792 работал во Франции — 235, 314, 365.

Гроблич (Groblicz), Марцин Старший (ок. 1555—ок. 1610) и Марцин Младший (ум. 1750), польские скрипичные мастера — 154.

Грос (Groos), Карл (1861—1946), немецкий философ — 6.

Гудимель (Goudimel), Клод (ок. 1514 [1505/10 ?]—1572), французский композитор, музыкальный теоретик — 124.

Гуквальд (Hucbald) (ок. 840—930), фламандский музыкальный теоретик, учитель хорового пения — 69.

Гуно (Gounod), Шарль (1818—1893), французский композитор, органист, дирижер, музыкальный писатель — 396.

Гурилев, Александр Львович (1803—1858), русский композитор, пианист, скрипач, педагог — 252.

Гурилев, Лев Степанович (1770—1844), русский композитор, дирижер, педагог — 252.

Гус (Hus), Ян (1369—1415), чешский патриот, руководитель Реформации в Чехии — 108, 121, 122.

Гу Хун-чжун, китайский живописец X в. — 63.

Давид, полупоупендарный царь объединенного Израильско-Иудейского царства (XI в. до н. э.), ранее придворный музыкант и певец царя Саула — 27, 28, 191.

Давид (David), Жак Луи (1748—1825), французский живописец — 393.

Давид Строитель (Давид IV Георгиевич) (ок. 1073—1125), грузинский царь (с 1089) из династии Багратионов — 58.

Далейрак (д'Алейрак, Dalaugas, d'Alaugas), Никола́ (1753—1809), французский композитор — 388.

Даламбер (Ле Рон д'Аланбер, Le Rond d'Alembert), Жан (1717—1783), французский философ, математик, музыковед — 235, 366, 367, 381.

Дамаскин — см. *Иоанн Дамаскин*.

Дамон, греческий музыкальный теоретик V в. до н. э. — 35.

Даникан-Филидор, Франсуа Андре — см. *Филидор*.

Данстейбл (Данстейпл, Dunstable, Dunstaple), Джон (1380/90 — 1453), англ-

лийский композитор, музыкальный теоретик, математик, астроном — 106.

Данте Алигьери (Dante Alighieri) (1265—1321), итальянский поэт — 105, 149, 194.

Да Понте, Лоренцо — см. *Понте*.

Дарвин (Darwin), Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель — 6.

Дауленд (Dowland), Джон (1562—1626), английский лютнист, композитор — 170.

Дегтярев (Дехтерев), Степан Аникиевич (1766—1813), русский композитор, капельмейстер, певец — 252.

Дворжак (Dvořák), Антонин (1841—1904), чешский композитор, скрипач, органист, педагог, музыкальный деятель — 122, 126.

Декарт (Descartes), Рене (1596—1650), французский философ, математик, физик, физиолог — 181.

Демокрит из Абдеры (ок. 460 — ок. 370 до н. э.), греческий философ — 3, 35.

Дени (Denis), Жан (ум. 1672), французский мастер спинетов, органист — 232.

Депре, Жоскин — см. *Жоскен де Пре*.

Державин, Гаврила Романович (1743—1816), русский поэт — 255, 258, 378.

Джами, Абдуррахмон Нуреддин бин-Ахмад (1414—1492), таджикский и персидский поэт, филолог, философ, музыковед — 178.

Джамиле (ум. 720), арабская певица — 66.

Джезуальдо, дон Карло, князь Венозы (Джезуальдо ди Веноза, Gesualdo di Venosa) (ок. 1560—1613), итальянский композитор — 118.

Джорджоне (Giorgione), собственно Барбарелли да Кастельфранко, Джорджо (Barbarelli da Castelfranco, Giorgio) (1777/78—1510), итальянский живописец — 134.

Джорновикки, Джованни — см. *Ярнович*.

Джотто (Giotto) (1266 или 1276—1337), итальянский живописец — 105.

Дзамперини (Zamperini), Анна, итальянская певица XVIII в. — 293.

Диаш (Diaz, Dias), Бартоломеу (ок. 1450—1500), португальский мореплаватель — 108.

Дидро (Diderot), Дени (1713—1784), французский философ, писатель и теоретик искусства, глава энциклопедистов — 235, 237, 290, 291, 310, 374—377.

Дилецкий, Николай Павлович (род. 1630, год смерти неизвестен), украинский композитор, музыкальный теоретик, педагог — 187, 188.

Диттерсдорф (Диттере фон Диттерсдорф, Ditters von Dittersdorf), Карл (1739—1799), австрийский композитор, скрипач, дирижер — 299.

Длугора́й (Długoraj), Войцех (Адальберт), польский лютнист и композитор 2-й половины XVI и начала XVII в. — 170.

Дмитриев, Иван Иванович (1760—1837), русский поэт — 257.

Дмитревский, Иван Афанасьевич (1734—1821), русский театральный деятель, актер, режиссер, педагог, переводчик, писатель — 300.

Доберваль (Dauberval, D'Auberval, D'Oberval), собственно Берше (Bercher), Жан (1742—1806), французский танцовщик, балетмейстер — 317.

Драйден (Dryden), Джон (1631—1700), английский поэт, драматург, исследователь литературы — 212.

Дубянский, Федор Михайлович (1760—1796), русский композитор — 257.

Дуни (Duni, Duni), Эджидио Ромуальдо (1709—1775), итальянский композитор, с 1757 работал в Париже — 281, 289, 367, 396.

Душек (Дуссек, Дусик, Dušek, Dussek, Dusik), Ян Ладислав (1760—1812), чешский композитор, пианист, органист, исполнитель на стеклянной гармонике — 333.

Дынный (Соколова), Валентина Александровна (род. 1898), русский литературовед, переводчица — 86.

Дюк (Duck), Якоб, голландский живописец XVII в. — 152.



Дюрер (Dürer), Альбрехт (1471—1528), немецкий живописец, гравёр — 108, 167.

Дюфай (Dufay), Гийом (ок. 1400—1474), нидерландский композитор, капельмейстер — 111, 114.

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.), греческий драматург — 24, 32, 312.

Екатерина II Алексеевна (София Фредерика Августа) (1729—1796), русская императрица (с 1762) из династии Романовых, происходила из рода принцев Ангальт-Цербстских — 239, 259, 294, 304, 305.

Елизавета (Элизабет, Elizabeth) I (1533—1603), английская королева (с 1558) из династии Тюдоров — 139.

Елизавета Петровна (1709—1761), русская императрица (с 1741) из династии Романовых — 259.

Ермак Тимофеевич (ум. 1584), казачий атаман, покоритель Сибири — 108.

Ефрем Сирийский (ок. 306—378), сирийский богослов, один из «отцов церкви», автор восточнохристианских песнопений — 55.

Жанб де Фер — см. *Филибер*.

Жанкен (Жаннекен, Japquin, Jappequin), Клеман (1472/75 [ок. 1485 ?] — не ранее 1559), французский композитор, певец — 106, 120.

Жемчугова, собственно Ковалева, по мужу Шереметева, Прасковья Ивановна (1768—1803), русская актриса-певица, клавишница, арфистка — 252, 253, 266.

Жерновик, Иван — см. *Ярнович*.

Жоскен де Пре (Жоскин Депре, Josquin des Prés, Desprez) (ок. 1440/50—1521), нидерландский композитор — 114—116, 126.

Жуковский, Василий Андреевич (1783—1852), русский поэт — 354.

Зальзаль (ум. 791), арабский музыкант — 66.

Зеленский (Зеленьский, Zieleński), Миколай (ок. 1550 — после 1615), польский композитор, капельмейстер, органист — 133, 187.

Зирьяб, арабский певец и педагог IX в., работал в Испании — 66.

Зоффани (Zoffani, Zoffany), собственно Цауффеллий (?) (Zauiffelij), Иоганн (Джон) (1733—1810), живописец, родом из Германии, работал в Англии, также в Италии и Индии — 225.

Зупан (Zupan), Якуб (1734—1810), словенский композитор — 308.

Ибн Сина (латинизированно Авиценна, Avicenna), Абу Али Хусейн (980/981—1037), философ, естествоиспытатель, врач, математик, поэт и музыковед, родом из Средней Азии, работал в Иране — 64, 68.

Ибрахим Мосульский (Ибрахим аль-Маусили) (742—804), арабский певец, музыкант-инструменталист, композитор, педагог — 66.

Иван III Васильевич (1440—1505), великий князь московский и всея Руси (с 1462) из династии Рюриковичей — (136), 138.

Иван IV Васильевич, Грозный (1530—1584), русский царь (с 1533 великий князь московский и всея Руси, с 1547 царь) из династии Рюриковичей, публицист, знаток церковного пения — 137—139.

Идальго (Hidalgo, Idalgo, Jdalgo), Хуан (ум. 1685), испанский композитор — 212.

Иероним Блаженный (Евсевий Софроний Иероним) (ок. 340—420), богослов, родом из Далмации, работал в Палестине, переводчик Библии на латинский язык, «учитель церкви», «святой» — 52.

Иероним Пражский (Jeronym Pražský) (1370/79—1416), чешский реформатор, проповедник — 122.

Изаак (Изаак, Isaacs, Jsaac), Генрих (ок. 1450—1517), фламандский композитор, органист — 112, 114.

Иннокентий (Innocentius) X, собственно Памфили (Pamfilii), Джамбаттиста (1574—1655), папа римский (с 1644) — 198.

Иоанн (Johannes) XXII, собственно Дюэз (Duèze), Жак (ок. 1249—1334), французский церковный деятель, с 1316 папа католический (авиньонский) — 103.

Иоанн Дамаскин (ок. 700—754), византийский богослов, философ, поэт и композитор, родом из Дамаска, «святой» — 55.

Иоанн Златоуст (ок. 347—407), деятель восточнохристианской церкви, проповедник, архиепископ константинопольский (398—403 и 404) — 52.

Иоанн Кукузель (ок. 1280 — ок. 1360), византийский певчий, композитор, реформатор церковного пения — 55, 56.

Иосиф (Йозеф, Joseph) II, австрийский монарх из династии Габсбургов (правил со своей матерью Марией Терезией в 1765—1780), император Священной Римской империи германской нации (с 1780), король Венгрии — 248, 362 (кайзер), 369.

Иракий II (1720—1798), грузинский царь (с 1744 царь Кахети, с 1762 царь Картли и Кахети, т. е. всей Грузии) — 370.

Ирина Федоровна (ум. 1603), русская царица, с 1580 жена Федора Ивановича (царя с 1584) — 139.

Исхак Мосульский (Исхак аль-Маусили) (767—850), арабский певец, музыкант-инструменталист, музыковед — 66.

Иуда Маккавей (ум. 160 до н. э.), еврейский военачальник — (242), 275.

Йоммелли (Jommelli), Никколó (1714—1774), итальянский композитор, капельмейстер — 281, 282.

Кабесон (Cabezón), Антонио де (1500—1566), испанский органист, композитор — 171.

Кавалли (Cavalli), собственно Калетти-Бруни (Caletti-Bruni), (Пьетро-) Франческо (1602—1676), итальянский композитор, певец, органист, капельмейстер — 203.

Кавальери (Cavalieri), Эмилио дель (ок. 1550—1602), итальянский композитор, музыкальный деятель — 197.

Кавкаби Бухарский, среднеазиатский ученый, поэт и музыкант XVI в. — 178.

Казанова (Casanova), Джованни Джакомо (1725—1798), итальянский авантюрист, автор мемуаров — 277.

Калигула (Caligula), Гай Цезарь (род. 12, ум. 41 н. э.), римский император (с 37) — 48.

Калидаса, индийский поэт IV—V вв. — 97.

Кальвин (Calvin), Жан (1509—1564), деятель Реформации, родом из Франции, диктатор Женевы — 124.

Кальдара (Caldera), Антонио (ок. 1670—1736), итальянский композитор, виолончелист — 281.

Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca), Пьедро (1600—1681), испанский драматург — 212.

Кальцабиджи (Calzabigi), Раньери Симоне Франческо Мариа (1714—1795), итальянский поэт, либреттист, музыкальный теоретик — 312.

Камарго, собственно де Кюпи де Камарго (de Cupis de Camargo), Мари Анна (1710—1770), французская танцовщица, родом из Бельгии — 316.

Каменский (Kamieński), Мацей (Матиас) (1734—1821), польский композитор, по национальности словак — 306.

Кампанелла (Campanella), Томмазо, до пострижения в монахи Джованни Доменико (1568—1639), итальянский мыслитель — 108.

Канбер (Cambert), Робер (ок. 1628—1677), французский композитор — 214.

Каноббио (Канноббио, Canobbio), Карло (1741—1822), итальянский скрипач и композитор, с 1779 работал в России — 304.



- Канпра (Canpra), Андре (1660—1744), французский композитор, капельмейстер — 283.
- Кант (Kant), Иммануил (1724—1804), немецкий философ — 378.
- Кантемир, Антиох Дмитриевич (1708—1744), русский писатель-сатирик, дипломат, сын молдавского господаря — 255.
- Кантемир, Дмитрий Константинович (1674—1723), молдавский господарь и русский князь, ученый-энциклопедист, историк, исследователь турецкой и молдавской музыки — 226.
- Караваджо (Caravaggio), собственно Меризи (Merisi), Микельанджело (1573—1610), итальянский живописец — 147, 149.
- Карамзин, Николай Михайлович (1766—1826), русский писатель, историк — 277, 354, 379.
- Карелин, Сила Дементьевич, русский музыкант, капельмейстер рогового оркестра (время деятельности — 1782—1820) — 254.
- Кариссими (Carissimi), Джакомо (1605—1674), итальянский композитор, органист, капельмейстер — 197, 198.
- Карл (Карлос, Carlos) III (1716—1788), испанский король (с 1759) из династии Бурбонов, ранее король Обеих Сицилий (1735—1759) — 249.
- Карл (Карлос, Carlos) IV (1748—1819), испанский король (1788—1808) из династии Бурбонов — 249.
- Карл Великий (латинск. Carolus Magnus, французск. Charlemagne, немецк. Karl der Große) (ок. 742—814), франкский король (с 768) и император (800), именем которого названа династия Каролингов — 58, 68.
- Карнеев, Емельян Михайлович — см. *Корнеев*.
- Катель (Catel), Шарль Симон (1773—1830), французский композитор, педагог, пианист-аккомпаниатор, военный капельмейстер — 388.
- Каччини (Caccini), Джулио, по прозвищу Джулио Романо (Romano), (ок. 1548 [1546/50 ?] — 1618), итальянский певец, виртуоз на теорбе, композитор, вокальный педагог — 193, 194, 196.
- Кашин, Даниил Никитич (1769—1841), русский композитор, пианист, дирижер, певец, фольклорист — 252, 330.
- Кваренги (Гваренги, Quarenghi), Джакомо (1744—1817), архитектор, по национальности итальянец, с 1779 работал в России — 365.
- Кейзер (Keiser), Рейнхард (1674—1739), немецкий композитор, капельмейстер — 210, 331.
- Кеннет I, Мак-Алпин (Kenneth I, MacAlpine) (ум. ок. 860), шотландский король (с 832 или 834) — 60.
- Кеплер (Kerpler), Иоганн (1571—1630), немецкий астроном — 181.
- Керубини (Cherubini), (Марियो-) Луиджи (-Карло-Дзенобио-Сальваторе) (1760—1842), итальянский композитор и педагог, с 1786 работал во Франции — 110, 395—398.
- Керцель (Керцелли, Kercel), семья чешских музыкантов, работавших в России последние десятилетия XVIII и первые десятилетия XIX в. — 333.
- Кино (Quinault), Филипп (1635—1688), французский драматург, либреттист — 216.
- Кириша Данилов, предполагаемый составитель сборника русских былин 2-й половины XVIII в. — 259.
- Клеменс, Якоб, по прозвищу Клеменс-не-Папа (Clemens non Papa), собственно Клеман (Clément), Жак (ок. 1510 — ок. 1556/58), нидерландский (франко-фламандский) композитор — 125.
- Клементи (Clementi), Муцио (1752—1832), итальянский композитор и пианист, с 1766 работал в Англии — 326, 327.
- Климент IX — см. *Роспильози*.
- Клопшток (Klopstock), Фридрих Готлиб (1724—1803), немецкий писатель — 332.
- Клушин, Александр Иванович (1763—1804), русский писатель — 305.
- Княжнин, Яков Борисович (1742—1791), русский драматург, либреттист — 302, 304, 305.
- Ковалев, Иван, русский кузнец, отец П. И. Жемчуговой (XVIII в.) — 252.
- Ковалева, Параша — см. *Жемчугова* П. И.
- Козловский, Осип (Иосиф) Антонович (1757—1831), русский композитор и музыкальный деятель, по происхождению поляк или белорус — 250, 257, 258, 263.
- Коломойцов, Виктор Павлович (1868—1936), русский поэт, переводчик — 88.
- Колумб (латинск. Columbus, итальянск. Colombo, испанск. Colón), Кристофор (1451—1506), мореплаватель испанского флота, по национальности итальянец — 108, (221).
- Конбарьё (Combarieu), Жюль Леон Жан (1859—1916), французский музыковед — 7.
- Кондратьев, Николай Васильевич (1846—1921), русский крестьянин, музыкант, исполнитель на пастушьем рожке, организатор хора (оркестра) владимирских рожечников — 339.
- Константин Великий (Флавий Валерий Константин, Flavius Valerius Constantinus) (274/80—337), римский император (с 306) — 49.
- Конфуций (Кун-цзы) (ок. 551 — до 479 до н. э.), китайский философ — 33, 37, 44.
- Коперник (Kopernik, Copernicus), Николай (1473—1543), польский астроном — 108.
- Корелли (Corelli), Арканджело (1653—1713), итальянский композитор, скрипач, капельмейстер, педагог — 110, 220—222, 224, 321, 324.
- Корнев, Иоанникий Трофимович (ум. ок. 1681), русский деятель в области церковного пения, музыкальный теоретик, диакон придворного собора в Москве — 188.
- Корнеев (Карнеев), Емельян Михайлович (1780—1839), русский живописец — 319.
- Корнель (Corneille), Пьер (1606—1684), французский драматург — 181, 216, 317.
- Корси (Corsi), Якопо (1561—1604), итальянский меценат, музыкант-любитель — 195.
- Костюшко (Косцюшко, Kościuszko), Тадеуш (1746—1817), польский патриот, деятель национально-освободительного движения — 258.
- Котле (Costeley), Гийом (ок. 1531—1606), французский композитор, органист — 120, 121.
- Коффи (Coffey), Чарлз (род. 1746, год смерти неизвестен), ирландский драматург, автор балладных опер — 295, 345.
- Кохановский (Kochanowski), Ян (1530—1584), польский поэт — 125.
- Краузе (Krause), Кристиан Готфрид (1719—1770), немецкий композитор, музыкальный писатель — 377.
- Кристофори (Cristofori), Бартоломео (1655—1731), итальянский мастер музыкальных инструментов, изобретатель фортепьяно — 231.
- Кромвелл (Кромвель, Cromwell), Оливер (1599—1658), английский политический деятель, руководитель революции — 179, 272.
- Крутицкий, Антон Михайлович (1754—1803), русский певец (бас), драматический актер — 264.
- Крылов, Иван Андреевич (1769—1844), русский писатель-баснописец, драматург, журналист — 255, 305, 368, 378.
- Ксенофонт (ок. 430—355/4 до н. э.), греческий историк, политический деятель — 33.
- Ксеркс I (Хшайарша) (ум. 465 до н. э.), персидский царь (с 486 до н. э.) из династии Ахменидов — 274.
- Ктесибий, греческий (александрийский) механик-изобретатель III в до н. э. — 45.
- Куанье (Coignet), Орас (1735—1821), французский композитор-любитель, по профессии торговец — 299.
- Кузнецов, Константин Алексеевич (1883—1953), русский советский музыковед — 168.
- Кукузель — см. *Иоанн Кукузель*.



Кунау (Kuhnau), Иоганн (1660—1722), немецкий композитор, органист, кантор, музыкальный теоретик, переводчик, адвокат — 224, 244, 368.

Кунцен (Kunzen), Фридрих Людвиг Эмилий (1761—1817), немецкий композитор и капельмейстер, долго работал в Дании — 306, 308.

Куперен (Couperin), Луи (ок. 1626—1661), французский композитор, органист, клавесинист — 250, 327.

Куперен (Couperin), Франсуа (1668—1733), французский композитор, органист, клавесинист, педагог — 327—329.

Куперены (Couperins), семья французских органистов, клавесинистов и композиторов XVII—XVIII вв. — 327.

Кущони, в замужестве Сандони (Cuzzoni Sandoni), Франческа (ок. 1700—1770), итальянская певица (сопрано) — 247, 279.

Кушарев, Христофор Степанович (1890—1960), армянский советский композитор, музыкальный теоретик, педагог — 373.

Лаарп (Lagarpe, Laharpe, La Harpe), Жан Франсуа де (1739—1803), французский драматург, исследователь литературы — 377.

Лаборд (La Borde, La Borde), Жан Бенжамен де (1734—1794), французский скрипач, композитор, историк музыки — 380.

Ланди (Landi), Стефано (ок. 1590 — ок. 1655), итальянский певец (контральтист), композитор — 197, 198.

Ландино (Landini, Landino, Landini), Франческо (ок. 1335 [1325 ?] — 1397), итальянский органист, композитор, поэт — 104—106, 171.

Ланкре (Lancret), Никола́ (1690—1743), французский живописец — 316.

Лассо (Lasso, Lassus), Орландо ди, собственно Ролан де Лассю (Roland de Lassus) (ок. 1532—1594), нидерландский (франко-фламандский) композитор, капельмейстер — 112, 113, 116—118, 120, 126, 130.

Леблан (Le Blanc, Leblanc, Le Blanc), Юбер, французский юрист 1-й половины XVIII в., любитель музыки, автор музыкального трактата — 227.

Лейбниц (Leibniz, Leibnitz), Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ, математик, ученый-энциклопедист — 181, 267.

Ленин (Ульянов), Владимир Ильич (1870—1924), русский революционер, основоположник советского государства, учитель и вождь мирового пролетариата — 35, 179, 376.

Лео (Leo), Леонардо (1694—1744), итальянский композитор, органист, педагог — 281, 282.

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) (1452—1519), итальянский художник, ученый, инженер — 108.

Леонин (Leoninus), французский композитор, регент и органист 2-й половины XII в. — 99.

Леополита — см. *Марцин Львовский*.

Леопольд (Leopold) I (1640—1705), австрийский монарх из династии Габсбургов, император Священной Римской империи германской нации (с 1658) — 204.

Лесаж (Lesage), Ален Рене (1668—1747), французский писатель, драматург, театральный деятель — 288, 396.

Лепик (Le Pic, Lepic, Le Picq), Шарль Феликс Рейнар Огюст (1749—1806), французский танцовщик и балетмейстер, с 1786 работал в России — 262.

Лессинг (Lessing), Готхольд Эфраим (1729—1781), немецкий писатель, драматург, критик — 238, 312, 336, 355.

Лесюэр (Le Sœur, Lesueur, Le Sueur), Жан Франсуа (1760—1837), французский композитор, дирижер, педагог, музыкальный писатель — 396.

Лист (Liszt), Ференц (Франц) (1811—1886), венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный писатель — 110, 126.

Логрошино (Logroscino), Никола Бонифако (1698—1765/67), итальянский композитор — 281.

Лойола, Игнатий, собственно Лопес из Лойолы (López de Loyola), Иниго

(1491—1556), испанский церковный деятель, из баскских дворян, основатель ордена иезуитов, «святой» — 198.

Локателли (Locatelli), Пьетро Антонио (1695—1764), итальянский скрипач, композитор — 324.

Лолли (Lolli) Антонио (ок. 1730—1802), итальянский скрипач и композитор, в 1774—1884 с перерывом работал в России — 324.

Ломоносов, Михаил Васильевич (1711—1765), русский ученый-энциклопедист, поэт, филолог, мастер мозаики — 238, 254, 255, 257.

Лопе де Вега Карпью (Lope de Vega Carpio), Феликс (1562—1635), испанский писатель, поэт, драматург — 108, 212.

Лохнер (Lochner), Стефан (ум. 1451), немецкий живописец — 159.

Луи, инфант — см. *Бурбон*, Луи Антонио.

Луи, король — см. *Людвиг*.

Лукошко, Иван, русский певец-распевщик из Усолья, позднее архимандрит Исаия — 137.

Лукреций (Тит Лукреций Кар, Titus Lucretius Carus) (ок. 99—55 до н. э.), римский философ, поэт — 3.

Львов, Николай Александрович (1751—1803, по новому стилю 1804), русский ученый-энциклопедист, архитектор, график, поэт, либреттист, музыкальный деятель — 258, 259, 305, 378, 379.

Львовский — см. *Марцин Львовский*.

Людвик (Луи, Louis) XIV (1638—1715), французский король (с 1643) из династии Бурбонов — 179, (212), (232), 342.

Людвик (Луи, Louis) XV (1710—1774), французский король (с 1715) из династии Бурбонов — (235), 327.

Людвик (Луи, Louis) XVI (1754—1793), французский король (1774—1792) из династии Бурбонов — (230), 388, 396.

Люлли (Lulli, Lully), Жан Батист (Джованни Баттиста) (1632—1687), французский композитор и театральный деятель, по национальности итальянец — 185, 212, 214—218, 282, 284, 285, 309, 315, 342, 367, 396.

Лютер (Luther), Мартин (1483—1546), немецкий богослов, деятель Реформации, автор протестантских хоралов — 108, 118, 123.

Магеллан (Магальяйнш, Magalhães), Фернан (ок. 1480—1521), мореплаватель испанского флота, по национальности португалец — 108.

Магомет — см. *Мухаммед*.

Мадонис (Madonis), Лунджи (Лодовико) (род. в последней четверти XVII в., ум. после 1767), итальянский скрипач и композитор, с 1733 работал в России — 260.

Маккавей — см. *Иуда Маккавей*.

Манфредини (Manfredini), Винченцо (1737—1799), итальянский композитор, клавесинист, педагог и музыкальный теоретик, в 1758—1769 и 1798—1799 работал в России — 281.

Мараццоли (Marazzoli, Marazzuoli), Марко (ок. 1619—1662), итальянский композитор, певчий, арфист — 198.

Маргарита Испанская (Маргарита Тереса, Margarete von Spanien, Margaritha Teresa) (1651—1673), жена австрийского императора Леопольда I — 204.

Маре (Marais), Марен (1656—1728), французский виолист, композитор — 223.

Маренцио (Marenzio), Лука (1553/54—1599), итальянский композитор, капельмейстер — 118, 119.

Мареш (Mareš), Ян Антонин (1719—1794), чешский валторнист, виолончелист, капельмейстер рогового оркестра в России, где работал с 1748 — 254, 333.

Мария-Антуанетта (Marie-Antoinette) (1755—1793), французская королева (1774—1792), жена Людовика XVI (с 1770) — 388.

Мария Медичи (Maria Medici) (1573—1642), французская королева, жена Генриха IV (с 1600), в 1610—1617 регентша при малолетнем сыне Людовике XIII — 195.



Маркабрюн (Маркабрю, Marcabrun, Marcabru), провансальский трубадур 1-й половины XII в., из Гасконии — 88.

Маркетто Падуанский (из Падуи, Marchetto da Padova), итальянский музыкальный теоретик XIV в. — 104, 174.

Маркс (Marx), Карл (1818—1883), немецкий революционер, основоположник научного коммунизма, учитель и вождь мирового пролетариата — 11, 46, 128, 272, 392.

Мармонтель (Marмонтел), Антуан Франсуа (1816—1898), французский пианист, педагог, теоретик и историк пианизма — 230.

Мартин-и-Солер (Martin y Soler), Висенте (1754—1806), испанский композитор, органист и педагог, работал в Италии, Австрии, ок. 1788 переселился в Россию — 300, 304.

Мартини (Martini), Джованни Баттиста (Джамбаттиста), по прозвищу падре Мартини (отец Мартини, Padre Martini) (1706—1784), итальянский теоретик и историк музыки, композитор, педагог, капельмейстер, певец, скрипач, клавесинист — 380.

Марцин Львовский (Леополита, Marcin ze Lwowa, Marcin Leopolita) (1540—1589), польский композитор — 110.

Марцинкевич, Гаврила (ум. не ранее 1764), русский певец (тенор), по национальности украинец — 264.

Марчелло (Marcello), Бенедетто (1686—1739), итальянский композитор, поэт, вокальный педагог, музыкальный писатель, юрист, политический деятель — 277.

Матвеев, Артамон Сергеевич (1625—1682), русский дипломат, боярин, любитель музыки — 192.

Матинский, Михаил Алексеевич (1750 — ок. 1820), русский композитор, драматург, ученый — 252, 263, 303.

Маттезон (Mattheson), Иоганн (1681—1764), немецкий музыкальный писатель, композитор, певец, дирижер — 222, 378.

Матфей, собственно Леви, апостол и евангелист из Галилеи, I в. н. э. — 268.

Маусили, Ибрагим аль — см. *Ибрагим Мосульский*.

Маусили, Исхак аль — см. *Исхак Мосульский*.

Маццокки (Mazzocchi), Вирджилио (1597—1646), итальянский композитор, капельмейстер — 198.

Машо (Machaut, Machault), Гийом де (ок. 1300—1377), французский композитор, поэт, трувер, церковный деятель — 88, 105, 106.

Меюль, Этьенн Никола́ — см. *Меюль*.

Медичи, Мария — см. *Мария Медичи*.

Медичи (Medici), банкирский род, правивший во Флоренции в XV—XVIII вв., с 1569 великие герцоги тосканские — 194, 195.

Мезенец, собственно Стремоухов, Александр Иванович, знаток русского церковного пения, по происхождению белорус или украинец, монах Звенигородского монастыря, справщик (корректор) московского Печатного двора, жил в середине XVII в. — 186, 190.

Мекенем (Meckenem), Израэль ван (Младший) (ок. 1450—1503), нидерландский гравёр, родом из Германии — 158, 161.

Мельчевский (Mielczewski), Марцин (ум. 1651), польский композитор, капельмейстер — 187.

Мерсени (Mersenne), Марен (1588—1648), французский физик, философ, музыкальный теоретик — 226, 366.

Месомед из Крита, греческий поэт и музыкант (китаред), жил в 1-й половине II в. н. э. при императорском дворе в Риме — 193.

Метастазιο (Metastasio), собственно Трапасси (Trappasi), Пьетро Антонио Доменико (1698—1782), итальянский поэт, драматург-либреттист — 279—281, 302, 311.

Меюль (Меюль, Méhul), Этьенн Никола́ (1763—1817), французский композитор, органист, педагог — 388, 396, 397.

Микельанджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) (Микельанджело ди Лодовико ди Леонардо ди Буонаррото Симони) (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт — 108, 116.

Милан (Milan), Луис (ок. 1500 — после 1561), испанский виуэлист, композитор — 170.

Милано, Франческо да — см. *Франческо Миланский*.

Милтон (Milton), Джон (1608—1674), английский поэт, публицист — 181, 272, 275, 276, 353.

Мирабо (Mirabeau), Оноре Габриель де Рикети (de Riqueti), граф (1749—1791), французский политический деятель — 389.

Михаил Федорович (1596—1645), русский царь (с 1613), первый из династии Романовых — 191.

Модрекили, Микэл, грузинский поэт и музыкант X в. — 57.

Мольер (Molière), собственно Поклен (Poquelin), Жан Батист (1622—1673), французский драматург-комедиограф — 181, 214.

Монсиньи (Monsigny), Пьер Александр (1729—1817), французский композитор — 294, 295.

Монте (Monte), Филипп де (1521—1603), нидерландский (франко-фламандский) композитор, работал в разных странах — 112.

Монтеверди (Монтеверде, Monteverdi, Monteverde), Клаудио (1567—1643), итальянский композитор, певец, виолист, капельмейстер — 119, 196, 197, 199, 202, 203.

Мор (Morgue), Томас (1478—1535), английский мыслитель, государственный деятель — 108.

Морони (Moroni), Джованни Баттиста (ок. 1525—1578), итальянский живописец — 166.

Моцарт (Mozart), Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор, пианист, педагог — 142, 246—248, 250, 254, 281, 287, 299, 300, 302, 317, 321, 326, 334, 336—338, 340, 342, 344, 347, 354—360, 361—364, 367—369, 398.

Моцарт (Mozart), Леопольд (1719—1787), немецкий скрипач, педагог и композитор, отец Вольфганга Моцарта — 246, 250, 362.

Мур (Moore), Томас (1779—1852), английский поэт, по национальности ирландец — 346.

Мухаммед (Магомет) (ок. 570—632), арабский религиозный проповедник, основатель ислама — 52.

Мухаррик (ум. ок. 845), арабский певец — 66.

Мысливечек (Mysliveček), Йосеф (1737—1781), чешский композитор, с 1763 жил в Италии — 281, 332, 368.

Мюнцер (Münzer, Müntzer), Томас (ок. 1490—1525), немецкий революционер, вождь крестьянско-плебейского лагеря во время Реформации и Крестьянской войны 1825 года — 108, 123.

Мясковский, Николай Яковлевич (1881—1950), русский советский композитор, педагог — 126.

Навои, Низаматдин Алишер (1441—1501), узбекский поэт, ученый, художник, музыкант, государственный деятель — 178.

Навуходоносор II, вавилонский царь (604—562/1 до н. э.) — 96.

Нагис (Нехисы), армянский певец, работал при иранском дворе в VI—VII вв. — 65, 82.

Надир (Тахмасп-Кули-хан) (1688—1747), иранский шах (с 1736) — 370.

Наполеон I (Наполеон Бонапарт, Napoléone Bonaparte) (1769—1821), французский полководец и государственный деятель, по происхождению корсиканец, первый консул Французской республики (1799—1804) и французский император (1804—1814 и 1815) — 362, 394.

Нарышкин, Семен Кириллович, князь (1710—1775), русский государственный деятель, генерал-аншеф, обер-егермейстер, владелец рогового оркестра — 254.

Нардини (Nardini), Пьетро (1722—1793), итальянский скрипач, композитор, педагог — 324.

Нерон Клавдий Цезарь (Nero Claudius Caesar) (37—68 н. э.), римский император (с 54) из династии Юлиев-Клавдиев — 27, 202.



Нестор, русский писатель 2-й половины XI и начала XII в., монах — 60.  
Неф (Nef), Карл (1873—1935), швейцарский музыковед, педагог — 210.  
Нехисы — см. *Нагис*.  
Низами Гянджеви, Ильяс Юсиф оглы (ок. 1141—1203), азербайджанский поэт — 65, 82.  
Никитин, Афанасий (ум. 1472), русский путешественник, тверской купец — 63.  
Никон, до пострижения в монахи Минов, Никита (1605—1681), русский церковный деятель, по национальности мордвин, патриарх московский (с 1652) — 190.  
Новер (Noverre), Жан Жорж (1727—1810), французский танцовщик, балетмейстер и теоретик хореографии, по национальности швейцарец — 315—318.  
Новиков, Николай Иванович (1744—1818), русский просветитель, писатель-сатирик, журналист, книгоиздатель — 238.  
Ньютон (Newton), Исаак (1642, по новому стилю 1643—1727), английский физик, механик, астроном, математик — 181.  
Обрехт (Obrecht), Якоб (1452—1505), нидерландский композитор и капельмейстер, работал в Нидерландах, Франции, Фландрии — 111.  
Огинский (Огинский, Ogiński), Михал Клеофас (Михаил Андреевич), граф (1765—1833), польский композитор, государственный деятель, сенатор в Петербурге — 258.  
Ожогин, Андрей Гаврилович (до 1750 — после 1803), русский актер и певец (бас) — 264.  
Озеров, Владислав Александрович (1769—1816), русский драматург — 305.  
Окегем (Okeghem, Ockenheim, Ocheghem), Ян (ок. 1420/30—1495), нидерландский (фламандский) композитор, капельмейстер и педагог, работал во Фландрии и Франции — 112, 114.  
Опиз (Opitz), Мартин (1597, по новому стилю 1598—1639), немецкий поэт — 208.  
Орlando ди Лассо — см. *Лассо*.  
Орлов, Владимир Григорьевич, граф (1743—1831), русский государственный деятель, владелец крепостного оркестра — 252.  
Остаде (Ostade), Адриан ван (1610—1685), голландский живописец — 153, 224.  
Островский, Александр Николаевич (1823—1886), русский драматург, театральный деятель — 304.  
Оттон (Otto) II (955—983), император Священной Римской империи германской нации (с 973) из Саксонской династии — 274.  
Павел I Петрович (1754—1801), русский император (с 1796) из династии Романовых — 307.  
Павел Алеппский (ум. 1669), сирийский писатель, архидиакон, сын антиохийского патриарха — 187.  
Паиззелло (Паиззелло, Paisiello, Paesiello), Джованни (1740—1816), итальянский композитор и капельмейстер, в 1776—1783 работал в России — 249, 250, 262, 281, 300, 301.  
Палестрина, собственно Джованни Пьерлуиджи, по прозвищу Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina) (ок. 1525—1594), итальянский композитор, певчий, капельмейстер — 106, 126—128.  
Пасквини (Pasquini), Бернардо (1637—1710), итальянский клавесинист, органист, композитор — 224.  
Пауман (Paumann), Конрад (ок. 1415—1473), немецкий органист, арфист, теорбист (лютнист), флейтист, композитор — 171.  
Пахельбель (Pachelbel), Иоганн (1653—1706), немецкий композитор, органист — 222.  
Пашкевич, Василий Алексеевич (ок. 1742—1797), русский композитор, скрипач, дирижер, педагог — 262, 263, 303—305.

Пенкель (Pećiel), Бартомеи (ум. 1670), польский композитор, капельмейстер, органист — 187.  
Пепуш (Pepusch), Джон Кристофер (Иоганн Кристоф) (1667—1752), английский композитор, скрипач, клавесинист, органист и музыкальный теоретик, по национальности немец — 234, 345.  
Перголези (Перголезе, Pergolesi, Pergolese), Джованни Баттиста (1710—1736), итальянский композитор, скрипач, капельмейстер — 126, 206, 281, 285, 286.  
Перес (Pérez), Давид (1711—1778), композитор и капельмейстер, по национальности испанец, родился в Италии, с 1752 работал в Португалии — 250.  
Пери (Peri), Якопо (1561—1633), итальянский певец, органист, композитор — 193—196, 208.  
Перикл (ок. 490—429 до н. э.), греческий политический деятель, вождь афинской рабовладельческой демократии, стратег Афин в 444/3—429 (кроме 430) — 35, 46.  
Перотин (Perotinus), французский композитор и регент конца XII в. — 99.  
Перрен (Perrin), Пьер (ок. 1620—1675), французский поэт, драматург, либреттист — 212, 214.  
Перселл (Purcell), Генри (1659—1695), английский композитор, органист — 211—213.  
Петелин — см. *Галлус*.  
Петр I Алексеевич (Петр Великий) (1672—1725), русский царь (с 1682) и император (с 1721) из династии Романовых — 238, 255, 256, 343.  
Петрарка (Petrarca), Франческо (1304—1374), итальянский поэт, глава старшего поколения гуманистов — 101, 105, 118.  
Петровский, Федор Александрович (род. 1890), русский советский литературовед, переводчик — 3.  
Петруччи (Petrucci), Оттавиано (1466—1539), итальянский нотопечатник, издатель — 110, 135.  
Пикандер (Picander), собственно Хенрици (Henrici), Кристиан Фридрих (1700—1764), немецкий чиновник, автор текстов ряда произведений Баха — 270.  
Пиндар (ок. 522 или ок. 518—443 или 436 до н. э.), греческий поэт — 31.  
Пифагор (ок. 580—500 до н. э.), греческий математик, философ — 34, 35.  
Пиччинни (Piccinni), Никколо (Никола) (1728—1800), итальянский композитор, педагог — 236, 237, 241, 281, 291—293, 324.  
Плавильщиков, Петр Алексеевич (1760—1812), русский актер, драматург, теоретик театра — 368.  
Платон, собственно Аристокл, из Афин (427—347 до н. э.), греческий философ — 5, 35—37.  
Плутарх из Херонеи (ок. 45/50 — ок. 120/5), греческий писатель-моралист — 46.  
Полоцкий — см. *Симеон Полоцкий*.  
Полторацкий, Марк Федорович (1729—1795), русский певец (тенор), управляющий Придворной певческой капеллой, по национальности украинец — 191, 264.  
Понте, Лоренцо да (Lorenzo da Ponte), собственно Конельяно (Conegliano), Эмануэле (1749—1838), итальянский либреттист, придворный поэт в Вене, по национальности еврей, католический аббат — 359.  
Попов, Михаил Иванович (1742—1790), русский писатель, актер, фольклорист — 302.  
Порпора (Porpora), Никола Антонио Джачинто (1686—1768), итальянский композитор, вокальный педагог, капельмейстер — 241, 250.  
Потемкин, Григорий Александрович, князь (1739—1791), русский государственный деятель, генерал-фельдмаршал — 266.  
Прач (Prač), Иван (Ян Богумир) (ум. 1818), чешский композитор и пианист, с конца 70-х гг. XVIII в. жил в России — 258, 259, 305, 333, 378.



- Преториус (Praetorius), собственно Шульц (Шульте, Шультхейс, Schulz, Schulte, Schultheiß), Михаэль (1571/2—1621), немецкий композитор, капельмейстер, музыкальный теоретик — 225.
- Пугачев, Емельян Иванович (ок. 1742—1775), русский казак, руководитель восстания крестьян и казаков — 239, 260, 302.
- Пушкин, Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт, писатель, драматург, критик — 62, 67, 259, 339, 355.
- Рабле (Rabelais), Франсуа (1483 [ок. 1494?]—1553), французский писатель, ученый — 108, 119.
- Рагне (Raguenet), Франсуа (ок. 1660—1722), французский литератор, аббат — 222.
- Радищев, Александр Николаевич (1749—1802), русский писатель, революционный просветитель, философ — 4, 5, 238, 239, 255, 259, 304, 330, 378.
- Разин, Степан Тимофеевич (ум. 1671), русский казак, руководитель восстания крестьян и казаков — 181, 192, 259.
- Рамо (Rameau), Жан Филипп (1683—1764), французский композитор, музыкальный теоретик, скрипач, органист — 283—285, 327, 328, 381, 382.
- Расин (Racine), Жан (1639—1699), французский драматург — 181, 216, 310.
- Растрелли (Rastrelli), Варфоломей Варфоломеевич (Бартоломео Франческо) (1700—1771), русский архитектор, по национальности итальянец — 365.
- Рафаэль Санти (Санцио, Raffaello Santi, Sanzio) (1483—1520), итальянский живописец, архитектор — 108, 126, 128, 129.
- Рахманинов, Сергей Васильевич (1873—1943), русский композитор, пианист, дирижер — 110, 126.
- Рейхардт (Reichardt), Иоганн Фридрих (1752—1814), немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель, журналист — 250, 281, 296, 297, 380.
- Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmens van Rijn) (1606—1669), голландский живописец, график — 118, 184.
- Ремон де Сен-Мар (Rémond de Saint-Mard), Туссен (1682—1757), французский литератор — 283.
- Риман (Riemann), Гуго (1849—1919), немецкий музыковед, композитор, педагог, дирижер — 244.
- Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, дирижер, педагог, музыкальный писатель — 94, 259, 364.
- Ринуччини (Rinuccini), Оттавио (1562—1621), итальянский поэт, драматург-либреттист — 194—196, 208.
- Ричард Львиное Сердце (Ричард I, Richard Lion-Hearted, Richard Coeur de Lion) (1157—1199), английский король (с 1189) из династии Плантагенетов, трувер — 88, 274.
- Ричардсон (Richardson), Самюэл (1689—1761), английский писатель — 291, 292.
- Робеспьер (Robespierre), Максимилиен Мари Изидор (1758—1794), французский политический деятель, адвокат, руководитель якобинского правительства — 392, 394.
- Рогов, Василий, при пострижении в монахи Варлаам (ум. 1602), русский церковный певчий, знаток и мастер знаменного пения (распевщик), с 1589 митрополит ростовский, по национальности карел — 137.
- Рогов, Савва, русский церковный певчий-распевщик, брат Василия Рогова, жил в XVI и начале XVII в. — 137.
- Роделинда (Rodelinda), жена лангобардского короля Бертаридо, VI в. — 274.
- Родольф (Рудольф, Рюдольф, Rodolphe, Rudolph, Rudolphe), Жан Жозеф (Иоганн Йозеф) (1730—1812), французский валторнист, композитор, педагог и музыкальный теоретик, родом из Эльзаса — 318.
- Рождественский, Всеволод Александрович (род. 1895), русский советский поэт, переводчик — 119.
- Роллан (Rolland), Ромен (1866—1944), французский писатель, музыковед, публицист, общественный деятель — 310.
- Роман Сладкопевец, византийский писатель, автор текстов и мелодий церковных гимнов, диакон в Константинополе в V—VI вв., «святый» — 55.
- Романов, Никита Иванович (ум. 1656), русский боярин, любитель музыки — 192.
- Романовы, династия русских царей 1613—1917 (с 1721 императоры) — 259.
- Ронсар (Ronsard), Пьер де (1524—1585), французский поэт, глава «Плеяды» — 118, 120, 121.
- Роспильози (Rospigliosi), Джулио, маркиз (1600—1669), итальянский церковный деятель, либреттист, с 1667 папа Климент IX (Клеменс, Clemens) — 198.
- Росси (Rossi), Луиджи (1597—1653), итальянский композитор, певец, органист, гитарист — 212.
- Росси (Rossi), Саломоне (ок. 1570 — ок. 1630), итальянский композитор, по национальности еврей (прозвище — Ебрео) — 219.
- Россини (Rossini), Джоаккино Антонио (1792—1868), итальянский композитор — 126, 301.
- Рубенс (Rubens), Петер Пауль (1577—1640), фламандский живописец — 184.
- Рублев, Андрей (ок. 1360—1430), русский живописец, монах — 79.
- Рудаки, Абуабдулло (род. в конце 50-х гг. IX в., ум. 941), таджикский и персидский поэт, певец, музыкант-инструменталист — 65.
- Рудольф, Иоганн Йозеф — см. *Родольф*, Жан Жозеф.
- Руже де Лиль (Rouget de l'Isle), Клод Жозеф (1760—1836), французский военный инженер, поэт, композитор — 386.
- Руккерс (Рюккерс, Ruckers), семья фламандских мастеров клавишных музыкальных инструментов в Антверпене XVI—XVII вв. — 157.
- Руссо (Rousseau), Жан Жак (1712—1778), французский писатель, философ, музыкальный теоретик, композитор — 234—237, 283—285, 288—290, 298, 299, 305, 310, 314, 373, 374, 381.
- Руставели, Шота, грузинский поэт XII в. — 82.
- Рюдель (Rudel), Джауфре, провансальский трубадур середины XII в. из провинции Сентонж — 85.
- Сакад из Аргоса, греческий авлет (исполнитель на авлосе) VI в. до н. э. — 21.
- Саккини (Sacchini), Антонио (-Мариа-Гаспаро-Джоаккино) (1730—1786), итальянский композитор и педагог, с 1781 работал в Париже — 250, 281.
- Сакс (Sachs), Ганс (1494—1576), немецкий мейстерзингер, по профессии сапожник — 118, 140—142.
- Салас-и-Кастро (Salas y Castro), Эстебан (1725—1803), кубинский композитор — 347.
- Салинас (Salinas), Франсиско де (1513—1590), испанский органист, музыкальный теоретик — 110, 176.
- Сальери (Salieri), Антонио (1750—1825), итальянский композитор, капельмейстер, педагог по композиции и пению, с 1766 работал в Вене — 110, 394.
- Саммартини (Сан Мартини, Sammartini, San Martini), Джованни Баттиста (1701—1775), итальянский композитор, органист, капельмейстер, педагог — 331.
- Сандони, Франческа — см. *Куццони*.
- Сандунова, Елизавета Семеновна (1772 [1777?]—1826), русская певица (меццо-сопрано) — 264.
- Сапфо (Сафо), греческая поэтесса конца VII и VI в. до н. э. — 29, 31.
- Саррет (Sarrette), Бернар (1765—1858), французский музыкальный деятель, капитан Национальной гвардии и революционной милиции, основатель Парижской консерватории — 391.



Сарти (Sarti), Джузеппе (1729—1802), итальянский композитор, дирижер, музыкальный ученый и педагог, с 1784 работал в России — 262, 266, 267, 281, 304.

Сафиуддин Абдулмумин (Сафи-ад-Дин Урмеви) (ок. 1230—1294), музыкальный теоретик, родом из Урмии (Западный Азербайджан), работал в Багдаде — 64, 68.

Саят-Нова, собственно Саядян, Арутин (1712—1795), армянский ашуг (поэт и музыкант) — 370, 372.

Свеллинг (Sweelinck), Ян Питерс(сон) (1562—1621), нидерландский композитор, органист, педагог — 171, 172, 222, 223.

Свифт (Swift), Джонатан (1667—1745), английский писатель-сатирик — 234.

Святослав Игоревич (ум. 972), великий князь киевский (приблизительно с 964) — 79.

Святослав Ярославич (1027—1076), великий князь киевский (с 1073), ранее князь черниговский (с 1054) — 79.

Седен (Sedaine), Мишель Жан (1719—1797), французский драматург, либреттист — 293.

Сейкил, житель Малой Азии II или I в. до н. э. — 25, 31.

Сенезино (Senesino), собственно Бернарди (Bernardi), Франческо (ок. 1680—ок. 1750), итальянский певец-кастрат (меццо-сопрано) — 279.

Сеннахериб — см. *Синнахериб*.

Сен-Санс (Saint-Saëns), (Шарль-) Камиль (1835—1921), французский композитор, пианист, органист, дирижер, музыкальный писатель — 126.

Сервантес де Сааведра (Servantes de Saavedra), Мигель (1547—1616), испанский писатель — 108.

Сефевиды, династия шахов, правившая в Иране, Азербайджане, Афганистане и части Армении в 1502—1736—181.

Симеон Полоцкий, до пострижения в монахи Петровский-Ситнианович, Самуил Емельянович (1629—1680), русский общественный и церковный деятель, писатель, переводчик, по национальности белорус — 191, 255.

Синнахериб (Сеннахериб), ассирийский царь (в 705—681 до н. э.) — 27.

Скарлатти (Scarlatti), (Джузеппе-) Доменико (1685—1757), итальянский композитор, клавесинист, органист, капельмейстер и педагог, сын Алессандро Скарлатти — 324—326, 334.

Скарлатти (Scarlatti), (Пьетро-) Алессандро (-Гаспаре) (1660—1725), итальянский композитор, капельмейстер, педагог — 110, 206—208, 282, 324.

Сковорода, Григорий Саввич (1722—1794), украинский философ, поэт, композитор — 257.

Скоков, Петр Алексеевич (1758—1817), русский композитор, вокальный педагог — 282.

Сметана (Smetana), Бедржих (Фридрих) (1824—1884), чешский композитор, дирижер, пианист, педагог, критик — 122.

Сократ (ок. 469—399 до н. э.), греческий философ — 35.

Соллертинский, Иван Иванович (1902—1944), русский советский музыковед и театровед — 316.

Соломон (Шеломо), царь объединенного Израильско-Иудейского царства (ок. 960—935 до н. э.) — 28.

Соннет (Sonnette), собственно Гудар (Goudar), Анж (ум. ок. 1786), французский литератор, автор книжки «Le brigandage de la musique Italienne» («Разбой итальянской музыки», 1777) — 279.

Софокл (ок. 497—406 до н. э.), греческий драматург — 32.

Спенсер (Spencer), Герберт (1820—1903), английский философ, социолог, психолог — 6.

Спиноза (Spinosa), Барух (Бенедикт) (1632—1677), голландский философ, по национальности еврей — 181.

Стамитц (Stamic, Stamitz), Ян Вацлав Антонин (Штамиц, Иоганн Венцель

Антон) (1717—1757), чешский композитор, скрипач, дирижер и педагог, с 1745 работал в Мангейме — 332.

Старцер (Starzer), Йозеф (1726—1787), австрийский композитор и скрипач, в 60-х гг. XVIII в. работал в России — 318.

Стендаль (Stendhal), собственно Бейль (Beyle), Анри Мари (1783—1842), французский писатель, офицер, дипломат — 301.

Стерн (Sterne), Лоренс (1713—1768), английский писатель, родом из Ирландии — 291.

Стефани (Stefani), Ян (1746—1829), польский композитор, капельмейстер и скрипач, родом из Чехии — 306.

Страделла (Stradella), Алессандро (1642—1682), итальянский композитор, певец, скрипач — 198.

Страдивари (Stradivari), семья итальянских мастеров смычковых инструментов в Кремонне (XVII—XVIII вв.) — 154.

Страдивари (Stradivarius, Stradivari, Stradivarius), Антонио (1644/9—1737), итальянский мастер смычковых инструментов — 199, 224, 229.

Стриджо (Striggio), Алессандро (Алессандрини) (ум. не ранее 1628), итальянский поэт, либреттист, скрипач и исполнитель на смычковой лире, сын лютниста, органиста и композитора Алессандро Стриджо — 196.

Стюарты (Stuart, Stewart), королевская династия, правившая в Шотландии (с 1371), также в Англии (1603—1649 и 1660—1714) — 242.

Суворов, Александр Васильевич (1730—1800), русский полководец, генералиссимус — 342.

Сумароков, Александр Петрович (1717/8—1777), русский писатель, драматург, журналист, театральная деятельность — 257, 261, 278, 318.

Суригьер (Souriguières), Жан Мари (1767—1857), французский драматург — 391.

Тамара (род. ок. середины 60-х гг. XII в., ум. 1213), грузинская царица (с 1184) — 82.

Тамерлан — см. *Тимур*.

Тартини (Tartini), Джузеппе (1692—1770), итальянский скрипач, композитор, педагог, музыкальный теоретик — 323, 324, 383.

Тассо (Tasso), Торквато (1544—1595), итальянский поэт — 108, 195, 203, 218.

Тейле (Theile), Иоганн (1646—1724), немецкий композитор, капельмейстер, певец, виолист, педагог — 210.

Телеман (Telemann), Георг Филипп (1681—1767), немецкий композитор, капельмейстер, органист — 243, 244.

Теодальд (Theodald), епископ в Арещо — 69.

Теплов, Григорий Николаевич (1711—1779), русский государственный деятель, академик, писатель, композитор-любитель — 250, 257.

Терборх (Terborch), Герард (1617—1681), голландский живописец — 180.

Тербрюгген (Terbrugghen), Хендрик (ок. 1585/8—1629), голландский живописец — 163.

Терпанлр, греческий поэт и музыкант (китаред) VII в. до н. э. — 28, 42.

Тибо (Thibaut) (1201—1253), французский трувер, граф Шампани, с 1234 король Наварры (Тибо IV) — 88.

Тимофей из Милета, греческий музыкант (китаред) IV в. до н. э. — 42.

Тимур (Тимурленг, Тамерлан) (1336—1405), среднеазиатский полководец и государственный деятель, великий эмир (с 1370) — 62, 274.

Тинторетто (Tintoretto), собственно Робусти (Robusti), Якопо (1518—1594), итальянский живописец — 107.

Тиртей, греческий поэт VII—VI вв. до н. э. — 31.

Титлуз (Titelouze), Жан (1563—1633), французский органист, композитор и педагог, родом из Нидерландов (возможно, английского происхождения) — 223.



Титов, Василий Поликарпович (ок. 1650—1710?), русский композитор, государев певчий дьяк — 191.

Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio) (ок. 1477 или 1485/90—1576), итальянский живописец — 108, 134, 135.

Томсон (Thomson), Джеймс (1700—1748), английский поэт, по национальности шотландец — 353.

Траэтта (Traetta), Томмазо (1727—1779), итальянский композитор, в 1768—1775 работал в России — 250, 262, 281, 282.

Тредиаковский, Василий Кириллович (1703—1769), русский поэт, филолог — 257.

Троян Турновский (Trojan Turnovský, Trajanus), Ян (род. ок. 1550, год смерти неизвестен), чешский композитор — 110.

Трубар (Trubar), Примож (1508—1586), словенский писатель, проповедник протестантизма — 125.

Трутовский, Василий Федорович (ок. 1740—1810), русский гуслист-певец и собиратель народных песен, по национальности украинец — 259.

Тургенев, Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель — 355.

Турновский, Ян Троян — см. *Троян Турновский*.

Турт (Tourte), французский мастер смычковых инструментов, отец Франсуа Турта — 229.

Турт (Tourte), Франсуа (1747—1835), французский мастер смычковых инструментов — 229.

Тьерсо (Tiersot), (Жан-Батист-Элизе-) Жюльен (1857—1936), французский музыковед, музыкальный этнограф, педагог — 312.

Улыбышев, Александр Дмитриевич (1794—1858), русский музыкальный и литературный критик, писатель, публицист — 332.

Уолпол (Walpole), Роберт, граф Орфорд (Orford) (1676—1745), английский государственный деятель — 234.

Урбан (Urbanus) VIII — см. *Барберини*, Маффео.

Уэльский, принц — см. *Георг III*.

Фабрициус (Fabritius), Карел (ок. 1622—1654), голландский живописец — 182.

Фавар (Favart), Шарль Симон (1710—1792), французский драматург-комедиограф, либреттист, режиссер — 288, 290.

Фараби (аль-Фараби), Абу Наср (ок. 870—950), философ и музыковед, родом тюрк из Средней Азии, работал в Сирии — 64, 67, 68.

Фаринелли (Farinelli), собственно Броски (Broschi), Карло (1705—1782), итальянский певец-сопранист — 278, 279.

Фархлабад — см. *Барбад*.

Фемистокл (ок. 524 — после 460 до н. э.), греческий государственный деятель и полководец (Афины) — 278.

Филдинг (Fielding), Генри (1707—1754), английский писатель, юрист — 290, 295.

Филибер Жанб де Фер (Железная Нога, Philibert Jambe de Fer) (ок. 1520—1572), французский композитор — 227.

Филидор (Philidor), семья французских музыкантов XVII—XVIII вв. — 290.

Филидор, собственно Даникан-Филидор (Danican Philidor), Франсуа Андре (1726—1795), французский композитор, шахматист — 290, 330.

Филипп (Felipe) II (1527—1598), испанский король (с 1556) — 128.

Филипп (Felipe) V (1683—1746), испанский король (с 1700) из династии Бурбонов — 277.

Филипп Витрийский (из Витри, Philippe de Vitri) (1291—1361), французский церковный и государственный деятель, музыкальный теоретик, композитор, поэт — 101, 104, 174.

Филипп де Монте — см. *Монте*.

Фирдоуси (932/6 [934/41?]) — ок. 1020), таджикский и персидский поэт — 65.

Фогельвейде — см. *Вальтер фон дер Фогельвейде*.

Фома Челанский (Томазо из Челано, Tomaso da Celano) (ок. 1190—1256), итальянский писатель, францисканец — 126.

Фомин, Евстигней Ипатович (1761—1800), русский композитор — 250, 263, 304, 305, 307.

Фонвизин, Денис Иванович (1745 [1744?] — 1792), русский писатель, драматург — 255.

Форкель (Forkel), Иоганн Николаус (1749—1818), немецкий музыковед, органист, педагог — 380.

Франклин (Franklin), Бенджамин (Вениамин) (1706—1790), американский политический деятель, дипломат, ученый, изобретатель — 236, 330.

Франческо Миланский (из Милана, Francesco da Milano) (1497—1543?), итальянский лютнист, композитор — 170.

Фрауенлоб — см. *Генрих Фрауенлоб*.

Фрескобальди (Frescobaldi), Джироламо (1583—1643), итальянский органист, композитор, клавесинист, пианист, педагог — 110, 221, 222.

Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm) II (1744—1797), прусский король (с 1786) из династии Гогенцоллернов — 249.

Фробергер (Froberger), Иоганн Якоб (1616—1667), немецкий органист, композитор — 222.

Хандль — см. *Галлус*.

Хандошкин, Иван Евстафьевич (1747—1804), русский скрипач, композитор, дирижер, педагог — 250, 263, 324, 338.

Харун ар-Рашид (Гарун ар-Рашид) (763—809), арабский халиф (с 786) из династии Аббасидов — 66.

Харунобу, Судзуки (ок. 1720—1770), японский гравёр — 372.

Хассе (Hasse, Hasse), Иоганн Адольф (1699—1783), немецкий композитор — 281, 368.

Хассе, Фаустина — см. *Бордони*.

Хаслер (Hasler, Hasler), Ганс Лео (1564—1612), немецкий композитор, педагог — 135.

Хафиз (Гафиз, Хафез), собственно Шамседдин Мохаммед (1300—1389), персидский поэт — 65.

Хачатурян, Арам Ильич (род. 1903), армянский советский композитор, педагог — 126.

Хенрици, Кристиан Фридрих — см. *Пикандер*.

Хиллер (Hiller, Hiller), Иоганн Адам (1728—1804), немецкий композитор, теоретик и историк музыки, дирижер, вокальный педагог, музыкальный деятель — 296, 297, 379.

Хильфердинг (Гильфердинг, Hilferding), Франц (1710—1768), австрийский балетмейстер, в 1759—1764 работал в России — 262, 315, 317, 318.

Хокинс (Hawkins), Джон, сэр (1719—1789), английский историк музыки — 380.

Хосров II Первиз, иранский шах (в 590—628) из династии Сасанидов — 66.

Худи (Chudy), Йозеф (ум. 1813), венгерский композитор, дирижер — 308.

Хэ Чен-тянь (370—447), китайский музыкальный теоретик — 68.

Царлино (Zarlino), Джозеффо (1517—1590), итальянский музыкальный теоретик, органист, капельмейстер, композитор — 135, 174, 176, 381.

Цезарь — см. *Юлий Цезарь*.

Цезарий Арльский (Césaire d'Arles) (470—543), французский церковный деятель, с 503 епископ в Арле (Южная Франция), «святой» — 58.

Цельтер (Zelter), Карл Фридрих (1758—1832), немецкий композитор, хоровой деятель, педагог, дирижер — 297.

Цумштер (Zumsteege), Иоганн Рудольф (1760—1802), немецкий композитор, виолончелист, капельмейстер, педагог — 298.



Чайковский, Петр Ильич (1840—1893), русский композитор, музыкальный критик, педагог — 293, 364.

Черногорский (Cernohorsky), Богуслав Матей (1684—1742), чешский композитор, органист, музыкальный теоретик, педагог — 332.

Чести (Cesti), Марк Антонио (собственное имя — Пьетри) (1623—1669), итальянский композитор, капельмейстер, певец — 201, 203, 204.

Чимароза (Cimarosa), Доменико (1749—1801), итальянский композитор, певец, скрипач, клавесинист, капельмейстер и педагог, в 1787—1791 работал в России — 249, 250, 281, 301, 302.

Чингисхан, собственно Темучин (ок. 1155—1227), монгольский хан, полководец — 78.

Шайдур, Иван, русский музыкальный теоретик XVI в. — 137, 138.

Шамседдин Мохаммед — см. *Хафиз*.

Шанбоньер (Шанпион де Шанбоньер, Champion de Chambonnières), Жак (после 1601—1670/2), французский клавесинист, композитор — 223, 327.

Шанмеле (Champmeslé), Мари (1641—1698), французская актриса — 216.

Шарден (Chardin), Жан Батист Симеон (1699—1779), французский живописец — 291.

Швейцер (Schweitzer), Альберт (род. 1875), органист, музыковед, теолог, врач-миссионер, родом из Эльзаса — 232.

Шейдт (Scheidt), Самуэль (1587—1654), немецкий органист, композитор, капельмейстер, педагог — 222.

Шекспир (Shakespeare), Уильям (1564—1616), английский драматург, поэт — 108, 119, 144, 145, 181, 212, 274, 302, 317, 340, 358.

Шереметев, Николай Петрович, граф (1751—1809), русский вельможа, владелец крепостного театра — 252, 266.

Шереметева, Прасковья Ивановна — см. *Жемчужова*.

Шеридан (Sheridan), Ричард Бринсли (1751—1816), английский драматург — 295.

Шиканедер (Schikaneder), Эмануэль (собственное имя — Иоганн Йозеф) (1751—1812), немецкий антрепренер, актер, певец, либреттист — 359.

Шиллер (Schiller), (Иоганн-Кристоф-) Фридрих фон (1759—1805), немецкий поэт, драматург, философ, историк — 238, 291, 334, 355, 396.

Ширази (Кутб ад-Дин аш-Ширази) (ум. 1312), среднеазиатский ученый — 178.

Шлыков, Василий, русский оружейный мастер (XVIII в.), отец Т. В. Гранатовой — 266.

Шлыкова, Татьяна Васильевна — см. *Гранатова*.

Шоберт (Schobert), Иоганн (Жан), немецкий композитор и пианист, с 1760 работал в Париже — 338.

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич (род. 1906), русский советский композитор, педагог — 364.

Шпицверг (Spitzweg), Карл (1808—1885), немецкий живописец — 341.

Штелин (Stählin), Якоб фон (1709 [1710/2?] — 1785), историк, по национальности немец, автор работ по истории русской музыки и театра, работал в России, академик — 318, 319, 381.

Штумпф (Stumpf), Карл (1848—1936), немецкий психолог, философ, музыковед — 8.

Шубарт (Schubart), (Кристоф-Фридрих-) Даниель (1739—1791), немецкий писатель, поэт, эстетик, органист, музыкальный педагог, издатель — 331.

Шуберт (Schubert), Франц (-Петер) (1797—1828), австрийский композитор — 126, 356.

Шульц (Schulz), Иоганн Абрахам Петер (1747—1800), немецкий композитор, капельмейстер, музыкальный теоретик и педагог, работал в Германии и Дании — 308.

Шуман (Schumann), Роберт (-Александр) (1810—1856), немецкий композитор, музыкальный писатель — 398.

Шунь, полумифический правитель Китая (III тысячелетие до н. э.) — 44.

Шэнь Юэ (441—513), китайский поэт, филолог, музыковед — 68.

Шютц (Schütz), Генрих (1585—1672), немецкий композитор, капельмейстер, педагог — 135, 208—210.

Щепкина-Куперник (1874—1952), русская советская писательница, переводчица — 144, 306.

Эбрео (Ebreo, Еврей) — см. *Росси*, Саломоне.

Эйлер (Euler), Леонард (1707—1783), математик, механик, физик, автор музыкально-теоретических работ, русский и немецкий академик, родом из Швейцарии, в 1727—1741 и 1766—1783 жил в России — 381.

Эль Греко (El Greco), собственно Теотокопули (Theotokopuli), Доменико (1541—1614), испанский живописец, по национальности грек — 130.

Энгельс (Engels), Фридрих (1820—1895), немецкий революционер, один из основоположников научного коммунизма — 46, 108, 123, 237.

Энсина (Encina, Enzina), Хуан дель (1469—1529), испанский драматург, поэт, актер, композитор — 144, 212.

Эразм Роттердамский (Erasmus von Rotterdam), собственно Герхард Герхардс (Gerhard Gerhards), также Дезидерий (Desiderius) (1465/6—1536), писатель, мыслитель, родом из Нидерландов, жил в разных странах, с 1513 в Швейцарии — 108.

Эстергази (Esterházy), венгерские князья — 244.

Эсхил (525—456 до н. э.), греческий драматург — 32.

Эшенбах — см. *Вольфрам фон Эшенбах*.

Ювенал (Juvenalis), Децим Юний (род. в 60-х гг. I в. н. э., ум. после 127), римский поэт-сатирик — 31.

Юлий Цезарь (Julius Caesar), Гай (100—44 до н. э.), римский полководец, писатель и оратор, военный диктатор — 274.

Юстиниан I (483—565), византийский император (с 527), родом иллириец — 49, 56.

Ярнович (Jarnović), Иван Мане, также Джорновички (Giornovicchi), Джованни, также Жернович, Иван (1740/5—1804), скрипач и композитор, по национальности, по-видимому, хорват — 324.

Ярослав Мудрый (Ярослав Владимирович) (978—1058), великий князь киевский (с 1019) из династии Рюриковичей — 79.

Ярхо, Борис Исаакович (род. 1889), русский советский поэт, переводчик — 62.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Древнегреческий бог Аполлон с китарой. Античная скульптура из мрамора — 4
- Индийская богиня знания Сарасвати с виной. Современная скульптура из слоновой кости — 5
- Барабанщик. Скульптура из дерева. Нигерия, XIX век — 13
- Арфистка. Древний Египет, около 4000 лет до н. э. — 16
- Флейтист. Бронзовая скульптура из Бенина. Нигерия — 19
- Древнееврейские монеты — 23
- Духовой инструмент. Кувшинное погребение в Мингечауре (Азербайджан) — 23
- Музыканты с лирами. Барельеф. Ассирия, IX век до н. э. — 24
- Надгробная плита с записью песни. Гробница Сейкила (Малая Азия). II—I вв. до н. э. — 25
- Библейский царь Давид с гуслими. Заставка из новгородской рукописной псалтыри. XVI век — 28
- Поэтесса Сапфо с лирой. Роспись гидрии (сосуда для воды). Древняя Греция, VI век до н. э. — 29
- Туалетная ложечка с изображением музыкантши. Дерево. Древний Египет, XVIII династия. Конец XV века до н. э. — 30
- Ритуальные рога. Золото. Северный Шлезвиг (Ютландский полуостров), около 400 года н. э. — 32
- Римское войско. Справа — горнисты. Фрагмент рельефа на памятнике, воздвигнутом римским императором Траяном. Близ деревни Адамклисси в Добрудже (Румыния), 109 год н. э. Ныне рельеф находится в Бухарестском музее — 34
- Мусей и музы. Роспись краснофигурной вазы. Древняя Греция, V век до н. э. — 36
- Шицин (каменный ударный инструмент). Могильник в провинции Хэнань (Китай), ранее XII века до н. э. — 39
- Певцы, музыканты и танцовщицы. Барельеф на гробнице. Древний Египет, около 2700 года до н. э. — 40
- Погребальное шествие. Фреска на катакомбах Пантикапея (Крым). Боспорское царство, IV век до н. э. — 41
- Музыкантши. Фриз здания в урочище Айртам близ Термеза (Узбекистан). Кушанское царство, I век н. э. — 42
- Арфистка. Фреска на стене дворца Топрак-Кала (Кара-Калпакская АССР). Древний Хорезм, III век н. э. — 43
- Арфистка. Стенная роспись в одном из зданий городища древнего Пенджикента (Таджикистан). Согдиана, 2-я половина VII века н. э. — 44
- Цисяньцинь (струнный щипковый инструмент). Китай, VIII век н. э. — 45
- Авлетистка. Мраморный рельеф на постаменте для статуи Афродиты (т. н. Трон Людовизи). Древняя Греция, около 470 года до н. э. — 47

- Братья Ван-Эйк (Нидерланды). Поющие ангелы. Гентский алтарь (закончен в 1432 году). Церковь св. Бавона в Генте (Бельгия) — 50
- Братья Ван-Эйк (Нидерланды). Играющие ангелы. Гентский алтарь (закончен в 1432 году). Церковь св. Бавона в Генте (Бельгия) — 51
- Литургия. Переплет из слоновой кости. Государство франков, IX—X вв. — 54
- Танец в сопровождении инструментального ансамбля. Миниатюра. Грузия, XIII век — 57
- Колесная лира. Рельеф в портике собора в Сантьяго (Испания), XII век — 58
- Музыкант. Статуя. Собор в Реймсе (Франция), 1-я половина XIII века — 59
- Флейтистка. Рельеф. Близ Нова-Загоры (Болгария), X век — 61
- Индийское народное театрализованное представление раслика. Старинная миниатюра — 63
- Гу Хун-чжун (Китай). Ночное пиршество у знатного вельможи. Фрагмент картины. X век — 64
- Флейтист. Скульптура. Монастырь Тодайдзи (Япония), 1-я половина VIII века — 65
- Возвращение с охоты на оленя шаха Хосрова II (царствовал в 590—628 гг.). Фрагмент наскального рельефа в Так-и-Бустане (Иран) — 66
- Знаменосцы и музыканты гвардии халифа. Арабская миниатюра. 1237—67
- Гвидо Аретинский с епископом Теодальдом у монохорда (однострунного инструмента). Миниатюра из рукописи. XII век — 69
- Невмы. Из рукописи. IX век — 70
- Крюки. Из рукописи. XI—XII вв. — 71
- Невмы с двумя линиями (F — красная, C — желтая). Из рукописи. XII век — 73
- Хорал на четырехлинейном нотоносце. Из рукописи. XVI век — 75
- Битва русских с половцами. Слева — конный трубач. Миниатюра из т. н. Кенигсбергской летописи (русский летописный свод по 1205 год). Копия XV века — 80
- Скоморохи. Фреска. Софийский собор (Киев). XI век — 81
- Флейтист. Многоцветная глиняная ваза. Перу, XV—XVI вв. — 83
- Миннезингер Генрих Фрауенлоб с музыкантами. Миниатюра из Гейдельбергского песенника. Германия, конец XIII века — 89
- Жонглеры. Миниатюра из рукописи. Франция, XIV век — 90
- Музыканты. Миниатюра из рукописи. Армения, 1401—91
- Скоморох. Фреска на церкви в Мелётове (под Псковом). XV век — 93
- Скоморохи в городе Ладоге. Гравюра на меди. Из книги немецкого ученого и путешественника Адама Олеария (Эльшлегера) 1647 года (в русском переводе: Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно, СПб., 1906) — 94
- Танцовщица и музыкант. Рельеф. Чакё (Вьетнам), X век — 98
- Франческо Ландино. Надгробная плита. Церковь Сан-Лоренцо (Флоренция) — 104
- 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) — 107
- П. Брейгель Старший (Нидерланды). Крестьянский танец. 60-е годы XVI века. Музыкант играет на волынке — 109
- Баварская придворная капелла в Мюнхене. Картина Г. Милиха. Из роскошного издания «Покаянных псалмов» Орландо Лассо (между 1565—1570). У спинета — Лассо, управляющий исполнением капеллы. Хор из 21 певчего, 3 мальчика-певца и музыканты, играющие на духовых инструментах (фагот, бомбарда, поперечная флейта, басовый тромбон, цинк), смычковых инструментах и лютне — 112
- Фрагмент заглавного листа месс Орландо Лассо. Гравюра на дереве Иоганнеса Неля. Мюнхен, 1589. 9 инструменталистов (гамба, лютня, корнеты, флейты, тромбоны, спинет) и 5 вокалистов — 113



Жоскен де Пре. Гравюра на дереве с портрета неизвестного художника — 115  
Орландо Лассо. Портрет работы И. фон Ахена. 1580 — 117  
Заглавный лист мадригалов Луки Маренцио. Венеция, 1580—119  
Польский народный вокальный ансамбль. Гравюра на дереве — 124  
Палестрина. Гравюра с портрета неизвестного художника — 127  
Рафаэль (Италия). Святая Цецилия. 1516—129  
Битва при Мохаче (1526). Слева — музыканты венгерского войска. Миниатюра из летописи — 131  
Якоб Галлус (Петелин). Гравюра на меди. 1590—132  
Польская певческая школа. Миниатюра из рукописи. XV век — 133  
Заглавный лист концертов Андреа и Джованни Габриели. Венеция, 1587—134  
Миниатюра из летописного «Лицевого свода». Справа — музыканты. XVI век — 136  
Ганс Сакс. Гравюра на дереве М. Остендорфера. 1545—141  
Братство литераторов (любительский хор) в Прахатице (Чехия). Гравюра с картины неизвестного художника (1604) — 142  
Персонажи итальянской комедии масок. Французская гравюра. XVI век — 143  
«Небесные стражи». Скульптура. Храм Секвен-са в Анбёне (Корея), XV век — 145  
Музыкант. Скульптура из камня. Остров Бали (Индонезия), XVI век — 146  
Ян Вермер Делфтский (Голландия). Гитаристка. XVII век — 148  
Караваджо (Италия). Лютнист. Около 1595 — 149  
Запорожский бандурист. Литография из книги А. Ригельмана «Летописное повествование о Малой России...» (1785—1786). Москва, 1847 — 150  
Гусляр старой Руси — 151  
Я. Дюк (Голландия). Музыкальное развлечение. XVII век. Слева — ди-скантовая виола, справа — басовая виола — 152  
А. ван Остаде (Голландия). Странствующий музыкант (скрипач). 1648 — 153  
Игра на клавесине. Франция, середина XVI века — 154  
Игра на клавиорде. Франция, середина XVI века — 155  
И. ван Мекенем (Нидерланды). Игра на органе (позитиве). Гравюра на меди. Не позже 1503 — 158  
С. Лохнер (Германия). Фрагмент картины «Мадонна в беседке из роз» (ангел с портативом). 40-е гг. XV века — 159  
И. Амман (Германия). Трубоч. Гравюра на дереве. 1568 — 160  
И. ван Мекенем (Нидерланды). Фрагмент гравюры на меди «Празднество Иродиады» (рог, дудка и барабан, тромбон). Не позже 1503 — 161  
А. Ван-Дейк (?) (Фландрия). Флейтист. XVII век. Поперечная флейта — 162  
Х. Тербрюгген (Голландия). Флейтист. 1627. Продольная флейта — 163  
А. Ватто (Франция). Савояр (уличный музыкант). Около 1709. Го-бой — 164  
К. Вейгель (Германия). Мастер-фаготист. Гравюра на меди. 1698 — 165  
Дж. Б. Морони (Италия). Корнетист. XVI век. Корнет (цинк) — 166  
А. Дюрер (Германия). Дудочник и барабанщик. XVI век — 167  
Из «Лютневой табулатуры» Франческо Миланского. Начало музыкальной пьесы «Битва». Венеция, 1536 — 170  
Ян Свелинк. Гравюра Я. Мюллера. 1624 — 171  
Уильям Бёрд. Гравюра М. ван дер Гюхта — 172  
Крюки. Из рукописи. XVII век — 175  
Музыканты в саду. Бухарская школа миниатюры. 1558 — 177  
Г. Терборх (Голландия). Концерт. XVII век — 180  
Спинет-шкатулка. Нидерланды, 1627 — 181  
К. Фабрициус (Голландия). Продавец музыкальных инструментов. 1652 — 183  
Орган в стиле барокко. Вейнгартенское аббатство (Вюртемберг, Герма-ния), между 1737—1750 — 184

Русская певческая школа. Фрагмент миниатюры. 1681 — 189  
Опера «Дафна». Заглавный лист либретто О. Ринуччини. Флоренция, 1600 — 194  
Опера «Эвридика». Заглавный лист либретто О. Ринуччини. Флоренция, 1600 — 195  
Опера «Орфей» Монтеверди. Заглавный лист партитуры. Мантуя, 1609 — 197  
Клаудио Монтеверди (по другим данным — Антонио Страдивари) — 199  
Опера «Золотое яблоко» Чести. Сцена из I-го акта. Декорация Л. Бурна-чини к постановке 1667 года. Вена — 201  
Оперный театр в Белграде (Сербия). Гравюра на меди. XVII век — 203  
Алессандро Скарлатти. Портрет неизвестного художника — 207  
Генрих Шютц. Портрет работы К. Шпетнера — 209  
Генри Перселл. Портрет работы Дж. Клостермена — 213  
Жан Батист Люлли. Гравюра на меди Боннара — 215  
Сцена из оперы «Альцеста» Люлли. Постановка 1674 года. Версаль. Гра-вюра на меди Ж. Лепотра. 1676 — 217  
Арканджело Корелли. Портрет работы Х. Хоурда. Около 1700 — 220  
Джиrolамо Фрескобальди. Гравюра на меди Кристиана Саса. Рим. 1614—1616 — 221  
Д. Веласкес (Испания). Три музыканта. Около 1619 — 223  
А. ван Остаде (Голландия). Деревенские музыканты. 1645 — 224  
И. Зюффани. Концерт странствующих музыкантов (Италия). 70-е гг. XVIII века — 225  
Дворянин, играющий на виоле. Гравюра на меди. XVIII век — 228  
Портрет скрипача. XVIII век — 229  
Н. Арну (Франция). Знатная дама за клавесином. Начало XVIII века — 230  
Фортепьяно Б. Кристофори. Флоренция, 1726 — 231  
Сцена суда из «Оперы нищего». Постановка 1728 года, Лондон. Гравюра У. Блейка с картины У. Хогарта — 233  
Александр Николаевич Радищев. Гравюра Вендрамини с портрета неиз-вестного художника — 238  
Исполнение оратории «Юдифь» Генделя. Офорт У. Хогарта. Лондон, 1731 — 243  
Эстергаза. Замок князей Эстергази под Эйзенштадтом. Конец XVIII ве-ка — 245  
Юный Моцарт (?) за клавесином. Портрет работы Т. Хельблинга — 247  
Крепостной оркестр в имени Гончаровых «Полотняный завод» (Калужская губерния). Восковая группа. Конец XVIII века — 251  
Прасковья Ивановна Жемчугова-Шереметева. Портрет работы Н. И. Ар-гунова — 253  
Роговой оркестр. Гравюра И. К. Набгольца. 1796 — 254  
Осип Антонович Козловский. Миниатюра — 257  
Заглавный лист сборника Прача — Львова. 1790 — 258  
Франческо Арайя (?). Портрет работы Франсуа — 260  
Александр Петрович Сумароков. Портрет работы А. П. Лосенко. 1760 — 261  
Опера «Февей» Пашкевича. Эскиз декорации П. Гонзаги к постановке 1786 года, Петербург — 262  
Елизавета Семеновна Сандунова. Литография П. Бореля. Начало XIX ве-ка — 264  
Дмитрий Степанович Бортнянский. Портрет работы М. И. Бельского. 1788 — 265  
Джузеппе Сартти. Портрет работы С. Тончи. Около 1800 — 266  
Иоганн Себастьян Бах. Гравюра Ф. Г. Кютнера (1774) с портрета работы Э. Г. Хаусмана. 1746 — 269  
И. С. Бах. Чакона из партиты ре минор для скрипки. Начало автографа. Около 1720 — 271  
Георг Фридрих Гендель. Портрет работы Т. Хадсона. 1749 — 273



Сцена из оперы «Птоломей» Генделя. Постановка 1728 года, Лондон. Кастраты Фаринелли и Сенезино, сопрано Куццони. Рисунок У. Хогарта — 279

Пьетро Метастазιο. Гравюра И. Э. Мансфельда с рисунка И. Штейнера — 280

Сцена из оперы «Ипполит и Арисия» Рамо. Постановка 1733 года, Париж. Гравюра на меди — 284

Джованни Баттиста Перголези — 286

Шарль Фавар. Гравюра К. А. Литре с портрета работы Ж. Э. Лиотара — 288

Сцена из оперы «Деревенский колдун» Руссо (поставлена в Фонтенбло в 1752 году, в Париже в 1753 году). Гравюра на меди Ж. Юбера с рисунка Ж. М. Моро Младшего. 1779—289

Франсуа Андре Даникан-Филидор. Гравюра О. Сент-Обена (1772) — 290

Никколо Пиччинни. Гравюра Л. Ж. Катлена с портрета работы Ш. Робинио — 292

Анна Дзамперини в роли Чеккины («Добрая дочка» Пиччинни). Гравюра Дж. Финлейсона (1769) с картины Н. Нона — 293

Сцена из оперы «Дезертир» Монсиньи. Постановка 1769 года, Париж. Гравюра Д. Ходовецкого — 294

Пьер Александр Монсиньи. Портрет работы Ш. Тевнена — 295

Андре Эрнест Модест Гретри. Офорт с портрета работы Э. Вижелебрен — 296

Иоганн Адам Хиллер. Гравюра К. Г. Гейзера (1770) с портрета работы Г. Фюгера — 297

Ииржи Бенда. Гравюра К. Г. Гейзера с портрета работы И. Ф. Меху — 298

Джованни Паизиелло. Гравюра Э. Беиссона с портрета работы Э. Вижелебрен — 300

Доменико Чимароза. Гравюра с портрета Э. Вижелебрен — 301

Опера «Санктпетербургский гостинный двор» Матинского. Заглавный лист либретто. Москва, 1791 — 303

Евстигней Ипатович Фомин (?). Портрет неизвестного художника — 307

Кристоф Виллибальд Глюк. Бюст работы Ж. А. Гудона. 70—80-е годы XVIII века — 309

Сцена из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка. Постановка 1762 года, Вена. Гравюра Н. ле Мира по картине Ш. Монне. 1764 — 311

Опера «Ифигения в Авлиде» Глюка. Эскиз костюма Ахилла к постановке 1774 года, Париж — 313

Опера-балет «Торжество любви» Люлли (Париж, 1681). Эскиз костюма Индианки. Гравюра на меди Ж. Лепотра с рисунка Берена — 315

Танцовщица Камарго. Гравюра Панке с картины Н. Ланкре. Франция, около 1730 — 316

Сцена из балета «Медея и Язон» Родольфа. Постановка Новера 1763 года. Штутгарт. Гравюра на меди — 318

Е. М. Корнеев (Россия). Русская пляска. Начало XIX века — 319

Антонио Вивальди. Гравюра (Ф. М. Ла Кав, 1725?) — 322

Джузеппе Тартини. Портрет неизвестного художника — 323

Доменико Скарлатти (?). Портрет неизвестного художника — 325

Муцио Клементи — 326

Франсуа Куперен. Портрет неизвестного художника. Около 1695 — 329

Вильгельм Фридеман Бах. Гравюра — 333

Карл Филипп Эмануэль Бах. Гравюра с портрета работы Г. Ф. Баха — 335

Иоганн Кристиан Бах. Портрет работы Ж. Д. Матье — 336

Луиджи Боккерини. Гравюра А. Буржуа де Ла Ришардьера с портрета работы К. Лефевра — 337

К. Шпицвег (Германия). Серенада. XIX век — 341

Музыканты русского артиллерийского полка. 1728—1732 — 343

Иозеф Гайдн. Портрет работы Л. Гутенбрунна — 349

Медаль Санктпетербургского филармонического общества в честь Гайдна.

Отчеканена в 1808 году в память исполнения оратории «Сотворение мира» на открытии общества в 1802 году — 354

Вольфганг Амадей Моцарт. По неоконченному портрету работы И. Ланге. 1782—1783 — 357

Ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта (начало). Из «Музыкального журнала Петербургского итальянского театра», № 33. 1797 год — 361

Сцена из оперы «Волшебная флейта» Моцарта. Постановка 1791 года, Вена. Цветная гравюра братьев Шаффер — 364

Шкафчик черного дерева, инкрустированный слоновой костью. Дели (Индия), XVII—XVIII вв. На центральной части — музыканты, танцовщицы, слуги, пиршественные сцены — 371

С. Харунобу (Япония). Игра на кото. Гравюра на дереве. XVIII век — 372

Музыкантша. Фрагмент свитка живописи. Тибет, XVIII век. Струнный инструмент типа лютни — 373

Жан Жак Руссо. Гравюра О. Сент-Обена с пастели Латура. 1753 — 374

Дени Дидро. Портрет работы Д. Г. Левицкого. 1773 — 375

Николай Александрович Львов. Портрет работы Д. Г. Левицкого. 1783 — 379

Джованни Баттиста Мартини. Гравюра Ф. Розаспины с картины известного художника — 380

Жан Филипп Рамо — 382

Праздник Федерации на Марсовом поле в Париже 14 июля 1790 года. Гравюра И. Хельмана с рисунка Ш. Монне — 385

Клод Жозеф Руже де Лиль — 386

«Марсельеза». Одно из ранних изданий — 387

Франсуа Жозеф Госсек. Портрет работы Э. Кенедэ. 1813 — 390

Луиджи Керубини. Гравюра Ф. В. Боллингера, 1803 — 395

Этьенн Никола́ Меюль. Портрет работы Ж. Дюкре — 397



## СОДЕРЖАНИЕ

### Раздел первый

#### ПРОИСХОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ

Мифы и гипотезы . . . . .	3
Чему учит музыкальная этнография . . . . .	8
От животного звукопроизводства — к пению . . . . .	11

### Раздел второй

#### МУЗЫКА ДОКЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА

Первобытная музыка . . . . .	15
Музыкальный инструментарий каменного века . . . . .	16
Достижения музыкальной культуры первобытнообщинного строя . . . . .	18

### Раздел третий

#### ДРЕВНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Рабовладельческое общество и его культурное наследие . . . . .	21
Памятники музыкальной культуры древности . . . . .	23
Музыканты древности . . . . .	27
Музыка и поэзия, музыка и быт . . . . .	30
Музыкальная эстетика . . . . .	33
Теория музыки . . . . .	37
Музыкальные инструменты . . . . .	39
Расцвет и упадок античной музыки . . . . .	46

### Раздел четвертый

#### РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Феодализм и христианство . . . . .	49
Церковная музыка . . . . .	52
Народная музыка, ее роль и влияние . . . . .	57
Очаги светской культуры . . . . .	62
Наука о музыке и музыкальная письменность . . . . .	68
Начало многоголосия . . . . .	74

### Раздел пятый

#### ПЕРИОД РАЗВИТОГО ФЕОДАЛИЗМА

Общая обстановка . . . . .	78
Музыка при княжеском дворе. Героический эпос . . . . .	79
Рыцарская лирика . . . . .	85
Музыка в средневековом городе . . . . .	88
Музыкально-сценическое искусство . . . . .	95
Старое искусство полифонии . . . . .	99
Новое искусство (Раннее Возрождение) . . . . .	101

## Раздел шестой ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Предпосылки расцвета . . . . .	106
Нидерландская школа . . . . .	111
Светская многоголосная песня . . . . .	118
Протестантские песнопения . . . . .	121
Контрреформация и ее отражение в музыке . . . . .	125
Борьба за самобытность . . . . .	130
Музыкальное искусство Московской Руси . . . . .	135
Содружества любителей музыки . . . . .	139
Музыка в театре . . . . .	142
Инструментальная музыка . . . . .	147
Музыкальные инструменты . . . . .	147
Музыка и техника . . . . .	162
Формирование инструментального стиля . . . . .	167
Мастера инструментальной музыки . . . . .	170
Прогрессивное движение в музыке и научная мысль . . . . .	173

### Раздел седьмой

#### НА РАННИХ РУБЕЖАХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

XVII век . . . . .	179
Новые пути развития музыкального искусства народов славянского Востока . . . . .	185
Первый век итальянской оперы . . . . .	193
Флоренция . . . . .	193
Мантуя . . . . .	196
Рим . . . . .	196
Венеция . . . . .	200
Неаполь . . . . .	204
Музыкальный театр вне Италии . . . . .	208
Германия . . . . .	208
Англия . . . . .	211
Испания . . . . .	212
Франция . . . . .	212
Жанры и школы инструментальной музыки . . . . .	218

### Раздел восьмой

#### ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Идеологические бои на музыкальном фронте . . . . .	227
Соперничество скрипок и виол . . . . .	227
Фортепьяно в борьбе против клавирина . . . . .	230
«Опера нищего» . . . . .	233
Война буфонов . . . . .	234
Глюкисты и пиччиннисты . . . . .	236
Общая ситуация . . . . .	237



Социальное положение музыкантов . . . . .	239
Музыкальное просвещение в России . . . . .	255
Вершина мировой полифонии (Бах) . . . . .	267
Расцвет классической оратории (Гендель) . . . . .	272
Кризис серьезной оперы . . . . .	277
Опера-серия . . . . .	277
Лирическая трагедия . . . . .	282
Комическая опера XVIII века . . . . .	285
Итальянская опера-буффа . . . . .	285
Французская комическая опера . . . . .	287
Сентиментальная опера . . . . .	291
Английская балладная опера . . . . .	294
Зингшпиль . . . . .	296
Тонадилья . . . . .	299
Итальянская опера в Европе . . . . .	299
Русская комическая опера . . . . .	302
Польская опера . . . . .	306
Опера в других странах . . . . .	306
Рождение музыкальной трагедии (Глюк) . . . . .	308
Реформа балета . . . . .	314
От старой инструментальной классики — к новой . . . . .	320
Великий перелом . . . . .	320
Скрипичная музыка . . . . .	321
Клавесинизм и пианизм . . . . .	324
Концертная жизнь . . . . .	330
Симфонизм . . . . .	331
«Консерватория Европы» . . . . .	332
Сыновья Баха . . . . .	333
Камерная музыка . . . . .	336
Бытовые ансамбли . . . . .	338
Военная музыка . . . . .	342
Вклад малых народов . . . . .	345
Венская классическая школа (Гайдн) . . . . .	347
Венская классическая школа (Моцарт) . . . . .	354
Национальные основы и мировые связи . . . . .	364
Эстетика, история и теория музыки . . . . .	373

Раздел девятый  
МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Песни и марши . . . . .	384
Празднества свободы . . . . .	391
Революционная опера . . . . .	394

УКАЗАТЕЛИ

Географический указатель . . . . .	401
Именной указатель . . . . .	413
Список иллюстраций . . . . .	440

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
55	2 сверху	были «Песни птиц» современник хоровой музыки	была «Пения птиц» современник Шекспи- ра, основоположник английского мадри- гала, композитор хоровой музыки
120	18 снизу		
173	2 сверху		
256	19 снизу	служит Mare allaturca Республика Югославия	служить Мане alla turca Республика Югославия
324	17 сверху		
344	8 снизу		
412	7 снизу		

Заказ № 3884



Ір. 49 к

МУЗГИЗ • 1963