

III

Т. Ливанова

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКИ

до 1789 года



1-55

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Т. Ливанова

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКИ

до 1789 года

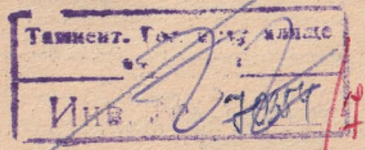
ТОМ ПЕРВЫЙ
По XVIII век



Второе, переработанное
и дополненное издание

Допущено Управлением
учебных заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для студентов теоретико-композиторских
факультетов музыкальных вузов

[Handwritten signature]



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1983

166	471
167-168	472
169	472
170	473
171	473
172	473
173	474
174	474
175	474
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	475
СОДЕРЖАНИЕ.....	489
Мои дополнения.....	490
Гентский Алтарь The Ghent Altarpiece- Cathedral of St. Bavon at Ghent (Oak Panels- Completed 1432) Jan & Hubert van Eyck	490
WWW	504

В 1940 году вышел из печати учебник «История западноевропейской музыки до 1789 года», в основе которого лежал курс, читавшийся мною для студентов историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории. За сорок с лишним лет, прошедших с тех пор, в науке о музыке накопилось множество новых данных, требующих исправлений, уточнений и частичного пересмотра того, что писалось еще в предвоенные годы. Особенно много новых материалов (в том числе капитальных нотных публикаций) появилось по основным темам XIII—XV веков, которые теперь могут быть освещены значительно полнее и точнее. Поскольку учебником моим все еще продолжают пользоваться читатели, целесообразно было пересмотреть его текст в соответствии с современным состоянием музыкознания¹.

Настоящая книга является первым томом учебника, полностью обновленного автором (второй его том вышел в 1982 году). По возможности учтены новые публикации и исследования, появившиеся за рубежом по проблемам, рассматриваемым в книге. В последние годы эта проблематика частью получила новое освещение и в работах советских музыковедов, что, разумеется, всецело принято во внимание. Из числа исследований и публикаций, осуществленных в СССР, наибольшее значение имели для автора работы В. В. Протопопова: «История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков» (М., 1965), «Очерки из истории инструментальных форм XVI—начала XIX века» (М., 1979), «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия» (М., 1980), «Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля» (журнал «Советская музыка», 1977, № 3). Неоднократно ссылается автор

¹ В данном издании нотные примеры помещены в конце книги.

3

на работы Ю. К. Евдокимовой: «Проблема первоисточника» (журнал «Советская музыка», 1977, № 3), «Тематические процессы в мессах Палестрины» (в книге «Теоретические наблюдения над историей музыки». М., 1978), «История, эстетика и техника месс-пародий» (в книге «Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки». М., 1978); Ю. К. Евдокимовой и Н. А. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним» (М., 1982). По тем или иным темам автор учитывал материалы ряда работ других советских исследователей: Ю. Н. Холопова «Органум», «Секвенция» и «Средневековые лады» («Музыкальная энциклопедия», т. 4, 5. М., 1978, 1981); М. А. Сапонова «Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо» (в книге «Проблемы музыкального ритма». М., 1978); Н. А. Симаковой «Мелодия „L'homme arme" и ее преломление в мессах эпохи Возрождения» (в книге «Теоретические наблюдения над историей музыки». М., 1978), «Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков» (в книге «Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки». М., 1978), «Из истории вокальных форм эпохи Возрождения» (рукопись, 1980); Г. Э. Пелециса «Месса Жоксена Депре „Malheur me bat". К вопросу о технике сочинения на cantus firmus» (в книге «Теоретические наблюдения над историей музыки». М., 1978), «Формообразование в музыке И. Окегема и традиции нидерландской школы» (диссертация, 1981); Т. Н. Дубравской «Итальянский мадригал XVI века» (в книге «Вопросы музыкальной формы», [вып.] 2. М., 1972), «Мадригалл. Жанр и форма» (в книге «Теоретические наблюдения над историей музыки». М., 1978); Т. Б. Барановой «Из истории мессы» (в книге «Историко-теоретические во-

просы западноевропейской музыки». М., 1978) и другие работы; В. Д. Конен «Клаудио Монтеверди» (М., 1971), «Пёрселл и опера» (М., 1978); О. И. Захаровой «Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца» (в книге «Из истории зарубежной музыки», вып. 4. М., 1980); Г. П. Сахаровой «Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века» (в том же издании) и другие работы; а также публикации Н. Казарян, В. Фролкина, Н. Чарной, В. Штейнгарда,

Приношу глубокую благодарность всем, кто в процессе обсуждения рукописи данного тома или его глав высказал замечания и советы по тексту: коллективу сотрудников Сектора классического искусства Запада во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания, в особенности В. Н. Брянцевой и Е. И. Ротенбергу; рецензентам рукописи — профессору Московской консерватории Н. С. Николаевой и доценту, кандидату искусствоведения Н. А. Симаковой. От души благодарю также коллег, бескорыстно помогавших мне дружескими советами и материалами в ходе работы над книгой: доцента Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных Ю. К. Евдокимову, и. о. профессора того же института Р. К. Ширинян.

4

ВВЕДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ

Музыкальная культура Древней Греции образует первый исторический этап в развитии музыкальной культуры Европы, представляя таким образом как бы ее детство. Вместе с тем она является высшим выражением культуры Древнего мира и обнаруживает несомненные связи с более древними культурами Ближнего Востока — Египта, Сирии, Палестины. Однако при всех исторических связях этого рода (следы их наблюдаются в инструментарии, в названиях ладов, в магических истоках отдельных видов художественной деятельности и т. д.) музыкальная культура античной Греции отнюдь не повторяет пути, пройденного другими странами: она обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями, которые и передает отчасти европейскому средневековью и затем — в большей степени — эпохе Возрождения.

В отличие от других видов искусства музыка античного мира не оставила в истории сколько-нибудь равноценного им творческого наследия. Если памятники изобразительного искусства (особенно скульптуры и архитектуры) с огромной полнотой и в высоком совершенстве представляют лучшие достижения античности, а гомеровский эпос, древнегреческая трагедия и создания крупнейших греческих и римских поэтов тоже являются в своем роде классическими образцами античной культуры, то памятники музыкального искусства поистине бессильны перед ними. На огромном историческом протяжении в восемь веков — от V века до н. э. по III век н. э. — рассеяны всего одиннадцать образцов (частью во фрагментах) древнегреческой музыки, которые сохранились в нотации того времени. Правда, это **первые в Европе** записи мелодий, которые дошли до нас. Но на их основании невозможно воссоздать, хотя бы в минимальном приближении, ход развития античного музыкального искусства. Перед нами — случайно выхваченные моменты, всего лишь точки этого процесса, тогда как

5

даже общее направление его остается неясным, а последовательность явлений — неуловимой. В то же время — сколь это ни парадоксально — ни об одном искусстве так много не писали, так охотно не рассуждали, как о музыке, о ее воспитательном назначении, о ее теоретических основах. Это, разумеется, способно несколько пополнить наши сведения, хотя античные высказывания о музыкальном искусстве носили по преимуществу либо этико-прикладной, либо формально-теоретический характер. С одной стороны, из многочисленных свидетельств литературы и изобразительных искусств можно заключить, что музыка занимала очень большое место в жизни древних греков, с другой же — сами суждения о ней исходили не из оценки ее образного или эмоционального значения, а скорее из дидактического или научно-систематического понимания: музыка как важное средство воспитания гармоничного человека, музыка как точная наука.

Важнейшим свойством культуры Древней Греции, вне которого ее почти не воспринимали современники и соответственно не сможем понять мы, является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами — на ранних ступенях или в синтезе с ними — в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной связи с поэзией (отсюда — лирика), музыка как неперемнная участница трагедии, музыка и танец — таковы характерные явления древнегреческой художественной жизни. Платон, например, весьма критически отзывался об инструментальной

музыке, независимой от пляски и пения, утверждая, что она пригодна лишь для скорой, без запинки ходьбы и для изображения звериного крика: «Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре включает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника»¹. И хотя на такой крайней точке зрения стояли не все, кто судил тогда о музыкальном искусстве, тем не менее музыка без поэтического слова, вне пластики или театрального действия, а следовательно, чисто инструментальная в частности, не завоевала в Древней Греции общественного признания наряду с другими формами ее бытия.

«Известно, — пишет Маркс, — что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»². Эта почвенная связь древнегреческого искусства, даже в пору его высшего расцвета, его зрелого совершенства, со стариннейшими мифологическими представлениями народа, сложившимися еще в доклассовом обществе, в большой мере определяет общий смысл греческой культуры вообще, как самой зрелой из ранних культур. Истоки греческой трагедии, высокого и сложного искусства, идут из мифологии, из магических действий, из верований народа. Более ранние художественные явления несут на себе явные следы мифологизма.

¹ Платон. Законы. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 147.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

6

Судя по материалам, добытым при археологических раскопках, на территории Древней Греции существовала достаточно развитая музыкальная культура в крито-микенский период. Вполне конкретных сведений сохранилось об этом очень мало. Однако изображения таких инструментов, как систр, духовые, лира в руках музыкантов (иногда при выполнении обрядов), позволяют думать о значительном опыте музицирования. Во всяком случае очевидно, что не одни какие-либо восточные влияния, но и большие местные, коренные культурные традиции подготовили дальнейшее художественное движение на греческой почве.

К стариннейшим временам уходят и истоки древнегреческих мифов о великих музыкантах — Орфее, Олимпе, Марсии. Эти мифы прославляют еще чудодейственную, магическую силу музыки. Многие из них, возможно, связаны с восточными странами, а некоторые прямо указывают на Восток, как миф о фригийском (Малая Азия) авлетисте Олимпе. Подобно этим мифам отдельные музыкально-пластические жанры, известные в Древней Греции, тоже, вероятно, уходят своими корнями далеко в глубь истории: вплоть до VII века греки придавали тем или иным танцам особое магическое значение (исцеление от болезни, помощь на войне и т. п.).

Важные сведения о ранней музыкальной культуре в Греции дает нам гомеровский эпос, сам по себе связанный с музыкальным исполнением (напевный сказ). Поскольку в «Илиаде» и «Одиссее» заметен как бы ряд разновременных пластов (от XII—XI до VIII века), их сведения трудно отнести к узкому историческому периоду. Однако установлено, что они характеризуют более всего начало нового тысячелетия: последние процессы внутри родового строя и зарождение в нем новых социальных тенденций. Так, в «Илиаде» говорится еще лишь о бытовых песнях (рабочих, свадебных, похоронных), а герои этой поэмы сами поют, пляшут и играют на форминксе (щипковый инструмент типа лиры). «Одиссея» же повествует о певцах-сказителях, аэдах, выделившихся из среды народных музыкантов. Такие певцы — слагатели эпоса — пользовались, как гласит поэма, большим почетом в обществе. Когда Одиссей пировал у феакийцев в царском дворце, слепой певец Демодок тут же слагал песни о его странствиях; а Одиссей, слушая их, закрывал голову мантией, дабы никто не видел его слез. Отблагодарив затем певца, Одиссей сказал:

Всем на обильной земле обитающим людям полезны. Всеми высоко честимы певцы; их сама научила * Пению муза, ей мило певцов благородное племя.

Наряду с пением и танцами под форминкс в «Илиаде» упоминается и авлос (духовой инструмент типа гобоя), ставший вместе с лирой излюбленным в Древней Греции. Сами греки, судя по их мифам, выводили авлос и искусство авлетов из Азии. Именно легендарному авлету Олимпу из Фригии приписывалось создание Древнейших номов, то есть традиционных, **образцовых** мело-

7

дий на определенные случаи (например, в честь тех или иных богов).

Более точные, исторические данные о поэтах-певцах, об определенных поэтико-музыкальных направлениях в Древней Греции относятся к VII—VI векам. Самая ранняя из известных нам творческих школ связана с островом Лесбосом: из нее вышел поэт и певец Терпандр (конец VII века), прославившийся своей победой на поэтических состязаниях в Спарте. От него легенда ведет

происхождение так называемой кифародии, то есть пения под кифару (струнный инструмент типа лиры). В отличие от более древнего эпического искусства аэдов кифареды, по-видимому, исполняли свои произведения несколько иначе: сказ-речитация перешел у них в мелодическое изложение, появились инструментальные вступления, вообще возросла роль музыкального начала. Параллельно кифародии шло и развитие авлодии, как называли греки пение под авлос. Известно, что особые песни-плачи исполнялись в VII веке с сопровождением авлоса. Вместе с тем уже в VI столетии прославился и такой род музыки, как авлистика, — в отличие от авлодии, чисто инструментальный жанр. В 586 году авлет Саккад из Аргоса одержал победу на пифийских играх в Дельфах, где он исполнил на авлосе «программный» ном — пьесу о борьбе Аполлона с пифоном.

Наряду с сольным исполнением эпических произведений в VII—VI веках известны также и особые хоровые жанры. Так, хоровые песни на острове Крите соединялись с пластическими движениями, с пляской (гипорхема); некоторым из них, например пеану (целительная песня-танец), придавалось магическое значение. Легенда связывает Крит со Спартой, повествуя о том, что критянин Фалес перенес местные традиции в Спарту. Действительно, хоровые жанры с VII века широко культивировались в Спарте. Известнейшим представителем спартанской школы был создатель военных хоровых песен Тиртей. Известно, что спартанцы придавали музыке большое государственное, воспитательное значение. Обучение музыкальному искусству не носило у них профессионального характера, а просто входило в систему общего воспитания юношества. Отсюда выросла в итоге теория этоса, обоснованная позднее греческими мыслителями.

Новое направление в музыкально-поэтическом искусстве Древней Греции, выдвинувшее собственно лирические темы и образы, связано с именами ионийца Архилоха (VII век) и крупнейших представителей лесбийской школы Алкея и Сафо (рубеж VII и VI веков). Можно думать, что с усилением собственно лирического начала возрастала и роль мелодики в их произведениях. Само слово «**лирика**» ведет свое происхождение от лиры: игрой на этом инструменте поэты сопровождали пение своих стихов. Есть сведения о том, что Архилох пользовался приемами так называемого крузиса, то есть инструментального сопровождения, «насквозь пронизывающего пение». Под этим подразумевалось возможное скрещивание вокальной мелодии с ее «вариантом»,

8

одновременно исполняемым на инструменте, — принцип гетерофонии. Знала ли древнегреческая музыка иные, зрелые типы многоголосия? О созвучиях теоретики писали ³, но возможность совместного движения разных голосов не подтверждается ни теоретическими свидетельствами, ни памятниками самого искусства.

Лирическая поэзия VI века представлена несколькими жанровыми разновидностями: элегиями, гимнами, свадебными песнями. Они были музыкально-поэтическими: поэт и музыкант все еще соединялись в одном лице. К сожалению, сохранились лишь поэтические тексты, а записи мелодий отсутствуют. Не исключено, что поэты сплошь и рядом не записывали свои мелодии, полагаясь при собственном исполнении на память, на естественное для них следование за стихом. Поэзия VI века отнюдь не ограничивалась, однако, любовной лирикой, хотя она занимала большое место, например, в творчестве Анакреонта (середина VI века). Среди поэтических жанров того времени известны и сколии (застольные песни), и партении (культовые песнопения), и эпиникии (песни в честь победителей на состязаниях). Особенно прославился своими эпиникиями фиванский поэт Пиндар (522—448). Его произведения были вдохновлены большими празднествами-состязаниями VI—V веков, широчайшими из которых стали олимпийские игры. В этих состязаниях участвовали и поэты-музыканты, и целые коллективы исполнителей. Всей организации придавалось высокое общественное значение, и победителям оказывались почести. Представители эпического искусства, кифареды, авлоды и авлеты, хоры с авлетами, исполняли целую программу, составленную из древних, новых и новейших поэтических произведений с музыкой. Народ выделял достойных поэтов-музыкантов, и торжественные эпиникии прославляли победителей.

От этого времени сохранился всего лишь один уникальный музыкальный памятник — вступление к пифийской оде Пиндара (*пример 1*). В музыкальной науке нет единства мнений в подлинности этого фрагмента, поскольку оригинал не сохранился (известна лишь его публикация в XVII веке). Так или иначе пока еще не найдены более древние образцы античной мелодики. Ода Пиндара написана в дорийском ладу, который, по мнению Платона, был единственным истинно эллинским.

Лад ярко выделен в ходе мелодического движения, открывающегося трижды повторенным дорийским тетра хордом. Поэтический текст состоит из пяти строф. Первая из них такова:

О кифара золотая, ты — Аполлона и муз Темнокудрых равный удел.

Мере струнной пляска, начало веселий, внемлет, Вторят лики сладкогласные...

(перевод Вяч. Иванова)

³ «Созвучию... мы радуемся потому, что оно есть смешение противоположностей, находящихся в определенном взаимном отношении», — сказано в «Проблемах» — сочинении школы Аристотеля (цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 171).

9

Второй по времени происхождения мелодический фрагмент, сохранившийся от V века, представляет собой отрывок из трагедии Еврипида «Орест». Эта музыка возникла уже в итоге значительного опыта, который приобрели великие греческие трагики. В процессе развития от VI к V веку греческая трагедия впитала в себя многообразные музыкально-поэтические и музыкально-пластические истоки: в сущности и эпос, и хоровая песня-пляска, и сольная лирика нашли свое претворение в трагическом театре. Можно сказать даже, что трагедия представляет высокий синтез искусств, которые ранее существовали, каждое, еще в первоначальном синкретическом единстве (поэзия-музыка, пластика-музыка и т. д.).

Классическим веком трагедии стал V век до н. э.: творчество величайших трагиков Эсхила (ок. 525—456), Софокла (ок. 496—406) и Еврипида (ок. 480—406) приходится главным образом на две последние трети его. Это было время высшего расцвета греческой художественной культуры, век Фидия и Поликлета, таких памятников классической архитектуры, как Парфенон в Афинах, быть может, лучший век в искусстве всего Древнего мира. Само общественное развитие Древней Греции привело античную культуру к этому подъему. Экономический и политический расцвет греческих городов-государств, характер афинской демократии в век Перикла создали историческую основу для высокого подъема художественной культуры на афинской почве. В 472 году был торжественно открыт огромный театр Диониса в Афинах, в котором и происходили представления трагедий. Подобно другим греческим театрам (например, в Эпидавре), он образовал обширный амфитеатр (на естественных склонах местности) под открытым небом и вмещал огромную аудиторию (около 30 тыс. человек в Афинах, около 14 тыс. в Эпидавре). Круглая оркестра не была ничем отделена от зрителей, занавес отсутствовал. Весь театр как бы сливался с пейзажем. Постановки трагедий рассматривались как общественные празднества и носили, в границах рабовладельческого общества, относительно широкий демократический характер: театр посещался всеми гражданами, которые даже получали для этого государственное пособие. Хор — выразитель общей морали — представлял народ на трагической сцене и выступал от его имени.

Трагические представления в V веке, сопряженные с дионисийскими празднествами, были итогом длительного развития искусства, связанного с культом Диониса. Первое зерно трагедии сами греки видели в хоровом дифирамбе в честь Диониса. Об этом с полной убежденностью говорит Аристотель. Он же утверждает, что Эсхил первый ввел двух актеров вместо одного (участвовавшего в исполнении дифирамба), ограничив при этом партии хора и выдвинув на первое место диалог; Софокл же ввел трех актеров и положил начало декорациям.

В своем содержании греческая трагедия у Эсхила и Софокла опиралась на древнюю, исконную мифологическую основу. По-

10

степенно от Софокла к Еврипиду в ней усиливалось лично-героическое, субъективное начало вместе с обострением собственно драматических элементов — за счет эпоса и лирики. Правда, власть богов, страшная власть рока все еще тяготели над человеком и в трагедиях Софокла и Еврипида, иногда подавляя своей силой человеческую драму как таковую. Но именно в этом греки видели поучительное значение трагедии, ее мораль, ее философию.

Представления трагедий на празднествах великих дионисии в Афинах происходили в V веке как большие состязания трагиков. Драматург был и поэтом и музыкантом; он все осуществлял сам. Эсхил, например, сам участвовал в исполнении своих пьес. Софокл не играл на сцене. Позднее функции поэта, музыканта, актера и режиссера все чаще разделялись. Актеры были также певцами; пение хора соединялось с пластическими движениями. Авлос и кифара как любимые инструменты греков сопровождали пение. Однако не весь спектакль был в равной мере музыкальным: диалоги переходили в напевную речитацию — в мелодраму — в пение (как сольное, так и хоровое). Большие музыкально-пластические **стасимы** хора завершали каждый

эпизод драмы. Жалобы, «плачи» героев обычно превращались в так называемый **коммос**, то есть совместное пение актера с хором. Постепенно греки выработали даже особые музыкальные приемы, уместные в различных ситуациях: выбор ладов и ритмов зависел от сценического положения. Весьма показательна для греческой трагедии не только роль хора на сцене, но и сама общественная организация его. Выразивший народную мораль, всеобщее порицание или мудрый совет герою, хор собирался из **любителей**, а содержание и обучение его было почетной обязанностью известных афинских граждан. Сначала хор состоял из двенадцати, затем — из пятнадцати человек.

Ни одного образца музыки в трагедиях Эсхила и Софокла мы не знаем. По характеру текстов мы можем уловить лишь ее характер и представить, каково было ее место в спектакле. У Эсхила преобладала хоровая музыка, повествовательно-хоровая лирика — в соответствии с его драматургией. Помимо свободных речитативно-декламационных эпизодов, которые могли встретиться везде по ходу драмы, у него установились и большие, стройные по стихотворной структуре, замкнутые хоровые выступления. Выход хора в начале драмы отмечался **пародом**: это было повествовательное введение в нее и одновременно лирическое ее освещение (рассказ о событиях, сожаления, размышления и т. д.), оно облекалось в стройную поэтическую форму (чередование строф и антистроф). Затем каждый **эписодий** драмы оканчивался стасимом хора, также поэтически стройным, вероятно песенным, лирико-повествовательным по характеру мелодии. Как и хоровая лирика вне трагедии, эти хоры соединялись с пластическими движениями. В сценах так называемого коммоса роль хора, надо полагать, более драматизировалась. Так, например, в «Агамем-

11

ноне» (первая часть трилогии Эсхила «Орестея») Клитемнестра, убившая своего мужа Агамемнона, рассказывает о совершенном злодеянии, о руководившем ею чувстве мести, спорит с хором, утверждая свою правоту, негодует, скорбит о дочери Ифигении (которую Агамемнон был принужден принести в жертву богам)... Хор отвечает ей, порицает ее, ужасается преступлению — и этот диалог героини с хором образует большую, в значительной мере музыкальную сцену. Судя по общей близости Эсхила к определенным жанрам (хоровой лирике, в частности), предполагают, что музыка его трагедий могла быть сдержанной, простой, диатоничной.

У Софокла композиционная роль музыки в трагедии заметно изменяется, как, по всей видимости, изменяется и ее общий характер. Напряженное драматическое развитие его трагедий, сокращение в них эпических и собственно лирических элементов, возрастающее значение актера-солиста, **героя**, так или иначе отражается в музыке. Хоры у Софокла приобретают лирико-драматический характер, становятся лаконичней, выполняют важную функцию в развитии действия, то усиливая эмоциональный тонус сцены, то тормозя драматическую развязку.

Рассмотрим вкратце драматургический план трагедии Софокла «Эдип», чтобы уяснить композиционную функцию хора в ней. В прологе участвуют царь Фив Эдип, жрец и Креонт. Из их диалога выясняется, что Фивам грозит беда: боги требуют отмщения за убийство прежнего царя Лаия, на вдове которого женился Эдип, ставший фиванским царем. Эдип стремится найти и покарать убийцу. За прологом следует парод: хор (фиванские старцы) выражает ужас перед бедствиями, посланными волей богов на Фивы.

Эписодий первый является как бы следующей ступенью драмы: слепой прорицатель Тиресий объявляет Эдипа убийцей Лаия. Эдип разгневан: все знают, что царя убили путники. Снова выступает хор: следует стасим первый, полный драматизма («Страхом стегнул, страхом потряс сердце и мысль зоркий пророк...»).

Эписодий второй углубляет драму. Эдип гневается на Креонта, брата своей жены Иокасты, подозревая его в злобном замысле: это он привел Тиресия. Иокаста успокаивает Эдипа. Начинается коммос: хор уговаривает Эдипа поверить в невиновность Креонта, Эдип стоит на своем, Иокаста просит разъяснений — кто затеял спор? Хор молит ее не разжигать ссоры. Иокаста открывает Эдипу тайну: Лаий, ее покойный муж, был извещен богами, что погибнет от руки собственного сына. Поэтому сын Лаия и Иокасты был в младенчестве удален из дома. Но пророчество не сбылось: Лаия убили разбойники на перекрестке трех дорог. Эдип с ужасом вспоминает, что он сам некогда убил старца на перепутье. Иокаста успокаивает его: один из домочадцев, старый пастух, видел своими глазами, что на Лаия напала шайка разбойников. Здесь начинается стасим второй: хор вещает о роке и возмездии.

Эписодий третий дает сначала как бы ложное разрешение драмы, чтобы тут же еще более

углубить ее. Из Коринфа прибывает

12

говец с известием о смерти коринфского царя — отца Эдипа. Теперь Эдип успокаивается: он знал, что ему суждено было убить отца, однако пророчество, к счастью, не сбылось и уже не может сбыться. Гонец открывает Эдипу, что тот был не родным сыном коринфского царя, а всего лишь приемным: его взяли младенцем от пастуха, служившего у Лаия. Подозрения Эдипа усиливаются. Иокаста в ужасе. Стасим третий лишь ненадолго задерживает действие: хор предполагает, что Эдип рожден нимфой, возлюбленной Феба или Диониса...

Эпизодий четвертый — драматическая кульминация, словно оттянутая предыдущим хором. К Эдипу приводят пастуха, который в свое время передал ребенка в Коринф. Эдип с роковой настойчивостью допрашивает пастуха, и тот в конце концов сознается, что спас ребенка по просьбе Иокасты: то был сын ее и Лаия. Эдип понимает все до конца: он был сыном Лаия, он убил своего отца, он женился на собственной матери. Стасим четвертый выражает сильнейшее горе.

Следует **эксод (заключение)**: домоходец с ужасом сообщает о самоубийстве Иокасты, о том, что Эдип в отчаянии ослепил себя. Старший из хора в волнении задает вопрос за вопросом. Появляется сам Эдип. В большом диалоге с хором он изливает свое горе. Креонт, ставший теперь царем Фив, дает у себя в доме, приют несчастному Эдипу: платит добром за зло. Старший в хоре завершает спектакль выразительной сентенцией:

О сыны земли Фиванской! Поглядите, вот Эдип.

Он, постигший тайну сфинкса, он славнейший из царей,

Был его завиден жребий всем живущим на земле.

А теперь в какую пропасть бросила судьба его!

Не хвали судьбу, счастливым никого не почитай,

Прежде чем сойдешь под землю, злого горя не выдав.

Трудно представить на основании текста трагедии все детали ее музыкальной композиции. Можно ли допустить вероятность речитации в каком-либо эпизоде? Не было ли изливание чувств Эдипа в эксоде музыкально-драматическим? Ведь он вел диалог с хором. Впрочем, все вопросы такого рода остаются открытыми. С достоверностью лишь можно предполагать **пение** хора, в ряде случаев исполненное драматизма и всегда завершающее каждый эпизодий. Надо думать также, что в коммесе второго эпизода Софокл создал музыкально-драматическую сцену с хором.

Новые драматические, тенденции Софокла, вне сомнений, обостряются у Еврипида. Выражение сильного личного чувства проникает у него и в хоры, которые благодаря тому несколько изменяют свою функцию в драме. В связи с этим стоит и развитие нового музыкального стиля, который ощущали современники в произведениях Еврипида. Гибкость декламации становится здесь настолько важной, что требует энгармонической мелодики (под этим древние греки понимали интервалы меньше полутона). К счастью, сохранился даже отрывок такой мелодии из трагедии Еврипида «Орест». Это стасим первый: хор выражает свой ужас

13

перед матереубийцей Орестом («Свершилось страшное, кровь матери пролил сын обезумевший...»). В нотной записи есть пропуски: папирус, на который она занесена, местами поврежден (*пример 2*). В противовес строгим и замкнутым хоровым стасимам Еврипид выдвинул также значение сольных мелодий в драматическом коммесе, где стихотворная структура была более свободной и где первое место принадлежало актеру-«солисту».

По своему музыкальному стилю Еврипид был представителем нового направления, сложившегося в IV веке и вышедшего далеко за пределы трагического театра. Музыка Еврипида особенно пленяла современников, ее любили, помнили, бредили ею. И в то же время сторонники более традиционного музыкального письма неоднократно выступали против утонченности новых напевов, порицая их за напрасный отход от ясности и простоты прежних лет.

Значение древнегреческой трагедии для последующих веков связано с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетическим характером, с ее драматургической концепцией. Как известно, она стала своего рода образцом для музыкальной драмы в итоге эпохи Ренессанса, идеалом для реформ Глюка, ею вдохновлялись многие драматурги и композиторы различных времен. При этом музыка трагедии сама по себе не могла оказать прямого воздействия на будущие поколения: на них действовало трагическое искусство во всем своем синтезе, включая в него музыку.

Гораздо меньше исторических сведений сохранилось о роли музыки в греческой комедии. Однако известно, что хор участвовал и в ней. В соответствии с общим характером жанра, остро-сатирического, непринужденно эротического, порою грубоватого в двусмысленностях, музыка

комедии тоже носила более легкий и живой характер: плавная эммелия — танец трагедии — сменилась здесь вакхическим кордаксом.

Новые художественные тенденции, выступившие в творчестве Еврипида, становятся в IV веке характерными и для греческого искусства помимо трагедии. Единство личного, индивидуального — и всеобщего, коллективного начинает нарушаться после V века. Личность с ее сложными переживаниями, с ее духовным миром занимает теперь новое место не только в трагедии, но и в лирической поэзии. Личная инициатива, личное мастерство художника проявляются полнее, что приводит подчас даже к настоящей виртуозности. Все больше и больше выделяются группы профессионалов — поэтов и музыкантов — из общей среды любителей искусства. Вместо любительского хора в трагедии, имевшего столь глубокий смысл, выступают профессиональные певцы и танцовщики. К началу IV века в Афинах создается особое общество, союз дионисийских художников, куда входят актеры и музыканты, передающие свои профессиональные традиции исполнителям большой группе учеников. Вместе с тем во всем развитии греческого искусства, как творчества, так и отделившегося от него исполнительства, со временем слабеют его демократические основы, что стоит в тесной связи с судьбой самой афинской демократии.

14

В эллинистическую эпоху искусство уже не вырастает из художественной деятельности граждан: оно всецело профессионализируется. Современники (в том числе Платон) еще в IV веке сетуют на отход от принципов ясного, строгого искусства, на музыкальные новшества, на виртуозность, которые отрицательно действуют на воспитание юношества, вообще на общественные нравы. Даже использование высоких регистров в музыкальных произведениях, увеличение числа струн на кифаре воспринимаются как излишнее усложнение искусства, нарушающее прежний его чистый стиль, его мужественность, его эмоциональное равновесие. Как раз в те времена Филоксен из Цитеры (435—380) создает, например, хоровые дифирамбы с большими виртуозными соло. Тимофей из Милета (449—359), которому приписывается увеличение числа струн на кифаре, поражает слушателей виртуозностью своих произведений, свободой их изложения, напряженно-высокой тесситурой. Его вдохновляют эффектные «программные» замыслы: в виртуозном номе для кифары он стремится изобразить картину бури. Все эти сведения (и ряд других аналогичных данных) можно почерпнуть лишь из литературных источников. Вряд ли когда-либо удастся пополнить наши представления о музыке Древней Греции с помощью новонайденных ее памятников! О музыкальной науке, о музыкально-эстетических воззрениях того времени мы осведомлены значительно лучше.

Сопоставляя в заключение те немногие музыкальные образцы, которые сохранились в записях от V века до н. э. по II—III века н. э., мы лишний раз убеждаемся в том, что перед нами — разрозненные явления, не позволяющие даже проследить за тем процессом художественного развития, какой вырисовывается хотя бы на основе литературных свидетельств. Об оде Пиндара и отрывке из музыки к «Оресту» Еврипида речь уже шла. Ко II веку до н. э. относятся три гимна Мезомеда, посвященные им Гелиосу, Немезиде и Музе. Ко II—I векам — два дельфийских гимна Аполлону и сколия (застольная песня Сейкила). В пределах I—II веков н. э. сделана запись (так называемый Берлинский папирус) гимна Аполлону вместе с кратким инструментальным фрагментом и отрывком пэана на смерть старшего Аякса. К концу III века относят ранний христианский гимн из Оксиринха (о нем будет сказано в связи с музыкой средневековья). Помимо того сохранилась запись совсем краткого инструментального отрывка неизвестного происхождения.

Нотированы все эти произведения и фрагменты буквенной нотацией, позволяющей прочесть их мелодии. Древние греки пользовались нотацией двух родов: более старой по происхождению инструментальной и более новой вокальной. Первая из них включала буквенные знаки греческого и древнефиникийского происхождения. Положение знаков — прямое, поперечное и перевернутое — указывало высоту звуков в зависимости от **расположения пальцев** играющего на струнах лиры. Во второй, вокальной нотации применялись только греческие буквы, но принцип ее был

15

заимствован из инструментальной (звук — и положение пальцев на струнах лиры). Ритм в записи точно не фиксировался, поскольку в вокальных мелодиях он зависел от стихотворного размера. Однако некоторые обозначения пропорций (один к двум или один к четырем-пяти) могли быть даны с помощью особых значков.

В этих немногочисленных записях нет положительно ни одного признака, который позволял бы

предполагать, что мелодическое движение того типа, какой встречался у Еврипида (то есть энгармоническое), было сколько-нибудь характерно для определенного этапа в развитии древнегреческой музыки. Перед нами — образцы простого и четкого гимнического склада и единственный пример песни. Мелодии гимнов, как более развернутые (второй дельфийский гимн Аполлону), так и совсем сжатые (гимн Музе Мезомеда, *пример 3*), в основном силлабичны, даже чеканны в произнесении текста, одновременно и широки по интервалике, и строги. Насколько можно судить, этот склад оставался обычным на протяжении очень долгого времени: он в принципе схож и в пифийской оде Пиндара (V век до н. э.), и в гимне Мезомеда (II век н. э.)! По всей вероятности, традиционная гимнодия Древней Греции не осталась без воздействия на раннехристианское гимнотворчество. Что касается сколии Сейкила, то эта застольная песня была высечена на каменной надгробной плите в Траллах (Лидия) и текст ее гласил: «Живи, друг, и веселись. Не печалься ни о чем. Наша жизнь коротка, быстротечна, срок нам дан веселиться недолгий». Среди образцов древнегреческой музыки это единственный пример песенной мелодии, закругленной в мягком движении, пластичной истройной, чисто светского, быть может даже песенно-бытового склада (*пример 4*).

Все, что писалось в Древней Греции о музыкальном искусстве и о чем можно с уверенностью судить по многим сохранившимся материалам, было основано на представлениях о **мелодике** (по преимуществу связанной с поэтическим словом). Это очевидно не только из содержания специальных теоретических работ, но и из более общих этико-эстетических высказываний крупнейших греческих мыслителей. Таким образом, полностью подтверждается принцип **одногласия**, всецело характерного для древнегреческого музыкального искусства.

Наибольший интерес из античных суждений о музыкальном искусстве представляет так называемое учение об этосе, выдвинутое Платоном, развитое и углубленное Аристотелем. Объединение вопросов политики и музыки античная традиция связывает с именем Домона Афинского, учителя Сократа и друга Перикла. От него будто бы Платон воспринял идею о благотворном воздействии музыки на воспитание достойных граждан, разработанную им в книгах «Государство» и «Законы». Платон отводит в своем идеальном государстве первую (среди других искусств) роль музыке в

16

воспитании из юноши мужественного, мудрого, добродетельного и уравновешенного человека, то есть идеального гражданина. При этом Платон, с одной стороны, связывает воздействие музыки с воздействием гимнастики («прекрасные телодвижения»), а с другой — утверждает, что мелодия и ритм более всего захватывают душу и побуждают человека подражать тем образцам прекрасного, которые дает ему музыкальное искусство.

Разбирая затем, что именно прекрасно в песне, Платон находит, что об этом нужно судить по словам, ладу и ритму. В соответствии с представлениями своего времени он отмечает все лады, которые носят жалобный и расслабляющий характер, и называет только дорийский и фригийский единственно достойными высоких целей воспитания юноши-воина. Подобным же образом философ признает среди музыкальных инструментов лишь кифару и лиру, отрицая этические качества всех прочих. Таким образом, носителем этоса, с точки зрения Платона, является не произведение искусства, не его образность и даже не система выразительных средств, а лишь лад или тембр инструмента, за которыми как бы закреплено определенное этическое качество.

Аристотель судит о назначении музыки много шире, утверждая, что она должна служить не одной, а нескольким целям и с пользой применяться: «1) ради воспитания, 2) ради очищения [...], 3) ради интеллектуального развлечения, то есть ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности... Отсюда ясно, — продолжает Аристотель, — что хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно не одинаковым образом»⁴. О характере воздействия музыки на психику он судит таким образом: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется и душевное настроение. Привычка же испытывать горестное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой»⁵. И наконец, Аристотель приходит к следующему заключению: «...Музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число

предметов воспитания молодежи»⁶

За философом и математиком Пифагором (VI век до н. э.) с давних времен закреплено значение первого из греческих мыслителей, писавших о музыке. Ему приписывается начальная разработка учения о музыкальных интервалах (консонансах и диссонан-

⁴ Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 203—204.

⁵ Цит. по той же кн., с. 194—195.

⁶ Цит. по той же кн., с. 197.

17

сах) на основе чисто математических соотношений, получаемых при делении струны. Пифагореец Архит из Тарента (начало IV века) в своей «Гармонике», по-видимому, занимался тем же кругом вопросов, а также стал разрабатывать учение о ладах. Вслед за лириком Лазом из Гермiona и Гиппасом из Метапонта (V век) Архит утверждал, что звук происходит в результате колебаний воздуха, возникающих при толчках звучащего тела. Эта теория была обоснована и развита Евклидом (III век). Таким образом, школа Пифагора сосредоточила свое внимание на вопросах музыкальной акустики, на физических явлениях, поддающихся математическому исчислению. Последователи Пифагора получили при этом прозвание «каноников», поскольку они фетишизировали числовые соотношения, образующиеся при делении струны «канона» (название однострунного инструмента, которым они пользовались в своих опытах), и пренебрегали требованиями человеческого слуха к благозвучию. Вообще числам и пропорциям пифагорейцы — по образцу древних восточных культур (более всего Египта) — придавали магическое значение, выводя из них, в частности, магически-целебные свойства музыки. Наконец, путем абстрактно-спекулятивных построений пифагорейцы пришли к идее так называемой «гармонии сфер», полагая, что небесные светила, находясь между собой в определенных числовых («гармонических») соотношениях, должны при движении звучать и производить «небесную гармонию».

«Каноникам»-пифагорейцам противостояло в дальнейшем направление «гармоников» — как называли в IV веке последователей Аристоксена из Тарента, ученика Аристотеля. Этому крупнейшему музыкальному теоретику античности приписывается более 450 трудов по различным вопросам науки. В большинстве своем они утрачены. Не полностью сохранились лишь «Элементы ритмики» и «Элементы гармоники» да некоторые извлечения из других работ, приведенные позднее иными авторами. Аристоксен определил в своих трудах предмет «гармоники» как учения об элементах музыки, кроме ритмики, метрики, органики, а также вопросов композиции. Заслуги Аристоксена, по-видимому, заключались прежде всего в том, что он впервые охватил в своей системе различные задачи теории музыки, сформулировал их и тем самым повлиял на состав и содержание науки в целом. Более других теоретиков занимался Аристоксен вопросами ритмики, стремясь и здесь опираться на художественный опыт, в частности на природу танца. При всем том Аристоксен, вне сомнений, хорошо сознавал, что за пределами таких специальных дисциплин, как гармоника и ритмика, остается еще многое: законы композиции (соразмерность ее частей), проблема воздействия музыки на характер человека. Неудивительно, что именно от Аристоксена исходило направление «гармоников», противопоставлявших «каноникам» с их числовыми догмами нормы благозвучия, основанные на реальных требованиях нормального человеческого слуха, слухового опыта.

18

Древнегреческое учение о ладах складывалось в течение нескольких веков (о выразительном значении того или иного лада с полной убежденностью писали Платон и Аристотель) и было подытожено прославленным александрийским ученым (астрономом, географом, физиком, математиком) Клавдием Птолемеем, который дал наиболее полное изложение теории античных звукорядов как «совершенной системы» во II веке нашей эры.

Основным мелодическим звеном в древнегреческой ладовой системе был тетрахорд (ми-ре-до-си — сверху вниз). Лад, согласно греческой теории, возникали из их соединения. Если за тетрахордом ми-ре-до-си следовал аналогичный ему по структуре (ля-соль-фа-ми), то лад назывался дорийским (по названию греческого племени — доряне). Этот лад и обладал в глазах греков лучшими этическими свойствами, как признавали Платон и Аристотель, будучи мужественным, строгим, создающим внутреннее равновесие в душе человека. Из соединения двух фригийских тетрахордов (ре-до-си-ля и соль-фа-ми-ре) образовывался фригийский лад (по названию греческой колонии — Фригия). Он считался ладом дифирамба, страсти, экстаза. Два лидийских тетрахорда

(до-си-ля-соль и фа-ми-ре-до) создавали лидийский лад (Лидия — тоже греческая колония в Малой Азии). Его находили жалобным, скорбным, интимным. От каждого из этих ладов строились также производные лады, возникавшие от перемещения тетрахордов. Если в дорийском ладу верхний тетрахорд перемещался вниз (си-ля-соль-фа-ми-ре-до-си), то такой лад назывался **гипердорийским** или **миксолидийским**. Если же нижний тетрахорд переносился вверх (ля-соль-фа-ми-ре-до-си-ля), то создавался гиподорийский, или эолийский лад. Точно так же строились производные лады от фригийского и лидийского. У греков существовали для ладов два обозначения — гармонии и тоны: первые обозначали лады в том составе, как мы их перечисляли, вторые подразумевали те же лады транспонированными, например в октаве ми — ми. Дорийский лад в таком случае не требовал транспозиции, лидийский же предполагал, по нашим понятиям, четыре диеза. Сколия Сейкила, к примеру, была написана во фригийском ладу, но в диапазоне от ми-бемоль до ми-бемоль (см. пример 4).

Помимо **диатонического** наклонения греки различали по отношению к каждому тетрахорду **хроматическое** и **энгармоническое** наклонения. Понятия хроматизма и энгармонизма у них не совпадали с нашими. Ни в том, ни в другом наклонении количество звуков и высота крайних из них в тетрахорде не изменялись. Так, в тетрахорде ля-соль-фа-ми струны ля и ми на лире не перестраивались. Изменялась лишь внутренняя структура тетрахорда, для чего перестраивались соответствующие струны лиры. Если один из средних звуков смещался на полтона (ля — соль-бемоль — фа — ми), возникало хроматическое наклонение. Если же интервал суживался еще больше, на четверть тона, то наклонение называлось энгармоническим. Судя по литера-

19

турным источникам, хроматизм и энгармонизм вошли в музыкальную практику сравнительно поздно — к концу V века. Это подтверждается на опыте Еврипида.

Не только в понимании хроматизма и энгармонизма, но и в обозначениях внутри звукоряда греки опирались на настройку струнного инструмента. Весь основной для музыки звукоряд, от ля первой октавы до ля большой, они объединяли так называемой совершенной системой. Она включала в себя несколько тетрахордов: ля (первой октавы)-соль-фа-ми, ми-ре-до-си и ля (малой октавы)-соль-фа-ми, ми-ре-до-си, а также вводный тетрахорд — ре (первой октавы) — до — си-бемоль — ля. При этом названия звуков внутри системы производились от обозначений соответствующих струн кифары. Например, ля первой октавы называлось *Nêtê*, соль — *Paranêtê*, фа — *Trite* (.третья), поскольку на кифаре, в руках кифареда струна ля приходилась внизу (*Nête* — низкая), а струна соль была соседней (*Paranêtê* — соседняя с низкой) и т. д.

Имена ряда греческих теоретиков вошли в историю в связи с частными вопросами науки. Так, Дидим Александрийский (около середины I века до н. э.) известен в области акустики уточнением музыкального строя: он произвел новый расчет терций, в процессе которого возникает малая акустическая единица — так называемая «дидимова комма». Герон Александрийский (конец II века до н. э.) привел в своей «Пневматике» полное описание гидравлического органа, изобретенного (и построенного) механиком Ктесибием в III веке до н. э. вместе с водяным насосом.

И в дальнейшем, даже в период расцвета Римской империи греческая музыкальная традиция в очень значительной мере питает науку о музыке. В I—II веке н. э. еще шли споры вокруг проблемы этоса, причем Плутарх, Клеонид и Птолемей настаивали на высоких этических свойствах и возможностях музыки, а последователи Демокрита и Эпикура горячо полемизировали с ними. Так, Филодем из Годары в полемике со стоиками, пифагорейцами и перипатетиками совершенно отрицал способность музыки воздействовать на душу человека, считая, что ритм и мелодия имеют чисто формальную природу и сами по себе безразличны к любому содержанию. Вся же чудодейственная сила музыки, которую ей приписывали, объясняется, по мнению Филодема, только значением и смыслом словесного текста, вместе с которым она звучала. В остальном она так же мало связана с духовной жизнью человека, как, например, кулинария.

В сравнении с тем, что высказывалось о музыке в V—IV веках до н. э., суждения о ней на рубеже двух тысячелетий носят во многом иной характер. С одной стороны, они проникаются скепсисом в отношении к этико-эстетическим идеалам классического периода, с другой же — скорее идеализируют прошлое. Последнее отчетливо проступает в диалоге Плутарха «О музыке» (I век н. э.), пафос которого питается лишь далекими историческими примерами, а назначение связано не только с научной раз-

работкой многих затронутых вопросов, но, по-видимому, и с просветительскими задачами. По замыслу Плутарха, участники некоей застольной беседы — кифаред Лисий и ученый александрийский музыкант Сотерих — по предложению хозяина дома, почтенного Онесикрата, раскрывают в своих речах свойства музыки как «особой отрасли знания». Попутно приводятся полупоэтические данные из истории музыкально-поэтических жанров в Древней Греции, говорится о развитии ладов, об их понимании теоретиками, о предмете «гармоники», о воззрениях на музыку Платона, Аристотеля, Аристоксена, Пифагора и, наконец, делается ссылка на «гармонию сфер».

В большей части диалога пересказаны источники: исторические сведения Плутарх, по его словам, черпал из работ Гераклита Понтийского и Главка из Регия, а в теоретической части опирался по преимуществу на Аристоксена. Однако в самом выборе источников и в направлении мыслей ясно чувствуется, что Плутарху близки именно прогрессивные традиции Аристоксена (а не числовая догматика пифагорейцев), этические воззрения Аристотеля (а не скепсис Филодема), образцы старинного и строгого греческого искусства (а не «затейливость», не «пестрота стиля», не «погоня за новизной»). Заключая беседу, Онесикрат провозглашает как высшее достоинство музыки — ее свойство «всему давать надлежащую меру». Это совпадает с идеалом крупнейших представителей учения об этосе. «...Если кто желает в музыкальном творчестве соблюсти требование красоты и изящного вкуса, — замечает Плутарх устами своего протогониста, — тот должен подражать старинному стилю, а также дополнять свои музыкальные занятия прочими научными предметами, сделав своей руководительницей философию, ибо она одна в состоянии определить для музыки надлежащую меру и степень полезности»⁷. Во многих работах и суждениях о музыке, относящихся к александрийской эпохе, как бы подводятся итоги всему сделанному в этой области, происходит систематизация накопленного материала, сводятся по возможности к единству **знания о предмете** — отчасти в целях просветительных.

Что касается учения об этосе, то в дальнейшем неоплатоники, в особенности Плотин (III век), переосмыслили его в религиозно-мистическом духе, лишив гражданственного пафоса, который был присущ ему когда-то в Греции. Отсюда уже тянутся прямые нити к эстетическим воззрениям средних веков.

О развитии музыкального искусства в Древнем Риме судить еще труднее, чем о характере музыки в Древней Греции. С одной стороны, сохранились сведения об удивительно интенсивной и даже пышной музыкальной жизни Рима эпохи расцвета. С другой же — отсутствуют какие-либо памятники, позволяющие ощутить

⁷ Плутарх. О музыке. Пг., 1922, с. 70.

21

направление творческого процесса. Еще более осложняется это положение тем, что художественная культура Рима так или иначе наследует некоторым историческим традициям Древней Греции в ходе своей эволюции, а в последние века античного мира непосредственно соприкасается с новыми явлениями, привнесенными распространением христианства. Древний Рим по-своему продолжает то, что уже было достигнуто в Греции, переосмысливает это наследие, создает как бы новый облик художественной культуры, переживает свой упадок и, наконец, передает, насколько это возможно, эстетическое наследие античности новой культуре средневековья.

По-видимому, в истории Рима сложились особые, местные музыкально-поэтические формы, сопряженные с бытом и общественной жизнью: свадебные, похоронные, триумфальные песни. Большое значение приобрела также военная музыка (рога, трубы). Древнегреческий авлос был заменен здесь тибией (разновидность того же инструмента). Есть основания думать, что раннеримская культура обладала, при всей своей незрелости, большим своеобразием, вернее, обещала большую самостоятельность, чем показали в дальнейшем ее пути в области музыки.

Начиная с V, особенно с IV века до н. э., греческие образцы отчасти заслонили постепенно перед римлянами ценность их местного искусства. Те же тенденции в греческом искусстве, которые были характерны для эпохи эллинизма, были не только восприняты в Риме, но получили здесь интенсивное развитие. В глазах историка местные художественные истоки и ранние греческие влияния почти сливаются — так трудно различить самостоятельный путь древнеримского музыкального искусства. Тем не менее, когда общий облик музыкальной культуры в Риме уже сложился, когда музыкальная жизнь империи приобрела специфические для нее формы, современники ощутили (и нам легко этому поверить) не только преемственность, но и

значительные различия между Грецией и Римом. Как и в Греции, в Риме связь поэзии и музыки была очень велика: поэтические произведения пелись в сопровождении кифары или авлоса (тибии). Однако это уже не было делом самого поэта. Пышность и профессиональная выучка торжествовали в исполнении стихов. Эклоги Вергилия и поэмы Овидия пелись с танцами в театре. Изменился и характер музыки в драме. Хор в греческом понимании исчез из нее. Сами представления имели не столько этически-воспитательный, сколько празднично-развлекательный смысл. Сольное пение в сопровождении тибии, пластическая пантомима под инструментальную музыку (ансамбль), иногда хоровые эпизоды — такова была музыка в римском театре. Ко времени Нерона там увлекались виртуозностью: певцы (как и танцовщики), в сущности, вытесняли драматических актеров со сцены. Преувеличенное самомнение и капризы певцов-трагедов неоднократно осмеивались в литературе. Организация клаки, высокие гонорары исполнителям, нездоровое их соперничество — все это было крайне далеко от обществен-

22

ного пафоса греческого трагического театра, от почетной обязанности в организации хора, от прославленных побед Эсхила и Софокла на состязаниях.

Совершенно изменяется сама общественная атмосфера, окружающая искусство, в далекое прошлое отходит этос — в понимании Платона и Аристотеля. Меняется весь общественный уклад в Римской империи — в сравнении с афинской демократией, а это, разумеется, самым непосредственным образом сказывается и на характере больших государственных празднеств в Риме. Широкие цирковые состязания, выступления гладиаторов, огромные концерты рассчитаны на сильнейший и часто слишком внешний зрительный или слуховой эффект. Народ более не участвует сам в празднествах, его лишь потешают ими, отвлекая от возмущений и ропота. Как бы ни были грандиозны римские зрелища, они по существу вовсе не демократичны. Большие и громкозвучные ансамбли, колоссальные хоры, виртуозы певцы, кифареды, авлеты выступают в Риме при Нероне (император в 54—68 годы). В исполнении пантомим участвует инструментальный ансамбль, соединяющий греческих и восточных музыкантов. Орган, ценимый за силу звука, пользуется большим успехом. Бой гладиаторов идет под звуки трубы, рогов и гидравлического органа. Император Домициан учреждает так называемые капитолийские состязания на Марсовом поле, на которые стекаются певцы и инструменталисты со всего мира.

В Риме вообще со временем становится обычным сосуществование музыкантов, представляющих разные художественные культуры: здесь и греческие кифареды, и сирийские виртуозки, и вавилонские виртуозы, и александрийские певцы, и андалузские танцовщицы с кастаньетами. В Риме звучат и тибия, и кифара, и огромная лира, и арфа, и вавилонская волынка, и орган, и труба, и сistr, и всевозможные ударные. Распространяя свою власть все шире в Европе и за ее пределами, Рим вовлекает в художественную жизнь самые различные музыкальные силы, почему она и приобретает уже некоторую пестроту. Из музыкантов, собранных отовсюду, составляются большие ансамбли — для концертов, празднеств, пиров, пантомим. Кадры профессионалов непрерывно растут, пополняемые пленными иноземцами. Знатные патриции содержат целые хоры и оркестры у себя в домах. Учителям пения ставятся памятники. Виртуозы певцы и кифареды пользуются огромной славой. Кифаред Анаксенор, певец Тигеллий при Цезаре и Августе, кифаред Менекрат при Нероне, Мезомед при Адриане, кифареды Терпний и Диодор при Веспасиане снискали и громкую славу, и богатство, и всеобщее признание. Увлечение музыкой в гедонистическом ее понимании вызывает в Риме и расцвет любительства. Сам Нерон решается выступать как певец и кифаред. Музыкой охотно занимаются известные римлянки. Пению и игре на кифаре обучают детей в знатных семействах.

Вместе с тем со II века н. э., а особенно в III и IV веках, как бы в противовес господствующей художественной культуре Рима

23

поднимается совсем иное идейное течение, представленное ранним христианством — сначала как религией обездоленных и угнетенных масс, а затем как государственной религией. Упадок античной культуры в эпоху разложения рабовладельческого строя как раз способствует успешному развитию христианского искусства, во многом противостоящего эстетике и музыкальной практике Рима предшествующих столетий:

Нельзя, однако, отрицать и образовавшиеся на рубеже двух эпох некоторые связи между наследием античности и развитием эстетической мысли последующего времени. Мы увидим в дальнейшем, в чем заключались эти связи и каковы были существенные различия между

отношением к музыкальному искусству в лучшие века античности — и на протяжении средних веков.

Если же иметь в виду далекие перспективы музыкального искусства в Западной Европе, по крайней мере начиная с эпохи Возрождения, то для данной художественной области возымели значение в конечном счете не только теоретическое наследие Древней Греции и совсем не образцы самой музыки, столь немногочисленные и разрозненные, но прежде всего прогрессивные художественные идеи, связанные с синтезом искусств в греческой трагедии, с неразрывной сопряженностью поэзии и музыки. Этими идеями вдохновлялись многие музыканты — от представителей Ренессанса и Монтеверди до Глюка, от Глюка до Вагнера и Танеева, от них до наших дней.

СРЕДНИЕ ВЕКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В развитии музыкальной культуры Западной Европы длительную и широкую историческую полосу средних веков трудно рассматривать как единый период, даже как одну большую эпоху с общими хронологическими рамками.

Первый, исходный рубеж средневековья — после падения Западной Римской империи в 476 году — принято обозначать VI веком. Между тем единственной областью музыкального искусства, оставившей письменные памятники, была до XII века только музыка христианской церкви. Весь своеобразнейший комплекс связанных с ней явлений сложился на основе длительной исторической подготовки, начиная со II века, и включил в себя далекие истоки, уходящие за пределы Западной Европы на Восток — в Палестину, Сирию, Александрию. Помимо того церковная музыкальная культура средних веков так или иначе не миновала наследия Древней Греции и Древнего Рима, хотя «отцы церкви», а в дальнейшем теоретики, писавшие о музыке, во многом противопоставляли искусство христианской церкви языческому художественному миру античности.

Второй важнейший рубеж, знаменующий переход от средних веков к Возрождению, в Западной Европе проходит не одновременно: в Италии — в XV веке, во Франции — в XVI; в других странах борьба средневековых и ренессансных тенденций протекает в разное время.

К эпохе Возрождения все они приближаются с различным наследием средневековья, с намечающимися собственными выводами из огромного исторического опыта. Этому в большой мере способствовал значительный перелом в развитии художественной культуры средневековья, наступивший в XI—XII веках и обусловленный новыми социально-историческими процессами (рост городов, крестовые походы, выдвижение новых общественных слоев, первые сильные очаги светской культуры и т. д.).

25

Однако при всей относительности или подвижности хронологических граней, при неизбежных генетических связях с прошлым и неравномерности перехода к будущему, для музыкальной культуры западноевропейского средневековья характерны многозначительные явления и процессы, которые свойственны только ей и немислимы в иных условиях, в другие времена. Это, во-первых, передвижение и существование в Западной Европе множества племен и народов, находящихся на разных ступенях исторического развития, множественность укладов и различных политических строев в разных частях Европы — и при всем том настойчивое и последовательное стремление католической церкви к объединению всего огромного, бурного, многоликого мира не только общей идеологической доктриной, но и общими принципами музыкальной культуры. Это, во-вторых, — неизбежная тогда двойственность музыкальной культуры на протяжении всего средневековья: церковное искусство неизменно противопоставляло свои единые каноны многообразию народной музыки повсюду в Европе — и одновременно вынуждено было в различных вариантах идти на компромисс и уступать вторжению местных народных музыкальных элементов в свои канонизированные формы. То была непрерывная борьба при неизбежных уступках и непрекращавшихся атаках с обеих сторон: церковь обличала «греховность» народного искусства, а народная мелодика с ее местными живыми интонационно-ритмическими приметамы вторгалась в круг церковных песнопений. Это не значило, однако, что церковная музыка

становилась тождественна народной: ее содержание, ее образность, вся ее эстетическая сущность были связаны с религией и лишь постепенно эволюционировали под воздействием светского искусства.

Ограничение музыкальной культуры сферой церковного, с одной стороны, и народного — с другой, искусства оставалось в силе в Западной Европе на протяжении примерно полутысячелетия: в XII—XIII веках уже зародились новые формы светского музыкально-поэтического творчества и в большой мере преобразилась церковная музыка. Но эти новые процессы происходили уже в условиях развитого феодализма.

Для истории всей европейской художественной культуры переход от античности к средневековью, от рабовладельческого общественного строя к феодальному был великим переломом, даже идейным переворотом глубокого значения и широчайшего масштаба. Каковы бы ни были культурные связи между поздней античностью и началом средневековья, художественная культура античного мира в ее типичных проявлениях и высоких образцах — и складывающаяся в главных чертах культура раннего средневековья решительно, принципиально **отличны** в своих определяющих, ведущих тенденциях. Творчество древнегреческих трагиков и произведения христианских писателей, создания античных скульпторов — и мозаики христианских базилик — это явления различных исторических эпох, выражения совершенно

26

различного мировосприятия. В античном искусстве воплощены любовь и воля к жизни, жизненный, земной драматизм, убежденность в гармоничности прекрасного человека. В искусстве раннего средневековья — дидактическое отрицание всех ценностей земной жизни ради воздаяния после смерти, проповедь аскетизма. Античному культу человеческого тела как совершеннейшей из тем искусства раннее средневековье противопоставляет особую условность в передаче внешнего человеческого облика, всего лишь как брэнной оболочки бессмертного духа. И в соответствии с этим, синкретическому единству искусств в античной трагедии противостоит понимание музыки как служанки церкви.

Переход от рабовладельческого общественного строя к феодальному в Западной Европе отнюдь не ограничился территориальными пределами античного мира и не означал замену одного строя другим именно в этих пределах. Феодализм складывался в длительном, полном событий и столкновений процессе взаимодействия античного общества и новых социальных сил, так называемых варваров, обосновавшихся (как иберы) или передвигающихся (кельты, германцы, славяне) по Европе. В этом процессе участвовали, таким образом, различные племена и народы: одни, живущие еще родовым строем, другие, длительно существовавшие в условиях строя рабовладельческого; одни, достигшие лишь невысокого уровня культуры, другие, представлявшие высокую, даже изысканную эллинистическую культуру. Поскольку Рим в начале нашей эры сосредоточил под своей властью огромную территорию (от Португалии на восток до Каспийского моря и от Египта на северо-запад до Британских островов), сфера античных влияний могла, казалось бы, стать к этому времени достаточно широкой. Но, по той же причине, сама позднеантичная культура вобрала в себя самые разнообразные культурные слагаемые. А затем, с падением Рима, его значение для новой культуры было в большой мере подорвано, и лишь Восточная Римская империя с центром в Византии (Константинополь) еще удерживала связи с античной традицией, хотя в ней самой были очень сильны восточные влияния. Наконец, в процессе формирования раннесредневековой культуры немаловажным оказался самый **путь** новой религии — христианства, распространявшегося с Востока, из эллинистической Иудеи, через Египет, Сирию, Армению и впитавшего некоторые характерные особенности местных культовых форм.

Как известно, особый характер средневековой культуры, средневековой образованности, средневекового искусства в большой мере определяется зависимостью от христианской церкви.

«Средневековье развилось на совершенно примитивной основе, — пишет Энгельс. — Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на всех ранних

27

степенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам и само образование приняло тем самым богословский характер. В руках попов политика и

юриспруденция, как и все остальные науки, оставались простыми отраслями богословия и к ним были применены те же принципы, которые господствовали в нем. Догматы церкви стали одновременно и политическими аксиомами, а библейские тексты получили во всяком суде силу закона [...]...это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя»¹. Для музыкального искусства раннего средневековья именно в связи с этой диктатурой церкви огромное значение приобрело своеобразное разделение различных его областей: профессионального церковного искусства, в принципе единого (на латинском языке) для различных народов, принявших христианство, — и местного народного искусства на различных языках и диалектах. Первое записывалось с прогрессирующей точностью, второе оставалось в устной традиции. Поэтому о церковной музыке мы можем судить на основании различных письменных памятников, о народном искусстве — только по позднейшим записям.

Музыка христианской церкви складывалась в своих первоначальных формах еще в исторических условиях высокого могущества Римской империи и затем начинающегося кризиса ее и всего рабовладельческого общественного строя. Тогда христианская религия была, по выражению Энгельса, своего рода выходом для поработенных, угнетенных и обнищавших групп людей, которые не могли сопротивляться «гигантской римской мировой державе» и не надеялись обрести в этом мире надежду на спасение. Вера в загробную жизнь, в высшее воздаяние за все совершенное на земле, а также идея искупления грехов человечества жертвой распятого на кресте Христа были способны увлечь угнетенные народные массы.

От начала распространения христианства до признания его государственной религией Римской империи (IV век) и затем до кодификации круга богослужебного пения к VII веку и сама христианская религия, и связанное с ней музыкальное искусство проходят огромный исторический путь. Из религии «страждущих и обремененных» христианство становится господствующей религией, претендующей на вселенскую духовную власть. На протяжении II—VI веков идет формирование новых родов церковной музыки, которые в итоге образуют основу григорианского хора как единого, обязательного свода песнопений, принятых римской церковью.

Проследить за ходом этого процесса на столь далекой исторической дистанции не представляется в наше время воз-

¹ М а р к с К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 360—361

28

можным. Однако из сопоставления сложившихся образцов григорианского пения и культовой музыки восточных стран, откуда началось распространение христианства, исследователи делают выводы о некоторых истоках раннехристианской музыки. Уникальный образец записи (на папирусе — на обороте счета зерна) христианского гимна найден в Оксирихе (Египет) и относится предположительно к III веку. Подобных памятников в **греческой** нотации больше найти не удалось. Гимн из Оксириха, по-видимому, представляет античную струю в христианском гимнотворчестве и, возможно, переносит сюда традицию одического искусства Древней Греции (*пример 5*).

В остальном же раннехристианская музыка, как предполагают специалисты, унаследовала приемы псалмодии как особого рода речитации с мелодическими вступлением и заключением — из ритуального древнеиудейского пения, а мелизматический склад ряда песнопений (например, широкораспетых аллилуй) — из коренных мелизматических традиций в музыке Сирии, Армении, Египта. Сопоставление стариннейших форм ритуального пения, сохранившихся в европейских общинах Йемена с их замкнутой патриархальной жизнью, — и ряда григорианских напевов позволяет уловить преемственную связь псалмодии в хорале и древнего синагогального псалмодирования. Современным ученым это представляется естественным, поскольку раннехристианские общины, еще не выделявшие из своего состава певцов-профессионалов, могли попросту осваивать местные формы ритуала духовной и церковной музыки. Точно так же предполагается, что исполнительские традиции христианского пения — антифон и респонсорий — сложились на основе восточных образцов. Антифонное пение (противопоставление двух хоровых групп) было известно в Александрии уже в I веке: его вводила там в обычай христианская секта терапевтов. Но еще ранее антифон сложился в Сирии и Палестине. С IV века он стал распространенным приемом у христиан, и его основание приписывалось даже миланскому

епископу Амвросию. Респонсорий, то есть чередование сольного пения и «ответов» хора, тоже усвоенное христианами, по мнению исследователей в равной мере имеет восточное происхождение.

Как бы ни было велико значение восточных традиций и образцов для формирования раннехристианского искусства, вряд ли они могли определить весь ход его дальнейшего развития и остаться жизнеспособными в различных исторических условиях и на значительном отдалении от Сирии, Палестины, Египта, где-либо к северу Европы. По всей вероятности, весь накопленный ранним христианством опыт был переработан, как бы переплавлен в григорианском хорале. Псалмодия, особый вид речитации-пения — имеет ли она только лишь синагогальное происхождение? Не складывались ли у различных народов, населявших Европу, свои типы речитации-сказа, например, в связи с эпосом? Точно так же принцип антифона не обязательно дол-

29

жен был возникнуть только на Востоке и лишь оттуда прийти в Европу. Если б он не нашел для себя естественной, подготовленной почвы в новых исторических условиях, разве мог бы он существовать на протяжении многих веков? Иными словами, отнюдь не отрицая значения восточных образцов в начале сложения христианской музыки, мы вправе предположить и существование новых, как бы встречных тенденций, исходящих из иных исторических, социальных и культурных условий, в которых продолжалось ее развитие в Западной Европе.

Историческая подготовка григорианского хорала как ритуального пения господствующей христианской церкви была длительной и разносторонней. Псалмодия, мелизматическое пение, гимны и псалмы — все это составляло словно бы различные жанровые основания, на которых складывался хорал и которые определили его внутреннее многообразие. Аскетическому характеру раннего христианства, его этическим позициям в значительной мере соответствовало на первых порах строгое, простое псалмодическое пение в христианских общинах (особенно в крайних, аскетических сектах), с его ограничением мелодии в пользу слова. Однако и ранняя христианская музыка не могла избежать тяги к мелодии, к пению как таковому. Наряду с псалмодированием в ее обиход вошли и гимны, как музыкально-поэтические произведения, соединяющие стихотворный текст с мелодией песенного склада. Расцвет христианского гимнотворчества относится к IV веку, но происхождение гимнов было более ранним. Как известно, отцы церкви одновременно обличали светскую, «языческую» музыку, участницу пиров и оргий, изнеживающую и развращающую нравы, — и признавали пользу ее, когда она восхваляет божество и помогает слову, главенствующему в песнопении, «через наслаждение слуха» наилучшим образом воздействовать на «слабый дух» человека. Это уже был характерный компромисс в бесчисленном ряду тех, на которые шла церковь в своей борьбе со светским искусством и в своих уступках ему же — ради собственной пользы.

После разрозненных и довольно смутных сведений о создании гимнов во II веке, более определенные данные о гимнотворчестве дошли к нам от III века. Крупнейшими создателями гимнов были в IV веке: Арий в Александрии, Ефрем Сирий в Сирии, Иларий из Пуатье в Галлии, епископ Амвросий в Милане, его последователи Августин и Пруденций. По всей вероятности, гимнотворцы, складывая духовные стихи, либо подбирали к ним популярные в быту мелодии, либо создавали их по таким образцам. Ария, например, упрекали в том, что напевы его гимнов носят простонародный характер; заимствовал он также музыку из песен, которые считались «распущенными» и порицались за это. Хотя записи некоторых гимнов дошли до нас лишь от XII века, все же есть основания заключить, что мелодика их ближе всего к песенной и в этом смысле издавна предвещает принципы му-

30

зыкально-поэтического искусства гораздо более позднего времени. Сопоставляя образцы гимнотворчества, приписываемые епископу Амвросию и Пруденцию с принципом псалмодирования, нетрудно убедиться, что гимны во многом противостояли аскетическому художественному складу ритуальной псалмодии (примеры 6, 7).

Еще более разительным оказывается отличие мелизматических распевов, так называемых юбиланий («восхвалений») и аллилуй, во всяком случае, от псалмодии и в большой мере даже от гимнов. Насколько словесный текст был подавляюще важен при псалмодировании, насколько он был равен напеву в гимнах, настолько же он отстает перед мелодией в юбиланиях и никогда не может с ней равняться. В юбиланиях на одно слово приходится широкий мелодический распев, по всей вероятности — выступление певца с радостными, ликующими, если не экстатическими

возгласами. Здесь полностью торжествует мелодия, как бы возносясь над текстом, приобретая несколько импровизационный характер.

Разумеется, мы не можем судить о развитии раннехристианской музыки во всей его конкретности, широте, последовательности, не можем восстановить сколько-нибудь полную картину того, что происходило до составления григорианского антифонария, то есть до канонизации круга богослужебных песнопений римской церкви. Более или менее ясны лишь роды церковного пения (разделяющиеся по складу мелодики, по соотношению ее с текстом), подготовленные на протяжении предшествующих этапов и вошедшие затем в антифонарий, составление которого приписывалось папе Григорию I.

К тому времени, когда был создан григорианский антифонарий, уже накопился известный опыт церковнопевческих школ в ряде монастырей — этих своеобразных центров новой церковной образованности, возникавших с IV века в Болонье, Кремоне, близ Милана, в Равенне, Неаполе, позднее в Галлии и Ирландии, в начале VI века в Монте-Кассино (бенедиктинский монастырь). Если у ранних христиан в пении объединялась вся община, обычно привносившая в него явные следы местного мелодического склада, то со времени Лаодикейского собора (364) в церкви разрешилось выступать только певцам-профессионалам.

Надо полагать, что уже в первых монастырях усилиями местных духовных деятелей был в какой-то степени произведен отбор круга песнопений для церковного обихода. Примечательно, между прочим, что еще в V—VII веках сложились особые, местные традиции церковного пения, которые впоследствии не вполне совпадали с кодифицированным григорианским антифонарием. Такого амвросианское пение в Милане (связанное с именем епископа Амвросия Миланского), галликанское с центром в Лионе, мозарабское, заявившее о себе в VII веке в Толедо и Вильядолиде.

В конце IV века произошло, как известно, разделение Римской империи на западную (Рим) и восточную (Византия), исторические судьбы которых оказались затем различными. Тем самым обо-

31

собились западная и восточная церкви, поскольку христианская религия именно к тому времени стала государственной. Когда Рим пал под натиском варваров, Византия еще "была в полной силе, а в VI веке, при императоре Юстиниане, достигла даже значительного расцвета и политического могущества. И — странным образом — не только Византия, но и Рим, утративший свою политическую роль, сохраняли важнейшее значение церковных центров, регулирующих и формирующих, в частности, все, что относилось к искусству христианской церкви. Не только константинопольский патриарх, но и римский папа как первый из епископов приобретает верховную власть главы своей церкви. Мало того, как раз в Риме, где позиции светской государственной власти были ослаблены, если не утрачены, значение высшего духовенства резко возросло: «Римским папам пошло на пользу перенесение императорской резиденции из Рима», — отметил в этой связи Маркс².

С разделением Римской империи и образованием двух центров христианской церкви пути церковного искусства, находившегося в процессе окончательного формирования, в значительной мере тоже обособились на Западе и Востоке. Каждая из церквей претендовала на верховное, «вселенское» значение — католическое (*лат.*), кафолическое (*греч.*). На первых порах, однако, более сильная Византия оказывала существенное влияние на Рим в вопросах церковного искусства. Римская певческая школа складывалась в то время, когда авторитет Византии в этом смысле был уже достаточно высок. Характер наших знаний о византийском музыкальном искусстве остается более или менее «теоретическим» вплоть до XIII века: ранние нотные памятники не читаются. Но мы знаем о прочных и широких связях Византии с восточными странами, о значении в ней греческой письменности и греческих культурных традиций вообще, о пышном стиле богослужений в Константинополе при Юстиниане, о расцвете гимнотворчества (Иоанн Дамаскин в VIII веке), об организации певческого дела, о разработке музыкальной теории (учение о восьми церковных ладах, так называемый Октоих). На тех этапах развития Византия могла быть в значительной мере образцом для Рима. Впоследствии, с происшедшим в XI веке разделением западной, католической, и восточной, православной, церквей, открыто противопоставивших себя одна другой, эти давние связи, разумеется, остались только в прошлом.

Основание римской певческой школы как определенной организации относится, по всей вероятности, еще ко времени папы Сильвестра I (314—335). На первых порах она развивалась как

бы параллельно иным, монастырским школам. Но, выдвигаясь в роли западного церковного центра, Рим претендовал на главенствующее положение и стремился обобщить и упорядочить все свое церковнопевческое достояние. Опираясь отчасти на опыт Византии и не порывая также связи с другими церковнопевческими центра-

² Архив Маркса и Энгельса, т. 5, 1938, с. 11.

32

ми (особенно с Миланом), Рим переработал по-своему все, чем располагала христианская церковь, и создал на этой основе канонизированное ее искусство — григорианский хорал.

В течение IV, V, VI веков римские певцы накапливают, отбирают и шлифуют огромное количество различных напевов, попадающих в Рим отовсюду или появившихся здесь, на месте. Осуществляется ли создание устойчивых форм ритуального пения под руководством отдельных пап, или совершается всего лишь в их время — судить трудно: легенда приписывает им определенные личные заслуги, а история не дает этому вполне достоверных подтверждений. Так, папе Дамазию (до 384 года) приписывается установление порядка в вокальных частях литургии, при папе Целестине I (до 432 года) будто бы определился характер вступительной ее части и т. д. И дальше, вплоть до папы Григория I (590—604), процесс систематизации богослужебных напевов, оформления церковного ритуала основывался на практике римской певческой школы. Создание антифонария, приписываемое папе Григорию, было подготовлено, по крайней мере, трехвековой деятельностью римских певцов при участии местного духовенства. В итоге церковные напевы, отобранные, канонизированные, распределенные в пределах церковного года, составили при папе Григории (по меньшей мере — по его инициативе) официальный свод — антифонарий. Входящие в него хоровые мелодии получили название **григорианского хорала** и стали основой богослужебного пения католической церкви.

Каково бы ни было личное участие папы Григория I в создании антифонария, легенда о нем, если можно так выразиться, исторически убедительна. Стремление утвердить единую, обязательную для римской церкви систему церковного пения — в духе всей деятельности этого папы по укреплению и централизации высшей церковной власти. Папа Григорий I происходил из богатейшей патрицианской семьи, владевшей обширными землями и располагавшей очень крупными средствами. Он получил хорошее по тому времени богословское образование, смолodu питал интерес к делам церкви и религии, обладал, видимо, сильным, волевым характером. Был претором Рима, основал несколько монастырей, вступил в орден бенедиктинцев. В 578 году его направили в Константинополь как папского нунция. Пробыв там около семи лет, он имел возможность вникнуть в положение византийской церкви и наилучшим образом ознакомиться с ее певческой школой. Возвратившись в Рим, занимал ряд высоких духовных должностей, а с 590 года стал римским папой.

Как глава римской церкви, Григорий I не только проявлял большую энергию и инициативу в церковных делах, но постоянно вторгался в сферу светских, государственных интересов, будучи идеологом, верховным организатором церкви — и одновременно смелым политиком. Своей реальной деятельностью и своими писаниями он стремился упорядочить влияние римской церкви как вселенской, противопоставить высшую власть папы — власти

33

константинопольского патриарха. Преуспел он и как политик: в течение ряда лет ему удалось ограждать Рим от нашествий лонгобардов, откупаясь от их короля крупными суммами! При таком размахе деятельности естественно было для Григория I вмешаться и в богослужебно-певческие дела римской церкви и способствовать их упорядочению: это являлось тоже немаловажной стороной укрепления ее власти и пропагандистской силы. Григорианский хорал призван был служить именно этому — и та или иная инициатива папы Григория I стоит здесь вне сомнений. Подлинник антифонария, составленного при Григории I, не сохранился; существуют лишь его позднейшие копии. Языком григорианского хорала остался латинский, и впредь традиционный в письменности средневековья. Однако со временем латынь, когда-то **живой** язык в Древнем Риме, становилась все более далекой от развивающейся в средние века реальной речи даже самих римлян — не говоря уж, конечно, о многочисленных языках и наречиях молодых народов, населявших Западную Европу. Тем не менее латынь остается и поныне основой католического богослужения. Мелодический склад григорианского хорала в его первоначальном виде мы не можем представить с полной точностью. Дело в том, что на рубеже VI и VII веков запись мелодии основывалась не на принципе ее точного воспроизведения, но лишь на принципе ее напоминания

— при наличии крепкой устной традиции, накопившихся навыков певцов.

Вообще всю предысторию григорианского хора, весь путь его формирования в целом невозможно понять вне такого особого явления, как устная традиция. Стариннейшие церковные песнопения в течение многих веков передавались, так сказать, из рук в руки, от певца к певцу, из Малой Азии в Европу, из одного христианского центра в другой. Трудно предположить, что этот процесс не был связан с той или иной эволюцией самих напевов. Известно, что к IV веку в хоровой практике восточных христиан выработалась система своего рода мнемонических указаний: руководитель хора движениями рук (хейрономия) напоминал о направлении мелодии. Направление, но без интервальных обозначений, указывалось и в стариннейших нотных записях средневековья. Точно так же и ритм, который, надо полагать, определенным образом устанавливался при хоровом исполнении, не был точно зафиксирован раз навсегда. Словом, интонационно-ритмическое движение могло иметь как бы ряд вариантов, что вполне закономерно при устной или наполовину устной традиции. Лишь значительно позднее, когда появились иные, более совершенные системы записи сначала высотных, а затем и ритмических соотношений звуков, григорианский хорал мог быть зафиксирован с большой точностью (по традиции он и в дальнейшем записывается мензуральной нотацией на четырех линейках). Между тем к той поре сам хорал не мог не претерпеть значительных изменений — как показывают многочисленные примеры его многоголосных обработок начиная с XI века: он стал более медленным и мерным

34

по движению, как бы застыл, «растянулся», утратил ритмическое многообразие.

Однако это вовсе не значит, что григорианский хорал был к началу VII века таким же, каким он становился к XII—XIII векам. Напротив, не зная детально его ритма, мы вправе предположить значительную ритмическую гибкость мелодии, то псалмодически следующей за текстом, то приобретающей большую ритмическую четкость и оформленность в гимническом складе, то импровизационно-напевной в юбилеях. Очевидно, наподобие ладоинтервальных формул, характерных, как увидим далее, для хора, сложились и своего рода ритмические формулы, быть может с различными их функциями в началах или заключениях различных форм богослужебного пения. Но все эти формулы были особым руслом, направлявшим движение мелодии, но не определявшим его с полной точностью во всем масштабе.

В связи с самой природой григорианского хора и с особенностями его первоначальной записи существуют различные возможности, даже различные принципы его современной расшифровки. Исследователи за рубежом спорят об этих принципах. Целый ряд ученых придерживается идеи о несовпадении ритмических текстовых ударений в хорале с его метрической периодичностью, об отсутствии самостоятельной музыкально-ритмической организации в нем. С другой стороны, существуют попытки подчинить расшифровку хора метроритмической периодичности.

Надо полагать, однако, что ни та, ни другая крайняя точка зрения не приемлема полностью, и в то же время за каждой из них стоят свои более или менее убедительные доводы. Нельзя, по существу, ни исключить возможности самостоятельного метроритмического движения в хорале, ни подчинить весь хорал нашим представлениям о метроритме. Нельзя именно потому, что хорал был наполовину искусством устной традиции, допускающей большую свободу, чем наша запись длительностей, и не требующей вместе с тем той безграничной свободы, которую предполагает у нас отказ от фиксации длительностей вообще. По всей вероятности, в псалмодических частях хора мелодия не была ритмически строго оформленной и подчинялась свободному произнесению прозаического текста, переходя к ритмическим формулам, возможно, лишь в концовках фраз. Другой тип мелодического движения был характерен для тех образцов хора, в которых сочетался и силлабический склад (по звуку на слог), и распетые слоги. Наконец, особый тип движения мог отличать юбилеи, аллилуйи, вообще мелизматическое пение: здесь ритмическая периодичность могла сочетаться со свободой импровизации, с замедлениями, ускорениями, с задерживанием определенного звука и т. д. Таким образом, с нашей точки зрения, нет реальных оснований придерживаться лишь одного какого-либо принципа ритмической расшифровки образцов григорианского хора.

Оценивая в принципе григорианский хорал как сложное явление с многообразными истоками и многовековой последующей

35

историей, мы не в праве отрицать в нем ни следы связи с внекультовой мелодикой бытового или

даже народно-бытового происхождения, ни бесспорной направленности на служение католической церкви. Сама обязательность хора, насаждаемого повсюду, где эта церковь имела власть, в том числе у народов, очень далеких от Рима, от романской культуры, от латыни, уже придавала григорианскому хоралу смысл далекого, отрешенного от жизни, в своем роде догматического церковного искусства.

Свод григорианских напевов огромен. Он включает в себя песнопения, как предназначенные для всех служб церковного календаря — от недели к неделе, от праздника к празднику, так и постоянно присутствующие в составе литургии. Неизменными частями католической мессы (так называемый *Ordinarium*) являются *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* и *Agnus dei*. Сложились эти части в разное время в пределах II — IV веков до «послегригорианских» столетий. Лишь начиная с XIV века они привлекли к себе внимание музыкантов, создававших каждый свою **композицию** мессы на основе их текстов. Именно по таким композициям Палестрины, Орландо Лассо, Баха, Бетховена и многих других великих и крупных мастеров мы представляем мессу, как цельное художественное произведение. Чтобы судить о григорианском хорале раннего средневековья, нужно отвлечься от этих впечатлений. Ординариум как раз занимал очень скромное место в григорианском антифонарию (ко времени Григория I сложились еще не все части), текст его оставался неприкосновенным, напевы носили гимнический характер (возможно, что когда-либо исполнялись при участии прихожан) и могли быть лишь более развитыми в большие праздники, не представляя, однако, значительного разнообразия.

Иное дело — *grorgium*, к которому относились все «подвижные» части литургии: интроит (начальный псалом), градуал (псалом на данный день церковного года), офферторий (молитва при преосуществлении даров), коммунио (во время причастия), тракт-те, аллилуйя — все, что связано с определенными моментами богослужения. Порой и среди них встречались напевы, переносимые из одной службы в другую. Но в принципе смены здесь зависели от церковного календаря. Для больших праздников характерны широкораспетые аллилуйи. Что касается остальных песнопений, то интроит, например, включал и чисто псалмодические фразы, и заключительный распев на последние слова — как своего рода ладовую формулу. Преобладают же в песнопениях проприума мелодии то более распетого, то более силлабического склада, но почти всегда соединяющие то и другое и в целом скорее широкие, чем сжатые. Поразительна при этом неиссякаемая сила мелодического изобретения! Огромное количество напевов возникло, по существу, в узкоограниченных рамках художественных возможностей: во-первых, диктат культового, ритуального текста, во-вторых, скромный вокальный диапазон (как правило, не более октавы, порою же квинта, секста, септима), в-третьих, диатони-

36

ческие церковные лады с системой характерных попевок, в-четвертых, нефиксированный ритм и, наконец, чистейшее одноголосие. Разумеется, от собственно псалмодирования как особого типа речитации с характерными начальными и заключительными мелодическими интонациями трудно ожидать какого-либо многообразия (*пример 8*). Единообразнее подобных форм псалмодии в григорианском обиходе — только особые «тоны» для произнесения молитв, для чтения евангелий, посланий апостолов и книг пророков. Сами же по себе образцы псалмодирования различаются по протяженности, «развернутости» мелодических вступлений, заключений, а иногда и «середин», которые имеют в каждом ладу как бы свои интонационные формулы. Итак, здесь все в большой мере связано определенным типом движения и мелодическими формулами. Но даже в этом предельно скромном масштабе далеко не все одинаково. Псалмодирование отнюдь не часто в литургии. Оно включает вступительную молитву литургии — интроит и контрастирует ее широкой, с распевами (особенно в большие праздники) мелодии (*пример 9*).

Наибольший контраст псалмодированию (и гимническому роду пения, а позднее — еще и секвенциям) создают свободно развертывающиеся мелодии «Alleluja», за которыми следует стих псалма, тоже широкораспетый (радостный). В постные дни аллилуйи не исполняются (их заменяет другое песнопение): их ликующий, юбилейный характер был бы тогда не к месту. Мелодии этого рода напевов особенно свободны в своем движении, малозависящем от слова, достаточно многообразны и иногда удивительны по своему размаху (в праздничной мессе, *пример 10*).

Из остальных частей проприума важное значение имеет градуал — торжественное песнопение, исполняемое со ступеней амвона (ступень — *gradus*) и посвященное данному празднику (или данному воскресенью года). Градуалы и по мелодическому облику и по масштабам гораздо более внушительны, чем, например, краткие мелодии коммунио. На их примерах особенно ясно

ощущается характер развертывания мелодики в григорианском пении: не только плавной, поступенной — или со скачками, силлабической — или распевной, но гибко совмещающей эти качества и одновременно объединенной как бы общим током движения (пример 11).

Единство целого достигается здесь в принципе общностью ладовых попевок, но этим отнюдь не ограничивается: мелодия исходит из начальной попевки лада и возвращается в русло конечной его попевки, а в остальном развивается очень органично и широко, развертываясь волнами, на большом дыхании. Разумеется, все это происходит в духе спокойного движения, без каких бы то ни было резких акцентов, контрастов, вне ритмической характерности, но мы ведь не знаем, каков на самом деле был ритм... Ни с какими известными типами бытовой музыки все это непосредственно не связано. По всей вероятности, григорианская мелодика не везде, особенно в отдалении от Рима, легко при-

37

вивалась, и если и усваивалась в итоге, то с местными вариантами, в некотором переосмыслении. Тем не менее свод григорианского пения с XI—XII веков, а затем в эпоху Ренессанса послужил исходной основой для создания многоголосных сочинений, в которых культовые напевы получили самую разнообразную разработку: от проведения в качестве *cantus firmus*'а до растворения в многоголосной ткани сложной композиции.

Мелодии именно такого типа, как те, о которых шла речь (за исключением собственно псалмодирования), избирались в качестве тематического материала, используемого композиторами (сначала в нижнем голосе, в очень крупных длительностях) двух-трехголосных сочинениях. Со временем, когда сложилась нидерландская полифоническая школа, характер развертывания мелодий в мессах, мотетах и других многоголосных формах не остался без влияния мелодических типов григорианского хора.

Давние столкновения западной и восточной церковью (вплоть до окончательного их разделения в середине XI века) не исключают, однако, возможности определенных связей в судьбах их искусства на протяжении VII—VIII веков. Этому могли тогда способствовать, в частности, римские папы греческого происхождения (Федор, Иоанн VI, Иоанн VII, Захарий). От Византии исходит поначалу и разработка учения о ладах, тесно связанного с характером средневекового одноголосия. Из Византии католическая церковь получила в конечном счете и пневматический орган. При пышном византийском дворе он применялся как декоративный и громкозвучный инструмент в торжественной обстановке. Если небольшие органы и встречались в отдельных церквях на Западе с VII века, то особое впечатление большой орган произвел в 757 году, когда послы византийского императора Константина Копронима доставили этот инструмент в дар королю франков Пипину Короткому, с которым Константин искал союза. Сын Пипина Карл Великий затем приказал скопировать византийский орган, чтобы иметь аналогичный инструмент в Ахене. Со времен каролингов орган постепенно внедряется в католическую церковь как первый признанный инструмент в ней. Тогда еще грубый, несовершенный, с резким звуком и неподатливыми клавишами-рычагами, он уже становится традиционным инструментом в католическом богослужении. Его роль на первых порах, видимо, была ограничена поддержкой хорального пения.

Чем более расширяла сферу своего влияния римская церковь в Европе, тем далее распространялся григорианский хорал из Рима на север и на запад. Хорал вводился тогда не только представителями самой церкви и церковными певцами, но и некоторыми представителями светской власти, которые по-своему были заинтересованы в распространении влияния церкви. Так, Пипин Короткий и Карл Великий особыми предписаниями вводили единообразное григорианское пение в пределах своих владений. Римские певцы были важнейшими практическими деятелями этого движения. В тех исторических условиях, при отсутствии средств сооб-

38

щения, при крайне низком уровне грамотности, они были призваны лично насаждать канонизированное григорианское искусство в новых певческих школах Франконии, Аллемании, Ирландии и т. д. В течение многих лет шел этот процесс «григорианизации», особенно усилившийся, по-видимому, к IX веку. Опытные певцы направлялись из Рима, иногда сталкиваясь попутно с аналогичным влиянием греческих певцов из Византии. Кстати сказать, даже поблизости от Рима еще встречались в IX веке случаи неподчинения григорианским образцам, что и вызвало особые реакции со стороны церковных властей.

В результате длительной и упорной пропаганды и решительных требований, исходивших от Рима и поддержанных светскими властителями, к концу XI века вся католическая церковь была объединена общими формами богослужебного пения. Исключение составляли лишь единичные церковнопевческие центры со своими стариннейшими разновидностями ритуальных напевов. В Милане удержалось амвросианское пение, сложившееся ранее кодификации григорианского хорала. Амвросианский круг богослужебного пения был более тесно связан с гимнодией, чем григорианский: сами гимны и черты гимнического склада занимали в нем более важное место. Впрочем, особенно резких различий здесь не было, так как римская певческая школа сама развивалась не без влияния миланской. Вообще влияние амвросианского пения было значительно в Европе, и даже те отличия, которые отделяли галликанское или мозарабское пение от григорианского, были в принципе примерно таковы же, как и отличия амвросианских напевов. Они определялись большей устойчивостью **местных** музыкальных черт в составе богослужебных мелодий. Если в амвросианском пении это проявлялось в близости к гимническому складу, то в галликанском — в присутствии местных песенных признаков, а в мозарабском — в чертах стариннейшей народно-песенной культуры Испании, развивавшейся в условиях арабского владычества. Когда католическая Европа была уже подчинена григорианскому диктату, в Толедо и Вальядолиде еще шла упорная борьба за мозарабские напевы. В конечном счете некоторые галликанские и мозарабские образцы пришлось включить в число признанных католической церковью. К началу XII века только Милан с амвросианским пением и Толедо с мозарабским еще противостояли в известной мере григорианской унификации. Однако при всей значительности этих местных церковнопевческих центров общий тип богослужебной музыки, ее принятые формы, ее распорядок, ее обиход в церковном году, стиль ее изложения были в принципе едиными во всей католической церкви. Повсюду получил также признание орган в качестве церковного инструмента.

Как бы в ответ на все ширящееся распространение григорианского хорала по Западной Европе со временем, сначала в более скромной форме, затем явственнее, там стали проявляться анти-

39

григорианские тенденции. Подобно тому как революционная оппозиция против феодализма получала тогда выражение в форме богословских ересей (что подчеркивает Маркс) — так и внутреннее противодействие феодальной церкви выражалось, в частности, в стремлении отступить от канонизированных форм ее искусства, сколько-нибудь обойти их, дополнить, нарушить, пересмотреть. Стоит лишь вдуматься в масштабы действия григорианского хорала, охватившего огромные по тому времени территории с самым различным народонаселением, — чтобы представить, насколько он мог быть далек и труден даже церковным певцам иных школ, не говоря уж о церковной пастве. Чужой язык, непривычные на местах мелодии, строгая регламентация всего годового круга пения несомненно затрудняли продвижение григорианского хорала в далекие от Рима края. К тому же точной фиксации напевов еще не было и их приходилось усваивать буквально с голоса опытных певцов, прибывающих со своей миссией в те или иные храмы и монастыри. Естественно, что в таких исторических условиях, когда отвергнуть церковное установление было на местах не по силам, а бескомпромиссно принять его трудно, должны были возникнуть попытки хотя бы внутреннего переосмысления того, что приходило и насаждалось извне. Ранние антигригорианские тенденции зародились уже в IX веке в монастырской среде. Последнее было естественно в то время, когда крупные певческие школы сложились в Санкт-Галленском монастыре в Аллемании, в Меце во Франконии, когда из монастырей выходили многие средневековые ученые (в частности, музыкальные), поэты, писатели.

Слабое развитие городской жизни, духовный характер науки и образования, относительно устойчивый уклад монастырского бытия в пору беспрестанных междоусобиц — все это способствовало выдвиганию монастырей в качестве весьма своеобразных очагов средневековой культуры. В монастырях была сосредоточена письменность (в то время как вокруг них мало кто владел даже грамотой), монастыри частично уберегли наследие античной образованности. Из монашеской среды вышли и деятельные музыканты, которые заслуживают признания как первые композиторы средневековья, чьи имена сохранились в истории, — среди них крупнейший Ноткер Заика (Бальбулус). С его именем связана разработка особого рода музыкально-поэтических образований, возникающих первоначально как бы «изнутри» григорианского хорала и получивших название секвенций (не в том смысле, как мы обычно понимаем этот музыкально-

теоретический термин).

Ноткер Заика был, по-видимому, крупной личностью, одаренным и образованным монахом-бенедиктинцем с многосторонними интересами. Родился он вблизи Санкт-Галлена около 840 года, образование получил в монастырской школе, изучая традиционные тогда «trivium» (грамматику, логику, риторику) и «quadrivium» (арифметику, геометрию, астрономию, музыку) в системе семи свободных искусств. Стал затем учителем в той же школе и библиотекарем Санкт-Галленского монастыря. Проявил себя как поэт

40

(создатель гимнов), композитор (его секвенции вошли в «Книгу гимнов», относящуюся примерно к 860—887 годам), музыкальный ученый (автор трактатов, часть которых не сохранилась), историк («Деяния Карла Великого», 880-е годы). Умер в Санкт-Галлене 6 апреля 912 года.

По свидетельству самого Ноткера, он впервые услышал о секвенциях от монаха, попавшего в Санкт-Галлен из другого, разрушенного норманнами аббатства (близ Руана), а затем стал и сам создавать секвенции. Исходя из мелодики григорианского хорала, Ноткер начал, видимо, с подстановки новых текстов к наиболее широко распетым слогам в слове Alleluja в характере мелизматических юбилейных. Присутствие таких текстов превращало широкоразвернутую юбилейную в силлабическое сочетание прежней мелодии с новыми словами (по звуку на слог). Это и стало новым музыкально-поэтическим образованием, пока еще внутри хорала. Оно было важно, в частности, и потому, что помогало запомнить очень длинную мелодию, «поддерживая» каждый ее звук, а также, видимо, придавая ей твердую ритмическую организацию **через слово**. В дальнейшем мелодия хорала подверглась не только этой подтекстовке, но и некоторой трансформации: подчеркивалось окончание каждой строки текста (единством заключительного звука, интонационной ячейки), что создавало впечатление некоторой периодичности; повторялись те или иные попевки. Так «изнутри» григорианской мелодики постепенно разрастались по-новому организованные фрагменты. Шаг за шагом секвенции приобретали самостоятельность, пока не смогли, по существу, отпочковаться от григорианского контекста: появлялись мелодические добавления, формировалось некое новое целое, а затем Ноткер стал попросту сочинять секвенции как возможные вставки в хорал. Сопоставляя, например, григорианскую основу секвенции (то есть мелодию «Аллилуйи») — и собственно секвенцию на нее, созданную Ноткером (*пример 12*), нетрудно заметить, как из одного мелодического фрагмента вырастает новое музыкально-поэтическое образование. Важно, что Ноткер был и поэтом: поэтические строки стали для него первичным организующим началом мелодии (в дальнейшем эти строки, рифмовались попарно, что усилило их организующую роль). В принципе же секвенции были первым «прорывом» музыкального творчества в область догматически канонизированной мелодики. Разумеется, до кодификации григорианского хорала творческие возможности духовных поэтов и певцов еще не были в такой степени стеснены: вспомним о гимнотворцах. Теперь же, при существовании григорианского антифонария, создание секвенций (они назывались также «прозами» — происхождение термина не вполне уточнено), по существу, знаменовало зарождение антигригорианской тенденции, пусть еще на первых порах очень скромно выраженной.

С понятием секвенции несомненно соприкасается и понятие тропа, так обозначались вставки в ритуальный текст (разросшиеся

41

из ладовых формул, ранее добавлявшихся к концу или середине тех или иных песнопений, а также из юбилейных). Создание тропов приписывается санкт-галленскому монаху Тотилону, о котором известно, кроме того, что он прекрасно играл на струнных и духовых инструментах и, по разрешению настоятеля монастыря, обучал этому искусству сыновей знатных лиц.

Среди тропов Тотилон были диалогические, предполагающие антифонное исполнение (чередование групп хора). Разрастаясь, тропы, как и секвенции, включали в себя новый текст (библейского происхождения) и мелодические добавления в хорал. В форме диалога создана пасхальная секвенция Випона (вторая четверть XI века). С принципом тропирования история связывает и возникновение (в IX—X веках) литургической драмы как разросшейся части рождественского или пасхального богослужения.

Крупные монастыри, располагающие хорошими певческими силами (Санкт-Галленский, аббатство Флери на Луаре и другие), а затем и кафедральные соборы (в Руане, Туре, Реймсе, Страсбурге, Камбрэ, Шартре) участвовали в формировании литургической драмы, постепенно складывающейся как бы изнутри самой католической литургии. От первоначального включения

рождественского и пасхального тропов в соответствующее богослужение исполнители (церковные певцы, монахи, духовенство) со временем пришли к расширению драматизации текста: слова «двух Марий», ищущих воскресшего Христа, а также Ангела, Рахили, оплакивающей убиенных по приказу Ирода младенцев и т. д., взятые из евангелий, поручались уже различным певцам или группам певцов. Первоначально монахи как участники действия вносили едва заметные, скорее символические изменения в свои одежды, чтобы оттенить «роль», и лишь позднее возобладали собственно театральные тенденции: костюмы и сценическое оформление. Став родом театра, литургическая драма вышла за пределы церкви и превратилась в мистерию.

Музыкальная сторона литургической драмы в большой мере зависела от григорианского пения. Однако даже драматизация слов евангелия, разумеется, требовала мелодических расширений, добавлений, повторений попевок и т. д. Словом, это и было все разраставшееся тропирование григорианской основы. Излюбленными эпизодами для формирования литургических драм стали: . евангельское повествование о поклонении пастухов и явлении волхвов с дарами младенцу Христу, о злодействе Ирода, повелевшего убить всех младенцев в Вифлееме, а также заключение евангельского рассказа о воскресении.

Со временем из этих скромных и на первых порах еще разрозненных опытов «драматизации богослужения» разрослись более крупные литургические драмы со включением даже комических эпизодов там, где позволяли какие бы то ни было ссылки на быт или интерполяции из других библейских текстов. Языком литургической драмы оставалась латынь. Лишь с выходом духовных действий за пределы церкви в них возобладали местные языки.

42

Разумеется, при дальнейшем развитии литургической драмы ее сюжетные рамки раздвигались, включая не только рождественские и пасхальные темы, а музыкальное оформление приобретало более свободный характер, сближаясь отнюдь не только с григорианской мелодикой, но и с песенностью. Драматизировался по музыке, например, «Плач Рахили». Появлялась строфичность, расширявшая рамки каждого такого «выступления», намечалось нечто вроде выделения «партий» (примеры 13, 14).

Литургическая драма зародилась как раз в то время, когда католическая церковь обнаружила народных искусников — жонглеров с их песнями, танцами, сценками, акробатикой — буквально у своего портала, на паперти. Она отозвалась на это не только жестокими мерами преследования, посланиями пап, постановлениями соборов и т. д., но и собственными попытками расширить роль искусства за счет драматизации евангельских текстов — ради привлечения более широких слоев своей паствы в храмы и монастыри.

Таким образом, уже в IX—XI веках, когда григорианский хорал, казалось бы, торжествовал полную победу в Западной Европе, в противовес ему развивались антигригорианские тенденции, все крепнущие со временем. Они исходили, с одной стороны, от местной художественной реакции на унификацию церковного пения Римом, с другой же — за ними стояли и определенные социальные силы, неспособные полностью подчиниться диктату господствующей церкви и по-своему — скорее косвенно, чем прямо — воздействующие на судьбы ее искусства.

Музыкально-теоретическая мысль средневековья достигла наиболее ощутимых результатов в разработке учения о ладах и в создании новой системы нотации. Что касается эстетической проблематики, затрагивающей музыкальное искусство, то в этом смысле содержание многих высказываний не поддается расчленению на вопросы музыки — и религии, или музыки — других искусств — и самого мироздания. Особенно много противоречий общего порядка мы найдем на подступах от поздней античности к раннему средневековью, когда еще не были порваны связи с античными воззрениями и еще не начала складываться средневековая наука. Об этом можно было бы не упоминать, если бы подобные противоречия не проявлялись и в дальнейшем развитии музыкальной теории.

Наследие античности средневековая культура получила на первых порах непосредственно из рук поздних представителей романской образованности, писавших о музыке у истоков средневековья, на рубеже V и VI веков. Это были римляне Аниций Манлий Северин Бозций и Флавий Магнус Аврелий Кассиодор, оба занимавшие крупные посты на службе у короля остготов Теодориха. Бозций (ок. 480—524 или 526) оставил обширный (в пяти книгах) труд «О музыкальных установлениях» (между

43

500 и 507). В нем изложены основы античной теории, главным образом по римским источникам. В

большой мере от Бозция; средневековые теоретики усвоили некоторые сведения о трудах Пифагора (с позиций неопифагорейцев), Архита, Платона, Аристоксена, Птолемея, Никомаха, немногие факты о музыке Древней Греции. При том Бозций как последний компилятор, действовавший уже на далекой дистанции, не смог передать следующим поколениям все наиболее ценное, эстетически значительное из классического прошлого, да и не знал его глубоко, поскольку зависел от нескольких римских источников (энциклопедии Варрона и от теоретика IV века Альбина). В вопросе об античных ладах он отнюдь не внес ясности для теоретиков средневековья. Предложенная им систематика с выделением трех родов музыки — всемирной (то есть «гармонии сфер»), человеческой (вокальной) и инструментальной — была подхвачена в средние века и многократно повторялась в музыкально-теоретических трактатах, да и не только в них. В целом весь огромный труд Бозция был сугубо ретроспективен и с современным ему состоянием искусства ни в какой мере не связан. Удивительная историческая судьба! Советник короля «варваров» (казненный им по подозрению в измене), политик, философ, математик, ученый музыкант Бозций погрузился в изучение далекого прошлого античной культуры и попытался передать ее наследие новой эпохе, которая едва лишь наступала.

Кассиодор (ок. 490—580) выполнил историческую роль до известной степени аналогичную роли Бозция. Удалившись после политической деятельности в основанный им монастырь, он способствовал переписке множества произведений античных писателей и создал свой труд «О науках и искусствах», в котором среди других «свободных искусств» уделит внимание музыке. Ему принадлежит высказывание о разделении музыки на гармонику, ритмику и метрику, подхваченное потом средневековыми теоретиками. Кассиодор касался и вопросов современной ему духовной музыки с позиций христианской церкви.

Так называемые отцы церкви, суждения которых относятся в основном к IV — началу V века, по существу стоят как бы между наследием античной культуры и провозглашением новых идейных основ христианского искусства. В своих вкусах они колеблются от признания увлекательной красоты музыки — до отказа от нее, как светского искусства и приятия лишь в качестве подчиненной богослужебному тексту. Впрочем, и в их высказываниях можно найти ссылки на неоспоримое этическое воздействие музыки, которая способна очищать душу, избавлять от дурных страстей, смягчать нравы, даже исцелять больных. Так античное учение об этом преломляется в сознании идеологов христианства.

Специфический интерес представляет труд Аврелия Августина «Шесть книг о музыке», созданный предположительно между 387 и 391 годами. На личном примере Августина (354—430), чье мировоззрение складывалось на основе античной философии

44

(в частности, неоплатонизма) и в своем развитии пришло к христианству, особенно ошутим переход от одной культурной эпохи к другой³. Эстетическая концепция его выросла на почве античности, но содержала в себе потенции дальнейшего развития в новых исторических условиях средневековья. «Шесть книг о музыке» посвящены, строго говоря, не самой музыке как таковой, а ритму — и тоже не одному лишь собственно ритму, а **ритмическому началу** в высоком смысле, присутствующему во всех искусствах, определяющему прекрасное в них, воздействующему на восприятие его. Музыка в глазах Августина (и теоретическое ее обоснование в особенности) наилучшим образом олицетворяла высшую истину искусства, поскольку ей в наибольшей степени свойственно упорядоченное движение и закономерности, которые могут быть выражены числами. Впоследствии философ идет далее, утверждая, что повсюду, во всех вещах господствует закон, соответствия, связи, созвучия и согласия противоположных элементов, как закон **гармонии**. Этот же закон действует и выше — лежит в основании, всего духовного мира и человеческого бытия. Воздавая должное стройности концепции Августина, в конечном счете связанной с идеей «гармонии сфер» у пифагорейцев, отметим, что опорой этой концепции является именно искусствоведческая наука музыки как совершенного в эстетическом и общеприродном смысле типа духовной деятельности.

Сколь отвлеченными ни были философские построения Августина, — для того критического периода, когда другие отцы церкви скорее опасались музыки, чем признавали ее значение, — его концепция была из ряда вон выходящей. Она оказала большое влияние на теоретиков средневековья.

В дальнейшем музыкальная наука средних веков развивалась в тесной связи с монастырской культурой. Ее представителями становились обычно ученые монахи, ее очагами — нередко мона-

стырские певческие школы. Что касается общих воззрений на музыкальное искусство, то они характеризуются и далее не столько единством, сколько противоречиями, или, во всяком случае, разнонаправленностью: музыка — служанка божества, музыка — наука о числах, в одном ряду с арифметикой и геометрией, музыка — этическое искусство сильных аффектов и т. д.

Выделим лишь тех писателей о музыке, которые посвятили ей **основное** внимание и проявили профессиональный интерес также к ее практическим вопросам. Это Аврелиан из Реоме (IX век), автор трактата «Музыкальная наука», Регино из Прюма

³ Аврелий Августин получил образование в риторической школе в Карфагене, был учителем риторики, большим знатоком античной философии. В зрелые годы принял христианство, находился в Риме, затем стал епископом в Гиппоне (Северная Африка). В настоящее время труды Августина вновь привлекают к себе внимание исследователей, в том числе советских эстетиков; см.: Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма. — В кн.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 67—123.

45

(ум. в 915 году), писавший «Об изучении гармонии», Одо из Клуни (870—942), стремившийся в ряде своих сочинений связать науку о музыке с практическими нуждами обучения музыкантов, и, конечно, выдающийся теоретик западноевропейского средневековья **Гвидо из Ареццо** (ок. 990—17 мая 1050?).

В VIII—IX веках складывается система церковных ладов средневековья. К VIII веку относятся сведения об установлении осмогласия в Византии. Предположительно в этом столетии возник и теоретический трактат, который ранее приписывался Флакку Алкуину (735—804): там также идет речь о новых ладах на западе Европы. Наиболее достоверным источником ранних сведений о средневековых ладах считается в наше время трактат Аврелиана из Реоме, возникший около середины IX века.

Система восьми церковных ладов западноевропейского средневековья сложилась на основе профессиональной музыки того времени (григорианского хорала в первую очередь) и в известной опоре на теоретический опыт античности, впрочем не вполне точно освоенный. Как система древнегреческих, так и система средневековых церковных ладов в принципе связаны с одноголосным музыкальным складом, с монодией. Это с особенной ясностью обнаруживается, когда развитие многоголосия в Европе приводит сначала к нарушению системы, а затем и к отказу от нее. Теоретически восемь средневековых ладов обычно представляют в виде восьми диатонических звукорядов:

I дорийский — эвтектический $d — d^1$

II гиподорийский — плагальный $A — a$

III фригийский — автентический $e — e^1$

IV гипофригийский — плагальный $H — h$

V лидийский — автентический $f — f^1$

VI гиполидийский — плагальный $c — c^1$

VII миксолидийский — автентический $g — g^1$

VIII гипомиксолидийский — плагальный $d — d^1$

Сопоставляя эту систему с древнегреческой, мы убеждаемся в том, что средневековые теоретики, сохранив названия, отнесли их к иным ладам, а соотношение основных и гиполадов тоже поняли не так, как они понимались у древних греков ⁴.

На практике церковные лады средневековья воспринимались не как звукоряды, а скорее как суммы характерных признаков, определяющих возможное русло движения мелодики. Здесь были выделены: заключительный звук (финалис) как единый для лада и гипо-лада (например, d для дорийского и гиподорийского, e для фригийского и гипофригийского и т. д.), диапазон напева (амбитус) и центральный звук при псалмодировании (реперкусса, тенор). Помимо того существовали характерные для лада интонационные попевки в псалмодии: начальная формула (иниций), срединная (медианта) и заключительная (финалис). Напомним, что русское осмогласие тоже было по-своему связано с системой ⁴ Схематически наглядное соотношение древнегреческой и средневековой системы ладов дано в статье Ю. Н. Холопова «Средневековые лады» (Музыкальная энциклопедия, т. 5, 1981, стлб. 247).

46

гласовых попевок. Не случайно и на Западе в теоретических трактатах, независимо даже от изложения системы ладов, **сверх нее** дают в то же время **практические** советы: запоминать

характерные для каждого лада мелодические формулы-попевки.

Любопытно, что средневековые теоретики ощущали характерную выразительность каждого из модальных ладов, причем их впечатления в значительной степени совпадали или по-своему неплохо дополнялись одно другим. Первый лад воспринимался как подвижный, ловкий, пригодный для всякого чувства. Второй — как серьезный и «плачевный», как глухоторжественный, как жалобный. Третий казался стремительным, возбужденным, изобилующим скачками; строгим и негодующим, гневным и суровым; побуждающим к борьбе. Четвертый лад представлялся скромным или спокойным; льстивым; приятным и болтливом. Пятый оценивался то как скромный и радостный, то как распушенно-веселый. Шестой — то как страстный с мягкими скачками, то как «плачевный», печальный, трогательный, благочестивый. Характер седьмого лада определялся как болтливый из-за быстрых поворотов, как распутный и приятный; как юношеский. И наконец, восьмой лад был для современников ладом мудрецов, приятным и величественным ладом старцев, постоянно серьезным, величавым из-за малого количества скачков.

Из этого потока определений выясняется, во-первых, что писавшие о ладах имели в виду не только церковные песнопения, во-вторых, что лад воспринимался в сумме характерных для него мелодических попевок, в-третьих, что античное учение об этосе получило своеобразное преломление в средние века.

Система восьми церковных ладов, если она на практике и расширялась, только в XVI веке была теоретически пополнена еще двумя ладами — эолийским (от *ля* до *ля*) и ионийским (от *до* до *до*, то есть мажорным) и их гипо-ладами. Так прибавились лады IX, X, XI и XII.

В большой связи с системой ладов средневековья — как она **существовала на практике** — стоит в конечном счете и средневековая нотация, которая прошла большой путь развития. Если лад характеризовался типичными, запоминаемыми мелодическими формулами, то для воспроизведения каждой мелодии в любом ладу важно было **напомнить** порядок попевок и отметить некоторые индивидуальные особенности напева, опираясь при этом на **заранее известную** мелодическую характеристику того или иного лада. Такими пособиями памяти и служили на первых порах невмы, которые потребовались на практике, когда григорианский хорал получил широкое распространение. Невмы наглядно показывали движение мелодии вверх или вниз. Некоторые значки соответствовали одному звуку, другие — что характерно для системы ладов — целой попевке из нескольких звуков. Самый принцип наглядного обозначения мелодической линии был давно известен на Востоке, где, как уже

47

говорилось, еще с IV века руководители хоров движениями рук напоминали о направлении мелодии. Значки же, которые применялись для фиксации этих указаний, произошли, как предполагают, из александрийской системы эллинской акцентуации (различные знаки, указывающие на типы ударений в греческом языке — острое, тупое, облегченное). Развившиеся на Западе из этих значков невмы получили практическое применение с VIII века, попав туда из Византии, а первые памятники невменной нотации, дошедшие до нашего времени, относятся лишь к IX веку.

Каждая певческая школа в то время имела свои устные традиции, передававшиеся от учителей к ученикам, и нуждалась именно в подспорье для памяти. Любопытно, что постепенно установились свои разновидности невм в различных музыкально-культурных центрах — южноитальянские, среднеитальянские, северофранцузские, даже санкт-галленские и т. д.

Начертание невм постепенно изменялось. В конечном счете из них впоследствии развились более поздние нотные знаки.

Будучи менее точной, чем греческая буквенная нотация, невменная система все же вытеснила ее и оказалась более способной

к дальнейшему развитию. При всех своих недостатках невмы были нагляднее, чем буквенные обозначения. В средние века древняя буквенная нотация не была позабыта. Ею пользовались теоретики; она была хорошо известна органистам: на клавишах органа проставлялись даже латинские буквы A, B, C, D и т. д., соответствующие звукам *ля*, *си*, *до*, *ре*, и т. д. Однако в певческой практике невмы (они помещались над строкой текста) все же вытеснили буквенную нотацию. В дальнейшем развитие систем нотации в странах Западной Европы опирается на преимущества невменной записи (**наглядность**), которая потребовала, однако, реформы, чтобы достигнуть точности. Некоторые певческие школы (например, в Меце) комбинировали невменную нотацию с буквенной, стремясь уточнить интервальные соотношения. Делались и иные попытки

усовершенствовать невменную нотацию: путем указаний на тоны и полутоны, обозначения тетраордов особым значком и т. п. Тем самым заслонялось лучшее качество невм — их наглядность. В конце концов единственно жизнеспособной реформой невменной нотации оказалась лишь та, которая исходила не из ослабления, а именно из развития данного ее качества, нужно было придать невмам точность на основе их наглядности — таков был верный путь к реформе.

Ее осуществил итальянский музыкант, теоретик и педагог Гвидо д'Ареццо во второй четверти XI века. В отличие от большинства музыкальных теоретиков средневековья Гвидо был прежде всего человеком дела, руководителем певчих, стремившимся помочь музыкальной практике. «Книга Бозция, — утверждал он, — полезна не певцам, а одним философам». И хотя в трудах Гвидо, как и других писателей о музыке, все же идет речь о некоторых теоретических вопросах, мысль его направлена по преимуществу на удовлетворение реальных, жизненных потребностей современ-

48

ных ему музыкантов. Даже тогда, когда он дает советы по сочинению музыки, он стремится быть ясным и конкретным в своих полезных рекомендациях: музыка должна соответствовать избранной теме, в создании мелодии нужно руководствоваться многими наблюдениями и согласовывать ее движение с требованиями плавности, разнообразия и конечного единства. Так и чувствуется по всему этому, что Гвидо обладает живым мелодическим даром, ценит волнообразное движение мелодии, ищет не отличия и не тождества ее частей, но их подобия («непохожей похожести» по его выражению), ощущает, как одна фраза должна отвечать другой, как именно нужно двигаться к концу произведения, замедляя ход звуков и т. д.

Год рождения Гвидо в точности неизвестен (990?—995?). Происходил он, по-видимому, из Ареццо (Тоскана). Образование получил в монастыре Помпозы, близ Феррары. Там же началась его деятельность в певческой школе, в связи с чем и возникла у него идея усовершенствования нотации: он стремился облегчить своим ученикам, юным певчим, усвоение мелодий, которые они должны были исполнять. Однако затем Гвидо вынужден был покинуть этот монастырь, «подавленный, — по его словам, — кознями завистников». Видимо, его нововведения были там плохо приняты. Однако он не оставил своих намерений. Работая затем в монастырской певческой школе в Ареццо, он добился признания своей реформы. В трактате «Краткое слово об изучении искусства музыки» и в письме к монаху Михаилу (оно сохранилось) он изложил основы своей системы и поведал о ее успехах на практике, сославшись на высший духовный авторитет.

По словам Гвидо из Ареццо, слух о его реформе нотации дошел до папы Иоанна XIX (1024—1033), который и вызвал его к себе в Рим, чтобы ознакомиться с ней. С большим удовлетворением, с гордостью Гвидо сообщает о том, что папа перелистывал доставленный ему антифонарий, записанный по новой системе, словно какое-то чудо, пожелал испробовать ее на самом себе и с успехом усвоил неизвестный ему образец мелодии, сумел ее спеть. Заручившись поддержкой высшей церковной власти, Гвидо смог уже спокойно вводить в жизнь свое изобретение. Оно привилось быстро и прочно, так как было продиктовано требованиями самой практики. Другие теоретические идеи Гвидо из Ареццо, тоже имевшие практическое предназначение, в свою очередь прошли проверку жизнью. В итоге его авторитет у современников и у следующих поколений был настолько велик, что ему приписывались затем самые разнообразные заслуги, вплоть до изобретения музыки! Умер Гвидо в Ареццо, предположительно в 1050 году.

Реформа Гвидо была сильна своей простотой и органичностью исходной мысли. Еще задолго до него вошло в обычай проводить черту как высотный ориентир для ряда невм: красной краской, например, обозначалась линия для звука *фа* малой октавы (желтой — для звука *до* первой октавы); над и под этой чертой,

49

а также на черте помещались невмы. Запись оставалась неточной, но относительная точность ее увеличивалась, поскольку певец ориентировался на уровень линии *фа*. Гвидо, так сказать, продолжил эту мысль: он провел четыре линии и, разместив невмы на них или между ними, придал им всем точное высотное значение. В зависимости от регистра мелодии он устанавливал ту или иную высоту своего четырехлинейного нотоносца: например, нижнюю (красную) линию он обозначал как *фа*, следующую (черную) как *ля*, третью (желтую) как *до* и четвертую (черную) как *ми*. В ином случае это оказывались снизу вверх линии *ре — фа — ля — до*. В начале каждой линии стояла латинская буква, указывающая ее принятую высоту: в первом случае — F, A, C, E (снизу вверх), во втором — D, F, A, C. Отсюда потом развились обозначения **ключей**. Принцип этой

нотации действует и в наше время, хотя она дополнялась и совершенствовалась еще долго. Делались различные попытки увеличить число линий (до пятнадцати), пока не установился "пятилинейный нотный стан. Григорианский хорал, однако, и поныне пишется на четырех линейках. Эволюционировали сами начертания нотных знаков. Была разработана особая система фиксации длительностей. Но все это не отменило саму идею Гвидо — даже в нашей современной нотации.

Другим нововведением Гвидо из Арrezzo, по существу тоже его изобретением, был выбор определенного шестиступенного звукоряда (гексахорда) как своего рода мерил-образца для запоминания мелодий. Мы знаем, что модальные церковные лады средневековья имели разную мелодическую структуру — в отличие от понятия лада в новое время (мажорный, минорный или другие лады, которые можно транспонировать в любые тональности). Выбирая свой гексахорд как единую «модель» звукоряда (*до-ре-ми-фа-соль-ля*), Гвидо вносил в модальную, подвижную систему ладов одно неподвижное начало — мажорный гексахорд, в котором соотношение тон-тон-полутон-тон-тон оставалось без изменений на любых ступенях. Это выполняло, по-видимому, свою положительную роль в то время.

Для ориентации на этот **постоянный** гексахорд, для запоминания его Гвидо предложил мнемонический прием (о нем он рассказал в том же письме монаху Михаилу). В среде певчих был тогда хорошо известен гимн св. Иоанну — молитва певцов об избавлении их от хрипоты. Каждой строке латинского текста соответствовал отрезок мелодии, причем второй из них начинался на ступень выше первого, третий — на ступень выше второго и т. д. вплоть до последнего, шестого. Слоги текста, приходившиеся на первый звук мелодии в каждой строке, дали названия «своим» звукам (*пример 15*). Отсюда хорошо известные нам *ре, ми, фа, соль, ля*, а также *до* (которым был заменен прежний слог *ут* — начало первой строки гимна). В дальнейшем из первых букв в словах седьмой строки гимна «Sancte Johannes» образовалось еще *си*.

50

Любопытно, что мелодия этого гимна была известна в X веке — с латинским же текстом «Оды к Филлис». Еще более любопытно, что текст гимна св. Иоанну был распространен с иной музыкой, совершенно отличной от мелодии, которой остроумно воспользовался Гвидо. В таком виде гимн был распространен **ранее** реформы Гвидо (встречается неоднократно в более ранних рукописях). Не исключено, что Гвидо д'Арrezzo воспользовался словами гимна св. Иоанну, соединив этот текст с иной мелодией, удобной для запоминания первых слогов строк **вместе** со звуками определенной высоты. Иными словами, Гвидо изобрел свой мнемонический принцип, **нашел** новую (для гимна) мелодию, соответствующую намеченной цели обучения певцов. Возможно, что он нашел ее в «Оде к Филлис»; во всяком случае это не исключено.

Если сама по себе мнемоническая идея Гвидо о гексахорде, извлеченном из гимна, была удачной и простой в применении, то развившаяся затем из нее система так называемой сольмизации оказалась очень громоздкой и сложной для певцов, которые должны были ориентироваться в сплетении и наложениях гексахордов, охватывающих весь певческий диапазон. В сольмизационной системе весь этот реальный диапазон (то есть охватывающий регистры мужских и детских голосов) рассматривался как сумма единообразных гексахордов. Вся диатоническая скала от *соль* большой октавы до *ми* второй (отсюда **сольмизация**) разделялась на гексахорды, строящиеся от каждого *до*, от каждого *фа* (как исключение с *си-бемолем*) и от каждого *соль*. При этом они были не только одинаковы по структуре (тон-тон-полутон-тон-тон), но и получали в этой системе одни и те же наименования звуков: первый звук всегда *ут*, последний — *ля*, полутон всегда *ми* — *фа*. Следовательно, эти наименования — с нашей точки зрения — оказывались скользкими: если гексахорд строился от нашего *соль*, то это было уже *до*, а полутон *си* — *до* становился последованием *ми* — *фа* и т. д. Если какая-либо мелодия не укладывалась в гексахорд, то певец, спевший *до, ре, ми, фа, соль, ля* и желающий взять *си-бемоль*, должен был осуществить мутацию, то есть «перейти» в гексахорд от *фа*, назвать свое *ля* — *ми* (третьей ступенью нового гексахорда) и взять уже от него новое *фа*, то есть «наше» *си-бемоль*. Отсюда, между прочим, возникли сложные составные названия звуков, известные еще в XVIII веке: *ля* малой октавы — «a-la-mi-ге» (по-латыни *a*, в одном гексахорде — *ля*, в другом — *ми*, в третьем — *ре*), *соль* большой октавы — «гамут» и т. п. (*пример 16*).

Сольмизационная система несомненно отражала и существенные противоречия, характерные для музыкальной теории в ее отношении к практике. Средневековые теоретики стремились

канонизировать ее как чисто диатоническую систему (исключение допускалось только для *си-бемоль* при построении гексахорда от *фа*), а с другой стороны, всячески избегали тритоновых последований в мелодике. Здесь возникало противоречие: если вслед за

51

си-бемоль певец должен был взять *ми*, то он, избегая тритона, понижал его (*ми-бемоль*) — и появлялась альтерация. В конце концов на практике музыканты пришли к тому, что, кроме трех гексахордов, можно построить еще ряд других, но в этом случае возникнут новые альтерации. Получалось, что сольмизационная система, расширяясь, утрачивала свой чисто диатонический характер, а теория одновременно называла альтерированные звуки «фальшивой музыкой»... Теория и практика явно расходились.

Со временем это расхождение становилось все ощутимее. В XIV веке теоретики сами признавали, что без «фальшивой музыки» нельзя исполнить ни одного мотета. Тем не менее обучение по сольмизационной системе продолжалось и тогда, когда на практике мажор и минор одержали решительную победу над, средневековыми ладами с их модальностью. В одной из кантат Алессандро Скарлатти дается шуточное описание (и пародирование) урока по этой системе.

Средневековая теория разрабатывала не только учение о ладах, нотацию и сольмизационную систему. С XI века и особенно позднее ее очень занимали проблемы многоголосия и соотношения длительностей (модусов, затем мензур) в музыкальном искусстве. Но эти области музыкальной теории развивались главным образом в условиях новой музыкальной практики XII — XIII — XIV веков. Здесь уже открывается перед нами иной период в истории музыкальной культуры средневековья.

НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

С конца XI века, в XII и особенно в XIII веках в музыкальной жизни и музыкальном творчестве ряда западноевропейских стран проступают — сначала менее заметно, затем все более ощутимо — признаки нового движения. От первоначальных средневековых форм музыкальной культуры развитие художественных вкусов и творческой мысли идет к иным, более прогрессивным видам музицирования, к иным принципам музыкального творчества. Это еще отнюдь не значит, что произошел какой-либо переворот в воззрениях на музыку в обществе или в отношении к ее созданию. Наметился именно процесс, который затем развернулся в пределах средневековья, в исторических условиях зрелого феодализма.

Трудно с точностью проследить, насколько широким оказалось значение его для Западной Европы в целом. Историк улавливает как бы определенные точки, в которых проявляются признаки нового движения; со временем становятся ясны его центры, и лишь в дальнейшем более или менее проясняются масштабы перемен и обновления, наступивших в итоге длительного периода. Слишком разрозненные были тогда части Западной Европы, слишком

52

трудны и медленны сообщения между ними, слишком много различий было в их культурном развитии, по-разному шли процессы, подготовлявшие объединение народов в нации и т. д. Поэтому новые движения, зародившись в тех или иных культурных районах или центрах, на первых порах могли сохранять локальный характер или, во всяком случае, иметь ограниченное действие. Могли же, в итоге образовавшихся связей территориального, хозяйственно-торгового, военного или даже династического характера, и распространяться дальше — из страны в страну.

В XII — XIII веках постепенно возникали исторические предпосылки не только для сложения новых творческих течений, но и для известного распространения их (все-таки в относительно ограниченных пределах) по Западной Европе. Так, средневековые роман или повесть, сложившиеся на французской почве в XII — XIII веках, не остались только французскими явлениями. Наряду с романом о Тристане и Изольде и повестью об Окассене и Николетте в историю литературы вошли «Парсифаль» и «Бедный Генрих». Новый, готический стиль в архитектуре, представленный классическими образцами во Франции (соборы в Париже, Шартре, Реймсе), нашел свое выражение также в немецких и чешских городах, в Англии и т. д. Если возникающие художественные явления и не становились повсеместными, то все же они были вполне знаменательны для своего времени, что свидетельствовало уже об отсутствии изоляции между различными центрами средневековой культуры и о наличии неких общих предпосылок для их развития.

Первый расцвет светской музыкально-поэтической лирики, наступивший в Провансе с XII века, захватил затем и Северную Францию, отозвался в Испании, нашел выражение позднее в немецком миннезанге. При всем своеобразии каждого из этих течений в них проявилась и новая закономерность, характерная для эпохи в ее широких масштабах. Точно так же зарождение и развитие многоголосия в его профессиональных формах — едва ли не важнейшая тогда сторона музыкальной эволюции — происходило при участии не одной лишь французской творческой школы и тем более не одной лишь группы музыкантов из собора Нотр-Дам, как бы ни были велики их заслуги. Таким образом, даже в трудные для искусства времена средневековья ростки нового не только пробивались сквозь толщу эстетических условностей и ограничений, но постепенно крепились, множились, и если не становились еще проявлением новой общей закономерности (Италия, по-видимому, до XIV века оставалась равнодушной к новым формам многоголосия), то как бы предсказывали ее в перспективе.

К сожалению, мы судим о путях средневековой музыки до известной степени выборочно. По состоянию источников невозможно проследить конкретные связи, например, в развитии многоголосия между его источниками на Британских островах и его формами на континенте, в частности, на ранних этапах. Невозможно точно представить, как именно проявлялись черты близости между

53

народной музыкой средневековья (которая не фиксировалась) — и искусством трубадуров, труверов, миннезингеров. Еще менее ясны связи раннего многоголосия с практикой народных музыкантов, хотя теоретически совершенно ясно, что вокальное многоголосие не могло быть попросту «изобретено» на рубеже первого и второго тысячелетий! В итоге вполне точные, документально подтвержденные (в литературных текстах и нотных записях) сведения по истории музыкальной культуры средневековья соединяются у исследователей с более или менее убедительными предположениями, домыслами, гипотезами, без которых невозможно обойтись в освещении данного исторического процесса.

Между тем на огромном, в подробностях плохо различимом историческом фоне вырисовываются поистине грандиозные художественные события: десятилетиями идет строительство крупнейших сооружений романского и готического стилей, создаются великие памятники литературы, впервые в мире последовательно развивается многоголосная музыка и ее сложные формы, впервые выступают значительные индивидуальности поэтов-композиторов, оставляющих обширное творческое наследие. Нельзя, однако, упускать из виду своеобразное для эпохи соотношение этих художественных вершин — и культурного уровня всего общества в целом, всей массы людей, наполняющих территорию Западной Европы. Как известно, даже простая грамотность в те времена была достоянием лишь очень узких кругов общества — при всем возможном различии между странами, государствами, городами, народами в их исторических судьбах. Тем удивительней, тем чудесней представляется подъем художественных сил, которым несомненно отмечена эта эпоха. И тем досаднее, что, угадывая по многим признакам воздействие народного искусства на высокопрофессиональные его формы, мы лишены возможности на реальных примерах установить и доказать существование коренных, почвенных связей между искусством узких по тому времени избранных кругов — и художественным мировосприятием широких народных масс.

Сколь значительно ни было для развития средневековой культуры время, которое порой обозначается за рубежом как «Каролингский Ренессанс» (VIII — IX века), оно не принесло с собой таких значительных сдвигов, таких исторических следствий, какие принесли столетия позднего средневековья, предшествующие наступлению эпохи действительного Ренессанса. В VIII—IX веках еще не сложились общественные предпосылки, которые были необходимы для интенсивного развития новых форм искусства и для возникновения в принципе возможной общности между различными его центрами, школами, течениями. В XII — XIII веках эти предпосылки уже создавались в связи с определенным этапом в развитии феодализма — хотя и не вполне равномерном в разных частях Западной Европы, но все же проходившем в определенном направлении. Понадобилась многовековая подготовка, чтобы наступил наконец этот исторический этап.

54

«В то время как неистовые битвы господствующего феодального дворянства, — пишет Энгельс, — заполняли средневековье своим шумом, незаметная работа угнетенных классов подрывала

феодалную систему во всей Западной Европе, создавала условия, в которых феодалу оставалось все меньше и меньше места. Правда, в деревне благородные господа хозяйничали еще вовсю, истязали крепостных, роскошествовали за счет их пота, копытами своих лошадей вытаптывали их посевы, насиловали их жен и дочерей. Но кругом уже поднялись города: в Италии, Южной Франции, на Рейне возродились из пепла древнеримские муниципии; в других местах, особенно внутри Германии, создавались новые города; всегда обнесенные защитными стенами и рвами, они представляли собой крепости гораздо более мощные, чем дворянские замки, так как взять их можно было только с помощью значительного войска. За этими стенами и рвами развилось средневековое ремесло, — правда, достаточно пропитанное бюргерски-цеховым духом и ограниченностью, — накопились первые капиталы, возникла потребность в торговых сношениях городов друг с другом и с остальным миром, а вместе с потребностью в торговых сношениях постепенно создавались также и средства для их защиты»⁵.

Средневековые города со временем стали важными центрами культуры. Были основаны первые в Европе университеты (Болонья, Париж). Расширялось городское строительство, воздвигались, в частности, богатые соборы, а в них с большой пышностью совершалось богослужение при участии лучших хоровых певцов (их готовили в особых школах — метризах — при крупных церквах). Характерная для средних веков церковная по духу ученость (и музыкальная ученость, в частности) уже более не была сосредоточена только в монастырях. Новые формы, новый стиль церковной музыки несомненно связаны с культурой средневекового города. Если они и были отчасти подготовлены предыдущей деятельностью ученых музыкантов-монахов (таких, как Хуквальд из Сен-Аманда и Гвидо из Ареццо), если ранние образцы многоголосия исходят из монастырских школ Франции, в частности из монастырей Шартра и Лиможа, — то все же последовательное развитие новых форм многоголосия начинается в Париже XII — XIII веков.

Иной, также очень существенный пласт средневековой музыкальной культуры связан поначалу с деятельностью, кругом интересов и своеобразной идеологией европейского рыцарства. Крестовые походы на Восток, огромные передвижения на далекие расстояния, битвы, осады городов, междоусобицы, смелые, рискованные авантюры, завоевание чужих земель, соприкосновения с различными народностями Востока, их обычаями, укладом жизни, культурой, совершенно непривычные впечатления — все это наложило свой отпечаток на новое мировосприятие рыцарей-крестоносцев. Круг их жизненных представлений очень раздвинулся, много активнее стало само отношение к действительности,

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 406.

55

как бы пробудились новые эмоции, оживилась умственная деятельность. И хотя крестовые походы принесли в итоге тяжелые испытания, бесчисленные трудности и потери и окончились трагически-бесплодно, хотя они воспитали в рыцарстве жестокость, авантюризм, неразборчивость в средствах, — все же их период оказался немаловажным для дальнейшего развития рыцарской культуры. Когда часть рыцарства смогла наконец существовать в благоприятных мирных условиях, действовавшее и ранее представление о рыцарской чести (разумеется, социально ограниченное) соединилось с культом прекрасной дамы и рыцарского служения ей, с идеалом куртуазной любви и связанными с ней нормами поведения. Тогда и получило свое раннее развитие музыкально-поэтическое искусство трубадуров, давшее первые в Европе образцы письменно зафиксированной светской вокальной лирики.

Продолжали свое существование и другие пласты музыкальной культуры средневековья, сопряженные с народным бытом, с деятельностью бродячих музыкантов, с наступающими переменами в их среде и образе жизни.

При этом для всех общественных кругов, движущих развитие музыкального искусства своего времени, становится, как видим, характерным **движение** художественной мысли, устремление вперед — хотя еще, быть может, и не слишком решительное, но все же много более заметное, чем в предыдущие века с их медленными темпами культурного развития.

Сведения о бродячих народных музыкантах средневековья становятся от IX к XIV веку все более обильными и определенными. Эти жонглеры (от латинского *joculatores*), менестрели, шпильманы — как их называли в разное время и в разных краях — в течение долгого времени были единственными представителями светской музыкальной культуры своего времени и тем самым выполняли немаловажную историческую роль. В большой мере именно на основе их музыкальной практики, их песенных традиций складывались ранние формы светской лирики XII — XIII веков.

Они же, эти странствующие музыканты, не расставались с музыкальными инструментами, тогда как церковь либо отвергала их участие, либо принимала его с большим трудом. Известно, правда, что уже в IX веке в некоторых монастырях процветала игра на арфе и ряде духовых инструментах. Однако как литературные документы, так и памятники изобразительных искусств побуждают думать, что инструментальная музыка оставалась по преимуществу занятием жонглеров и менестрелей, поющих, пляшущих, дающих представления под звуки своих инструментов. Помимо различных духовых, (трубы, рога, свирели, флейты Пана, волынка), со временем в музыкальный быт вошли также арфа (от древних), крота (кельтский инструмент), разновидности смычковых инструментов, предки будущей скрипки — ребаб, виела, фидель (возможно, с Востока).

56

По всей вероятности, эти средневековые актеры, музыканты, танцоры, акробаты (зачастую в одном лице), называемые жонглерами или другими аналогичными именами, имели свои культурно-исторические традиции, уходящие к далеким временам. Они могли перенять — через ряд поколений — наследие синкретического искусства древнеримских актеров, потомки которых, называемые гистрионами и мимами, еще долго бродили, скитаясь по средневековой Европе. Старейшие полулегендарные представители кельтского (барды) и германского эпоса тоже могли так или иначе передать свои традиции жонглерам, которые хоть и не были способны сохранить им верность, но все же нечто от них для себя усвоили. Во всяком случае, к IX веку, когда прежние упоминания о гистрионах и мимах уже сменяются сообщениями о жонглерах, эти последние известны частью и как исполнители эпоса: они поют, пляшут и исполняют *chansons de geste*. Переходя с места на место, жонглеры выступают на празднествах при дворах (куда стекаются к определенным датам), у замков, в деревнях и даже допускаются иногда в церковь (известны случаи, когда церковные власти вынуждены были запрещать танцы в храмах!). В поэмах, романах и песнях средневековья не раз упоминается об участии жонглеров в праздничном веселье, в устройстве всякого рода зрелищ на открытом воздухе. Известно также, что несмотря на преследования со стороны церкви, жонглерам и менестрелям удалось в XII—XIII веках добиться возможности участвовать в духовных представлениях.

До тех пор, пока эти представления, устраиваемые по большим праздникам в храмах или на кладбищах, исполнялись только по-латыни, в спектаклях могли участвовать ученики монастырских школ и молодые клирики. Но к XIII веку латынь была заменена местными народными языками — и тогда бродячие музыканты, претендующие на исполнение комических ролей и эпизодов в духовных представлениях, сумели кое-как пробиться в число актеров, а затем уж и завоевать успех своими шутками у зрителей и слушателей. Так было, например, в соборах Страсбурга, Руана, Реймса, Камбрэ. Среди «историй», которые представлялись по праздникам, были рождественские и пасхальные «действия», «Плачи Марии», «История о девах разумных и девах неразумных» и т. п. Почти повсюду на представлениях, в угоду их посетителям, вставлялись те или иные комические эпизоды, связанные с участием злых сил или похождениями и репликами слуг. Здесь и открывался простор для актерских музыкальных способностей жонглеров с их традиционным шутством. Одновременно «бродячие люди» добились и иных, более важных успехов, поскольку наиболее предприимчивым среди них уже поручалось устройство спектаклей во владетельных замках Прованса, Бретании, Нормандии и даже при французском, английском, сицилийском и арагонском дворах. Руководили они и устройством народных представлений на площадях Флоренции и Венеции, на улицах Парижа. Таким образом необходимые и — надо полагать,

57

недостающие тогда — «кадры» для музыкально-театральных действий духовного и светского содержания отчасти черпались из числа народных искусников.

В особой роли выступали многие из менестрелей, когда они начали сотрудничать с трубадурами, сопровождая своих патронов-рыцарей повсюду, участвуя в исполнении их песен, приобщаясь к новым формам искусства и, возможно, со своей стороны так или иначе воздействуя на их сложение и распространение.

В итоге сама среда «бродячих людей», жонглеров, шпильманов, менестрелей, испытывая со временем значительные превращения, отнюдь не оставалась единой по своему составу. Тому способствовал и прилив новых сил — грамотных, но утративших устойчивое положение в обществе, то есть по существу деклассированных неудачников из мелкого духовенства, странствующих школяров, беглых монахов. Появившись в рядах бродячих актеров и музыкантов в

XI — XII веках во Франции (а затем и в других странах), они получили названия вагантов и голиардов. С ними в слои жонглерства пришли новые жизненные представления и привычки, грамотность, порой даже известная эрудиция. При дальнейшем расслоении этой социальной среды часть жонглеров, шпильманов, менестрелей все больше профессионализировалась и уже склонна была отделять себя от массы «бродячих комедиантов», «плясунов и шутов», а затем начала переходить от бродячего образа жизни к оседлости в городах, где слилась с кругом местных трубачей и дудошников.

С конца XIII века в различных европейских центрах образуются цеховые объединения шпильманов, жонглеров, менестрелей — с целью защиты их прав, определения места в обществе, сохранения профессиональных традиций и передачи их ученикам. В 1288 году в Вене было основано «Братство св. Николая», объединившее музыкантов, в 1321 году «Братство св. Жюльена» в Париже стало цеховой организацией местных менестрелей. Впоследствии и в Англии образовалась гильдия «королевских менестрелей». Этим переходом к цеховому укладу, по существу, и завершилась история средневековой жонглирии. Но бродячие музыканты далеко не полностью осели в своих братствах, гильдиях, цехах. Их странствия продолжались в XIV, XV, XVI веках, охватывая огромную территорию и создавая в итоге новые музыкально-бытовые связи между далекими регионами.

ТРУБАДУРЫ, ТРУВЕРЫ, МИННЕЗИНГЕРЫ

Искусство трубадуров, зародившееся в Провансе XII века, было, по существу, лишь началом особого творческого движения, характерного именно для своего времени и почти целиком связанного с развитием новых, светских форм художественного творчества. «Южнофранцузская — vulgo провансальская — нация не только проделала во времена средневековья „ценное развитие“,

58

но даже стояла во главе европейского развития, — утверждают классики марксизма. — Она первая из всех наций нового времени выработала литературный язык. Ее поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех романских народов, да и для немцев и англичан.

В создании феодального рыцарства она соперничала с кастильцами, французами-северянами и английскими норманнами; в промышленности и торговле она нисколько не уступала итальянцам»⁶.

Многое благоприятствовало тогда в Провансе раннему расцвету светской художественной культуры: относительно меньшие разорения и бедствия в прошлом, во время переселения народов, старые ремесленные традиции и сохранившиеся издавна торговые связи, заметная эмансипация городов, усиление светской власти и, в силу того, изменения в быту высших слоев общества, высокое развитие просвещения. Положительную роль сыграли и так называемые «божьи перемирия», то есть ограничение всякого рода стычек среди населения, сдерживание «воинственных», агрессивных намерений и привычек рыцарства — ради мирного развития городов, торговли, ремесла.

В таких исторических условиях складывалась рыцарская культура позднего средневековья: не одни лишь жестокие крестовые походы, но и мирная жизнь в Южной Франции определили новые свойства художественного мировосприятия поэтов-музыкантов из среды рыцарства. Однако то, что мы называем искусством трубадуров, все-таки много шире по своему историческому значению, чем достояние одной лишь рыцарской культуры. В XII веке, отметил Маркс, «в южнофранцузских городах наблюдаются вольность и независимость, неизвестные еще нигде в Европе»⁷. Вот это, как и стечение иных благоприятных обстоятельств, способствовало постоянным соприкосновениям искусства трубадуров с художественной деятельностью более широких слоев общества. Не забудем также, что в Провансе и в Лангедоке высший класс горожан стоял, по выражению Маркса, «на равной ноге с дворянством, даже допускался к посвящению в рыцари»⁸. Музыкально-поэтическое искусство трубадуров, по существу, не отделено непроницаемой гранью ни от искусства значительного слоя горожан, ни от народно-бытовой музыкальной традиции, представляемой жонглерами и менестрелями. Об этом свидетельствует и повседневная практика исполнения песен трубадуров при участии жонглеров, и осязаемое воздействие народной традиции на мелодику этих произведений. О том же говорит и подъем в XIII веке целого поколения труверов, в большинстве своем происходивших из горожан Арраса⁹. В итоге мы наблюдаем

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 5, с. 378.

⁷ Архив Маркса и Энгельса, т. 5, с. 233.

⁸ Там же, с. 257.

⁹ Труверы — поэты-музыканты, обитавшие к северу от Луары и сочинявшие песни на другом французском наречии, нежели провансальские трубадуры.

59

своеобразный процесс развития раннего светского искусства, которое возникает по художественной инициативе провансальского рыцарства, в большой мере питается мелодическими истоками народно-бытовой песни и распространяется в более широком кругу горожан, соответственно эволюционируя в смысле тематики и образного содержания. Даже на первых порах, когда это искусство лишь складывается именно в среде рыцарства, оно не может быть признано выражением чисто рыцарской культуры. И если в поэтических текстах историки усматривают признаки «куртуазного универсума» трубадуров¹⁰, то, странным образом, в мелодике их произведений, порой, быть может, и не чуждой куртуазности, подобного «универсума» во всяком случае нет. Поскольку же текст и мелодика в песнях трубадуров в принципе нерасторжимы, то позволено усомниться в самой незыблемости такого понятия, как «куртуазный универсум», в отношении их искусства в целом.

К сожалению, исторические сведения о личностях трубадуров и труверов — и материалы сохранившихся их произведений в большой степени остаются взаимно не связанными. С одной стороны, о жизни того или иного трубадура зачастую известно много больше, чем о его сочинениях, которые исчисляются лишь единицами. С другой стороны, множество песен записано без имен авторов. Всего сохранилось более двухсот пятидесяти песен трубадуров (текст и мелодия) и около полутора тысяч песен труверов. Среди них есть произведения примерно сорока трубадуров и двухсот труверов. Поэтому труднее всего отдельно судить о каждой творческой индивидуальности, а также в **целом** о творчестве какого-либо трубадура или трувера.

Искусство трубадуров развивается в пределах без малого двух столетий с конца XI века. Во второй половине XII века известны уже имена труверов как поэтов-музыкантов на севере Франции, в Шампани, в Аррасе. В XIII столетии деятельность труверов становится более интенсивной, тогда как искусство провансальских трубадуров завершает свою историю. Труверы в известной мере наследовали творческой традиции трубадуров, но вместе с тем их произведения были явственнее связаны не с рыцарской, а с городской культурой своего времени. Впрочем, и в среде трубадуров находились представители различных общественных кругов. Так, первыми трубадурами были: Гийом VII, граф Пуатье, герцог Аквитанский (1071—1127) — и гасконец-бедняк Маркабрюн. От первого из них едва сохранилась всего одна мелодия (да и то не в оригинальной редакции), из сорока с лишним произведений второго всего четыре записаны с музыкой (в их числе — песни крестоносцев и пастурель). В дальнейшем среди трубадуров мы находим самые различные имена, и они помогают понять неоднородность этой художественной среды:

¹⁰ См.: Мейлах Б. М. К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров. — В кн.: Труды по знаковым системам, т. 6. Тарту, 1973.

60

Джуафрэ Рюдель, граф Ангулемский (с именем которого связана легенда о романтической любви к далекой восточной принцессе из Триполи), автор четырех сохранившихся образцов любовной лирики.

Бернарт де Вентадорн, сын придворной истопницы, умный, образованный и талантливый поэт-музыкант лирического склада (ок. 1150—1195).

Бертран де Борн (ум. в 1196 году) — рыцарь, владелец замка, политический интриган, известный в свое время бесчисленными любовными похождениями, а также военными пристрастиями, получившими отражение в его поэзии.

Рамбаут де Вакейрас — сын бедного рыцаря, бывший одно время жонглером; с его именем связан рассказ о сочинении экспромтом (на мелодию сыгранной жонглерами эстампиды) песни «Календа мая», прославлявшей прекрасную даму в духе рыцарского культа.

Пейре Видадь (ум. в 1205 году) — экспансивный, живой, бойкий на язык, необычайно подвижный трубадур, побывавший во многих странах.

Фольке Марсельский — из семьи богатого генуэзского купца в Марселе, известный своими

любовными увлечениями и любовной лирикой, постригшийся в монахи и ставший епископом в Тулузе.

Гираут де Борнейль — высоко ценимый современниками, учитель трубадуров и менестрелей, автор прославленной альбы (песни рассвета), о котором известно, что летом он ходил от замка к замку вместе с двумя жонглерами. Пользовался покровительством Альфонса VIII, короля Кастилии.

Госельм Феде — сын буржуа, талантливый поэт и музыкант, проигравший свое состояние в кости и ставший жонглером.

Гираут Рикьер — из последних трубадуров, плодовитый и умелый мастер (сохранилось 48 его мелодий), однако не чуждый духовной тематики и значительно усложнивший свое вокальное письмо, удаляясь от песенности.

Еще более многообразна среда труверов, в которой преобладают горожане (отнюдь не титулованные), но встречаются и странствующие рыцари (Жан де Бриен), и участники крестовых походов (Гийом де Феррьер, Бушар де Марли), и даже духовные лица. Конон де Бетюн, сын графа, умный, инициативный крестоносец (автор песен о крестовых походах), и бедняк-жонглер Колен Мюзе (однако поэт образованный и тонкий), Тибо, граф Шампани, король Наварры (сохранилось 59 его мелодий), и Одефруа ле Батар, из аррасских буржуа, — таков круг поэтов-музыкантов, именуемых труверами.

К этому надо еще добавить, что среди труверов XIII века выделился как крупнейший представитель их искусства Адам де ла Аль, который, однако, по существу уже не был ограничен его рамками и традициями ни в поэзии, ни в музыке.

Провансальские трубадуры, как известно, обычно сотрудничали с жонглерами, которые странствовали вместе с ними, исполняли

61

их песни или сопровождали их пение, как бы соединяя одновременно обязанности слуги и помощника. Между тем со временем различие между трубадуром (или трувером) и жонглером несколько стиралось: Рамбаут де Вакейрас не гнушался и ролью жонглера, Госельм Феде, разорившись, поневоле сделался жонглером, Колен Мюзе из жонглера превратился в трувера. Формы сотрудничества трубадуров с жонглерами, судя по сохранившимся сведениям, могли быть различными. О некоторых трубадурах говорится в источниках, что они особенно хорошо пели, других современники запомнили по преимуществу как создателей хороших песен. Участие жонглера в исполнении песен своего патрона в одних случаях, возможно, ограничивалось инструментальной поддержкой (скорее всего на виеле), в других же жонглер (один или с товарищем) полностью исполнял песню трубадура. Множество сохранившихся записей поэтических текстов и мелодий свидетельствует о том, что по меньшей мере один в сотрудничестве трубадура-жонглера владел нотописью, но кто именно? Судя по общему развитию трубадуров-поэтов, быть может это были они? Судя по профессиональным навыкам жонглеров-музыкантов, не исключено, что в ряде случаев это бывали и они. Еще более сложен и одновременно увлекателен вопрос о возможном участии жонглеров в создании песен. Разумеется, поэтический текст, как это видно по множеству образцов, сочинялся трубадуром (или трувером). Что же касается мелодики, то одни произведения — более изысканной, «сквозной» композиции — стоят, по-видимому, дальше от бытовой традиции, а другие группы песенно-танцевальных форм — по всей вероятности близки народной песенности: песне-танцу. Сочинил же Рамбаут де Вакейрас свою большую (из трех строф) песню на мелодию эстампиды (то есть известного тогда танца), исполненной двумя жонглерами на виелах при дворе некоего маркиза. Даже если это не более чем легенда, она не могла возникнуть совсем беспочвенно. Да и сам тип мелодического движения, ритм, структура песни, о которой идет речь, не исключают вероятности ее танцевального происхождения.

Возможно и обратное: трубадуры в ряде случаев могли подбирать к своим текстам бытующие мелодии, репертуар которых, надо полагать, был известен жонглерам и менестрелям лучше, чем кому-либо. Вспомним при этом, что вопрос об индивидуальном авторстве музыки (мелодии) в средние века еще в принципе не вставал. Традиция народного искусства была полностью безымянной. Свод григорианских песнопений в целом существовал, так сказать, безлично. Если те или иные имена создателей секвенций или гимнов (в прошлом или настоящем) были известны в XII — XIII веках, — это еще не воспринималось как индивидуальное авторство в позднейшем смысле; перед ними были канонизированные образцы, они опирались на уже существующее и лишь

добавляли и расширяли его мелодически, а на более ранних этапах, вероятно, подбирали мелодии к текстам гимнов. Трубаду-

62

ры и труверы, по существу, положили начало светскому музыкальному творчеству, да и то в качестве поэтов-композиторов. У них еще мало ощутим индивидуальный облик каждого из музыкантов и более отчетливо выступают скорее общие черты. Это — в духе времени. Возможно даже, что проблема сочинения музыки на собственный текст или подбора ее из иных источников в тех условиях еще не существовала как таковая: равно допустимым казалось и то и другое.

В музыкально-поэтическом искусстве трубадуров выделилось несколько характерных жанровых разновидностей стихотворения-песни: альба (песня-рассвета), пастурель, близкие ей весенние *reverdies*, сирвента, *chanson de toile* (вольный перевод — «песня прялки»), песни крестоносцев, песни-диалоги (*tenson* и *jeu-parti*), плачи, танцевальные песни. Это перечисление не является строгой классификацией. Любовная лирика воплощается и в альбах, и в пастурелях, и в «песнях прялки», и в танцевальных песнях. Рыцарское воспевание прекрасной дамы, идеал молчаливой верности и прочие куртуазные мотивы отнюдь не исчерпывают поэтического содержания этой лирики. Она не всегда близка по духу рыцарскому роману, но сплошь и рядом напоминает земные реалии веселых фавль. Тематика любви и измены выражена здесь одновременно и наивно и смело. Постылый муж и нежный друг, предприимчивый рыцарь и ловкая, остроумная пастушка, расставание влюбленных на рассвете, жалобы на женскую долю, весенняя природа и радости любви, любовные шутки и ссоры — таковы преобладающие сюжеты песен. Что касается песен-диалогов или танцевальных песен, то они могут быть и лиричны по содержанию, и далеки от лирики. В *jeu-parti*, например, может обсуждаться альтернатива: кто больше любит — дама, которая из благоразумия запрещает другу выступать на турнире, или дама, которая из гордости приказывает ему там блистать? Однако возможно и обсуждение такого выбора: стоит ли в надежде на получение богатого наследства отказаться от удовольствия поедать горох в сале?

Сирвента — обозначение не слишком четкое. Во всяком случае это — не лирическая песня. Звучащая от лица рыцаря, воина, мужественного трубадура, она может быть сатирической, обличительной, направленной на целое сословие, на определенных современников или события. Самостоятельного музыкального облика сирвента у трубадуров не приобрела. Плачи, которые создавались на смерть кого-либо из прославленных современников (например, Ричарда Львиное сердце), сохранились с музыкой лишь в единичных образцах. Песни крестоносцев создавали уже первые трубадуры (Маркабрюн), а затем — главным образом участники крестовых походов, среди них Конон де Бетюн. Как можно судить на основании материала специальных исследований, искусство трубадуров в конечном счете не изолировано ни от традиций прошлого, ни от иных современных ему форм музыкально-поэтического творчества. В «песнях

63

прялки», с одной стороны, в песнях-диалогах — с другой, по всей вероятности, преломились давние традиции народного искусства — в самой жанровой разновидности их. Вместе с тем в характере музыкального развертывания некоторых песен «сквозной композиции», в их мелодических фразах справедливо усматривают генетические черты сходства с эпической речитацией, воспринятой трубадурами от старинных «*chansons de geste*». Сопоставление песен трубадуров и труверов с песенными вставками поэмы «*Roman de la Rose*», написанной (первая часть, ок.1225 года) Гийомом де Лоррисом, показывает, что эти явления — одного художественного круга.

В музыкально-поэтических произведениях трубадуров и труверов складываются особенности формообразования, которые и в дальнейшем будут присущи песенным жанрам Западной Европы, а также окажут свое воздействие на эволюцию музыкальных форм вообще. Песни трубадуров за малым исключением строфичны. Мелодия в них сочиняется на одну строфу, а затем повторяется с каждой новой строфой. Притом эта мелодия, следующая за строками строф, может строиться по-разному: как сквозная композиция, например, в ле (то есть без повторений разделов, без рефренов), как «барформа» (или канцона) с репризой или чаще без нее (ААВ), как баллада, рондо, виреле (то есть рондальные формы).

В основе этих последних форм, с их ясной расчлененностью, с повторами музыкальных фраз, возвращениями их, обрамлениями и т. д., лежат, по мнению исследователей, традиции танцевальных песен, где такие признаки связаны с моторно-динамической природой жанра. Естественно, что танец оказал свое влияние на внутреннюю структуру музыкальной строфы. Но в

рондо, балладе, виреле композиция строфы помимо того, так сказать, синкретична: она музыкально-поэтическая. Вместе с тем музыкальная структура строфы не копирует стихотворную структуру, а определенным образом соотносится с ней, что и формирует целое. Самые простые примеры рондо с полной ясностью могут проиллюстрировать это. В стихотворной строфе, предположим, шесть или восемь строк, в музыкальной композиции всего два раздела (соответствуют по объему двум строкам). Поэтические строки расположены следующим образом: ABCAЕAB; причем помимо повторений строки А и строки В следует учитывать рифмовку: А рифмуется с С и D, В рифмуется с Е. Или же в другом рондо шесть поэтических строк: А В С D E, причем А рифмуется с С, D рифмуется с Е. Музыкальная строфа в том и другом рондо состоит из двух мелодических строк (обозначим их А и В). Соотношение музыкальных строк с поэтическими зависит и от повторений поэтических строк (им соответствует повторение музыкальных), но также и от **рифм** (рифмованным строкам соответствует одна и та же музыкальная строка). Итак, получается большая концентрированность музыкальной формы и такое соотношение поэтических музыкальных строк, которое допускает и

64

полный параллелизм (новая строка — новая мелодическая фаза), и относительный параллелизм (рифмующиеся строки — одна мелодическая фаза). В итоге рондо (стихотворная строфа из восьми строк) схематически строится так:

текст ABCAЕAB
 музык АВААВAB
 а

(пример 17).

Второе же рондо имеет следующую структуру текста:

текст А В С D В E
 музыка А А В А В

Баллада ведет свое происхождение от плясовых песен с хором, и в основе ее структуры тоже лежит определенная периодичность и повторность, связанные с чередованием соло и хора. Виреле примыкает к формам рондо » баллады, но в отличие от рондо его строфа начинается и заканчивается одним и тем же рефреном (следующие строфы начинаются без вступительного рефрена). Так или иначе все эти структуры могут быть названы рондальными в широком смысле, ибо возвращение к одной из музыкальных строк является их композиционным принципом.

На деле, однако, принцип рондальности проводился в песнях трубадуров и труверов в достаточно гибких вариантах. В зависимости от структуры поэтической строфы, от неведомого нам мелодического замысла или от происхождения мелодии из иного источника — далеко не всегда принцип повторности или обрамления распространялся на всю музыкальную строфу. Приведем примеры различного жанрового происхождения: пастурель Маркабрюна, альбу Гираута де Борнейль, эстампиду Рамбаута де Вакейрас (примеры 18, 19, 20). В эстампиде трубадур зависел от танцевального образца (возможно — народного происхождения) : скорее всего он принаравливал текст к музыке, а не наоборот.

Сопоставление множества песен трубадуров и труверов может убедить нас ff том, что жанровые разновидности песен (альбы, пастурели и т. д.) не обязательно связаны с определенными типами композиционной структуры. Разумеется, песни крестоносцев вряд ли имеют связи с танцевальными истоками, а плачи далеки от типа виреле. В остальном же соотношение жанра и структуры остается весьма гибким. Далеко не всегда музыкальная композиция строфы, даже оставаясь четко расчлененной по строкам, связана повторениями, рефренами и другими рондальными признаками. Сплошь и рядом единство мелодической строфы достигается единообразным развертыванием мелодии, как бы вьющейся вокруг близких попевок, возвращающейся к одним и тем же интонациям, порою даже движущейся **от них** дальше ¹¹. Это характерно по преимуществу для развитых мелодий, с распевами слогов, с приметами внутренней вариационности, выведения последующего из

¹¹ На свободные формы мелодического развития в песнях трубадуров специально обратила внимание молодая исследовательница И. Разумная в работе «Музыкальные формы в творчестве провансальских трубадуров» (диплом, Моск. гос. консерватория, 1979).

предыдущего (пример 21). Такого рода мелодическое развитие не чуждо и наиболее широким напевам (гимнам, антифонам) церковного назначения. Однако в песнях трубадуров оно сочетается с частыми структурно-ритмическими членениями, обусловленными последовательностью стихотворных строк.

Как именно записывались песни трубадуров и труверов? С этим нужно вкратце ознакомиться, чтобы стали понятными различия в одних и тех же образцах, расшифрованных различными специалистами. Музыкальная строфа песни, вместе с первой стихотворной строфой, нотировалась (на четырех строках) без фиксации ритмической структуры мелодии. Музыкальный ритм подчинялся, стихотворному и укладывался в один из шести модусов, принятых тогда теоретиками:



менее употребительные модусы:



В зависимости от того, как именно установить модус и как сгруппировать ноты, возникают и различия: высота фиксирована точно, ритм надлежит «прочитать» исследователям.

Зарождение и быстрое развитие светского музыкально-поэтического искусства трубадуров, впервые систематически фиксированного в целом, не может не изумлять историка: даже в более поздние времена не появлялось такое количество поэтов-музыкантов сразу, в близких территориальных пределах, не возникало такое множество произведений. Искусство трубадуров послужило важным соединительным звеном между первыми в Западной Европе формами музыкально-поэтической лирики, между музыкально-бытовой (отчасти народно-бытовой) традицией и высокопрофессиональными направлениями музыкального творчества в XIII — XIV веках. Поздние представители этого искусства сами уже тяготели к музыкальной профессионализации, овладевали основами нового музыкального мастерства.

Таков Адам де ла Аль, один из последних труверов, уроженец Арраса, французский поэт, композитор, драматург второй половины XIII века. Он родился ок. 1237—1238 годов, образование получил в Цистерцианском аббатстве близ Камбрэ, возможно учился также в парижском университете. С 1271 года состоял на службе при дворе графа Роберта д'Артуа, вместе с которым в 1282 году отправился к Карлу Анжуйскому, королю Сицилии, в Неаполь. После смерти Карла в 1285 году Адам де ла Аль посвятил ему поэму «Король Сицилии». Во время пребывания

в Неаполе была создана «Игра о Робене и Марион» — наиболее крупное и значительное произведение поэта-композитора. В 1286 или 1287 году Адам де ла Аль скончался там же, в Италии.

Как поэт и композитор Адам де ла Аль продолжил традиции своих соотечественников, аррасских труверов, но в то же время он превзошел их, создавая многоголосные вокальные произведения (например, рондо, баллады), а также положив начало музыкально-театральному жанру — театрализованной пастурели с музыкой. В одном случае, еще в бытность свою в Аррасе, Адам сочинил «Игру в беседке» (или «Игру под листвой») как весеннюю пьесу на местном материале, поданном в шуточно-сатирическом (отчасти в фантастическом) плане. В этой пьесе всего лишь однажды звучит мелодия. Зато в «Игре о Робене и Марион», написанной для придворного спектакля в Неаполе, музыка занимает очень много места: стихотворные диалоги чередуются с простыми короткими песенками (по-видимому, частью бытового происхождения). Нечто подобное можно наблюдать и в средневековых стихотворных романах (как «Роман Розы» и другие), где поэтический текст перемежается песенными фрагментами. В «Игре о Робене и Марион» это происходит на сцене.

Сюжет пьесы — типичная пастурель, изложенная живо, в динамичных диалогах (в центре диалог

пастушки Марион и рыцаря Обера), легко и естественно переходящих в пение. Поет Марион (по преимуществу), поет ее жених Робен, поет немного рыцарь и другие действующие лица. Возвращаясь с турнира, рыцарь встречает прелестную пастушку Марион и настойчиво предлагает ей свою любовь, она же решительно отвергает его, говоря о своей привязанности к жениху, простому крестьянину. Сцена эта начинается песенкой Марион (*пример 22*), песней рыцаря, рефреном Марион. Затем стихотворный диалог чередуется с короткими вокальными фрагментами, отчасти повторяющимися уже прозвучавшие в начале мелодии. Не достигший цели и провожаемый шуточной песенкой Марион, рыцарь отправляется на охоту. Появляется Робен, собираются их односельчане, идет веселая пляска с песнями, причем мелодия подхватывается различными участниками сцены: тут рондальная форма приходится как нельзя кстати. Рыцарь пытается похитить Марион, но ей удается ускользнуть от него. Все заканчивается общим весельем и плясовой песней. Всего в пьесе двадцать восемь музыкальных выступлений. Будущее, даже далекое будущее показало, что комедийный спектакль с большим участием музыки, близкой бытовым традициям, — подлинно французский жанр: это подтверждается предысторией комической оперы в XVIII веке и рождением оперетты в XIX.

Что касается многоголосных вокальных сочинений Адама де ла Аль, то он обращается в них к тем же формам баллады, рондо, виреле, что и в одноголосных песнях, но создает трехголосные композиции. Ко времени их возникновения (с конца 1260-х годов) многоголосие во Франции достигло значительного развития и формы его были сложны, если не изысканны, ритмические

67

соотношения голосов поражали своей замысловатостью, господствовала линейность, общий стиль граничил с готикой. У Адама де ла Аль трехголосный склад прост и непринтлив, преобладает движение типа «нота против ноты», текст произносится всеми голосами вместе (хотя один из них может быть более подвижен, чем другие), встречаются параллельные квинты и кварты, а целое может завершаться, например, тем же построением, с которого начиналось произведение, — как это бывало в одноголосном складе (*пример 23*).

В XII и особенно XIII веках воздействие художественного примера трубадуров становится ощутимым в ряде стран Западной Европы — в различных центрах Италии, в Северной Испании, в Германии. Помимо Адама де ла Аль, в Италии (на севере, во Флоренции, в Неаполе, в Палермо) бывали и другие французские трубадуры, в том числе Рамбаут де Вакейрас, Пейре Видаль, Госельм Феде. С начала XIII века провансальские трубадуры и жонглеры постоянно проникают в Северную Испанию. При дворе в Барселоне, — при кастильском дворе они пользуются большим успехом. Уже Маркабрюн немало путешествовал по Испании, работал при каталонском дворе и стал ранее всего известен в стране своей песней крестоносцев. К барселонским властителям тяготели Пейре Видаль и Гираут де Борнейль при дворе в Барселоне много лет находился Гираут Рикьер. Даже в Венгрию проникало искусство трубадуров: в самом конце XII века при дворе венгерского короля оказался тот же неутомимый Пейре Видаль, который на этот раз был привлечен пышными свадебными торжествами. Образцы искусства трубадуров попадают в XII—XIII веках в Германию, обращают там на себя заинтересованное внимание; тексты песен переводятся на немецкий язык, даже напевы порой подтекстовываются новыми словами. Развитие со второй половины XII века (вплоть до самого начала XV) немецкого миннезанга как художественного воплощения местной рыцарской культуры делает вполне понятным этот интерес к музыкально-поэтическому искусству французских трубадуров — особенно у ранних миннезингеров.

Искусство миннезингеров развилось почти столетием позже, чем искусство трубадуров, в несколько иной исторической обстановке, в стране, где поначалу еще не было таких прочных основ для сложения нового, чисто светского мировосприятия. Для миннезанга известное значение тоже имели народно-песенные истоки (более ощутимые у одних его представителей, малозаметные у других), но вместе с тем у немецких поэтов-музыкантов яснее чувствовались связи с духовной тематикой и церковной мелодической традицией. Меньше, чем в Провансе или Аррасе, сказывались в Германии прямые влияния песни-пляски с ее живыми ритмами на искусство рыцарского круга, и последовательнее, чем во Франции, прославляли миннезингеры любовь возвышенную, идеальную,

граничающую с культом Девы Марии. Больше серьезности, порой рефлексии, умозрительности, меньше простых жизненных импульсов, динамики, простодушной «телесности». Искусство миннезингеров отнюдь не противостоит искусству трубадуров и труверов: оно по-своему соответствует примерно тому же этапу в развитии средневекового общества. Однако поскольку формирование миннезанга не сопряжено с таким взлетом поэтического творчества, который был возможен в Провансе, — искусство немецкого рыцарства в одних чертах приближается к искусству трубадуров, в других отстоит от него дальше. Вместе с тем крупнейшие миннезингеры, вне сомнений, были не только талантливыми поэтами, но и отличными музыкантами, в чьем творчестве наметились черты, ставшие надолго характерными для немецкого музыкального искусства.

Из числа ранних миннезингеров известен Дитмар фон Айст (австриец по происхождению), в творчестве, которого едва начинает складываться культ прекрасной дамы и идеал бескорыстного служения ей. Среди его произведений — первый образец «*Tagelied*» («утренней песни») — своего рода аналогия провансальской альбе. Прямые связи с французским музыкально-поэтическим искусством особенно отчетливо проявлялись у Фридриха фон Гаузена из Вормса, который лично посетил Францию. Участник крестового похода, приближенный Фридриха Барбароссы, он создал новый текст песни крестоносцев, полностью использовав для этого музыку соответствующего произведения Конона де Бетюн. Известно, что и другие миннезингеры того же поколения непосредственно опирались на творческий пример трубадуров (например, Фольке Марсельского).

Крупнейшими представителями миннезанга были Вальтер фон дер Фогельвейде (деятельность его началась в конце XII века), Нидгарт фон Рювенталь (первая половина XIII века), Генрих Фрауенлоб (последние десятилетия XIII — первые десятилетия XIV века), Освальд фон Волькенштейн (ок. 1377— 1445). Как видим, развитие миннезанга продолжалось долго. Последние миннезингеры стояли уже на пороге нового в своей стране: новых творческих течений, новых форм объединения музыкантов из иных общественных слоев. Фрауенлобу приписывается основание общества мейстерзингеров в Майнце. Освальд фон Волькенштейн, помимо разработки традиционных форм миннезанга, владел и многоголосным складом.

Миннезанг процветал при богатых дворах — императорском, герцогских (например, в Вене), ландграфском в Тюрингии, чешском королевском в Праге. Легенда относит к 1206 году происходившее в Вартбурге большое состязание певцов при участии Вальтера фон дер Фогельвейде и автора «Парсифаля» поэта Вольфрама фон Эшенбаха. Состязания певцов-миннезингеров в самом деле происходили при немецких дворах, а что касается Вартбурга, то там, в резиденции Германа, ландграфа Тюрингского, действительно некоторое время находился Вальтер фон дер Фогель-

вейде и работал над свое, поэмой Вольфрам фон Эшенбах. Таким образом, легенда, положенная в основу вагнеровского «Тангейзера», опирается на исторические факты.

Однако службой и выступлениями при дворах отнюдь не ограничивалась деятельность немецких миннезингеров: именно самые выдающиеся из них проводили значительную часть жизни в далеких странствиях, путешествуя не только по немецким землям, но переправляясь из страны в страну, выступая при дворах, а также общаясь с иной общественной средой вплоть до народных музыкантов (щпильманов). Вальтер фон дер Фогельвейде и Генрих Фрауенлоб узнали в своих путешествиях чуть ли не всю Европу. Освальд фон Волькенштейн полностью превзошел их, добравшись даже до Персии и Северной Африки. Трудно думать, что их вынуждали к тому материальные интересы. Кем только не приходилось становиться «последнему миннезингеру» Освальду фон Волькенштейну в его приключениях — пилигримом, конюхом, поваром, рыцарем-миннезингером... Между тем он был владельцем родового замка, где мог бы вести совершенно иной образ жизни. По-видимому, само мировосприятие миннезингеров, их любознательность, пытливость (а иной раз и склонность к авантюрам) побуждали их искать новых впечатлений.

Во всяком случае, поэтическое творчество Вальтера фон дер Фогельвейде свидетельствует о широте его интересов, о склонности не только к любовной лирике, но и к обличительной

поэзии, к раздумьям о своей стране и политических событиях современности. Судя по немногим сохранившимся образцам напевов, созданных этим поэтом-музыкантом, ему были легко доступны жанровые разновидности искусства миннезанга: простые песни в народном духе; мужественные и серьезные, более развитые песни крестоносцев (*пример 24*); искусные, мелодически широкие любовно-лирические произведения.

Более поэтически сложный, более отвлеченный характер носит искусство Генриха из Мейссена, выразительно прозванного Фрауенлобом. Впрочем, это скорее относится к его текстам и к структуре растянутых строф с обилием рифм, чем к самим напевам. Среди песен Фрауенлоба немало образцов широкой плавной мелодики, очень цельной интонационно, структурно завершенной не менее, чем в напевах трубадуров. Приведем яркий образец (*пример 25*), в котором желательнее всего обратить внимание на цельность мелодического развития: первый девятитакт повторен, а с такта 19-го следует новый девятитакт, который, однако, интонационно выведен из предыдущего. Так «барформа», схематически выражаемая как ААВ становится более завершенной, поскольку В, по существу, развито из А.

В творчестве рыцаря из Баварии Нитгарта фон Рювенталля исследователи отмечают и пародирование крестьянских танцевальных мелодий, и одновременно — влияние народного искусства на характер его «летних песен» (помимо того в них есть и черты пасторалей, и диалогичность).

70

Итак, искусство миннезанга не столь уж однопланово: в нем совмещаются различные тенденции, причем мелодическая сторона, с нашей точки зрения, в целом более прогрессивна, более интересна, чем поэтическая. Как уже можно было заметить, жанровые разновидности песен у миннезингеров во многом сходны с теми, что культивировались провансальскими трубадурами: *Tagelied*, песни крестоносцев, любовно-лирические песни различных видов, танцевальные напевы. И хотя в структуре песенной строфы миннезингеры нередко склонны к «сквозной композиции» (в форме лейха, как у французов *le*), все же тенденция повторности и выведения последующего из предыдущего, то есть принцип расчлененности и единства мелодики в строфе, действует в преобладающем количестве произведений. Вернемся к приведенной песне крестоносцев Вальтера фон дер Фогельвейде: ее стихотворная строфа состоит из строк А В С D E F G (рифмуются между собой строки А и С, В и D, а также E — F — G); им соответствует музыкальная композиция А В А В С D В.

И подобно тому как последние труверы уже смыкаются с представителями профессионального музыкального искусства, владеющими новой техникой многоголосия, последние миннезингеры движутся в этом же направлении.

ДУХОВНАЯ ЛИРИКА

В XII—XIII веках новые, очень значительные процессы происходят в области духовной музыки крупнейших стран Западной Европы. Несмотря на то что новое проявляется здесь многообразно, в различных формах, — это движение в принципе направлено против канонизированных рамок церковного искусства и во многом зависит от примера и образцов светской художественной культуры своего времени. Признаки нового подъема духовной лирики во Франции, Италии, Испании, превращение церковной литургической драмы в мистерию, первые этапы в развитии многоголосия свидетельствуют, что наступившая полоса исторических перемен захватывает в конечном счете и сферу церковности.

Под прямым или косвенным воздействием светского музыкально-поэтического искусства развиваются новые формы духовной музыки и как бы перерабатываются старые. Чаще всего они так или иначе тяготеют к новому роду лирической поэзии — к духовной лирике. Новый расцвет переживают прозы во Франции, секвенции в Италии. В XIII веке появляются короткие рифмованные прозы Адама де сен Виктора, близкие формам светской музыкально-поэтической лирики. Из латинской любовной песни «О прекрасная Венера», известной в Вероне, возникает песня пилигримов со словами «О благородный Рим»; музыка остается без изменений. Светское начало решительно вторгается в образность испанской духовной лирики. Все это не случайно совпадает с расцветом лирического искусства провансальских трубадуров, затем труверов и немецких миннезингеров их искусство распространяется по

всей Европе, и пример его становится поистине могущественным.

Большую роль для стимулирования новых видов духовной лирики выполнили в тех условиях еретические движения, столь характерные, например, для средневековой Италии. Они естественно порождали сильнейшую антигригорианскую оппозицию, хотя отнюдь не отказывались от духовных форм искусства. Это неизбежно вытекало из самого положения вещей: мощные антицерковные течения развивались тогда именно как **духовные** ереси. Тем не менее под ними скрывался более глубокий общественный смысл. Мы уже ссылались на слова Энгельса, утверждавшего, что в условиях средневековья все нападки на феодализм, на церковь, «все революционные, социальные и политические учения должны были представлять из себя одновременно и богословские ереси». Создание новых видов духовной лирики, близкой светскому, возможно даже народному искусству, на местных языках (а не на латыни) было выражением своего рода протеста против католической церковности вообще. В Италии его питали именно ереси, в Испании оно было в значительной мере связано с воздействием примера трубадуров. Новые стремления к созданию духовной лирики воплотились у итальянцев в так называемой лауде (гимн, «восхваление») и новых образцах секвенций. В Испании же появился новый вид духовной лирики — кантига.

История, если не легенда, связывает появление первых лауд как духовных стихов на местном наречии со Средней Италией, с Франциском Ассизским и его деятельностью, начавшейся в XII веке и захватившей и первую четверть XIII (Франциск умер в 1226 году). Основатель «еретической» общины, позднее давшей начало нищенствующему монашескому ордену францисканцев, Франциск Ассизский сам был поэтом и музыкантом, а его последователи в XIII веке .Якопоне да Тоди и Фома Челано известны как создатели наиболее прославленных и донныне не забытых секвенций «Stabat mater» и «Dies irae». Значение этого искусства неизмеримо шире, чем значение ордена францисканцев, так как итальянская лауда питается народными истоками. Первые тексты лауд сочинялись, видимо, самим Франциском, а музыка скорее всего подбиралась к ним из народных напевов. Их поэтические образы, в отличие от канонизированных церковных текстов, приблизились, так сказать, к земле, к реальной жизни, прониклись теплым, порой едва ли не экстатическим чувством. С XIII века лауды распевались повсюду в Италии как всем доступные, но никому не принадлежащие, известные в народе строфические духовные песни, то глубоко лирические, то радостные, даже призывающие к пляске, то горестные или сатирические. Музыка лауд поначалу была, разумеется, одnogолосной, зачастую очень простой, и даже при дальнейшем развитии осталась песенной по характеру мелодики и структуре.

К тому же времени относится и новый подъем духовной секвенции в Италии — на этом этапе уже как свободной (независимой от юбилейных) музыкально-поэтической формы. Мягким и глубо-

72

ким лирико-элегическим чувством отмечена секвенция Якопоне да Тоди «Stabat mater» (на латинский текст), мелодически цельная и пластичная. Еще более известная секвенция «Dies irae», приписываемая Фоме Челано, была затем канонизирована католической церковью и вошла в заупокойную мессу — реквием (*пример 26*). Ее прекрасный, звучащий металлом, латинский стихотворный текст, ее выразительная, сильная, грозная с первых интонаций мелодия постоянно, вплоть до наших дней привлекала к себе внимание музыкантов. Ее многократно использовали впоследствии композиторы, как воплощение грозной силы смерти, рокового, неотвратимого, «средневекового» пророчества о «Дне гнева». Современник Франциска Ассизского французский архиепископ Пьер Корбейль, автор ряда секвенций, сочинил так называемую «ослиную прозу», которая приобрела большую популярность. Она предназначалась к празднику обрезания и была связана с событиями, близкими рождеству. Согласно евангелию, на осле были привезены дары волхвов, прибывших поклониться младенцу Христу, и осел же вскоре должен отвезти святое семейство в Египет. И вот в этой связи в соответствующем богослужении появилась проза в качестве вставки, восхваляющей осла:

Из восточных стран

Прибыл к нам осел,
Сильный и красивый,
Годный для поклажи.
Эй, господин осел, спойте, откройте прекрасные уста,
Получите вволю овса и сена и т. д.

Мелодия «ослиной прозы» отличается чуть ли не плясовой динамичностью; ясно расчленена, упруга, весело-задорна (*пример 27*). В ней нет архаичности или абстрактности выражения — она все еще кажется вполне живой, народной.

Сопоставляя такие многообразные произведения, как «Dies irae» Фомы Челано и «ослиная проза» Пьера Корбейля, возникшие в один период, нельзя не удивляться подобным образным контрастам в пределах церковного искусства. Они стали возможными только в результате сильнейшего антигригорианского течения, они буквально вторглись в церковную музыку, которая была, бессильна против их вторжения.

Испанская духовная лирика XIII века расцвела в чисто светской обстановке — при дворе короля Кастилии Альфонса X Мудрого (1252—1284), поэта, музыканта, покровителя наук и искусств. К этому времени в Кастилии и Каталонии побывали многие французские трубадуры. Гираут Рикьер, как известно, переписывался с Альфонсом Мудрым (в частности, высказывал свои суждения о жонглерах). Эта старинная прочная связь испанских дворов с французским «art de trobar» имела большое значение для последующего развития лирической поэзии в Испании: провансальские трубадуры были образцами для своих испанских современников. Но испанская лирика все же не копирует в XIII веке провансальскую, как то могло быть раньше. Крупнейшим ее

73

памятником является — в отличие от французской лирики — собрание **духовных** песен, известное под названием «Cantiga de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio» и содержащее свыше четырехсот песенных образцов на галисийском наречии. Какое именно участие принимал в составлении этой рукописи сам король, собирал ли он что-либо из материалов или, быть может, сочинял песни, — исследователи с определенностью сказать не могут. По всей вероятности, за ним была по меньшей мере инициатива в процессе сотрудничества с поэтами и музыкантами, которых он объединял при своем дворе.

Так или иначе, испанские кантиги встают в ряд музыкально-поэтических произведений своего времени, представляя тип искусства, родственного новым его формам, развивающимся в различных странах Западной Европы XII—XIII веков. Тексты этих песен нередко поэтически образны, свободно соединяют возвышенность чувств в восхвалении Девы Марии — и непритязательность попутных бытовых зарисовок. При этом духовные темы — трактуются ли они в народно-бытовом или лирическом плане — предстают не как отвлеченные и канонические, а в большей мере как **популярные**, приближенные к восприятию современников. Музыка кантиг прежде всего **песенна**, разумеется, с явными следами испанского, точнее, кастильского происхождения. По типу музыкальной композиции кантиги родственны и французским песням, и итальянским лаудам, поскольку и те, и другие, и третьи основаны на народно-песенном структурном принципе: ясно расчлененные строфы с припевами (в Испании — «эстребильо»), повторения и возвращения мелодических построений, завершенность строфы.

РАЗВИТИЕ МНОГОГОЛОСИЯ. ШКОЛА НОТР-ДАМ. НОВЫЕ ЖАНРЫ

Теоретические сведения о развитии многоголосия в Западной Европе дошли к нам от IX века, нотные памятники сохранились начиная с XI. Существует множество предположений о том, что многоголосие, возможно, существовало и раньше — в античном мире, в позднеримское время, в народной музыке, в частности, инструментальной и т. п. В самом деле, что-то существенное в реальной действительности должно было исподволь подготовить столь важные изменения в музыкальном складе, в музыкальном письме, которые означали уже новый этап эволюции музыкального искусства. Вместе с тем неправомерно было бы думать, что многоголосие существовало всегда в тех же (или близких им) формах, какие начали утверждаться в профессиональной музыке с XI века. **Явления** многоголосия могли встречаться в принципе и значительно ранее, и в далеко не одинаковых исторических условиях. Гетерофония, как полагают специалисты, могла иметь место даже у первобытных народов. Если для античности не было

характерным культивирование многоголосия как определенной

74

системы, то явление созвучий было известно древним, и в практике исполнительства (голос и инструмент) случаи многоголосия, по всей вероятности, у них не исключены. Приемы многоголосия наблюдаются в народной музыке разных стран, появляясь то здесь, то там — и одновременно отсутствуя где-либо по соседству. Многоголосный (хоровой) склад, по-видимому, был характерен для ряда народов на определенных этапах их развития, и отдельные очаги многоголосия рассеяны подчас на далеких расстояниях, например от Грузии до Камбрии (Уэльс). Некоторые инструменты, ставшие в средние века бытовыми в Европе (крота, волынка, лира нищих), давали эффекты многоголосия — одновременные звучания. Следовательно, о простом зарождении многоголосия как такового в XI веке (или несколько ранее) говорить недостаточно.

Значит ли это, однако, что «профессиональное» многоголосие с XI—XII веков всего лишь продолжило то, что уже сложилось тогда в бытовой художественной практике? Нет, здесь происходит именно качественный сдвиг: началось последовательное развитие многоголосия как музыкального склада, который донныне господствует в музыкальном, искусстве развитых стран мира. Далекие истоки его могли быть народно-бытовыми, но затем оно сложилось в новую систему и продолжало развиваться сложным путем профессионального искусства. **Такое** раннее многоголосие, какое известно нам по рукописям из монастырей Шартра, Лиможа, Сантьяго-де-Компостела (XII век), действительно ново по своему времени и в целом далеко отстоит от народной практики — хотя бы потому, что требует профессиональной выучки и письменной фиксации. Даже сопоставление образцов этого искусства с современными ему песнями трубадуров и труверов с убедительностью показало бы, что это — различные области, с различным пониманием мелодики, ритмического движения, формообразования, не говоря уже о многоголосии и одноголосии.

Куда именно, в каком направлении восходят истоки профессионального многоголосия в Западной Европе — этот вопрос не решен и вряд ли может быть решен с полной точностью, поскольку «оазисы многоголосия» встречаются в разных странах, поскольку в народной исполнительской практике оно возникает стихийно, поскольку, наконец, народная традиция остается устной.

Наиболее старые и обильные сведения о раннем многоголосии идут в Западной Европе как будто бы с Британских островов: их дают Иоанн Скот Эриугена, шотландец из Ирландии («О разделении природы», 867), Джон Коттон («О музыке», ок. 1100). Однако трудно представить, чтобы все раннее развитие профессионального многоголосия в певческих школах Шартра, монастыря Сан Марсаль в Лиможе и собора Нотр-Дам в Париже было обязано творческим импульсам, идущим только с Британских островов, как бы ни были существенны связи французских и английских музыкантов, как бы ни убедителен был пример «Уинчестерского тропаря» (многочисленные записи двухголосных цер-

75

ковных песнопений в первой половине XI века). Без внутренних творческих стимулов, без особенного творческого потенциала в стране, в обществе, в том или ином художественном кругу не могут развиваться извне привитые вкусы, потребности, критерии оценок.

Итак, в ряде музыкальных центров Западной Европы начиная с XI века и особенно интенсивно в XII—XIII веках, проявляется **вкус** к многоголосию, стремление создавать, исполнять и слышать двух-, трех- (далее и четырех-) голосные произведения — прежде всего вокальные. Этот вкус, это стремление исходят из наиболее профессиональной музыкальной среды, то есть из среды мастеров своего времени — а ими были тогда лучшие церковные певцы, как наиболее образованные из музыкантов. Именно таким образом выражалась у них **потребность в новом**, столь характерная для музыкального искусства того времени. У провансальских трубадуров она была выражена иначе; в духовной лирике тоже нашла **свое** выражение. Трубадуры были свободны от власти какого-либо канонического образца; создатели новых секвенций, лауд, кантиг действовали, по существу, во внелитургической области. Профессиональные же церковные певцы были волей-неволей связаны своим канонизированным репертуаром — григорианской мелодикой и всей сложившейся суммой церковных песнопений. Добавлять к ним новые мелодические вставки певцы начали еще со времен первых секвенций и тропов и продолжали вплоть до XII—XIII веков (Адам де Сен Виктор, Пьер Корбейль, Фома Челано, Якопоне да Тоди). Создатели первых многоголосных

образцов пошли по иному пути: они попытались и сохранить григорианский «подлинник», и решительно обновить общее звучание, присоединив к церковной мелодии новый голос (или новые голоса, как будет дальше). Это стало единственно возможным для них решением в поисках новой выразительности, новых художественных ресурсов. Иного пути у них тогда попросту не было! В течение долгого-долгого времени то или иное наложение голосов на григорианский хорал, приобретая различные художественные воплощения, оставалось в силе для церковной музыки в Западной Европе: принцип, найденный в XI—XII веках, не был отвергнут и в дальнейшем (XV—XVI века), хотя сами формы многоголосия непрерывно эволюционировали.

Первые примеры многоголосного склада приведены в теоретических работах IX—XI веков. Ранее всего мы находим их в анонимных теоретических трактатах под названиями «Musica enchiriadis» и «Scholica enchiriadis» (приписывались Хуквальду из Сен-Аманда, IX век). Там даются образцы сочетания голосов, из которых один («vox principalis», то есть главный голос) ведет мелодию хорала, а другой («vox organalis») или другие голоса следуют за ним, двигаясь параллельно в интервалах кварты, квинты, октавы (то есть совершенных консонансов по представлениям того времени). От названия присоединяемого голоса такой склад двух- или многоголосия получил в дальнейшем название

76

о р г а н у м а. Пока что в этих первых примерах происходит лишь удвоение хоральной мелодики (в движении «нота против ноты»). Однако в том же трактате приведен пример не параллельного движения голосов: к хоральной мелодии приписан второй голос, который исходит из унисона; двигается параллельными квартами в отношении к ней, но задевает и другие интервалы (секунду, терцию, *пример 28*). Автор трактата не склонен одобрять такой тип двухголосия, предпочитая параллельное движение квинтами и квартами и октавные удвоения. Между тем одно параллельное движение голосов не открывало никаких перспектив для развития многоголосного склада. Это, по-видимому, было вскоре понято теоретиками.

В том же IX веке Иоанн Скот Эриугена в философском труде «De divisione naturae» («О разделении природы») затрагивает вопросы многоголосия:

«Мелодия органама, — пишет он, — состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отдаляясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть.

[Диафония] начинается с тона [в унисон], затем она идет в интервалах простых или сложных и, наконец, возвращается к своему началу — тону [унисону], в котором и есть ее сущность и ее сила»¹².

Из этих определений явствует, что речь идет отнюдь не о параллельном, а о более свободном движении голосов. Автор трактата испытывает эстетическое удовлетворение от многоголосного звучания.

У Гвидо из Арrezzo, который, как мы могли убедиться, мыслил по преимуществу музыкально-практически, без отвлеченностей, в трактате «Микролог» (ок. 1025) приведены примеры свободного сочетания голосов, идущих нота против ноты (то есть второй голос — за главным), но образующих, помимо исходного и заключительного унисона и параллельных кварт, секунду и терцию при переходе от унисона к кварте и обратно. Об относительно свободном сочетании голосов свидетельствует и образец, приведенный в миланском трактате «Ad organum faciendum» (ок. 1150). В своем трактате «De musica» (ок. 1100) Джон Коттон дает следующее определение:

«Диафония есть согласованное расхождение голосов, выполняемое по меньшей мере двумя певцами, так что один ведет основную мелодию, а другой искусно бродит по другим звукам; оба они в отдельные моменты сходятся в унисоне или октаве. Этот способ пения обычно называется органом, оттого, что человеческий голос, умело расходясь [с основным], звучит похоже

¹² Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 298.

на инструмент, называемый органом. Слово „диафония" значит двойной голос или расхождение голосов»¹³.

Таким образом, различные авторы на протяжении около двух столетий — даже независимо от того, как они мыслят интервальное соотношение голосов, — допускают лишь один принцип многоголосия: присоединение к григорианской мелодии другого голоса (или других голосов), движущегося в едином* с ним ритме. Иные перспективы перед ними даже не возникают.

Есть все основания полагать, что на раннем этапе развития многоголосия в церковной музыке движение голосов «нота против ноты» более или менее широко распространялось и на практике. Оно, конечно, связывало развитие многоголосного склада, препятствовало образованию того, что мы называем полифонией. Еще более ограничивало возможности многоголосия движение параллельными квинтами, квартами и октавами. Музыкальные памятники, относящиеся примерно к середине XII века, дают уже целый круг образцов иного характера, которые свидетельствуют о возникшей самостоятельности нового голоса, присоединенного к основной хоральной мелодии. Примечательно, что эти памятники возникли в монастырях Сан Марсаль в Лиможе и Сантьяго-де-Компостела в Галисии (Испания): именно такие крупные центры духовной культуры средневековья привлекали к себе толпы паломников из разных стран (не только европейцев, но и арабов) и превращались в своего рода перекресток различных культурных традиций, способствовали некоему обмену художественным опытом. Нередко приходится встречать утверждения о том, что арабские и другие восточные влияния проявились при зарождении музыкально-поэтического искусства трубадуров в Провансе, что они же, эти влияния, могли сказаться и на стиле ранних образцов французского и испанского многоголосия. Нет оснований принимать это безоговорочно. Конкретные доказательства отсутствуют. Скорее всего не воздействие арабской или иной далекой культуры, а общая атмосфера, создавшаяся постоянным движением все новых и новых толп и слоев прибывающих паломников, устройством пышных и торжественных церковных служб, способствовала приподнятости эмоций и интенсивному развитию новых форм церковного искусства. Небезынтересно, что в последующих нападках на новый стиль церковного пения его противники резко осуждали певцов за то, что они «опьяняют слух», несдержанны в изобретении нового, усложняют мелодию и оставляют в пренебрежении григорианский «подлинник».

Записи многоголосия того времени сохранили образцы мелизматического органа: на замедленную, изложенную большими длительностями основную (григорианскую) мелодию принципалиса наслаивалась более подвижная мелодическая линия органа-лиса, в котором большие распевы из многих звуков приходились

¹³ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 215. . .

78

на один звук канонизированной основной мелодии. Общее впечатление создается в итоге совсем иное: в сравнении с двухголосием «нота против ноты» — впечатление свободы выразительности. Хоральная мелодия в больших длительностях дает опоры для движения, но как целое отчасти утрачивает свое значение, мелизматический же верхний голос вьется и разливается в легких попевах, захватывая по преимуществу соседние звуки, возвращаясь к сходным интонациям в характерном кружении, и, по существу, очень далеко отходит от самого типа канонизированной церковной мелодики: в этом свободном парении есть что-то вдохновенное, чуть ли не экстатическое. По-своему такие черты выражены и в рукописях монастыря Сан Марсаль и в так называемом «Каликстинском кодексе» из Сантьяго-де-Компостела (примеры 29, 30).

Что касается основной мелодии в принципалисе, то она чаще всего берется из относительно мелизматических песнопений или же фрагментов (например, *alleluja*). По характеру звучания ясно, что подвижная, если не виртуозная мелодия органалиса требует сольного исполнения: мелизматический органум был рассчитан, по всей видимости, на исполнение силами двух певцов, хотя мелодия принципалиса, вероятно, могла быть исполнена и не одним певцом, и при поддержке органа. Ритм тогда еще в записи не фиксировался, так что можно предполагать до некоторой степени свободное в этом смысле исполнение мелизматической мелодии органалиса. Так или иначе, соотношение двух голосов с их разными функциями здесь уже

позволяет говорить о начальных чертах полифонии.

Если в свое время первое введение секвенций и тропов в контекст григорианской мелодики уже было проявлением антигригорианской тенденции, то присоединение к хоральной мелодии второго, относительно свободного и развитого голоса знаменовало качественное усиление той же тенденции, характерное для нового этапа в существовании католической церковной музыки.

В принципе мелизматический органум, требующий большого мастерства певцов-солистов и значительно расширяющий самый объем церковных песнопений, не был связан с повседневной богослужебной практикой, со всем церковным обиходом. Он предназначался для праздничных торжественных служб при большом стечении народа. Отчасти потому всеобщее распространение этого нового стиля церковного пения не могло быть особенно быстрым. Однако признание его у лучших мастеров своего дела, в крупных духовных центрах и метризах не заставило себя ждать. К середине XII века в Лиможе накопилось около ста новых двухголосных церковных композиций — если судить только по сохранившимся их образцам. В «Каликстинском кодексе» содержится около двадцати органумов, созданных для аббатства Сантьяго-де-Компостела. Это было; по существу, самое начало движения, которое вскоре привело к расцвету нового стиля в певческой школе Нотр-Дам в Париже.

79

В истории многоголосия Западной Европы «эпоха Нотр-Дам» охватывает около столетия: примерно с середины XII по середину XIII века, с кульминацией на их рубеже. Париж стал виднейшим центром нового творческого направления в музыкальном искусстве как раз в то время, когда там развернулось строительство кафедрального собора Notre-Dame — всемирно известного памятника архитектурной готики средневековья, когда складывался парижский университет — новый очаг средневековой науки. Новое музыкальное направление непосредственно связано с капеллой собора и, в известной мере, с научной деятельностью университета.

Париж того времени — один из лучших образцов средневекового города, уже влиятельный культурный центр — привлекал к себе внимание едва ли не всей Западной Европы. Объединительная политика французских королей способствовала значительному укреплению Франции: «Все революционные элементы, — поясняет Энгельс, — которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним»¹⁴. Этот успех в централизации государства и усиление королевской власти (в союзе с буржуазией¹⁵) способствовали выдвиганию французской столицы в ее большом политическом, экономическом и культурном значении. Жизненный уклад Парижа был относительно новым, то есть соответствовал тогдашнему этапу в развитии феодализма: об этом свидетельствовали интенсивное развитие, торговли и ремесла (при цеховой его организации), подъем науки (хотя и схоластической, разумеется) и искусств (зодчество, ваяние, певческая школа).

Как к парижскому университету — центру европейской образованности — стекались ученые и учащиеся, в частности из Англии, так и парижская певческая школа была отчасти связана с музыкантами ряда стран — особенно с английскими. Благодаря случайному свидетельству одного англичанина (имя которого осталось неизвестным), долго находившегося в Париже, скорее всего во второй половине XIII века, в истории сохранились сведения о крупнейших представителях парижской музыкальной школы XII—XIII веков, перечислены их имена — вместе с установившимися оценками их достоинств. Сопоставление этих сведений с содержанием некоторых нотных рукописей, которые оказались позднейшими копиями сочинений парижских мастеров XII—XIII веков, позволило в значительной мере восстановить художественный облик творческой школы Нотр-Дам и составить представление о ходе ее развития.

Английский автор (он получил в науке обозначение «Аноним IV» — по публикации его текста, осуществленной Э. де Куссмакером в 1864 году) называет имя Леонина как лучшего органиста (в смысле — создателя органумов), который составил «Magnus

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с.411

¹⁵ «Союз королевской власти и бюргерства ведет свое начало с X века», — замечает Энгельс. Там же, с. 411.

liber organi» («Большую книгу органумов») из градуалов и антифонов для церковной службы. Она применялась до времени магистра Перотина Великого, который сохранил ее и улучшил, сделав к ней сокращения и добавления, поскольку сам был «лучшим дискантистом» (в смысле — лучшим мастером пения в определенном складе «дисканта»). Перотин же, по словам Анонима IV, сочинил прекрасные квадруплы (то есть четырехголосные сочинения) *Viderunt*, *Sederunt* (первые слова латинского богослужебного текста) со множеством искусных украшений, а также много триплумов (трехголосных сочинений) — *Alleluja*, *Nativitas* и другие. Все это, исполнялось и исполняется в капелле собора Нотр-Дам «до сего дня», как выражался англичанин. Далее поименованы у него магистр Роберт де Сабильон, Петр — «лучший нотатор» (то есть не только импровизировавший новый голос, но и записывавший свою музыку), Иоанн, «названный первейшим», «магистр Франко из Кельна», который ввел новый способ нотации. Современные ученые заключают отсюда, что речь идет о нескольких поколениях музыкантов из парижской соборной капеллы между серединой XII и серединой XIII века: Леонин, Перотин, Роберт де Сабильон, Пьер де Ла Круа, Иоанн де Гарландия и Франко Кельнский.

Само развитие многоголосия, как оно шло в парижской школе, побудило выдвинуть обозначения: дискант, дискантирование, дискантист. Они связаны с тенденцией к противопоставлению голосов, к противоположному их движению: дискант (*déchant*) — «разнопение». По всей видимости (это подтверждается и содержанием трактата «*Quiconques veut déchanter*», «Кто хочет дискантировать»), было время, когда опытные певцы импровизировали новый голос к основной мелодии, выработав к этому определенные навыки; однако более высокой ступенью считалось не только создание нового голоса, но и умение точно зафиксировать его в записи.

На основании новейших исследований творческую деятельность Леонина принято относить примерно к пятидесятым — восьмидесятым годам XII века, а творчество Перотина — к концу XII — началу XIII столетия. Создание «Большой книги органумов» — годового круга церковного пения — было у Леонина, надо полагать, делом многих лет. Нотный текст этого собрания имеет разночтения в различных его копиях. Поскольку в рукописях возможны и позднейшие наслоения, не всегда с полной точностью устанавливается принадлежность музыки именно Леонину: ортодоксальности в утверждениях здесь быть не может. Однако заметное единство в предпочтении определенного склада двухголосия, последовательность в применении тех или иных приемов позволяют думать, что творческой основой «Большой книги органумов» было искусство Леонина. Двухголосие у этого парижского мастера, так же как и у других его предшественников и современников, основывается на канонизированных мелодиях церковного обихода — градуалов, респонсорий, аллилуй. Но и само обращение с основной мелодией и соотношение нового голоса с ней

у Леонина уже отличны от того, что можно было наблюдать в рукописях монастырей Сан Марсаль и Сантьяго-де-Компостела. Леонин как бы следует дальше по пути, намеченному его старшими современниками, и вместе с тем вносит совершенно новую тенденцию в общий стиль вокального многоголосия. Подобно им он также противопоставляет много более развитый новый голос медленно идущей основной мелодии. Но то впечатление свободном, импровизационной мелодики несколько патетического характера, какое мы ранее отметили в двухголосии, у Леонина сменяется новой организованностью второго голоса, его ритмической упорядоченностью (подчинение определенным модусам, как у трубадуров). Впрочем, это еще не все. По-новому растет и расхождение между двумя голосами: григорианская мелодия еще больше растягивается, чем прежде, она образует как бы ряд органных пунктов по отношению к подвижному второму голосу (*пример 31*).

Поскольку же в качестве основы избираются мелизматические отрезки церковных напевов, приходящиеся на немногие слова и слоги, то на большом протяжении двухголосия текста почти не слышно. Другими словами, не богослужебное назначение, всегда связанное в глазах церковников со словесным текстом, а собственно музыкальное впечатление, почти не зависящее от какого-либо текста, определяет действенный смысл такого двухголосного пения. В большой мере это впечатление связано с характером нового, «присочиненного» голоса, который движется

(например, в диапазоне октавы) по преимуществу плавно, но не избегая и выразительных скачков, с той ритмической упорядоченностью, которая сближает его в принципе с современной ему светской музыкой (песней, в частности) и сообщает ему и расчлененность, и внутреннее единство — благодаря повторам, варьированным повторам, секвенциям, периодичности как в малых, так и в более крупных масштабах. Здесь возникает — стремление к модальной ритмике, как это было у трубадуров. С тех пор как устанавливается этот принцип соотношения голосов, тот из них, который ведет хоральную мелодию, получает название тенора (от *tenere* — держать). Второй, присоединяющийся к основному голосу обозначается как дуплум, третий как триплум и т. д.

В дальнейшем развитии многоголосия силами творческой школы Нотр-Дам проявляется очень большая преемственность, вплоть до того, что Перотин добавляет к уже сделанному Леонином новые голоса и вносит некоторые изменения в полученную от него основу. Впрочем, этим дело не ограничивается. На многих последующих ступенях развития многоголосия новое как бы наслаивается на уже достигнутое. Таково, например, явление клаузул как предкаденционных разделов, выросших, «разросшихся изнутри» многоголосной ткани, которые могли и отпочковаться от этой ткани, существовать самостоятельно, могли быть и заменены другими аналогичными. И как бы далеко по характеру общего звучания новые образцы многоголосия ни отходили от григорианских «подлинников», одно оставалось неизменным в церковной

82

музыке — обязательная, хотя бы внешняя, хотя бы частичная, хотя бы реально не осязаемая исходная опора на григорианскую мелодику.

Просто поразительно, что при смелом движении вперед, при антигригорианской сущности этого движения в целом — совсем оторваться от григорианского хорала творческая мысль не могла, даже не имела права. Такая или подобная «цепляемость» за тот или иной образец вообще характерна для развития новых форм многоголосия: наслаивание новой мелодии на заимствованную из числа уже известных, присоединение третьей мелодии к двум уже связанным между собой. Любопытный процесс своего рода цепного развития! Так или иначе он найдет свое выражение и в XIV, и в XV, и в XVI веках. Что касается одноголосной светской музыки в XII—XIII веках, то, если там и имело место в отдельных случаях «выведение» **одного** образца из **другого** (например, из мелодии танца-песни с новым текстом или из народной мелодии — нового музыкально-поэтического целого), все же свобода творческой мысли там была много большей, чем в церковном многоголосии и близких ему формах.

С именем Перотина Великого связывается дальнейшее развитие и обогащение многоголосного письма в школе Нотр-Дам при переходе к трех- и четырехголосию — на той же формальной основе григорианской мелодики. В сочинениях Перотина, даже на далекой исторической дистанции, нас не могут не поражать крупные масштабы целого (например, 454 такта органума — при переводе на позднейшие метрические понятия), умение длить и развертывать мелодическое движение, а также все возрастающее стремление объединять это движение элементами внутренней вариационности (характерные попевки, передачи их из голоса в голос, ритмические превращения, выведение одной из другой) в сочетании с частичной остинатностью (по преимуществу в ритмическом построении тех или иных разделов мелодики — даже при новой ритмизации хорального напева).

Это хорошо прослеживается и на примерах трехголосия, и особенно на образцах четырехголосия у Перотина. В трехголосном складе весьма отчетливо выступает единство двух верхних голосов (с преобладанием ритмически параллельного движения) — в противопоставлении их растянутой мелодике хорала. Степень этой замедленности григорианской мелодии неодинакова: на одну ее единицу приходится местами всего три-четыре единицы в верхних голосах, местами же — более двадцати единиц. Это само по себе уже отчасти расчленяет форму целого. Но более всего она членится благодаря модальности ритма в верхних голосах, способствующей впечатлению периодичности в узких масштабах. Вместе с тем интонационное развертывание верхних голосов, как это было уже и у Леонина, скорее объединяет их в едином токе движения, создающего эффект непрерывности процесса.

Небезынтересно проследить за интервальным соотношением голосов. В разрез с тем, что средневековая теория считала консон-

83

нансными квинтой, квинту и октаву, у Перотина голоса нередко образуют терции, а в ряде случаев — даже секунды. В некоторой мере это сглаживается плавностью движения каждого

из голосов. Но все же секунды и септимы сообщают известную остроту созвучиям и по контрасту оттеняют преобладающую консонантность данного трехголосия.

Наиболее крупные и зрелые по стилю изложения образцы четырехголосия у Перотина, его органумы принято относить к последним годам XII столетия. Квадрупль «Viderunt» (названный Анонимом IV среди выдающихся созданий Перотина) сложился на основе мелодики градуала «Viderunt omnes» из рождественской мессы. Впрочем, реальное значение этой мелодики в целом почти равно нулю. Первые тридцать восемь тактов (если применять эту меру) опираются на выдержанный звук *фа* в нижнем голосе (при одном слоге «vi-»), далее же это *фа* (со слогом «-de-») длится еще двадцать два такта. И лишь в шестьдесят первом такте берется *ля* со слогом «-runt». По существу, все эти шестьдесят тактов органума звучат на длительном органном пункте, а мелодия градуала ни в какой мере не слышна! Музыка «движется» только в трех верхних голосах. Их соотношения, их взаимосвязь, их единство и его нарушения представляют большой интерес на этом раннем этапе развертывания большой многоголосной композиции. К тому же в различных разделах ее применяется и различная совокупность приемов формообразования.

Сопоставим два крупных фрагмента из органума «Viderunt»: первые 14 тактов и далее такты 167—187 (примеры 32, 33). В начальном фрагменте три верхних голоса (разумеется, на органном пункте) вместе образуют периодическое последование двутактов (2—2—2—2—2—2—2), ритмически подобных между собой. В первых трех двутактах голоса ритмически едины, в следующих трех двутактах едины лишь в каденциях, а в остальном частично свободны. Что же связывает это движение в целом при периодичности общего членения по двутактам? Полная или частичная общность попевок, переходящих из голоса в голос, своеобразные их передачи, как бы перекачивание по голосам. Но не только это: к сумме этих устойчивых мелодических образований понемногу добавляются и новые, вкрапливаясь в целое и способствуя общему движению. Сравним два первых двутакта. Верхний голос тождествен в 1—2 и 3—4 тактах; то, что звучало в среднем голосе, переходит в нижний, в среднем же возникает новая попевка. Два следующих двутакта подтверждают это впечатление цепного движения. Новая попевка, проходившая только что в среднем голосе, спускается в нижний, в среднем же повторяется попевка, дважды проходившая в верхнем голосе. В четвертом двутакте при "комбинации уже прозвучавшего новое появляется в верхнем голосе. По этому принципу совершается плетение цепи и далее: в пятом восьмитакте новое возникает в нижнем голосе, в шестом эта же новая попевка — нисходящий гексахорд образует секвенцию и т. д. В итоге создается своеобразное впечатление

84

и движения, и одновременно неподвижности, словно плавного вращения и перемещения линий, «переливания» красок без какого-либо, явного устремления к цели, без заметного роста напряжения.

Второй фрагмент органума (такты 167—187) дает иное воплощение того же принципа цепного развития трехголосной ткани (при том же органном пункте в четвертом, самом нижнем голосе). Здесь возвращение попевок как в одном голосе, так и с передачей в другие, дробность, частое паузирование и; особенно, многократное повторение секундовых интонаций (*до-ре-до*, *фа-соль-фа*) нарушают плавность общего развертывания, создают даже некоторое беспокойство — однако тоже без особого устремления куда-либо, а скорее «в пребывании» внутри единой образной среды и сферы.

На большом протяжении всего произведения возникает целый ряд подобных смен в характере изложения: членению на разделы способствуют долго длящиеся звуки в основном, нижнем голосе, а также предпочтение той или иной группы приемов цепного развертывания в соотношениях голосов. От начала к концу композиции все меньшее значение остается за органными пунктами (крупные длительности заимствованной мелодии), все более существенным становится участие ритмизованного хора в ином уже соотношении с верхними голосами (большая плотность общего движения при относительном сокращении длительностей внизу), но взаимосвязь мелодических образований в трех верхних голосах неизменно обеспечивает единство «цепного» развертывания — по крайней мере внутри разделов. Переброски характерных попевок из голоса в голос на одной и той же высоте подго-

товляют некоторую почву для появления имитаций.

Среди немногих (восьми?) произведений Перотина, авторство которых не вызывает сомнений, есть два больших четырехголосных кондукта и четыре трехголосных (из них два — крупные), а также по одному образцу двухголосия и одноголосия. Надо полагать, что парижский мастер создал много, больше сочинений, но они либо не найдены, либо не прошли атрибуции. Ведь и для открытия известной теперь, вероятно небольшой части творческого наследия Перотина понадобилось совпадение давнего литературного свидетельства с содержанием анонимных рукописей, найденных много позднее!

Мы не знаем не только общих масштабов творчества Перотина, но не имеем конкретных биографических сведений о нем. Исследователи сопоставляют его латинизированное имя с именами некоторых других музыкантов, работавших примерно в одно время с ним в Париже, и колеблются в заключениях: был ли Перотин просто певцом в капелле Нотр-Дам, старшим из певцов («*préchantre*»), руководителем капеллы? Впрочем, для истории музыкального искусства его заслуги достаточно раскрываются уже в содержании сохранившихся его сочинений. Был ли он певцом или руководителем капеллы, определение «Перотин Великий», данное ему современниками, в наших глазах вполне оправдано.

85

Стиль многоголосного письма, сложившийся в парижской школе, нашел свое выражение не только в сфере церковной музыки. На рубеже XIII—XIV веков влияние этого стиля ощущалось и за пределами Франции. Однако далеко не везде направление школы Нотр-Дам было воспринято местными музыкантами. Италия, в частности, осталась в стороне от него: у нее были иные традиции. Вместе с тем этот опыт раннего многоголосия в высокопрофессиональном искусстве католической церкви был и сам по себе весьма симптоматичен для эпохи, и оказался немаловажным для дальнейшего развития полифонии в Западной Европе. Особый, специфический характер образности, господствующей в музыке Леонина и Перотина, позволяет тем не менее утверждать, что, вопреки идеям строгой функциональности церковного искусства, творческая мысль двигалась в совершенно ином направлении — в поисках собственно эстетического удовлетворения, свободного от регламентации канонизированными текстами. Этот прорыв из области функционального назначения в сферу эстетического восприятия роднит новый музыкальный стиль школы Нотр-Дам с расцветом готической архитектуры, в которой эстетическое начало столь естественно сочетается с функциональным. Это, однако, не означает, что стиль Нотр-Дам в музыке и зодчестве может быть оценен как стиль чисто светского искусства. Он, вне сомнений, еще связан с религиозным мировосприятием, но само это мировосприятие все дальше уходит от ортодоксальной католической церковности. Не случайно новый стиль многоголосного церковного пения с его дальнейшим распространением по Европе вызвал в 1322 году специальную буллу папы Иоанна XXII, резко осудившего смелые новшества, вводимые певцами.

Развитие многоголосного письма поставило перед музыкантами новые проблемы нотации, ибо записывать несколько мелодических линий, руководствуясь лишь системой ритмических модусов (которыми довольствовались трубадуры в записях одноголосной мелодии), оказывалось тем труднее, чем более сложными становились их ритмические соотношения. Примечательно, что именно к тому или иному деятелю парижской творческой школы современники относили определение «нотатор» или замечали «учил нотировать»; вскоре стали известны еще «английский нотатор», «бургундский магистр» и другие музыканты из разных стран, тоже прославившиеся как умелые нотаторы. Поскольку высота звуков уже фиксировалась существующей нотацией, проблема ее совершенствования была связана с системой записи длительностей. От слова «мензура» (мера) произошло название мензуральной нотации, которая сложилась в XIII веке и разрабатывалась далее в XIV. Усилиями Иоанна де Гарландия («*De musica mensurabili positio*»), Франко Кельнского («*Ars cantus mensurabilis*», ок. 1280) и других теоретиков XIII века были заложены основы мензуральной системы.


В целом она сводилась к следующему. Крупнейшей нотной единицей музыкального времени стала максима (наибольшая)


86

которая делилась на лонги (длинные). Соотношение максимы и лонги называлось модусом. Совершенным модусом тогда признавали трехдольное деление (максима делилась на три лонги). Лонга в свою очередь разделялась на три бревис (короткие) — их соотношение определялось как



темпус. Бревис далее делилась на семибревис (полукороткие) — их соотношение называлось *prolatio*. На практике в этой нотации не все было регламентировано. При растягивании слога на несколько звуков они складывались в так называемые лигатуры, в которых длительности усекались и изменялись вне строгой системы. Да и помимо того в самих соотношениях длительностей допускались различные отступления от строгой схемы (заметим, что на практике понятие такта не применялось), с которыми было необходимо соотносываться.

Сами ноты, уже развившиеся из давних невм, писались как черные (то есть заполненные краской) прямоугольники (максима), квадраты (с «ножкой» — лонга, без нее — бревис), ромбы (семибревис). В XIV веке появились и обозначения более мелких длительностей: минима (малая) и семиминима (полумалая). Позднее зафиксированы и еще более дробные деления: фуза и семифуза. В XV веке зачерненные большие ноты сменились белыми, обведенными по контурам. Когда в эпоху Возрождения наряду с трехдольным делением стало широко применяться и двухдольное, появились и особые обозначения для модуса, темпуса и *prolatio*.

Если лонга делилась на три бревиса, а бревис — на три семибревиса, то это обозначалось как *tempus perfectum* (совершенный), *prolatio maior* (то есть большое) и обозначалось знаком . Мы могли бы понять это как размер девять четвертей.

Если лонга делилась на три бревиса, а бревис на две семибревиса, то темпус оставался совершенным, а *prolatio* изменялось (*tempus perfectum*, *prolatio minor*), что указывалось знаком .

Для нас это три вторых. Если лонга делилась на две бревиса, а бревис на две семибревиса, то деление признавалось несовершенным (*tempus imperfectum*, *prolatio minor*) и обозначалось

как . Это соответствует нашим четным размерам. Наконец, лонга могла разделяться на две бревиса, а бревис на три семибревиса  — аналогично нашим шести четвертям.

Так в XIII веке обоснование и введение мензуральной нотации обозначило признание переворота в области профессионального музыкального искусства. То, что ранее было в действительности характерно для бытовой музыки, для лирики трубадуров, вообще для песни и танца, но что не проявлялось в той же мере в григорианской мелодике, — организованное ритмическое движение восторжествовало повсюду, где существовало нотное письмо. По всей вероятности, эта активность теоретической мысли, учитываю-

87

щей насущные требования музыкальной практики, во многом связана и с творческой школой Нотр-Дам, и с оживлением международных научных связей благодаря парижскому университету. Показательно, что в разработке проблемы ритма и его нотной фиксации приняли участие не только французские, но и английские музыканты, — как бы по аналогии с тем, что, видимо, англичане занесли в Париж традицию пения параллельными терциями («гимель»), которая в некоторой мере уже оказала свое действие на склад многоголосия у Леонина и Перотина.

Развитие многоголосного письма, характерное поначалу для церковного искусства, привело и к сложению новых музыкальных жанров как духовного, так и светского содержания. Следует, однако, сразу заметить, что принципы формообразования в новой многоголосной композиции все же не были вполне изолированы от тех принципов, которые к XIII веку утвердились в музыкально-поэтическом искусстве трубадуров, труверов и аналогичных им представителей новой светской лирики того времени. Сами многоголосные жанры (кондукт, особенно мотет) еще не представляли собой в XIII веке нечто вполне откristаллизовавшееся, стабильное. Процесс их формирования, по существу, не останавливался, и в ходе его они тесно соприкасались с формами многоголосия в церковной музыке, одновременно кое в чем осваивая и опыт светского бытового искусства.

Само определение «кондукт» не всегда понималось однозначно. Кондуктом, например, называлась в IX—X веках одноголосная латинская песня — независимо от содержания и формы. В начале XIV века Иоанн де Грохео отождествляет кондукт с так называемым *cantus sohopatus*, то есть «увенчанными [за свое достоинство] песнями», и поясняет, что они «исполняются перед королями и князьями земли для того, чтобы побуждать их души к храбрости, силе, великодушию, щедрости, т. е. к тем качествам, которые содействуют хорошему управлению. Эти песни приятного и возвышенного (*ordua*) содержания, они

говорят о дружбе, любви и состоят из нот длинных и совершенных»¹⁶. В XIII веке кондукт был двух- или трехголосным произведением как серьезного (по определению Грохео), так и шуточного характера. Отсюда и возможная близость кондукта то к складу органума, то к складу песни. Современники считали, что кондукт, в отличие от мотета, был свободен от заимствованной мелодии. Однако на деле существовали кондукты, возникшие на основе григорианских напевов (в свободном изложении), светских песен или даже «народно-бытовых мелодий». В творческой школе Нотр-Дам кондукт на деле примыкал к определенному складу органума, с тем лишь отличием, что тенор в нем был четко ритмизован и общий склад трехголосия

¹⁶ Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 239.

88

(или двухголосия) отчетливее тяготел к гармоническим звучаниям, к моноритмическому движению. И хотя в кондуктах XIII века мы находим и линейно-мелодическое развертывание, и мелизматический склад верхнего голоса, все же для них характерна тенденция к большей простоте многоголосия, большей четкости формы и ее разделов, да и большая свобода от опоры на заимствованную мелодию как основу композиции. В кондукте не исключалось и участие инструментов в исполнении. Кондукт в глазах его современников никогда не был столь «ученой» и сложной формой, как мотет, и порой воспринимался как музыка «простая» — так именно оценивает его Грохео, в отличие от музыки «ученой» или «правильной» (к которой он относит мотет). Вместе с тем кондукт, в связи с возможностью обходиться без мелодической опоры извне, открывал путь для инициативы композитора.

Мотет, которому предстояло очень большое будущее, весьма интенсивно развивался в XIII веке. Зарождение его относится еще к предшествующему столетию, когда он возник в связи с творческой деятельностью школы Нотр-Дам и имел поначалу литургическое назначение. Не только дальнейшая эволюция жанра, но даже история отдельных его образцов представляет непрерывный процесс движения от одного звена к другому, процесс смыкания отдельных явлений, неожиданного скрещивания, казалось бы, трудно соединимых музыкальных линий. Для XIII века мотет — главный, центральный жанр профессионального искусства и вместе с тем огромное поле творческих экспериментов. Мотетов создается очень много. В ряде рукописных собраний к началу XIV века именно они преобладают над всеми остальными материалами. Вместе с тем имена их авторов чаще всего остаются неизвестными. Строго говоря, далеко не всякий мотет может быть назван полностью авторским созданием, образцом индивидуального творчества.

Мотет XIII века — многоголосное (чаще трехголосное) произведение небольшого или среднего размера, художественный облик которого был весьма переменчив, а главные тенденции развития связаны с проблемами эмансипации голосов многоголосного склада, интонационно-ритмического их обновления (при возможной координации между собой), а также с проблемами формообразования в завершенной многоголосной композиции. Жанровой особенностью мотета была исходная опора на готовый мелодический образец (из церковных напевов, из светских песен) в качестве тенора, на который наслаивались иные голоса различного характера и даже порой различного происхождения. Менее всего в ту пору экспериментов мотет тяготел к цельности, однородности мелодического материала. Напротив, главный его интерес для музыкантов того времени заключался в соединении разно-плановых мелодических линий, зачастую с текстами различного характера. Достигнуть этого различия голосов — и тем не менее не разрушить единства, цельности композиции — такова была «сверхзадача» работы над мотетом.

89

Едва ли не каждый мотет возникал тогда в **цепи** музыкальных явлений, складываясь на основе, например, двухголосного фрагмента из органума школы Нотр-Дам и в свою очередь порождая новые мотеты за счет присоединения либо нового текста к прежним голосам, либо нового голоса или новых голосов ко всему предыдущему. Так современные исследователи обнаруживают многие варианты мотетов, возникавшие на одной первоначальной основе. При этом к первоначальному богослужебному тексту «подлинника» по мере дальнейшего развития многоголосной обработки могли присоединяться как духовные латинские тексты, так и — одновременно с

ними — текст французской любовной песни. Получалось в итоге сочетание разных мелодий с разными текстами. Это выдвигало и особые задачи соединения песенной ритмики, песенной мелодической структуры с иными закономерностями церковных напевов, так или иначе присутствующих в органумах.

При безграничных возможностях выбора музыкальной основы для создания мотетов, музыканты XIII века облюбовали некоторое количество фрагментов из градуалов, аллилуй, клаузул, которые затем многократно служили конструктивной опорой для создания различных мотетов, порою связанных между собой также и на ином уровне формообразования. В научной литературе описаны, например, «цепные» случаи возникновения мотетов на материале одной из излюбленных в этом качестве клаузул «Et gaudebit» («И возрадуется»). Эти слова представляют извлечение из евангельского текста «Не оставлю вас сиротами, приду к вам... [Я увижу вас опять] и возрадуется сердце ваше». Двухголосный фрагмент «Et gaudebit» и послужил основой мотетов. Первоначально к верхнему голосу были подтекстованы новые латинские слова: «Подобно звездам на небе сияют дела добрых пастырей». Музыка осталась прежней, двухголосной (тенор и дуплум), новый текст, во всяком случае, не противоречил старому. Целое же считалось двухголосным **мотетом**. Как бы дальнейшую ступень цепного развития образует трехголосный мотет на той же первоначальной основе: к прежним двум голосам присоединяется еще один, верхний голос в более быстром движении, тоже с латинским текстом духовного содержания¹⁷. Далее: существует вариант той же трехголосной музыки с французским светским текстом в верхнем голосе. И еще далее — тенор и этот верхний голос остаются по музыке прежними, а средний с новым текстом — создается заново. Иными словами, развертывается процесс своего рода цепных превращений целого при частичном (или даже полном) сохранении музыки и последовательном нанизывании новых элементов или частичной замене одного голоса (или одного текста) дру-

¹⁷ Сводку различных вариантов создания мотетов на мелодию названной клаузулы см. в тексте главы, написанной Фр. Людвигом в издании: *Handbuch der Musikgeschichte*, herausgegeben von G. Adler. Berlin, 1930, S. 234—235. Процесс такого образования мотета за мотетом исследуется в кн.: Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья. X—XIV века. М., 1983, с. 76.

90

гим. Процесс этот, по существу, может быть бесконечным. Привычные нам представления об авторстве, о творческой инициативе, о единстве образности в произведении здесь на каждом шагу нарушаются.

В процессе этих и многих подобных превращений складывались мотеты то как сложные, полимелодические, порой с мелизматическим характером верхнего голоса, то как более близкие песне, шуточные, если не озорные.

«Мотеты не следует давать в пищу простому народу, — замечал Грохео, — он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; мотет надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей»¹⁸. Речь идет, разумеется, о мотете сложном, быть может даже мелодически изощренном в сочетании верхних голосов. А рядом с такими образцами существовали и совсем другие мотеты — легкого, шуточного характера — хотя и достаточно искусные по композиции. Например, на основе церковной секвенции в качестве тенора движутся два верхних голоса е застольными песнями. В первых шести тактах они ведут разные мелодии, простые, четкие, иногда в перекрещиваниях; в следующих шести тактах мелодия, звучащая в верхнем голосе, переходит в средний и наоборот (*пример 34*). Это значит, что применен прием двойного контрапункта. Одновременно целое членится по равноритмичным двутактовым фразам тенора: именно так ритмизована мелодия секвенции. Эта ритмическая остинатность в соединении с двойным контрапунктом в верхних голосах крепко держит форму целого. Другой «песенный мотет» двухголосен: на ритмизованный (по двутактам) напев секвенции «Surge et illuminare Ierusalem» наложена широкая и развитая песенная мелодия с французским текстом, расчлененная, однако, сначала по трехтактам, а лишь во второй части мотета — по двутактам. В данном случае как будто бы песня просто дается с сопровождением нижнего голоса.

Ритмическая организация целого, даже в этих простых примерах, составляла важную задачу в формообразовании мотета: ему придавалась композиционная четкость, известное единство, зачастую внутренняя периодичность. При более сложном многоголосном целом нижний голос (тенор) тоже выполнял важную роль скрепления композиции. В приведенном ранее примере ритмизованный тенор (в больших длительностях) из восьми тактов (по нашим меркам) пять раз (как *basso ostinato*) проходит на протяжении мотета, в то время как верхние голоса движутся все вперед и вперед.

Главный композиционный принцип мотета — соединение различных мелодий с различными текстами, да еще при ясно выраженной тенденции к полимелодическим сочетаниям — неизбежно выдвигал на первый план проблему ритма в многоголосном складе.

¹⁸ Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 245.

91

Проникновение песенных структур в ткань мотета не могло не повлиять так или иначе на ее решения. В связи с этим действовало и стремление ритмически преобразить заимствованную мелодию тенора, придать ей периодичность, если не остринатность, включив ее тем самым в число первостепенных факторов формообразования. Не забудем также, что мотет развивался в особых исторических условиях, когда модалная ритмика еще принималась во внимание (вплоть до различных модусов в разных голосах), но уже исчерпывала себя при переходе к мензуральной системе. Утверждение мензурального письма способствовало большей четкости в организации полимелодического многоголосия в мотете и вместе с тем открывало дорогу для возможностей дальнейшего его усложнения в XIV веке.

Впрочем, со временем линия «песенного мотета» тоже нашла свое продолжение. Во второй половине XIII века, как мы уже отчасти заметили на примере Адама де ла Аль, традиция профессионального многоголосия могла скрещиваться с линией песенных жанров. В мотетах с одними французскими текстами мелодия тенора порой заимствовалась из светской песни, а форма целого содержала черты песенной рондальности. В прямой связи с этим создавались уже и многоголосные рондо, баллады, виреле трубадуров — первые опыты их в данном направлении. Здесь многоголосное письмо было несложным и, в отличие от «ученых» мотетов (о которых писал Грохео), гармоническая его опора ощущалась явственно. Полимелодическое многоголосие наиболее развитого, мотетного типа, при котором гармоническая вертикаль выполняла скорее второстепенную роль, не могло стать характерным для этих жанровых разновидностей.

По всей вероятности, в исполнении тех или иных мотетов могли участвовать инструменты (виелы, псалтериум, орган). Быть может, они удваивали мелодии голосов или поддерживали один из них (верхний? тенор — на органе?), а в иных случаях даже исполняли весь мотет. Последнее, однако, наиболее сомнительно: слишком уж важны были в мотете не только сочетания мелодий, но и сочетания различных текстов!

Среди других жанров XIII века современники (в частности, Грохео) называют также гокет. Но в какой мере он был именно жанром? Судя по сохранившимся музыкальным памятникам, гокет чаще всего оставался специфическим приемом изложения в многоголосном складе. В упомянутой булле папы Иоанна XXII с порицанием говорилось, что певцы рассекают церковные песнопения гокетами. Гокет (от слова «икота») обозначал прерывистое изложение мелодии, когда она, разделяясь на мелкие отрезки; как бы «перебрасывалась», из голоса в голос. И поскольку то один, то другой из них соответственно паузировал («заикался»), получался особый эффект. Вероятно, отдельные шуточные произведения могли быть выдержаны в таком духе. Но чаще «гокетирование» встречалось эпизодически в других многоголосных вокальных сочинениях, как светских, так и церковных.

92

Наконец, в XIII веке приобрела популярность и своеобразная форма бытового многоголосия, получившая названия рондель, рота, ру (колесо). Это — шуточный канон, который был известен и средневековым шпильманам. В качестве такового он достиг значительного уровня мастерства к концу XIII века, а затем, в XIV, стал основой таких изобразительно-полифонических жанров, как шас (*chasse*) во Франции и качча (*caccia*) в Италии, что означает «охота». Помимо небольших образцов бытового происхождения, сохранился (примерно от последней четверти XIII века) двойной шестиголосный канон английского происхождения — уникальный образец для своего времени. Это прославленный «Летний канон» на слова: «Лето пришло, громче пой, кукушка. Трава растет, луг цветет, лес одевается листьями...» Четыре верхние голоса ведут канон в унисон, повторяя данный текст, два же нижних повторяют «Пой ку-ку», все время меняясь местами. Это звучит легко и забавно, но несомненно потребовало настоящего умения распорядиться шестью голосами на основе четкой и простой гармонической последовательности из двух созвучий (*фа* — *ля* — *до* и *соль* — *си-бемоль* — *ре*).

К концу XIII века музыкальное искусство Франции в большой мере задавало тон в Западной Европе. Музыкально-поэтическая культура трубадуров и труверов, как и важные этапы в развитии многоголосия, отчасти повлияли на музыкальное искусство других стран. Произведения

французских авторов распространялись в рукописях далеко за пределами Франции. В музыкальной жизни страны сосуществовали явления разного порядка, как об этом в подробностях рассказывает Грохео: героический эпос (*chansons de geste*) с его давней традицией, песни различных родов — от старинных народных до лирики трубадуров, торжественные кондукты, «ученые» мотеты, духовные песнопения, инструментальные пьесы. Так или иначе, едва ли не все общественные слои были представлены здесь со своими вкусами и определенными предпочтениями.

Значительный путь прошло в XII—XIII веках многоголосие во Франции: от мелизматического, импровизационного понимания верхнего голоса в памятниках типа Сан Марсьаль — к новой четкой организации верхних голосов в школе Нотр-Дам — и к полимелодическим тенденциям развитых мотетов. По существу, наиболее ясный, вертикально-организованный и интонационно-цельный музыкальный склад был выработан именно в школе Нотр-Дам. Дальше пошло полимелодическое усложнение его, приведшее к утрате цельности впечатления, к изощренности в ущерб художественной гармонии целого. Со временем, однако, авторское начало проступило даже в создании мотетов: имена композиторов во второй половине XIII столетия порой уже указывались. Известно, например, имя Пьера де ла Круа, с которым связывают тип так называемого франконского мотета того времени.

В истории музыки XIII век (примерно с 1230-х годов) получил обозначение «*Ars antique*» («старое искусство»). Определение

93

это распространяется и на первые два десятилетия XIV века. Оно возникло, так сказать, ретроспективно: когда музыкальные теоретики заговорили о «новом искусстве» («*Ars nova*») XIV века, то предыдущий его период стал восприниматься как «старое искусство». На деле же, что ясно из всего сказанного, XII—XIII века — в отношении к предшествующему времени — были по-своему тоже весьма новыми

ARS NOVA ВО ФРАНЦИИ. Гийом Машо

Около 1320 года был создан в Париже музыкально-теоретический труд Филиппа де Витри под названием «*Ars nova*». Эти слова — «Новое искусство» — оказались крылатыми: от них пошло определение «эпоха *Ars nova*», которое донныне принято относить к французской музыке XIV века. Выражения «новое искусство», «новая школа», «новые певцы» нередко встречались во времена Филиппа де Витри не только в теоретических работах. Поддерживали ли теоретики новые течения или порицали их, осуждал ли их папа римский, — повсюду имелось в виду то новое в развитии музыкального искусства, чего не было до появления развитых форм многоголосия.

На этом основании в литературе о музыке нередко делается вывод, что французское *Ars nova* начинает эпоху Ренессанса. Между тем ни содержание самого трактата Филиппа де Витри, ни памятники французского музыкального искусства не позволяют сделать подобного заключения. «Новое искусство» во Франции XIV века — это высокоразвитое профессиональное искусство позднего средневековья, новая ступень в его движении, развернувшаяся в XII—XIII веках.

В трактате Филиппа де Витри речь шла о теоретических вопросах, которые были связаны с новыми явлениями в музыке еще с XIII века: о мензуральной нотации (с графическими схемами соотношения длительностей), о характере голосоведения в многоголосном складе, о возможностях и даже необходимости альтераций отдельных звуков — вопреки модальным ладам. Позиции ученого музыканта были прогрессивными. Он, в частности, всячески поддерживал закономерность не только трехдольного деления метрических единиц, но и двудольного (которое по традиции считалось несовершенным). Он настаивал на запрещении ходов параллельными октавами и квинтами в многоголосии, протестуя против архаичности подобных звучаний—ради большего полнозвучия за счет иных интервалов. Филипп де Витри ратовал за признание альтераций, которые широко вошли в музыкальную практику, хотя средневековая теория объявила альтерированные звуки (нарушающие систему модальных ладов) «фальшивой музыкой». Он утверждал, что без такой «фальшивой музыки» нельзя исполнять ни одного мотета, ибо на самом деле она не фальшивая, а «правильная и

необходимая». При всей реальности, даже практичности этих теоретических положений Фи-

94

липпа де Витри, направленных против догматизма и схоластики средневековой теории, они еще не возвещали Ренессанса: ни в исторических условиях Франции, ни в самом музыкальном творчестве французских авторов для этого не было и не могло быть серьезных оснований.

Французская музыка XIV века представляет значительный интерес по интенсивности своего развития, по напряженности авторских исканий, по возрастающей роли в ней авторской индивидуальности. Она, вне сомнений, в большой полноте и даже с блеском воплощает некоторые особенности позднесредневекового искусства: изощренного по мастерству — но не утратившего связи с жизненными художественными истоками, во многом условного и риторического — но способного и к тонкому выражению чувства, как поэзия XIV века, орнаментального, изысканного — и притом колористически яркого и свежего, как книжная миниатюра.

Крупнейшим представителем *Ars nova* во Франции был Гийом де Машо — прославленный поэт и композитор своего времени, чье творческое наследие изучается также в истории литературы. Несколько раньше его начал писать музыку Филипп де Витри.

Относительно ранние музыкальные памятники XIV века свидетельствуют о том, что именно получало распространение на практике, в музыкальной жизни французского общества. Так, в одной из рукописей (1316) популярного тогда «Романа о Фовеле» (написан Жерве де Бю) обнаружено более ста тридцати различных образцов музыки: мотетов, рондо, баллад, ле, церковных песнопений. Среди них есть и одnogолосные песни, далекие от каких-либо формальных ухищрений, и мотеты всевозможных типов, вплоть до новейшего изоритмического мотета Филиппа де Витри. Роман этот (в стихах) носит обличительно-сатирический характер и направлен (в аллегорической форме) против духовенства и его пороков. Музыкальные интерполяции лишь в общих чертах соответствуют тем или иным его фрагментам. С романом связаны также песни Жанно де Лекюреля (ум. в 1303 году), который пользовался в этом жанре большим успехом у современников. Итак, Филипп де Витри начинал свой творческий путь композитора в годы, когда широко культивировались различные типы мотетов (вплоть до вокально-инструментального) и в полной силе оставалась одnogолосная песня, отнюдь не порвавшая с танцевально-бытовыми истоками.

Как бы ни усложнилось в XIV веке дальнейшее развитие многоголосных форм, линия музыкально-поэтического искусства, идущая от трубадуров и труверов, не была вполне потеряна в атмосфере французского *Ars nova*. Если Филипп де Витри был прежде всего **ученым музыкантом**, а Гийом де Машо стал **мэтром французских поэтов**, то все же оба они были поэтами-музыкантами, то есть в этом смысле как бы продолжали традиции труверов XIII века. В конце концов не столь уж длительное время отделяет творческую деятельность Филиппа де Витри, который начал сочинять музыку около 1313—1314 годов,

95

и даже деятельность Машо (с 1320—1330 годов) — от последних лет творческой жизни Адама де ла Аль (ум. в 1286 или 1287 году). Однако несомненная ученость Филиппа де Витри, его склонность к научной систематике, а также заметная «книжность» поэзии Машо, его искусственность в литературе уже в большой степени специфичны именно для своего времени, для музыкально-поэтического искусства XIV века. Оба представителя французского *Ars nova* не только являлись уже в полном смысле слов мастерами интеллектуального склада, но и отдавали, в духе своего времени, известную дань риторике, настойчиво сближая с ней поэзию. Мастерство поэтов-музыкантов растет, но непосредственности в их искусстве становится все меньше. Они достигают значительной тонкости в выражении лирических чувств, но вместе с тем усложняют стиль изложения, стремясь к его изысканности.

. В творчестве Филиппа де Витри были уже, по-видимому, заложены некоторые основы дальнейшего развития многоголосных форм XIV века. Прочно вошедший в историю со своим трактатом «*Ars nova*» (ему приписываются еще три теоретических труда), он создавал также мотеты, рондо, баллады. Далеко не все его сочинения сохранились. Даже то немногое, что уцелело от них, было найдено и обследовано только в нашем столетии. Все это — мотеты (12

или 14?), причем некоторые из них остаются спорными по авторству. Возможно, что Филиппу де Витри принадлежат лишь 10 мотетов.

Филипп де Витри родился 31 октября 1291 года в Париже или близ него, в Мо. Получил очень хорошее образование в столице Франции, именовался магистром. Служил при дворе королей Карла IV (1322—1328) и Филиппа VI (1328—1350), будучи официальным лицом (советником и нотариусом короля) и участвуя в политико-административной деятельности французских монархов. Современники (даже Петрарка!) восхваляли его как выдающегося поэта, особенно ценили широту его знаний в различных областях, его деятельный, пылкий ум, его авторитет ученого музыканта. В 1351 году Филипп де Витри принял высокий духовный сан, будучи избран епископом в Мо. 9 июня 1361 года он скончался.

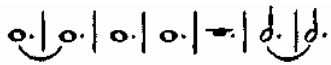
Сколько-нибудь полного представления о творческом наследии Филиппа де Витри составить невозможно: ничего конкретного о его балладах, рондо и ле мы не знаем; что же касается мотетов, то, по всей вероятности, найдена лишь малая часть этих его Сочинений. Однако по единичным образцам, относящимся предположительно к годам между 1313 и 1342, современные исследователи пытаются даже проследить эволюцию его музыкального письма. Поскольку ряд мотетов Филиппа де Витри содержится в упомянутой рукописи «Романа о Фовеле», они возникли во всяком случае не позднее 1316 года. В трактате «Ars nova» помещены, среди других произведений, еще два мотета Витри: они, следовательно, должны быть датированы в зависимости от времени появления самого теоретического труда.

96

Мотеты Филиппа де Витри написаны на латинские тексты. Будучи поэтом и музыкантом в одном лице, Витри писал музыку на собственные слова — лишь в редких случаях лирического содержания. Как поэта — государственного деятеля, его больше привлекали темы, сопряженные с какими-либо событиями того времени, а также с морализующе-риторическими размышлениями по их поводу.

Как правило, трехголосные (четыреголосных немного) мотеты Витри написаны на два разных текста каждый; тексты проходят — один во втором (так называемом мотетусе) голосе, другой в третьем (триплуме), а тенор движется большими длительностями и образует своего рода фундамент целого (в четырехголосии эту функцию до известной степени разделяют тенор и контратенор). Отделение верхних, подвижных голосов от тенора (или тенора и контратенора) проведено четко и определено. Мелодия тенора обычно заимствуется из духовных напевов, но подвергается новой ритмизации, подчиняется избранной автором мензуральной формуле. Построение целого и сугубо рационалистично и вместе с тем допускает в этих рамках долю внутренней вариационности в развертывании мелодики верхних голосов, особенно триплума. В итоге художественный облик того или иного мотета производит двойственное впечатление: гибко развертывающаяся и «вьющаяся» мелодика верхнего голоса (или верхних голосов), следующая за стихотворной строкой (но отнюдь не по принципу песни), наложена на своего рода архитектурные квадраты медленно шествующего тенора (или тенора и контратенора), повторяющего в определенных масштабах одну и ту же ритмическую последовательность, которая может быть затем проведена в уменьшении, но при сохранении внутренних ее пропорций. Всякий раз при повторении такой ритмической формулы (в ней может быть и семь, и восемнадцать, и больше, и меньше тактов) она выполняет функцию *basso ostinato*, на который накладывается как бы новая строфа в верхних голосах. Эту «строфу» принято называть в изоритмическом мотете **периодом**. Однако во избежание нежелательных аналогий с периодом в более позднем, обычном его понимании, мы предпочитаем называть такие построения строфами.

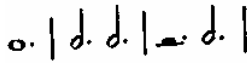
Проследим на примере одного из трехголосных мотетов Филиппа де Витри «Colla jugo — Vona condit», как именно композитор мыслит соотношение голосов и принципы формообразования в этом многоголосном жанре¹⁹. В мотете 95 тактов, он построен на основе ритмизированного тенора, воспроизводящего одну и ту же ритмическую формулу. Верхние голоса по характеру движения противопоставлены тенору. Тенор же семь раз проводит такое исследование:



¹⁹ Нотный пример см. в кн.: Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья. X—XIV века, с. 127

97

а затем дает те же ритмические соотношения в уменьшении:



И снова формула проводится семь раз. Это повторение ритмической формулы, без обязательного тождества мелодии в целом, называлось тогда *talea* и соответствовало, как видно, нашему понятию ритмической оstinатности баса. В других случаях могла быть повторена мелодическая формула (в интервальном отношении), но без ритмического тождества: это называлось *colog*.

Подобные закономерности действовали не только в крупных масштабах формы, но проявлялись и более скромных рамках, например в ритмически аналогичных коротких построениях или в мелодико-интонационных аналогиях частного характера.

Структурность, основывающаяся на этих принципах, становилась буквально господствующей композиционной идеей французской музыки того времени. Именно в ней видели всеобщую панацею от всех опасностей, грозивших распадением формы.

В этом нельзя не усматривать победу именно готического начала, столь сильного тогда во французском искусстве вообще и своеобразно выступившего в музыкальном творчестве.

Последовательное применение подобных оstinатных принципов формообразования (они уже зарождались в мотетах XIII века) побудило ввести понятие «изоритмического мотета», создателем которого и признают Филиппа де Витри.

Разумеется, в подобного рода структурных расчетах музыкантов очень много умозрительного, искусственного. Периодичность, повторность в малых масштабах была естественна для песни, особенно для песни-танца. Там ее никто не придумывал, не изобретал, не рассчитывал. Она возникала стихийно; из художественной потребности тех, кто создавал, и тех, кто воспринимал песню. Она была ясно ощутима, **слышна** как пульсация, как дыхание музыки. Изоритмия — явление иного порядка. Конечно, ее приемы, ее расчеты помогают скреплять форму большого целого, держать ее словно в обручах, пока не найдены иные принципы формообразования. Вместе с тем изоритмия, как правило, не слишком-то улавливается слухом — хотя бы из-за протяженности принятых формул *talea* в теноре.

Сверх последовательного применения принципа изоритмии в мотетах Филиппа де Витри — в соотношениях разных голосов (особенно двух верхних) время от времени возникают одни и те же ритмические формулы в малых масштабах или одни и те же мелодические попевки — тоже небольшого протяжения. Так изоритмия завладевает мыслями композитора, влечет их за собой.

К счастью, однако, в мотетах Витри действуют и иные художественные закономерности, в известной степени даже противостоящие изоритмической схематичности. Фактура его трехголосия (и даже четырехголосия) не отяжелена и не отличается плотностью, она скорее прозрачна и графически узорчата — на

98

солидном изоритмическом фундаменте тенора. Композитор не стремится к полимелодичности многоголосия. Главную выразительную роль он отводит верхнему голосу, который, являясь гибким и подвижным, всегда остается на первом плане. Абсолютный диапазон его, казалось бы, широк (октава, иногда децима), но тесситура очень скромна: мелодия вьется, возвращается, кружит по соседним звукам в пределах кварты, квинты. По характеру движения это — не песня, но и не строгая декламация, а некое сочетание декламационности со своего рода внутренне-вариационным, цепным развертыванием мелодики, каким-то «раскручиванием» ее сходных попевок. Второй голос не контрапунктирует с верхним на равных правах, но лишь порою слегка поддерживает его и время от времени подает свои реплики — когда верхний голос уступает ему место (паузируя или останавливаясь на одном звуке) Интонационно верхняя пара голосов в значительной степени объединена, но функции их различны в этом ансамбле. В сравнении с тенором (или тенором и контратенором) верхние голоса не скованы твердыми схемами, а

движутся много свободнее, хотя и в едином ритмо-интонационном русле. Легко предположить, что тенор и контратенор при этом исполнялись с поддержкой инструментов или одними инструментами.

Что касается интервального соотношения голосов, понимания вертикали, а также собственно голосоведения, то во всем этом у Филиппа де Витри еще много средневекового. В его кадансах (а они четко членят многоголосную ткань) обычны «пустоты» (квинты, октавы). Он отнюдь не избегает параллельных квинт (хотя и возражал против них в своем трактате). Если же у него и встречаются терцо-секстовые созвучия, то они слишком редки для того, чтобы достигнуть полноты звучания. При всем том Витри не избегает диссонансов, которые, однако, единичны у него и воспринимаются чуть ли не как случайности голосоведения.

Дальнейшее развитие многоголосия у французских мастеров XIV века показывает, что Филипп де Витри не просто экспериментировал на свой вкус, разрабатывая принципы изоритмического мотета, но в большей мере верно уловил художественные тенденции своего времени.

Историческая роль Гийома де Машо намного более значительна. Строго говоря, без него во Франции вообще не было бы *Ars nova*. Именно его музыкально-поэтическое творчество, обильное, оригинальное, многожанровое, и сосредоточило в себе главнейшие особенности этой эпохи. Филипп де Витри двигался в направлении к ней, успел выразить некоторые характерные ее черты. Следующие за Машо поколения композиторов уже находились на переломе от эпохи *Ars nova* к иным временам и течениям. Машо стоял в центре эпохи, воплощал ее. В его искусстве как бы собраны важные линии, проходящие, с одной стороны, от музыкально-поэтической культуры трубадуров и труверов в ее давней песенной основе, с другой же — от французских школ многоголосия XII—XIII веков.

99

Однако Машо совсем не повторял своих предшественников. Сама песенность как таковая, вошедшая в его искусство и непосредственно и в различных преломлениях, получила у него новый отпечаток индивидуального творчества, усложнилась, утончилась, преобразилась. Развитое многоголосие школы Нотр-Дам представляется всего лишь простой и ясной юностью этого рода искусства в сравнении с мотетами и балладами Машо, изысканными мелодико-ритмически, сложными в соотношении голосов (тенденции полимелодизма) и принципах формообразования (изоритмия). Казалось бы, так легко поэтому объявить его творчество рассудочным, а произведения его — всего лишь «построенными», сконструированными по бесстрастному расчету. У Машо, конечно, мало непосредственности и открытой экспрессии (к тому же это и не в духе его времени, когда поэзию считали «второй риторикой»), но отказать ему в выразительности, в образности никак нельзя. Только выразительность эта — новая, иная, чем, например, в лирике трубадуров, более индивидуальная и утонченная, более интеллектуальная по своему побуждению. **Это как раз и есть свойство *Ars nova* во Франции** — более, чем сами по себе технические ухищрения или частности формообразования.

О жизненном пути Машо до 1323 года мы, к сожалению, ничего не знаем. Известно лишь, что он родился около 1300 года в Машо. Где и когда он получил образование, не установлено. Вместе с тем он был весьма образованным поэтом широкой эрудиции и подлинным мастером своего дела как композитор. При бесспорно высокой одаренности он должен был, разумеется, получить основательную подготовку к литературной и музыкальной деятельности. Первая дата, с которой связан факт биографии Машо, — 1322 или 1323 год, когда началась его служба при дворе короля Богемии Яна Люксембургского (сначала в должности клерка, затем королевского секретаря). Нет сомнений в том, что уже тогда, в молодом возрасте Машо как образованный и одаренный человек чем-либо заявил о себе в Париже: иначе его не рекомендовали бы герцогу Люксембургскому (который был тесно связан с Францией по воспитанию и образу жизни). Более двадцати лет Машо находился при дворе короля Богемии, то в Праге, то постоянно участвуя в его походах, путешествиях, празднествах, охотах и т. д. В свите Яна Люксембургского ему довелось побывать в крупных центрах Италии (Бреша, Парма, Милан, Лукка), в Германии в Польше. По всей вероятности, Машо отлично знал искусство миннезингеров, которые в его время постоянно появлялись при пражском дворе. Все это дало Гийому де Машо множество впечатлений и всецело обогатило его жизненный опыт. После смерти короля Богемии в 1346 году он находился на службе французских

королей Иоанна Доброго и Карла V, а также получил каноникат в соборе Нотр-Дам в Реймсе. Музыкально-поэтическое творчество Машо развивалось, таким образом, в своеобразных и достаточно беспокойных условиях (особенно когда он служил при дворе Яна Люксембург-

100

ского). Это, впрочем, не помешало, а скорее даже способствовало его известности как поэта. Машо был высоко ценим при жизни, а после смерти в 1377 году прославлен современниками в пышных эпитафиях. Эташ Дешан написал балладу на его смерть, а Ф. Андрие положил его стихи на музыку. Машо оказал значительное влияние на французскую поэзию, создал целую школу (к ней причисляют ранее всего Эташа Дешана и Жана Фруассара), для которой характерны близкие ему, разработанные им формы стихотворной лирики.

В творчестве Машо поэзия и музыка очень тесно связаны: он создавал музыку на собственные стихи. Но далеко не все поэтические произведения его послужили основой для музыкальных композиций: многие из них остались созданиями **поэта**. Так, из двухсот с лишним баллад Машо на музыку положено всего сорок две. Порой же он снабжал свои крупные поэтические произведения музыкальными вставками, как это было принято и ранее. Так, в его поэму «Лекарство Фортуны» входят баллада, балладель, виреле, ронделе, ле и другие. Есть музыкальные вставки и в поздней лирической поэме «Le Livre de Voir dit» Машо, обращенной к его юной возлюбленной Пероне д'Армантьер.

Масштабы музыкально-поэтического творчества Машо при многосторонней разработке жанров, самостоятельность его позиций, которая оказала сильнейшее воздействие на французских поэтов, высокое мастерство музыканта — все это делает его первой столь крупной личностью в истории музыкального искусства. Основное противоречие в творческой деятельности Машо, которое современные исследователи обнаруживают в его поэзии и которое нельзя не обнаружить в музыке, — это противоречие между признанием чувства как важнейшего побуждения к творчеству и взглядом на поэзию как на своего рода риторику (и то и другое высказано самим мастером, художником Машо).

Творческое наследие Машо более обширно и многообразно, чем у кого-либо из его предшественников. К тому же оно и лучше сохранилось во многих рукописных копиях, среди которых есть записи его сочинений, украшенные стильными цветными миниатюрами. Машо создал 23 мотета, 42 баллады, 22 рондо, 32 виреле, 19 ле, ряд канонов, а также мессу. Если мотеты у него трех-четырёхгласны, баллады трех- и двухголосны, то в виреле явно преобладает одноголосие, а среди ле только два неодноголосных. Таким образом, Машо отнюдь не игнорировал и песенно-монодическую традицию. Свои каноны он обозначал как «chasse», но помимо того принцип канона можно встретить и в других его произведениях.

Казалось бы, в одноголосных виреле и других формах явно песенного (даже песенно-танцевального) происхождения и склада Машо наследует труверам. Но это проявляется главным образом в структуре целого, в чередовании, например, двух музыкальных построений, связанных с тождественными или рифмованными строками (как было у трубадуrow и труверов), в четкости каденций

101

каждого построения, порой и в компактности формы. Что же касается характера мелодики, то она сплошь и рядом отделяется от песенности и тем более от склада песни-танца. Даже несложные образцы виреле, при лаконизме формы и силлабичности движения, следующего за текстом, кажутся у Машо изысканными в самой своей простоте: такова изящная гибкость мелодики, легкая пластика ее синкоп (*пример 35*). Сквозная композиция ле (такой она была и у трубадуrow) тем более дает композитору простор для развертывания широкой, необычно изысканной, даже прихотливой мелодии, с ее томными кадансами и лейтритмическими фигурами (триоли), проходящими сквозь всю композицию (*пример 36*). Примечательна у Машо и трактовка так называемой «complainte» (жалобной песни, плача). Этот вид одногласной песни в принципе опирался на старые бытовые традиции похоронных плачей, известных во Франции и у других народов (lamento в Италии). Быть может, и Машо стремился в некоторой мере следовать подобным образцам, передавая, например, скорбные возгласы в напряженном мелодическом движении одной из complaintes. Однако целое получилось у него тем более индивидуальным в своей утонченно-экспрессивной манере, явно нарушающей несколько объективный тон лирики

его времени. Таким образом, даже небольшие одноголосные произведения становятся у Машо образцами рафинированного искусства.

Невелики и четки по форме рондо (песенного происхождения) у Машо. В стихотворной строфе восемь строк чередуются в таком порядке: abcadeab. Музыкальная же композиция состоит всего из двух построений, которые образуют несколько иную последовательность: АВААВАВ, причем целое складывается по тому же принципу, который действовал у трубадуров и будет действовать еще долго в песенных формах. Эти скромные, даже узкие музыкальные рамки не стесняют поэта-композитора. Его внимание в данном случае направлено не на структуру целого: она, так сказать, задана жанром. Он полностью сосредоточен на мелодическом движении, на соотношениях голосов, на эффектах отдельных созвучий. В зависимости от задачи, поставленной в том или ином произведении, он избирает и совокупность выразительных приемов. К тому же для Машо музыкальная композиция всегда была частью музыкально-поэтического синтеза. Обращаясь к песенным формам, он стремился своей музыкой еще более скрепить и внутренне объединить поэтическую строфу, поскольку пяти различным строкам (при повторениях их восемь) соответствуют всего два музыкальных построения.

Но это еще не все. Машо идет гораздо дальше трубадуров во внутреннем наполнении этой скромной формы. Создавая двух- и трехголосные рондо (мы встречали их и у Адама де ла Аль), Машо — если бы он ограничил себя силлабикой — мог бы удовольствоваться весьма скромным объемом композиции в 10—12 тактов. Но он местами широко распевает свой текст в масштабе тридцати

102

и более тактов. Тем самым он как бы эмоционально приподнимает каждую поэтическую строку, сообщает ей большую одухотворенность, раскрывает тонкость и необычность высказанного чувства. Музыка была очень н уж н а Машо-поэту. Его стихи зачастую риторичны и совсем не ярки даже при их изяществе. Музыка много полнее, индивидуальнее и с более мягкими тонкими нюансами, чем они, говорит как будто о том же; тема одна, но образность поэзии Машо значительно беднее, чем образность его музыкально-поэтических средств и приемов, применяемых в малой форме песенного рондо.

Обратимся к наиболее простому двухголосному рондо «Cinc, un, trez» («Пять, один, тринадцать», пример 37). Произведение это небольшого объема (два построения по 18 и 13 тактов), текст местами широко распет (при силлабическом изложении было бы 6 и 4 такта), мелодия грациозна, чуть изломана, ритмически прихотлива — соединение утонченности выражения и ювелирной работы. Нижний голос — всего лишь гармоническая основа (скорее всего — на инструменте), за исключением 7, 17 и 23 тактов, где ему поручена одна и та же синкопированная попевка. Индивидуальную остроту музыке придают такие частности, как синкопы в высоком регистре, возвращение необычных попевок (своего рода лейтмотив, см. такты 4, 6, 15, 27, а также 12, 26, 30), трехкратное подчеркивание вершины, взятой скачком (*си-бемоль*), и, вне сомнений, резко диссонирующие созвучия (септима в тактах 10, 12, 13, 16, 28, 29). Построения А и В не контрастируют одно другому, их связывает интонационно-ритмическая общность. Этому служат, помимо перечисленных приемов, и иные общие интонационные зерна как в верхнем, так и в нижнем голосе.

В других, чуть более сложных образцах рондо (трехголосных, большого объема) действует и несколько иная сумма приемов. При трехголосии активнее становятся нижние голоса, как бы скрепленные каждый своим интонационным единством. Порой они скорее инструментальны, чем вокальны. Но самым существенным остается стремление поэта-композитора найти выразительны! облик мелодии, в соответствии с поэтическим замыслом расставить ряд острых акцентов, придающих индивидуальный отпечаток музыке, и скрепить музыкальное целое характерными интонационно-ритмическими зернами. С удивительной последовательностью проведены, например, сходные или близкие попевки в верхнем голосе рондо «Se vous n'estes». Они прочно объединяют оба построения А и В и определяют выразительный смысл целого. В отличие от предыдущего рондо, с его томными сомнениями в любви, данное произведение проникнуто духом любовной шутки, игры — и с этим связан легкий характер подвижной мелодии.

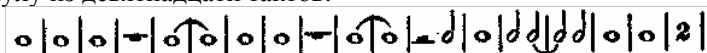
Впрочем, и среди рондо у Машо встречаются примеры решения особых формальных задач, своего рода фокусов музыкальной композиции. Таково его рондо «Мой конец — мое начало», которое основано на повторении всей музыки — нота за нотой — в обратном порядке.

103

Рассмотренные нами тенденции в создании малой музыкально-поэтической формы, по существу, действуют у Машо и в масштабе более крупных многоголосных произведений, где они, однако, соединяются с совокупностью других приемов и в новом контексте порой изменяют или даже отчасти утрачивают свой прежний художественный смысл. Особенно заметно все это на материале мотетов. В отношении к поэтическому тексту и в понимании структуры целого они решительно отличаются от песенных форм, как бы самостоятельно ни трактовал их поэт-композитор. В трехголосных мотетах, например, не может быть и речи о внимании к поэтической строке, как то было в рондо или виреле. Одновременно исполняется два разных текста в верхних голосах, а нижний сформирован по принципу изоритмии на основе церковного напева или мелодии светской песни. Поэт тут отступает, если не пасует перед ученым музыкантом. Композиция целого в мотете, как мы знаем, не сдержана четкой и компактной песенно-рондальной структурой. Мотет может разрастаться до любых масштабов — при повторениях в нижнем голосе одной и той же ритмической формулы по принципу изоритмии (порой также в уменьшении или других превращениях), словно композитор создает вариацию за вариацией на ритмическое *basso ostinato*. Здесь Машо движется за Филиппом де Витри, развивая его композиционные идеи. Из всего этого следует, что о музыкально-поэтической выразительности в мотете можно говорить только условно, а композиция его в целом не ограничена в своем разворачивании какими-либо структурными рамками.

Сопоставим два трехголосных мотета Машо, созданных на основе заимствованных мелодий, идущих большими длительностями в теноре. В одном из них — «*Se j'aime mon loial amy*» («Если я люблю моего преданного друга») звучит в теноре популярная тогда мелодия французской *chanson* «Почему меня бьет мой муж?» («*Pourquoy me bat mes maris*») — и, поскольку она дана в увеличении, рамки композиции могут быть соответственно раздвинуты. Верхние голоса много более подвижны, особенно триплум, который силлабически следует за поэтической строкой. Средний голос движется медленнее и ведет самостоятельную линию. Целое полимелодично, и каждый голос внутренне объединен своими мелодико-ритмическими попевками.

В основе другого мотета «*Lasse! je sui en aventure*» («Оставь! У меня приключение») лежит духовный напев «*Ego moriar pro te*» («Я умер бы за тебя»), который препарирован в следующую ритмическую формулу из девятнадцати тактов:



Эта формула повторена в теноре три раза в четырехчетвертном размере, а затем еще три раза проходит в размере на три вторых. Как видим, это создает значительный простор для разворачивания формы по изоритмическому принципу: в мотете 77 тактов. В каждом, из верхних голосов звучит свой текст, движение их полиме-

104

лодично, и хотя верхний голос как обычно более подвижен и значителен, линия среднего (мотетуса) тоже весьма самостоятельна. Примечательно, что тематически все три текста (включая подразумеваемый текст тенора) какими-то эмоциональными гранями соприкасаются между собой: любовная лирика подернута печалью, есть даже упоминание о смерти (в партии мотетуса), а исходный напев в теноре начинается словами «Я умер бы за тебя»²⁰. Впрочем, голоса движутся с такой самостоятельностью, что некоторое эмоциональное единство, постигаемое из текстов, не отражается на музыкальном звучании. Что же скрепляет и «держит» форму целого, кроме изоритмии в теноре? Более всего — интонационно-ритмическое единство верхнего голоса, осуществляемое примерно по тому же принципу, что в песенных формах, например, в упомянутых рондо, но в гораздо более широких масштабах композиции, и потому приводящее к некоторой монотонии. Элементы изоритмии заметны и в ряде мелких построений в каждом из верхних голосов. По существу, здесь возникают своего рода полифонические вариации на *basso ostinato*. Гармоническая сторона этого многоголосия не позволяет говорить о какой-либо определенной тенденции. Еще много квинто-октавных пустот, хотя созвучия и заметно обогащаются терцосекстовыми отношениями: все это в итоге половинчато. По соседству встречается и движение параллельными квинтами и движение параллельными терциями в верхних голосах. Не исключены, но редки острые диссонансы (созвучия секунды в верхних голосах).

Следует признать в итоге, что при переходе от малой песенной формы к развернутой форме мотета, вместе с творческими приобретениями (полифонизация многоголосного изложения, крупные масштабы композиции, принцип остинатности) — композитор несомненно терпит и

некоторые утраты: блекнет индивидуальная, «самоценная» вместе с поэтической строкой выразительность его изысканной мелодики, как бы расплывается характер образности, малая, но завершено-ясная форма целого уступает место развернутой, умозрительно организованной (изоритмия), но в целом малодинамичной композиции, без отчетливо выраженных внутренних функций ее частей.

Баллады занимали наибольшее место в творчестве Машо — быть может потому, что в его интерпретации они в какой-то мере соединили признаки одноголосных песенных форм с приметами многоголосия, характерными для мотета, и встали, тем самым, словно между песней и мотетом. От песенного происхождения баллада у Машо сохраняла четкость формы во взаимоотношении стихотворной строфы и музыкальной структуры, гармоничность внутреннего членения. С мотетом она соприкасалась в разработке приемов развитого многоголосия, а также — в виде исключения — в использовании не одного, а трех поэтических текстов (единич-

²⁰ Библейский текст: оплакивание царем Давидом своего погибшего сына Авессалома (см. также в связи со Священной симфонией Г. Шюца).

105

ные тройные баллады у Машо). В целом его баллады достаточно разнообразны: от более простых двухголосных до трехголосных канонических (по типу *chasse*), от чисто вокальных до вокальных (даже кантиленных) с инструментальным сопровождением. Соотношение голосов в трехголосной балладе близко мотету благодаря полимелодической тенденции. К тому же нижний голос здесь менее связан с функцией медленной основы движения, не похож на *cantus firmus*, а более активно участвует в общем трехголосном ансамбле, что создает наилучшие условия для полимелодического развертывания. Действительно, трехголосие в балладах Машо очень тонко разработано, мелодические линии, сплетаясь на близком расстоянии, самостоятельны и графически пластичны, но фактура вместе с тем не отяжелена и интонационно главное по выразительности в ансамбле всегда слышно, будучи еще вдобавок оттенено гармонией, подчас не без остроты. (*пример 38*). В остальном мелодическое движение, как и в других жанрах у Машо, проникается единством, родством или сходством попевок. Встречается и ответное появление той же попевки а другом голосе — зародыш имитации. Разработка полимелодического трехголосия в балладе была, конечно, заслугой Машо. Вместе с тем нужно признать, что и двухголосные баллады у него не менее выразительны — благодаря ничем не заслоненной мелодике верхнего голоса, порой такой же гибкой, хрупко-лирической и поэтичной, как в одноголосных произведениях (*пример 39*).

Особое место в творчестве Машо занимает его месса, созданная, по всей вероятности, для коронации французского короля Карла V в Реймсе в 1364 году. Она является первой в истории музыки авторской мессой — цельным и законченным произведением известного композитора. Помимо нее от XIV века до нашего времени дошли еще три анонимные мессы: из Турне, Тулузы и Барселоны. В каждой из них еще не ошутим определенный и единый авторский замысел. Более ранние мессы были одноголосными. Напомним в связи с этим, что месса как католическая литургия, обедня складывалась в течение ряда столетий, чуть ли не с II по начало XI века. Основные ее неизменные части (наряду с ними существовали чтения, возгласы и молитвы, сменяющиеся по различным дням церковного года), составляющие так называемый *ordinarium*, представляли со времен Машо и далее главный интерес для музыкантов, поскольку мыслились ими как единый цикл из пяти частей: *Kyrie* (Господи, помилуй), *Gloria* (Слава в вышних богу), *Credo* (Символ веры), *Sanctus* (Свят господь бог Саваоф), *Agnus dei* (Агнец божий). Машо стоит первым в ряду многочисленных композиторов мира, создавших мессы; среди них были Гийом Дюфаи, Жоскен Дебре, Палестрина, Орландо Лассо, Бах, Бетховен...

В четырехголосной мессе Машо нашла свое применение та же система приемов многоголосной композиции, какая сложилась в других его сочинениях, прежде всего в мотетах. В различных частях мессы выделен и различный склад многоголосия, то

106

полимелодического, то аккордового (в *Credo* соединяется и то и другое). Объединяющую роль выполняет григорианская мелодия, появляющаяся в теноре. Структурная основа зиждется на применении принципа изоритмии (в нижних голосах) точно так же, как во многих мотетах Машо. Аккордовые разделы удивительны полнотой звучаний еще необычной для своего времени. Мелодическое развитие в каждой из частей мессы основывается на интонационно-ритмической общности характерных попевок, что мы наблюдали и в мотетах, и в балладах, и в рондо.

В связи с мессой, как и в связи с другими сочинениями Машо, неоднократно вставал в науке вопрос о возможном участии инструментов в их исполнении. Однако ответы на него не выходят за пределы предположений. С одной стороны, перед нами памятники музыкального искусства, в которых отсутствуют указания на те или иные инструменты. С другой — многочисленные сведения об инструментах всех видов распространенных повсюду в странах Западной Европы. Сам Машо ссылался на то, что при дворе Яна Люксембургского в Праге применялось более тридцати видов музыкальных инструментов. И все-таки вместо определенного ответа на поставленный вопрос можно лишь очертить круг возможностей — не более. Вероятно, в том далеком прошлом и в самом деле не было еще установившихся принципов, сложившейся традиции, а существовали в музыкальной практике лишь очень различные возможности включения тех или иных инструментов в исполнение многочисленных произведений: дублирование вокальных партий, исполнение нижнего или двух нижних голосов только на инструменте, наконец, переложение вокального произведения для ансамбля инструментов. Впрочем, как бы в принципе ни решался этот вопрос, для творческого наследия Машо он все же не является первостепенным. Его искусство на всем протяжении прочно связано с поэтическим словом — и вокальное начало в нем безусловно преобладает. История именно вокального многоголосия и его форм в средневековой Франции достойно завершается творчеством Машо как достижением своей вершины. После Машо, когда его имя высоко чтилось поэтами и музыкантами, а влияние так или иначе ощущалось теми и другими, у него не нашлось по-настоящему крупных продолжателей среди французских композиторов. Они многому научились на его опыте полифониста, освоили его технику, продолжали культивировать те же жанры, что и он (отдавая явное предпочтение балладе над мотетом), но несколько измельчили, переусложнив детали, свое искусство. Изысканность музыкального письма Машо зачастую переходила у них в изломанность, утонченность выражения — в жеманство. Это отчетливо проявляется, например, в балладе Якоба де Сенлеш на смерть Элеоноры Арагонской (1382): в необычайной «извилистости» всех голосов, в дробности ритмического движения, в искусственном сплетении

107

мелодических линий, в какой-то странной манерности деталей и целого. Из других французских авторов, действовавших еще в XIV веке, назовем Требора, автора ряда трехголосных баллад, Солажа и Жана Вейана, писавших баллады, рондо, виреле. Рядом с ними и непосредственно вслед за ними работали композиторы, в творчестве которых уже обозначался перелом от эпохи Машо к другим течениям XV века.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Непреходящее значение эпохи Ренессанса для культуры и искусства Западной Европы давно осознано историками и стало общеизвестным. У истоков литературы Возрождения, на грани со средними веками возвышается гениальная личность Данте, а завершает эпоху великий Шекспир, связывая ее с последующим развитием духовной культуры. В истории изобразительных искусств проявление духа Ренессанса ранее всего ощутимо в живописи Джотто; итоги же блистательного и мощного художественного движения по-разному дают о себе знать в искусстве многих итальянских живописцев, скульпторов, архитекторов во главе с Микеланджело, а также в творчестве крупнейших немецких и нидерландских мастеров. Музыка эпохи Возрождения, в свою очередь, представлена рядом новых и влиятельных творческих школ, славными именами Франческо Ландини во Флоренции XIV века, Гийома Дюфаи и Иоганнеса Окегема в XV веке, Жоскена Дебре в начале XVI столетия и плеядой классиков строгого стиля в итоге Ренессанса — Палестриной, Орландо Лассо.

Названные имена выдающихся музыкантов — всего лишь единицы среди великого их множества, ярко одаренных, пытливых, изобретательных, оригинальных, сложившихся в благотворной художественной атмосфере Ренессанса. Это произошло отнюдь не одновременно в разных странах Европы. В Италии начало новой эпохи наступило для музыкального искусства в XIV веке. Нидерландская школа сложилась и достигла первых вершин в XV, после чего ее развитие все ширилось, а влияние так или иначе захватывало и мастеров иных национальных школ. Признаки Возрождения отчетливо проявились во Франции в XVI веке, хотя ее творческие достижения были

велики и бесспорны еще в предыдущие столетия. К XVI веку относится подъем искусства в Германии, Англии и некоторых других странах, входящих в орбиту Возрождения. И все же со временем новое творческое движение

108

стало определяющим для Западной Европы в целом и по-своему отозвалось в странах Восточной Европы.

Итак, в музыкальном искусстве западноевропейских стран явные черты Возрождения выступают, хотя и с некоторой неравномерностью, в пределах XIV—XVI веков. Для всей этой эпохи в целом характерны непрерывное интенсивное движение, борьба, а порой и взаимопроникновение отдельных направлений, и все же она обладает в итоге исторической цельностью именно как эпоха в истории духовной культуры человечества. Соотношение Ренессанса и средних веков по-разному оценивается историками искусства: одни отрицают даже существование исторического рубежа между ними, другие, напротив, склонны игнорировать какие бы то ни было связи между культурой Возрождения и предшествующих столетий. Для новейшего искусствоведения капиталистических стран в значительной мере характерна так называемая медиализация Ренессанса, то есть стирание реальных граней между подлинным Ренессансом как определенным историческим периодом и собственно средними веками как таковыми. Однако прямо противоположная точка зрения, полностью исключая исторические связи Ренессанса с наследием средних веков, тоже была бы не диалектичной, а следовательно, не правомочной в науке. Художественная культура Ренессанса, в частности музыкальная культура, вне сомнений не отвернулась от лучших творческих достижений позднего средневековья. Новые художественные направления не только противопоставляли себя старым, но и в известной мере развивали, преображая, например, полифоническую традицию прошлого. Начало Возрождения в ряде стран (кроме Италии) в особенности трудно отделить от того, что непосредственно ему предшествовало. Однако уже возникновение ранней итальянской школы *Ars nova*, ход дальнейшего развития и, более всего, итоги его в XVI веке всецело побуждают оценивать всю эпоху как особый исторический период, знаменующий конец средневековья и переход к новому времени.

Заметим, что и сами современники осознавали себя деятелями нового периода в развитии искусств. Так, немецкий ученый гуманист Глареан, прославленный своими музыкально-теоретическими трудами, утверждал в середине XVI века, что современная музыка существует всего около семидесяти лет: последняя треть XV века была порой ее детства, начало XVI — временем созревания и, наконец, вторая четверть столетия, отмечена зрелостью совершенного искусства. Тем самым Глареан, видимо, просто не принимал во внимание более раннюю традицию: она в его глазах как бы не существовала для музыки. Выдающихся же музыкантов своего времени он хорошо знал и высоко ценил, сопоставляя, например, Жоскена Дебре с Вергилием, Обрехта — с Овидием, Пьера де ла Рю — с Горацием. Духом Ренессанса проникнуты эти характерные параллели с античностью.

Историческая сложность эпохи Возрождения коренилась в том, что феодальный строй еще сохранялся почти повсюду в Европе, а в

110

развитии общества происходили существенные сдвиги, разносторонне подготовлявшие наступление новой эры. Это выражалось в социально-экономической сфере (утверждение товарно-денежных отношений, зарождение мануфактур в Италии); в политической жизни (растущее значение городов, образование крупных монархий); в расширении кругозора современников — географического (открытие новых земель), научного, художественного; в преодолении духовной диктатуры церкви, в подъеме гуманизма, росте самосознания значительной личности. С особой яркостью признаки нового мировосприятия проступили и утвердились тогда в художественном творчестве, в поступательном движении различных искусств, для которых исключительно важной оказалась та «революция умов», какую произвела эпоха Возрождения.

Хорошо известно определение Энгельса, данное эпохе и ставшее классическим для оценки ее высших достижений, ее вершин. На страницах того же Введения к «Диалектике природы», в котором оценивается исторический период в целом, речь идет и об искусстве: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми

образами исчезли призраки средневековья; а Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы»¹. К деятелям эпохи Возрождения, в том числе и к представителям искусства, относятся крылатые слова Энгельса:

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»². Так характеризует Энгельс, в частности, Леонардо Винчи, Альбрехта Дюрера, Лютера. Мы могли бы в значительной мере распространить эту характеристику на некоторых крупнейших представителей музыкального искусства, в первую очередь на Орландо Лассо. Если многосторонность выдающихся музыкальных деятелей Ренессанса, в силу их специфики, не столь очевидна, как у Леонардо или Микеланджело, то сила мысли, страсть, характер, подлинная ученость в своем деле, вне сомнений, присущи лучшим из них. Их творческая мысль одновременно и вдохновенна и остро аналитична, что в высшей степени характерно именно для ведущих направлений в музыкальном искусстве того времени.

Общепризнанные свойства и черты духовной культуры Ренессанса, по-своему проявившиеся в художественном творчестве эпохи, выразились, разумеется, тогда и в творческой деятель-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 345—346.

² Там же, с. 346.

111

ности музыкантов ряда западноевропейских стран. Естественно, однако, что, характеризуя «ренессансное начало» в специфически музыкальном его воплощении, нам придется оценивать как общие определяющие признаки и тенденции прогрессивного движения, так и особенности этого процесса именно в сфере музыки.

Возросшая и все возрастающая роль искусства в культурной жизни общества, при дворах итальянских властителей, французских королей и герцогов, в кругах гуманистической интеллигенции, во многих частных домах, в городском быту, в церковных центрах, признание художественной образованности важной стороной развития знатного человека, условием хорошего воспитания — все это оказалось существенно в эпоху Возрождения едва ли не для любых видов художественно-творческой деятельности. Но музыка среди них обладала, пожалуй, особенно широкими возможностями общественного воздействия. Более других искусств она была всепроникающей: неизменной частью быта простых людей, достоянием многих групп странствующих по Европе музыкантов, нехитрым развлечением в домашнем кругу скромного горожанина (пение, игра на лютне), пышным и громко-звучным сопровождением больших придворных празднеств, серьезной, проникновенной и „ученой“ участницей церковного богослужения, поэтически-изысканным, порою рафинированным искусством в кругах гуманистической художественной интеллигенции, импульсивной, картинно-изобразительной, внутренне театрализованной французской полифонической песней, современной Рабле... Необычайно сложное мастерство многочисленных полифонистов XV—XVI веков, их подлинная ученость, виртуозная техника не исчерпывали музыкальной действительности: рядом, совсем поблизости существовало яркое и свежее искусство итальянских лауды, фроттолы, вилланеллы, испанского вильянсико, /многочисленных танцев и других местных жанров бытового распространения. Взаимодействие „ученого“, высокопрофессионального — и бытового, популярного начал в музыкальном искусстве, по-своему столь важное для средневековья, еще более значительно и специфично для эпохи Возрождения.

Нет сомнений в том, что гуманизм в его «возрожденческом» понимании влил огромные свежие силы в искусство своего времени, вдохновил художников на поиски новых тем, во многом определил характер образов и содержание их произведений. Для музыкального искусства гуманизм означал прежде всего углубление в чувства человека, признание за ними новой эстетической ценности. Это способствовало выявлению и реализации сильнейших свойств именно музыкальной специфики. Вместе с тем образное воплощение личности как

нового человека, обладающего самосознанием своей ценности, автономности внутреннего мира, свободного от власти догм и схоластики, критически мыслящего, прекрасного духовно и физически, естественно, не могло быть всесторонне доступным одному лишь музыкальному

112

искусству. Литература, поэзия с большей конкретностью и понятийной точностью раскрыли ряд свойств этой новой личности; изобразительные искусства с большей пластичностью и красочностью воплотили ее облик. Музыка же сочетала новое эмоциональное начало со своеобразным выражением интеллектуализма в крупных полифонических формах — таков был ее гуманизм.

Сугубо личностное начало проявлялось в музыкальном творчестве далеко не на всех этапах Возрождения. Оно было выражено со свежестью чувств на пороге нового периода, у флорентийцев XIV века, с новой силой проступало в XV у Дюфаи и Данстейбла и, после иных течений, явно возобладало у итальянских мадригалистов в конце XVI столетия. Тем не менее в XV и XVI веках в музыке крупнейших полифонистов очень многое определялось скорее внеличностным характером образности и тематизма, словно они еще были связаны с художественными традициями средневековья и представляли своего рода «готическую» струю в искусстве Ренессанса. На самом же деле это в большой мере объяснялось и условиями существования их искусства, общественной средой, в которой и для которой оно возникало и действовало. Наиболее серьезные и крупные музыкальные жанры того времени — месса, мотет — могли быть предназначены либо для церкви (в мастерском исполнении хорошо организованной хоровой капеллы), либо (мотет) для двора того или иного короля, князя, герцога (в художественной передаче средствами придворной капеллы). Эта церковная или придворная по назначению музыка не слишком располагала к выражению собственно личностного начала. Лишь со временем, когда в гуманистических кругах сложилась иная эстетическая атмосфера, лирика и драматизм получили более широкое и свободное воплощение сначала в итальянском мадригале, а затем в ранних образцах нового жанра — «драмы на музыке», то есть итальянской оперы.

Хорошо известно, что живопись и скульптура Ренессанса как тематически, так и «территориально» были в большой мере связаны с церковью своего времени, хотя сильнейшие художники внутренне и освобождались от этой зависимости. Серьезной же музыке в крупных формах было попросту негде повседневно звучать, кроме церковных капелл, обычно и возглавляемых лучшими ее создателями. Поэтому неудивительно, что при всем внутреннем обновлении, «обмирщении», по-разному характерном для художественного творчества в XV—XVI веках, музыкальное искусство оказывалось еще не вполне свободным от воздействия церковной идеологии.

Особо стоит вопрос о возрождении античности как об одном из главнейших культурных стимулов Ренессанса. Если это возрождение в принципе нельзя понимать буквально (античность лишь вдохновляла художников, а ее мотивы и сюжеты были всецело преображены в их творчестве), то для музыкального искусства оно имело в действительности наименьшее значение. Подлинная музыка древних Греции и Рима оставалась еще неизвестной дея-

113

телям Ренессанса, а художественные образы и эстетические идеи античных авторов хотя и привлекали внимание музыкантов-гуманистов (особенно в Италии), но реально воздействовали на них по преимуществу на исходе эпохи: тому свидетельство — «размеренная музыка» ("musique mesurée") авторов из круга академии Баифа, некоторые опыты итальянских мадригалистов, хоры Андреа Габриели к трагедии Софокла «Эдип», поставленной в Виченце в 1585 году, наконец зарождение оперы во Флоренции. Таким образом, музыка в ряду искусств эпохи Возрождения занимала несколько особое место как в силу ее специфики, так и в зависимости от условий ее существования в обществе. Тем не менее она была искусством своего времени, выражала его, испытывала характерные для него трудности и противоречия, вырабатывала в соответствии с ним свой стиль, одерживала немислимые ранее победы и завоевывала новые творческие успехи. Одной из сильнейших сторон музыкального развития европейских стран в XV—XVI веках было заметное углубление связей между различными творческими школами и возникновение новых,

широкоохватных связей, особенно знаменательных для эпохи. История одной лишь нидерландской школы весьма показательна в этом смысле. Само ее формирование совершалось на основе синтеза достижений фламандских, французских, итальянских, английских мастеров. В дальнейшем тех или иных воздействий этой школы, завоевавшей огромный авторитет в Европе, в свою очередь не избежало, по существу, ни одно из крупных творческих направлений XVI века. Нельзя не поражаться тому, как постоянно поддерживалась эта атмосфера творческого общения между мастерами далеких стран — в условиях трудных передвижений с севера на юг, с запада на восток, при отсутствии нотопечатания в XV веке и еще редких нотных изданиях в XVI. Да и вся историческая обстановка в те времена была отнюдь не идиллической: войны, междоусобицы, крестьянские восстания, династические столкновения, религиозные распри, тяжелые эпидемии, вне сомнений, затрудняли далекие путешествия музыкантов и, казалось бы, не располагали к тому, чтобы трогаться в путь без крайней необходимости. И однако подавляющее большинство музыкальных биографий того времени изобилует сведениями о передвижениях крупных мастеров из страны в страну, об их работе то в одной, то в другой известной капелле, о частом общении представителей разных национальностей и т. п. В итоге музыкальное искусство эпохи Ренессанса характеризуется не только достижениями национальных и местных (например, римской, венецианской и др.) творческих школ, но и близостью (порою даже единством) важных творческих тенденций.

Для всей эпохи в целом характерно явное преобладание вокальных жанров, в частности вокальной полифонии, представленной различными творческими школами. Лишь очень медленно, постепенно инструментальная музыка обретает некоторую самостоятельность, но ее непосредственная зависимость от вокаль-

114

ных форм и от бытовых истоков (танец, песня) будет преодолена лишь несколько позднее. Крупные музыкальные жанры остаются связанными со словесным текстом. Это не означает, впрочем, полной несамостоятельности музыкальных образов или принципов формообразования, как мы увидим далее. Но, понятно, не означает также полной специфичности чисто музыкальной образности или собственно музыкальной композиции: это придет только в будущем.

Начавшееся в позднем средневековье развитие полифонических форм продолжалось на новой основе в XV—XVI веках. При этом некоторая «готичность» французской традиции была смягчена итальянскими влияниями, а затем, как бы переплавлена, переработана в широком русле нидерландской школы. И все же для композиторского мышления эпохи Ренессанса, сколь бы оно ни эволюционировало, следует признать характерными определенные принципы понимания музыкального тематизма, полифонического развития, формообразования в целом, что, в свою очередь, связано с типами музыкальной образности в те времена, как и с самим отношением творца к своему «материалу». Широко распространенный в XV—XVI веках принцип обращения к заимствованному извне тематизму (песенного происхождения, например из французской *chanson*) в полифоническом вокальном произведении означал, вне сомнений, малоиндивидуализированный подход к становлению образности: на одни и те же, ставшие популярными, мелодии разными авторами создавались десятки композиций. Со временем вошли в композиторскую практику так называемые мессы-пародии, возникшие как свободная переработка других многоголосных сочинений, в том числе светских. Эта опора на уже существующее, на своего рода образец, из которого можно исходить, сочиняя музыку, была обусловлена, с одной стороны, несколько внеличностным отношением к творческой фантазии, с другой же стороны, перенесением акцентов на мастерство, изобретательность, виртуозность развития в пределах большой композиции. Возможно, что подобные художественные принципы коренились в конечном счете в традициях средневековья. Однако в процессе поступательного движения усилиями крупнейших мастеров удалось в итоге достигнуть гармоничности целого даже при опоре на заимствованный исходный материал и — что в особенности важно — подчинить его целям новой, самостоятельной образности — например, образности Палестрины или Орландо Лассо. На этом пути немало важную роль сыграло ладогармоническое развитие, характерное для эпохи Ренессанса — в отличие от средних веков. К концу XVI века гармонические закономерности, «вертикаль» становятся все более существенными даже в полифоническом движении, а система модальных ладов уже колеблется благодаря предпочтениям полярных мажора и минора, что создает и обостряет новые выразительные возможности. Об этом свидетельствует не только музыкальная практика, но и развитие теоретической мысли.

Большой путь музыкального искусства, пройденный от XIV к концу XVI века, отнюдь не был простым и прямолинейным, как и вся духовная культура Возрождения не развивалась только и единственно по восходящей прямой. Опыт истории итальянских городов, борьбы Нидерландов за независимость, многих событий во Франции, Испании, Германии, Англии, религиозных войн, политики католической церкви (особенно в условиях контрреформации) — все это отнюдь не побуждает воспринимать Ренессанс как сплошной карнавал, пышное празднество или осуществленную поэтическую идиллию какого-либо художника-гуманиста. Как исторический переход от средних веков к новому времени, ставший именно переворотом, Ренессанс означал героическую борьбу за новое общество и новую его культуру. Духовные победы, одержанные в эту эпоху, великие ее художественные свершения доносят нам через века ее немеркнущий свет. Но давались эти победы ценой именно титанических усилий и путь к вершинам искусства изобилует трудностями, столкновениями старого и нового, средневекового и возрожденческого. В музыкальном искусстве, как и в смежных областях, существовали и своя «готическая линия», и свое, устойчивое и цепкое, наследие средних веков. Лишь в итоге длительного развития творческие идеи Ренессанса полностью возобладали — вопреки даже наступлению контрреформации.

К новому рубежу музыкальное искусство западноевропейских стран подошло в многообразии итальянской, нидерландской, французской, немецкой, испанской, английской и иных творческих школ и одновременно при отчетливо выраженных общих тенденциях. Уже была создана классика строгого стиля, шла своего рода «гармонизация» полифонии, усиливалось и движение к гомофонному письму, возрастала роль творческой индивидуальности художника, крепло значение музыки быта и ее воздействие на профессиональное искусство высокого уровня, образно обогащались и индивидуализировались светские музыкальные жанры (особенно итальянский мадригал), к порогу самостоятельности приближалась молодая инструментальная музыка. Все это XVII век непосредственно воспринял от XVI — как наследие Ренессанса.

ARS NOVA В ИТАЛИИ. Франческо Ландини

Итальянское музыкальное искусство XIV века (Треченто) производит в целом удивительное впечатление свежести, словно бы юности нового, только возникающего стиля. Оно, по-видимому, не опирается на большие профессиональные традиции предшествующего времени, во всяком случае они не прослеживаются как конкретные и явственные. Музыка итальянского *Ars nova*, по всей вероятности, впитала лишь давние традиции музицирования, столь крепкие в стране. Отсюда ее органичность, естественность, сила и ясность воздействия. Существуют, впрочем, предположения о решающем примере Франции уже для ранних

116

итальянских мастеров. Некоторые современные исследователи ссылаются на поэтико-мелодический опыт провансальских трубадуров, якобы усвоенный авторами итальянских баллат Треченто. Другие выделяют значение французской полифонии XIII—XIV веков, давшей, как полагают, образцы для итальянского многоголосия. Однако музыка *Ars nova* в Италии как раз привлекательна и сильна своей чисто итальянской природой и своими отличиями от французского искусства того же времени.

Как уже отмечалось ранее, полифония французского *Ars nova* развивает богатые профессиональные традиции средневековья и в этом смысле скорее примыкает к готике, чем представляет Проторенессанс. *Ars nova* в Италии — уже заря Возрождения, его знаменательное предвестие. Сама историческая обстановка в стране, предопределила именно такой ход развития искусства в XIV веке. Новые явления в музыкальном творчестве возникли в годы, когда создавались фрески Джотто, когда творили Петрарка и Боккаччо, когда в поэзии утверждался «сладостный новый стиль» («*dolce stile nuovo*»). Центром творческой деятельности итальянских представителей *Ars nova* не случайно стала Флоренция, значение которой оказалось первостепенным и для новой литературы гуманистического направления, и — в большой мере — для изобразительных искусств.

Период *Ars nova* охватывает XIV столетие примерно от 20-х годов до 80-х включительно и ознаменован первым подлинным расцветом светского музыкального творчества в Италии. С наибольшей ясностью и чистотой (вне каких-либо сторонних воздействий) это выразилось именно в Средней Италии, во Флоренции, о чем свидетельствуют многие сохранившиеся произведения,

созданные местными мастерами. Старинные нотные рукописи содержат в общей сложности более пятисот светских вокальных композиций (мадригалов, баллат и качч) — и всего лишь единичные части месс, возникших в этой художественной среде. В некоторых собраниях записаны только немногочисленные ранние мадригалы и каччи (кодекс Росси в Ватикане), в другие входит по 119, 185, 199 сочинений. Наконец, давно прославленный кодекс Скуарчалупи (во флорентийской библиотеке Лауренциана) является богатейшим по составу: более трехсот пятидесяти произведений. Антонио Скуарчалупи (ум. в 1479 году) был выдающимся органистом Флоренции, его высоко ценили в кругах гуманистов, прославляли в стихах. Он собирал нотные материалы XIV — начала XV века и сделал очень многое, чтобы сохранить произведения композиторов *Ars nova*: благодаря Скуарчалупи и другим собирателям той эпохи это наследие и вошло в историю. Само их отношение к памятникам светского музыкального искусства, да еще и с постоянной фиксацией имен авторов, было уже знаменем своего времени.

Для итальянского *Ars nova* характерно бесспорное преобладание светских сочинений над духовными. В большинстве случаев это образцы музыкальной лирики или своего рода жанровые

117

пьесы (например, качча — «охота»), хотя подобная тематика отнюдь не исчерпывает их содержания: встречаются и шуточные, и мифологические, и басенные сюжеты, и даже злободневно-полемические тексты. Начало лирическое или жанрово-бытовое роднит эти произведения с современной им поэзией и новеллистикой, что вполне естественно в пору Петрарки и Боккаччо.

На протяжении XIV века музыкальный склад в произведениях итальянских авторов заметно эволюционирует — от раннего, несколько наивного двухголосия к простому и затем более развитому трехголосию. Современные исследователи обнаружили, что трехголосие утверждается у итальянцев в мадригале лишь после 1340 года, а в жанре баллаты — еще позднее. Впрочем, к двухголосию итальянские композиторы охотно обращаются и тогда, когда уже овладевают трехголосием. По-видимому, их музыкальное восприятие воспитано на других основах в сравнении с традициями французских полифонистов. До XIV века в Италии существовали одnogолосные популярные произведения (среди них — лауды), широко практиковалось пение с импровизированным сопровождением инструмента (быть может, и второго голоса). Собственно чувство мелодии, мелодического движения, вообще монодии у итальянских музыкантов оставалось обостренным и в периоды становления полифонии и полифонических форм.

В центре движения *Ars nova* высоко поднимается фигура Франческо Ландини, богато и разносторонне одаренного художника, который произвел сильнейшее впечатление на передовых современников. К более раннему поколению принадлежит Якопо да Болонья, Джованни да Фиренце (из Флоренции) или да Каша (*Gascia*, по названию местности), Гирарделло (или Гирарделус, тоже из Флоренции), магистр Пьеро (или Пьеро да Казерта), Донато да Каша и некоторые другие музыканты. Во времена Ландини появлялись также произведения Никколо да Перуджа и более молодого их современника Бартолино де Падуа. Те композиторы, которые последовали за ними, принадлежат уже переходному периоду от *Ars nova* к направлениям XV века.

Авторы старшего поколения создавали в основном двухголосные мадригалы и баллаты, но трехголосные каччи. Впрочем, Якопо да Болонья со временем обратился к трехголосию и в мадригале. Главные особенности музыкального склада в ранних образцах итальянского *Ars nova* сопряжены с выразительной ролью развитой, богатой и пластичной мелодики, а также с непринужденным, не связанным жесткими правилами характером двухголосия, допускающим «пустоты», параллельные квинты, порою неприготовленные диссонирующие созвучия. Одно обусловлено другим: мелодия ведет все за собой, а нижний голос, движущийся по преимуществу большими длительностями, выполняет, так сказать, подсобную функцию (впрочем, и его движение обладает своей плавностью). Композиция целого в мадригалах и баллатах представляет собой разновидность типовой песенной формы, давно

118

известной еще в средние века. Произведение членится на разделы (относительно или полностью замкнутые) в соответствии с поэтическими строками и рифмами; музыкальные разделы повторяются как со «своими» (первыми), так и с новыми строками следующих строф текста, причем в мадригале ритурнель завершает целое как новое единство музыки и текста, а в баллате последние строки стихов могут звучать с первым разделом музыки. Простой пример музыкально-

поэтического членения находим в баллате Джованни да Фиренце (*пример 40*). Музыкальная композиция состоит из двух больших разделов А и В (каждый из них имеет внутренние членения, подчеркнутые каденциями). Поэтический текст расположен таким образом: первая, четвертая и пятая пары строк исполняются с музыкой раздела А, вторая и третья пары — с музыкой раздела В. Общее их соотношение в итоге может быть выражено схемой:

Музыка	А	В	В	А	А
Текст	А	В	С	Д	Е
	1	2	3	4	5

Подобного рода музыкально-поэтическая композиция с ее четкой расчлененностью в известной мере близка к бытовым формам и менее характерна для развитых полифонических жанров более позднего времени. Вместе с тем единство целого обусловлено здесь отнюдь не только соотношением разделов и возвращениями их, но и самим характером мелодического развития. Пластичная, как правило, мелодика мадригалов и баллат может быть и более простой, более однородной внутренне (в упомянутой баллате Джованни да Фиренце), и более сложной, ритмически изысканной, многообразной, но ее естественное течение определяется последовательностью развертывания целого из общих интонаций, попевок, из опевания близких звуков, варьированного возвращения к уже звучавшему, словно кружения по спирали. И все это звучит в итоге как кантилена — сильнейшее свойство итальянского дара. Прекрасным примером такой развитой и выразительной мелодики может служить и двухголосный мадригал Якопо да Болонья «Fenice fu».

Качча занимает особое место среди музыкальных жанров итальянского *Ars nova*, поскольку с самого начала в основе ее был положен полифонический замысел (двухголосный канон с нижним контрапунктирующим ему голосом). В творчестве композиторов старшего поколения качча обычно присутствует, хотя примеров ее немного. У Ландини среди многочисленных произведений есть всего две каччи. В дальнейшем качча совершенно отступает на второй план, хотя среди произведений певца папской капеллы Николауса Дзахарие находим интереснейший ее образец, датированный примерно 1420 годом.

Примечательно, что полифонический склад каччи сложился под влиянием изобразительной природы жанра: канон двух верхних голосов передает как бы оживление и динамику охоты,

119

погони охотника за зверем, науськивание собак, веселую переключку голосов, радостные восклицания и т. п. Нижний голос не имеет текста и, по-видимому, является инструментальным (порой со звукоподражаниями — например, фанфары охотничьих рогов). На примере каччи Гирарделло „Tosto che l'alba” (*пример 41*) с ее ярким поэтическим текстом хорошо прослеживаются особенности этого жанра, соотношение голосов в ансамбле, ритмическая энергия целого, гибкое следование за текстом в каноне. Замечено, что в качче каждый из голосов канона соотносится по отдельности с басом, а между собой верхние голоса могут и диссонировать вплоть до образований малых секунд или септим на сильном времени. Из этого ученые заключают, что в качче, возможно, было ранее два голоса — верхний и бас, а второй, канонический был приписан впоследствии. Вряд ли! Если изъять из каччи канон — исчезнет и суть жанра. Вернее было бы заметить, что закономерностью каччи стали различные функциональные соотношения: 1) группы верхних голосов между собой (здесь в быстром темпе и при активности движения допускалась большая свобода); 2) одновременно звучащих голосов с инструментальным басом как общей основой.

Помимо каччи отдельные полифонические приемы изредка встречаются и в других жанрах того же времени. Так, у Гирарделло, который еще создавал и одноголосные произведения, можно заметить имитации в начале мадригала. Соединение нескольких текстов в мадригале или баллате (у Якопо да Болонья или Франческо Ландини) роднит их со старым мотетом. У Пьеро из четырех мадригалов два — каноничны.

Возможно, что современные представления о творчестве итальянских композиторов *Ars nova* далеко не полны. От одних авторов осталось больше произведений (Якопо да Болонья, Джованни да Фиренце, Гирарделло), у других известно всего лишь по нескольку композиций. Биографические сведения в большинстве глухи, обрывочны. В итоге личности художников мы ощущаем слабо. Один лишь Франческо Ландини ("Francesco Ciaco", то есть слепой, как именовали его в то время) остался в истории именно как личность: его жизнь вкратце

освещена у Филиппо Виллани, его редкостный талант и разносторонние знания блистали в избранном обществе флорентийских гуманистов, снискав славу при жизни. К сожалению, дата его рождения все же неизвестна (1325 или 1335?).

Родился Ландини во Фьезоле, близ Флоренции, в семье живописца. После перенесенной в детстве оспы ослеп навсегда. По словам Виллани, он рано начал заниматься музыкой (сначала петь, а затем играть на струнных инструментах и органе) — «чтобы каким-нибудь утешением облегчить ужас вечной ночи»³. Музыкальное развитие его шло с чудесной быстротой и изумляло

³ Di Francesco Cieco et altri musicisti fiorentini. — In: Villani F. Le vite d'homini illustri fiorentini. Firenze, 1847, p. 46.

120

окружающих. Он превосходно изучил конструкцию многих инструментов («как если бы видел их очами»), вносил усовершенствования и изобретал новые образцы. С годами Франческо Ландини превзошел всех современных ему итальянских музыкантов.

Особенно прославил его игра на органе, за которую он, в присутствии Петрарки, был увенчан лаврами в Венеции в 1364 году. По-видимому, к тому времени Ландини еще не был известен как композитор, а возможно, и сочинять начал лишь с середины 1360-х годов. Современные исследователи относят его ранние произведения к 1365—1370 годам. В 1380-е годы слава Ландини как композитора уже затмила успехи всех его итальянских современников. В рукописном собрании, составленном в ту пору, находится 23 сочинения Якопо да Болонья, 19 — Джованни да Фиренце, 9 — Пьеро, по 5 — Гирарделло и Донато, 2 — Бартолино де Падуа — и наряду с этим 86 композиций Ландини!

Известно, что во Флоренции Ландини много общался с поэтами, писал музыку на тексты Франко Саккетти, сам сочинял стихи, участвовал как равный в ученых эстетических спорах гуманистов, среди которых были Колуччо Салутати и Луиджи Марсильи. В этой связи очень интересно для понимания его личности свидетельство автора «Виллы Альберти» — романа, в котором по впечатлениям очевидца описаны события, относящиеся, по-видимому, к 1389 году. В обществе, собравшемся на богатой вилле «И Paradiso» («Рай», «Райская»), Ландини находился среди представителей партии пополан, ценителей Данте и итальянской народной поэзии, читал свои латинские стихи в защиту «семи свободных искусств», а затем присутствующие пели и плясали под его игру на органе. В тексте романа упоминаются также имена Бартолино из Падуи и Никколо да Перуджа, что придает повествованию конкретную достоверность.

Скончался Ландини во Флоренции и похоронен в церкви Сан Лоренцо; на его могильной плите обозначена дата: 2 сентября 1397 года.

В течение долгого времени из сочинений Ландини были опубликованы лишь немногие. В наши дни известны 154 композиции Ландини. Среди них преобладают баллады (91 двухголосная и 50 трехголосных). Мадригалов немного — всего 11 (из них 9 двухголосных) и 2 каччи. В целом творчество Ландини гораздо более многообразно, чем у других итальянских авторов Ars nova; несравненно более богато его образное содержание, более совершенна форма, более развито многоголосие, более индивидуальна стилистика. С одной стороны, композитор находит и удерживает характерные для него стилевые приемы, даже некоторые интонации, с другой же стороны, его творчество эволюционирует со временем, а в пределах каждого жанра он стремится испытать его различные возможности в разных произведениях. У Ландини уже есть свой авторский стиль, но совершенно отсутствуют стереотипы

121

и не порывается связь с некоторыми «наивными» чертами раннего итальянского многоголосия. Иными словами, художественная значительность, можно сказать, авторитетность творчества «Слепого Франческо» нисколько не лишает его обаяния свежести.

На протяжении творческого пути Ландини склад его произведений в значительной мере полифонизируется (что особенно заметно в мадригалах), каноны появляются только в каччах, порой возникают имитации, нередко усложняется соотношение голосов (хотя наряду с этим остается в силе и равноритмическое, силлабическое изложение). Есть основания полагать, что Ландини в поздние годы испытывает и некоторое влияние французской полифонической школы, что в свою очередь приводит к большей ритмической изысканности многоголосия. В виде

исключения мы найдем у него изоритмический замысел в мадригале («Si dolce non sono») или канон двух нижних голосов — как своего рода сопровождение к верхнему голосу, главенствующему в ансамбле (мадригал «De! dinmi tu»). Примечательно, что трехголосный мадригал «Musica son» является и трехтекстовым (как старинные мотеты) : три достаточно самостоятельных голоса (самый малоподвижный — нижний) звучат с тремя текстами одновременно. Некоторая изысканность этого изложения связана, видимо, с темой произведения, прославляющего «сладостное и высокое» искусство музыки. Все сказанное характерно именно для трехголосных мадригалов; двухголосные у Ландини более специфичны для итальянского *Arg nova*, хотя и содержат порой имитации. Но как бы ни развивалось искусство Ландини, как бы ни совершенствовалось его полифоническое мастерство, ни обогащалась фактура его произведений, ряд определяющих признаков его музыкального письма остается в силе.

На первое место следует поставить у Ландини его мелодику: она почти повсюду несет главный образный смысл. Она может быть более проста в следовании за поэтическим текстом (как в песне), ритмически выдержана; может быть распевна, со своего рода фиоритурами (в типично итальянской манере), или интонационно драматизирована, или раздроблена на короткие фразы, словно поэтическая речь и т. п. Многое при этом зависит и от соотношения ее с другими голосами. Так, более простая мелодия в двухголосной баллате «Echo la primavera» строго и скупко поддержана нижним голосом (*пример 42*). Более развитая, с распевами (на традиционных, вплоть до нашего времени, интонациях «вздохов») мелодия в двухголосной же баллате «Amor con fede» поддержана в басу более редкими для нее опорами, что отлично выделяет и оттеняет ее фиоритуры, ее выразительные синкопы, всю ее тонкую эмоциональную линию. Однако не всегда мелодия столь безраздельно господствует над другими голосами. В большой трехголосной баллате «Muot' ogmai» два верхних голоса ведут как бы дуэт-диалог, отвечая один другому, дополняя друг друга, поочередно выступая на первый план (*пример 43*). Эти смены происходят беспрестанно, а бас поддерживает целое, не стесняя подвижности мелодий, не опасаясь образовывать порой параллельные квинты даже с верхним голосом. Подобная роль баса, быть может, связана с тем, что он дублируется инструментом или даже может быть полностью заменен им. Впрочем, басовый голос бывает у Ландини и более развитым, более ощутимым в полифоническом ансамбле. Однако в принципе это не умаляет ведущей роли мелодики, характерной для его творчества.

При всех особенностях его эволюции, у композитора остается неизменным понимание целостности музыкальной формы, как ясно завершенной, четко расчлененной, пропорциональной в своих частях. Происхождение такой формы — бесспорно вокальное, связанное со структурой поэтического текста. При различных общих масштабах разделов обычно два раздела музыки, завершенные каждый каденцией, соответствует пяти разделам (строкам, двустрочиям) текста порядка А В В А А. Простота и цельность такой композиции, ее традиционно песенное происхождение особенно привлекали Ландини к баллате: более 90% произведений написаны у него в этом жанре, в который именно он ввел трехголосие. Членение на разделы (и внутри их — на фразы) побуждало композитора маркировать его четкими каденциями с завершающим созвучием октавы (или октавы с квинтой). Индивидуальный оттенок приобрели у него заключительные интонации в мелодии: плавное нисходящее движение от VII к VI ступени лада — и от нее прямо к основному тону. После Ландини такая каденция получила очень широкое и долгое распространение — и не только в Италии. Есть в ней что-то мягкое, поэтичное, даже не вполне договоренное.

Спустя века (в музыке романтиков) эта интонация стала восприниматься как вопросительная. В мелодике Ландини было, вероятно, очень много органичного — больше, чем мы сейчас способны это воспринять. Настойчивые нисходящие «вздохи» в верхнем голосе, экспрессивные синкопы при достижении мелодических вершин, да и сама «каденция Ландини» — отнюдь не «выдуманы» композитором: они коренятся в самой природе итальянского вокального мелодизма. В одном из произведений Ландини басовый голос — по заключению современного исследователя — совпадает с мелодией старинной сицилийской народной песни — похоронного *Lamento*⁴. Подобные частные совпадения вряд ли в настоящее время могут быть прослежены на множестве примеров. Да и не в них одних здесь дело: они лишь в наиболее простой форме подтверждают естественность, органичность мелодического склада в произведениях Ландини, чуткость его композиторского слуха.

Что касается участия инструментов в музыке Ландини и других представителей итальянского *Arg nova*, то по ряду признаков оно могло быть более или менее значительным, о нем нельзя не догадываться, но признать его решающим пока нет оснований.

⁴ Schneider Marius. Klangelieder des Volks in der Kunstmusik det italiener sehen Ars nova. — «Acta musicologica», 1961, April — Dezember.

123

По литературным источникам, по произведениям итальянских живописцев и скульпторов хорошо видно, как разнообразны были в то время музыкальные инструменты, как часто они звучали в домашнем быту, сопровождая пение и танцы, на придворных и городских, празднествах, в церковном обиходе. В «Декамероне» Боккаччо говорится о танцах и пении под лютию. Маленький переносный орган, лютия, виола, псалтериум, арфа, духовые инструменты постоянно изображаются живописцами той поры. Ландини изображен на современной ему миниатюре с маленьким органом. По всей вероятности, инструменты нередко сопровождали пение. Быть может, они не только шли за вокальными партиями, но и заменяли, например, басовый голос или исполняли другие партии частично — в тех фрагментах, где не был выписан текст. Вслушиваясь в то или иное произведение, мы можем ощутить, что в нем **скорее инструментально** (по характеру движения, диапазону, соотношению с текстом), а что — всецело вокально.

Высказывались даже предположения о том, что двух-трех-голосные произведения с текстами, характерные для XIV—XV веков, с очень развитыми мелодическими линиями, долгими распевами и паузированием независимо от слов — это не чисто вокальная музыка, а инструментальные (в частности, органные) обработки более простых по складу песенных голосов. Подобная гипотеза была развита и наиболее широко обоснована немецким исследователем Арнольдом Шерингом еще в 1914 году⁵. Это оказалось небесполезно, поскольку акцентировало внимание ученых на возможной «подспудной» роли инструментов и инструментализма в формировании музыкального склада ранних многоголосных сочинений. Однако как своего рода концепция это не выдерживает критики: гораздо больше **явных** оснований (наличие подтекстовок, характер записи, песенная структура и т. д.) считать мадригалы и баллаты Ars nova вокальными произведениями, исполнявшимися, возможно, при большем или меньшем участии инструментов. Лишь качка скорее всего опиралась на инструментальный бас, что связано с особым характером жанра.

По всей вероятности, Ландини, будучи превосходным органистом и певцом, не только участвовал в вокальном исполнении своих баллат и мадригалов, но и мог сопровождать его на органе, дублируя голоса или даже импровизируя сопровождение. Но это не опровергало вокальную в основе природу его музыки. Творчество Ландини, по существу, завершает период Ars nova в Италии. Если его предшественники и старшие современники по итогам их деятельности скорее относятся к Предвозрождению, то сам Ландини как личность и как художник стоит ближе к раннему Ренессансу. Примечательно, что характеристика, которую дает современный исследователь итальянского искусства Нино Пир-⁵ Schering A. Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. Leipzig, 1914.

124

ротта музыке Ars nova, никак не может быть полностью отнесена к творчеству Франческо Ландини: «По своему провинциальному происхождению, по своему примитивному назначению приносить чистое удовольствие и по немудрящему содержанию итальянское Ars nova лучше всех других форм полифонического искусства своего времени представляет тенденцию покорять слушателя, обращаясь не к его интеллекту, а к его естественной музыкальной интуитивности. Это нарушает традицию полного подчинения музыкальной интуиции свойствам интеллекта и выдвигает концепцию полифоний как художественного языка»⁶. Нет сомнений в том, что общий уровень искусства Ландини и характерные для него качества не позволяют считать его провинциальным, примитивным, чисто гедонистическим. Но тем не менее к музыкальному чувству, к интуиции оно взывает в первую очередь, и полифония является для композитора именно художественным языком, а не системой умозрительного конструирования.

Такая эстетическая позиция близка и музыкальной теории Ars nova, для которой показательны опора на чувство, на проверку практикой («ухо — лучший судья в музыке»), борьба против средневековых теоретических догм (в вопросах ладов и созвучий) ради «естественного пения» и, в конечном счете, ради возможности новых исканий в музыкальном творчестве. Крупнейшим представителем этой теории был Маркетто Падуанский, чьи трактаты («Lucidarium in arte musicae planae» и «Pomerium in arte musicae mensuratae») появились между 1317—1326 годами. В последние два десятилетия XIV века в музыкальном искусстве Италии наступают изменения,

которые сначала нарушают цельность позиций *Ars nova*, а затем приводят к концу его эпохи. Искусство XV столетия принадлежит уже новому историческому периоду.

XV ВЕК. РАННИЙ РЕНЕССАНС

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД. ИСТОКИ НИДЕРЛАНДСКОЙ ШКОЛЫ.

Джон Данстейбл

Конец XIV и начало XV века справедливо оцениваются современными музыковедами как переходный период в истории музыки. По существу, это следует отнести, в первую очередь, к искусству Франции и Италии: и здесь и там после периода *Ars nova* наступает более или менее длительная полоса творческой неопределенности, разносторонних, иногда противоречивых творческих исканий без ясно выраженной тенденции к какому-либо их единству. В Италии это заметно уже в последние годы жизни Ландини (когда сам он, по-видимому, не проявлял творческой активности). Во Франции — спустя несколько лет после смерти

⁶Pirrotta N. Cronologia e denominazione dell'ars nova italiana. — В изд.: Les Colloques de Wegimont, II, 1955. L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle. Paris, 1959.

125

Машо. И хотя итальянское искусство уже несло в себе черты Возрождения, а французское *Ars nova* было теснее связано с готической традицией, — и то и другое направления приходят к своему критическому рубежу. Что именно наступит за ним, к началу XV века — еще отнюдь не ясно ни во Франции, ни в Италии. Особенно крупных имен после Машо и Ландини ни французское искусство, ни итальянское сразу не выдвигают. Вместе с тем в обеих странах создается множество музыкальных произведений, нередко интересных, даже неожиданных, порою изящных и утонченных, порою ясных и свежих в своей простоте. Ведет ли это к изысканному, усложненному письму или, напротив, к прояснению, лапидарности, общедоступности музыкального склада, к новому развертыванию большой музыкальной формы — или к ее сжатию, концентрации? Так или иначе, в Италии трудно говорить о прямой традиции Ландини, а во Франции — о последовательном развитии наследия Машо. И та и другая линии как бы размываются, утрачивают былую определенность.

Среди итальянских композиторов в то переломное время действуют: органист Андреа ди Фиренце, Грациозо да Падуя, Антонелло да Казерта, Филипп да Казерта, Николаус Дзахарие и самый из них крупный мастер Маттео да Перуджа. Отнести их к какому-либо одному творческому направлению достаточно трудно. Одни из них продолжают работать в жанрах баллады, каччи, создают части месс (Грациозо, Дзахарие, Андреа ди Фиренце). Другие предпочитают следовать французским образцам и создают баллады, виреле, рондо на французские тексты. Это характерно не только для Филиппа да Казерта, находившегося при папском дворе в Авиньоне, но и для Бартолемеуса да Бонония, соборного органиста в Ферраре и придворного музыканта у герцогов д'Эсте. В последнем случае действовала, надо полагать, французская мода, издавна влиятельная в тех краях. В числе произведений Маттео да Перуджа есть и французские баллады, виреле, рондо, и итальянские баллады, и части месс. Будучи много лет (с перерывами) певцом в капелле миланского собора, Маттео, вне сомнений, сложился в итальянской традиции, однако проявил также тяготение (заметим — характерное для того времени) к формам нового французского искусства. Рукописи его «французских» сочинений, как и некоторых композиций Антонелло и Филиппа да Казерта, находят во французских собраниях. Значит ли это, что Маттео да Перуджа становится представителем французского искусства? Конечно, нет. Джон Данстейбл чуть позднее писал музыку на латинские, французские и итальянские тексты, лишь единичные его сочинения попали в английские рукописные собрания, а множество хранилось в итальянских рукописях — и все же он не перестал быть английским композитором. Между тем Данстейбл испытал на себе в высшей степени плодотворное воздействие итальянского многоголосия. Так проявлялась в XV веке характерная тенденция к обмену творческим опытом между представителями различных

126

творческих школ. Маттео да Перуджа одним из первых отчетливо выразил ее.

В последние десятилетия зарубежные музыковеды выдвигают понятие маньеризма, или

«изысканного искусства» (период которого, по их мнению, настает во Франции после *Ars nova*), причем создается оно по преимуществу усилиями итальянских мастеров во главе с Маттео да Перуджа. В принципе с этим согласиться невозможно. В произведениях Маттео, с ведущей в них ролью мелодичного верхнего голоса, ясностью фактуры, характерным соотношением голосов, хотя и присутствуют черты французского воздействия (в декламации, в движении контратенора, отчасти в ритме — синкопы), гораздо больше итальянского, чем французского (даже каденции — в манере Ландини). Да и само существование французского маньеризма (или «*ars subtilior*»), как особого периода после *Ars nova*, представляется крайне сомнительным. В большом количестве произведений конца XIV — начала XV века, поднятых из забвения и опубликованных после второй мировой войны, нет единства стиливых черт, нет даже общности творческих тенденций, тем более нет выраженного направления, о котором можно было бы всерьез говорить особо.

Французские композиторы раннего XV века, имена которых прежде были известны в основном из старинных литературных источников, предстают теперь перед нами (на основании хотя бы немногих произведений) уже не легендарными, а более реальными творческими фигурами. Возрождаются, десятки забытых имен. Если все это еще не дает исчерпывающей картины французского искусства той поры, то во всяком случае позволяет судить о многообразии творческих проявлений, об исканиях, идущих по разным путям. К одному поколению, видимо, принадлежат Иоганн Таписсье, Иоганн Кармен и Иоганн Цезарис (их вместе называет позднее поэт, вспоминая, что они восхищали весь Париж), а также Бод Кордье. И судьбы и произведения их различны. Таписсье (настоящее имя — Жан де Нойер) одно время работал при дворе герцога Бургундского. Опубликованные теперь его немногие духовные сочинения (в том числе части месс) отличаются простотой и ясностью аккордового склада, частой силлабической частью, несложными ритмами (при введении, однако, синкоп). Рядом с ним Кармен (кантор одной из церквей в Париже) предпочитает духовные полифонические сочинения крупного масштаба и сложного по составу многоголосия (5 голосов при подвижности и контрапунктировании двух верхних), обращается к изоритмии. Органист в Анжере Цезарис создавал баллады и рондо в типично французской манере изысканного трехголосия, с ритмически самостоятельными верхними голосами в прихотливых сочетаниях линий, часто с особо активным, даже виртуозным контратенором и, вероятно, инструментальным тенором. Бод Кордье из Реймса одно время работал в Риме, был известен в Италии. В его сочинениях на французские тексты можно найти

127

итальянские каденции (они есть и у Цезариса), и имитационные начала, и пластичный мелос, и одновременно чисто французское, ритмически утонченное контрапунктирование голосов, порой далеких от вокальной пластичности (особенно контратенор); (*пример 44*). У этого наиболее сильного из данной группы мастера как бы намечается синтез французских и итальянских черт, но пока еще он не достигнут. К этому стилю, но в более французской манере, приближается и Франшуа Лебертуль (работавший в 1409—1410 годах в Камбрэ). К почти равной самостоятельности голосов тяготеет Адам в трехголосных французских песнях, придавая, однако, партиям скорее инструментальный характер. Казалось бы, тут нет ничего от Италии, но... каденции у него итальянские! Разумеется, все эти особенности стилистики связаны с различными образными замыслами: то более простым пониманием лирики, то поисками утонченного, изощренного в своем выражении лиризма, в котором еще живет дух куртуазной поэзии. Наряду с этим у французских композиторов переходного периода можно обнаружить и другие образно-стилистические черты. Легкость, даже пикантность, своего рода, «игра в диалог» отличает балладу Полле «*J'aime. Qui? Vous. Moi?*» (« — Люблю. — Кого? — Вас. — Меня?»), в которой выразительна в первую очередь мелодия верхнего голоса, а контратенор (достаточно самостоятельный) и тенор, вероятно, являются инструментальными партиями (*пример 45*). Остроумно трижды применена в трехголосии короткая имитация: падение голоса на квинту (*pe — соль*) отчетливо поддерживается сначала тенором, затем контратенором (во втором случае два раза). Так что-то легкое, шуточное, если не театральное, вносится во французскую песню. Быть может, здесь получила своеобразное опосредованное отражение бытовая традиция или не столь уж давняя музыкально-поэтическая практика трубадуров и труверов. Сошлемся в заключение на редкий тогда во французской многоголосной балладе пример секвенции, родственной интонациям народно-бытовой музыки. Баллада написана певцом папской капеллы в Авиньоне Иоганном Симоном де Хаспр (или Хаспруа).

Мы оставили пока в стороне еще очень многих французских мастеров, связавших в те годы (и

несколько позднее) свою судьбу с бургундским герцогским двором. Но и без того, думается, вполне ясно, что французская музыка находится на перепутье, в поисках, словно в творческом раздумье.

Пройдет еще немного времени, и на континенте появится осязаемое, в первую очередь во Франции, а затем и в Италии, присутствие новой, свежей струи английского искусства. Это уже подготовлено. Во время войны с Англией на севере французской территории нередко находились представители английской

знати — а в их окружении среди других и музыканты. Попали английские музыканты сюда также с капеллой графа Бедфорда (брат английского короля Генриха V и регент в детстве Генриха VI), который жил с 1422 года во Франции, женился

128

а Анне Бургундской (сестре герцога Филиппа Доброго.) и умер в 1435 году в Руане. На службе у Бедфорда находился и крупнейший английский композитор XV века Джон Денстейбл, хотя в составе графской капеллы он не назван. Впоследствии некоторые из английских мастеров работали при бургундском дворе, среди них — Уолтер Фрай и Роберт Мортон.

Все здесь по-своему симптоматично. Отношения Италия — Франция, а затем Италия — Франция — Англия пока еще только складываются, но стремления к синтезу различных творческих направлений со временем будут крепнуть и приведут к характернейшему для XV века процессу интеграции музыкальных достижений ряда стран Западной Европы. Сама по себе итальянская школа, достигшая в эпоху *Ars nova* столь многого, уже, как видно, искала дальнейших путей развития. Французское музыкальное искусство тоже переживало трудный переходный период. Главное, что принес искусству ранний Ренессанс, — это возможность внутренних творческих связей разных стран, открывающая перспективу для нового этапа поступательного движения, новой музыкальной эпохи.

На общем историческом фоне переходного периода особо выделяется фигура Иоганна Чикониа, которая начиная с 1950-х годов привлекает к себе пристальное внимание музыковедов. Родился Чикониа⁷ в Люттихе (Льеже) между 1335 и 1340 годами, с юных лет находился в Авиньоне, где, по-видимому, и проходило в основном его раннее музыкальное развитие. В 1358 году Чикониа надолго попал в Италию, куда его, в числе других музыкантов, взял с собой кардинал Жиль д'Альборнос, папский легат. За время пребывания в стране Чикониа мог узнать ряд итальянских городов — Милан, Верону, Падую, Флоренцию, Пизу, Лукку, Чезену, Неаполь, Болонью и другие. Мог также, разумеется, хорошо ознакомиться с музыкой итальянских представителей *Ars nova*, вероятно, Якопо да Болонья и, быть может, «раннего» Франческо Ландини: при дворе кардинала исполнялись светские произведения на итальянские тексты (мадригалы, каччи и бал-латы). В 1359 году кардинал испросил у папы Урбана V для Чикониа каноникат в одной из церквей Льежа. Однако Чикониа вернулся на родину лишь в 1367 году, после смерти кардинала. К этому времени он овладел и основами итальянского музыкального письма, испробовав свои силы в сочинении баллат и мадригалов. На смерть кардинала он сочинил скорбную итальянскую баллату.

С 1367 по 1403 год Чикониа жил и работал в Льеже, создавал мессы и мотеты, в которых синтезировал черты французского и итальянского *Ars nova*. Об Италии он никогда не забывал. В 1390-е годы у него завязались постоянные связи с известным

⁷ На родине Чикониа его фамилия звучала «Schuwangne», по-французски произносилась «Cicogne», а принятая тогда латинизация (как и итальянизация) имен привела к окончательному варианту — «Ciconia».

129

профессором университета в Падуе Франческо Дзарабелла: они переписывались, Дзарабелла звал Чикониа в Италию, а композитор посвятил ученому один из своих латинских мотетов. Лишь в 1403 году Чикониа перебрался в Падую, где стал каноником местного собора и его именовали магистром. 15 или 24 декабря 1411 года он скончался в Падуе. В итальянских архивах находится ряд его произведений, в том числе мадригалы, баллаты, виреле. Сохранились также фрагменты его месс и мотеты. Создавал Чикониа и теоретические труды, главным из которых сам считал трактат «De Arithmetica istitutione» (утрачен). В двух других — Сохранившихся — работах рассматриваются высказывания о музыке древних, начиная от Пифагора, и средневековых авторов («Новая музыка») и, по свидетельству исследователей, соединяется опора на Маркетто Падуанского и Иоанна де Мурис («De Proportionibus»).

Музыкальные произведения Чикониа производят достаточно необычное для своего времени

впечатление. Композитор не только осваивает традиции, с одной стороны, французского, с другой — итальянского *Ars nova*, но распоряжается ими вполне избирательно, развивая одни черты стиля, отказываясь от других: владея сложной полифонической техникой, он избегает изощренности в сочетании голосов; пользуясь пластикой итальянского мелодизма, он удерживается от его мелизматического, порой виртуозного развития. Его музыка звучит просто, ясно, цельно, что достигается отнюдь не простой суммой технических приемов, но техника нигде не выступает на первый план. Чикония владеет изоритмией, поручает *cantus firmus* тенору, широко использует имитации, полифонизирует всю ткань вокального многоголосия, казалось бы, по образцам французского *Ars nova*. Однако художественный итог у него получается иной: частое расчленение формы при внимании к вертикали и итальянских каденциях, выделение (хотя и не акцентированное) верхнего голоса при спокойном ритмическом соотношении с другими, нередко гармоническая, «опорная» функция нижнего голоса как бы уравнивают то, что исходит из французской полифонической традиции. Использование одних и тех же попевок, даже мелодические (и не только мелодические) секвенции способствуют как единству мелодического движения, так и интонационной доступности, запоминаемости того, что звучит («*Et in terra pax*», *пример 46*).

Стиль Чикония не слишком индивидуален, в нем немного личного, мало ощутимы национальные черты, он далек от изысканности Машо и эмоциональности Ландини. На нем лежит скорее печать всеобщности, равнодействия, стремления к новой гармоничности. Любопытно, что современная исследовательница его творчества Сюзанна Клерке обнаружила архивные материалы, позволяющие думать, что Чикония положил начало созданию так называемых месс-пародий: две части (по-видимому, написанные им) мессы «*Regina gloriosa*» возникли как пародии на одноимен-

130

ный мотет ⁸. Эта практика пародирования станет в дальнейшем очень распространенной в полифонической музыке нидерландских и других европейских мастеров. Так что и в этом смысле Чикония заглядывал вперед.

В научной литературе встречается понятие «эпоха Чикония» (имеются в виду 1400—1411 либо 1370—1411 годы). Оно не стало общепринятым, но специально и не оспаривается. С нашей точки зрения, оно не правомерно. Жизнь Чикония отчасти проходила еще в эпоху Машо и Ландини, а в остальном приходится на переходное время в истории музыкального искусства Западной Европы. Это время как раз и не стало «эпохой Чикония» (или вообще эпохой какого-либо одного мастера): слишком пестры и противоречивы были творческие проявления накануне новой эпохи. Чикония поднялся над этим периодом, по-видимому, с большей объективностью, чем другие, наметил направление дальнейшего пути и, объединив творческие потенциалы Севера и Юга, отчасти предсказал судьбы полифонии строгого стиля. Потому заслуги его более значительны, чем если бы смутный переходный период стал действительно его эпохой. На самом же деле имя Чикония стоит в славном ряду тех, кто так или иначе подготовил почву для сложения нидерландской школы, создавшей классику строгого стиля.

История этой творческой школы не имеет аналогий в развитии музыкального искусства и охватывает почти два столетия. Корни ее глубоки и разветвлены, крона смыкается в процессе роста с иными кронами, поднимающимися вокруг. Характерные свойства нидерландской полифонии определяются в ее высоких образцах около середины XV века. Истоки же школы уходят чуть ли не к началу столетия. Впрочем, при этом следует различать, какие именно музыканты начали там работать, где затем сложилась нидерландская школа; то были Пьер Фонтен, Рихард де Локевиль, Никола Гренон, Арнольд и Гуго де Лантен, . Иоганн де Лимбургия и некоторые другие французские мастера, действовавшие в герцогстве Бургундском, главным образом в кафедральном соборе Камбрэ или при дворе герцога Филиппа Доброго. Они представляли французскую полифоническую традицию, быть может несколько эволюционируя в новой обстановке, тем более что Фонтен, Гренон, оба де Лантена побывали в Италии и им доводилось также работать в Риме. Это была еще не нидерландская школа, а всего лишь бургундская группа французских музыкантов, которую можно рассматривать как своего рода французский компонент того, что станет нидерландской школой.

Названные композиторы в своей деятельности отчасти предшествовали Дюфаи, отчасти оказались его старшими

⁸ Понятие пародии имело тогда иной смысл, чем оно имеет в наше время. Пародиями назывались полифонические сочинения, созданные на материале иных произведений (песен, мотетов и т. д.). Об этом будет сказано дальше.

современниками. Рихард де Локевиль был до 1418 года учителем юного Дюфаи. Рядом с сочинениями Дюфаи песни и духовные произведения (в том числе части месс) Локевиля кажутся ныне наивными по характеру выразительности и музыкальному складу. В них несомненно выражены французские черты трехголосия, но в очень смягченном и как бы нейтрализованном виде: контратенор активен, но не слишком, его легкие синкопы не заслоняют ведущей роли супериуса; мелодика не сложна, тяготеет к возвращениям попевок, форма компактна. От изысканного сплетения мелодических голосов, от полиритмии Машо эта музыка отстоит очень далеко. Вместе с тем она словно бы и не предсказывает полифонический стиль нидерландской школы — таким, как он сложился со временем у Дюфаи.

В этой связи надо со всей определенностью подчеркнуть, что нидерландская школа, какой мы ее знаем и какой она признана в истории, — отнюдь не ограничена творческой деятельностью бургундской группы французских музыкантов. Сложилась новая школа на нидерландской почве и впитала в себя не только французские, фламандские, но и итальянские, и английские истоки. Бургундское герцогство, хотя и набравшее силу и завладевшее большой территорией в те времена, — это скорее понятие внешнеполитическое, так сказать, административное. Под эгидой бургундского герцога находились тогда не только французские провинции (Бургундия с Дижоном в центре и Эно, или Геннегау, с Камбрэ), но и целая страна — Нидерланды, с ее высоким экономическим (промышленность, торговля) и культурным уровнем, богатыми городами, феодальной знатью, тяготеющей к герцогскому двору, и сильным, зрелым бюргерством (не забудем, что уже в XVI веке там произошла буржуазная революция — первая в Европе)⁹. В территориальный состав Нидерландов в то время входили земли, впоследствии вошедшие в предел Северной Франции, Бельгии, Люксембурга, части Голландии. В составе населения соседствовали валлоны и фламандцы, то есть представители романской и германской групп народов. На этой новой почве, которая оказалась благотворной для развития художественной культуры, развилась в XV веке нидерландская живопись и возникла новая музыкально-творческая школа. Последняя не была связана или ограничена своими прочными традициями и одновременно была непосредственно восприимчива к наследию французского искусства. И кроме того, охотно и свободно впитывала все лучшее, что развивалось в других европейских странах. Иными словами, она оказалась на стыке различных культур в эпоху раннего Ренессанса.

⁹ Известный немецкий музыковед Генрих Бесселер (ГДР) предлагает в связи с этим такую дефиницию обозначений: «бургундское» — для государства, «нидерландское» — для страны, народности и форм ее выражения (Besseler. H. Bourdon und Fauxbourdon. Studien zur Ursprung der niederländischen Musik Leipzig. 1974, S. 178).

Нидерландская школа, таким образом, не стала ни бургундской, ни франко-фламандской, а приобрела более широкое значение. Бургундской культурой, строго говоря, вряд ли можно назвать то, что было связано с административным центром государства, с придворной жизнью, ибо и музыка для придворной капеллы и произведения для соборных хоров Камбрэ, Монса, Люттиха (Льежа), Антверпена создавалась на исторической почве не одной Бургундии как таковой. Еще менее «бургундской» была в XV веке живопись крупнейших нидерландских мастеров во главе с **Яном ван Эйком**, хотя наследие, в частности, французской готики не было полностью отвергнуто ими.

Первая творческая зрелость приходит к нидерландской школе во второй четверти XV века с творениями **Гийома Дюфаи** и **Жилия Беншуа** — примерно в то же время, когда Ян ван Эйк создает свой прославленный полиптих для **Гентского алтаря**. Младшие современники Дюфаи, а затем и музыкальные деятели XVI столетия постепенно осознают, что сложение нидерландской школы стало началом новой эпохи для музыкального искусства. Нидерландский теоретик и композитор Иоганн Тинкторис считал (1472-73) что музыка его времени, представленная именами Дюфаи и Беншуа (а затем Окегема и других мастеров), может быть оценена как подлинно новое искусство. Источник и начало этого нового искусства Тинкторис видел у англичан во главе с Данстейблом. Так уже в пределах XV века были со всей определенностью названы имена тех, кто осуществил перелом в развитии западноевропейского музыкального искусства.

До нашего времени конкретные связи между творческими личностями Дюфаи — Беншуа, с одной стороны, и Данстейбла — с другой, не прослеживаются с исторической достоверностью. Новизна, редкая свежесть и другие высокие художественные достоинства музыки английского мастера, не поблекшие и для нашего восприятия, естественно, должны были произвести сильнейшее впечатление на континенте. Дюфаи, по-видимому, не мог не знать произведений Данстейбла. Однако когда и почему он ознакомился с ними, какие нотные записи были ему известны, общался

ли он лично с Данстейблом или только слышал его музыку — на все подобные вопросы пока нет ответа.

К сожалению, биография этого крупнейшего на века английского музыканта (до Пёрселла — в XVII веке — ему нет равных!) совершенно не поддается восстановлению. Известно лишь, что Данстейбл умер 24 декабря 1453 года и похоронен в Лондоне. В эпитафии он назван славой и светилом музыки. Там же упомянуто, что он «изучал законы небесных созвездий». Из этого делали заключение, что он был и астрономом. Однако, как установлено теперь, Данстейбл, видимо, только переписал в 1438 году трактат по астрономии, относящийся к XIII веку. Дата и место рождения композитора неизвестны. Где именно и когда он работал в разные годы, не выяснено. Бывал ли он в Италии? Итальянские архивы хранят наибольшее количество его

133

сочинений. Слава Данстейбла распространилась на континенте очень широко, достигнув даже Испании. Трудно предположить, что сам он жил и работал только в своей стране, тем более что и в его произведениях исследователи находят следы «континентальных влияний» (в частности, проведение *cantus firmus'a* в супериусе), а на его рукописях имеются пометки «Anglicanus» или «de Anglia», которые были бы излишни в пределах страны.

Произведения Данстейбла говорят сами за себя. Его творческое наследие не столь обширно, как у других современников, но полно значения, внутренне цельно и несет печать тонкой индивидуальности. Сохранилось 18 частей месс (из них 12 парных, например *Kyrie — Gloria* или *Sanctus — Agnus dei*), одна полная месса «*Rex seculorum*», 25 мотетов и несколько песен с французским или итальянским текстами, среди которых известная в свое время «*O rosa bella*».

Данстейбл — первоклассный мастер-полифонист. Он создает мессу и части месс на традиционные мелодии духовных песнопений — из респонсория или секвенций, варьирует мелодию *cantus firmus'a*, помещает ее в теноре или в супериусе, пишет изоритмические мотеты (как и некоторые части месс), вводит небольшие имитации, применяет сложные приемы «превращения» одного и того же голоса (в основном изложении, далее с обращением интервалов, затем с пропусками пауз и нот, в ракоходном обращении, квинтой выше) и т. д. Словом, техника полифонии несколько не затрудняет композитора и течение его музыки в итоге воспринимается как непринужденное, естественное. Техника и не является для Данстейбла самодовлеющей, она как бы не слышна. В действительности же она помогает тому, что музыка движется естественно, что возникают определенные соотношения частей или разделов произведения, их связи или отличия. При всем том в многоголосии Данстейбла (он предпочитает трехголосие) мы слышим его отличительные особенности в первую очередь как раз не в сфере самой полифонической техники (которой владели тогда многие), а в богатстве и свежести мелодики и небывалой ранее полноте гармонии.

Очень развито, если не утонченно, было и чувство хоровой фактуры в крупных полифонических произведениях английского композитора: часто сменяя количество звучащих голосов и характер голосоведения на протяжении одной композиции, он избегает тембрового и динамического однообразия и достигает тонкой нюансировки хорового звучания. Порой такие смены на протяжении, например, одной части мессы совершаются по 13 раз (изоритмическая *Gloria* на мелодию «*Jesu Christe fili dei*»). Особенно любит Данстейбл «снимать» нижний голос (тенор), начиная мотет или часть мессы прозрачными звучаниями двух верхних голосов: так начинаются *Gloria* и *Credo* в единственной его полной мессе. Двух- и четырехголосные изложения многократно чередуются в мотете «*Veni sancte spiritus*» (где, кстати сказать, тенор проходит в различных метрических вариантах).

134

При подобных сменах хорового изложения Данстейбл бывает очень внимателен к словесному тексту. В то время композиторы не делали особо тонких различий между разделами внутри какой-либо одной части мессы. В отдельном *Credo* Данстейбла находим интересное решение, избранное для кульминационного момента всей этой части мессы. Во-первых, две грани образа — «*Et incarnatus*» и «*Crucifixus*» (то есть «И воплотившегося...», «Распятого...») — как бы наложены одна на другую: супериус ведет линию «*Et incarnatus*», а контратенор контрапунктирует ему со словами «*Crucifixus*» (тенор носит инструментальный характер). Перелом выражен так: оба верхних голоса, внезапно сближаясь, радостно ведут «*Et resurrexit*» («И воскресшего...»), а тенор убран, молчит (*пример 47*).

Мудро подчиненная роль техники, помогающей, однако, блистать мелодическому дару

Данстейбла, хорошо прослеживается в небольшом трехголосном мотете «Nasciens mater virgo». Со стороны технической следует обратить внимание на изоритмию: в теноре четырежды проходит, поднимаясь по ступеням, одна и та же медленная, ровная фраза из пяти звуков (*пример 48*). Она по-своему скрепляет целое, придает ему единство. Но слышна в первую очередь развитая, пластичная, движущаяся свободно и непринужденно, выразительная мелодия верхнего голоса, в которой выделяются мягкие интонации нисходящих и восходящих терций, и которая заключается терцовой же итальянской каденцией. Диапазон мелодии достигает ноты, что редко по тому времени. Это соединение свободной выразительности с крепким стержнем " формы — вполне в духе Данстейбла. Более чем два века спустя оно же проявится в музыке Пёрселла. И тогда будет замечено, что основу композиции дает граунд — род basso ostinato английского народного происхождения.

Соотношение мелодии и других голосов в хоровой полифонии Данстейбла может быть различным, но никогда не идет в ущерб звучанию мелодии. Сопоставляя музыку на одни и те же слова («Et in terra рах» из Gloria), мы убеждаемся в том, что мелодия бывает более распетой и широкой при умеренной поддержке других двух голосов (тенора — как гармонической опоры и несколько более активного, возможно инструментального контратенора), а бывает также сдержанной (чаще по звуку на слог) при постоянной поддержке со стороны контратенора. В других случаях патетический характер мелодии с широкими распевами явно противопоставлен медленному и, вероятно, инструментальному контратенору. Наконец, в заключение обратимся к трехголосному мотету «Quam pulcra es» на библейские слова из «Песни песней» (Бесселер относит его к 1430—1433 годам и оценивает особенно высоко). Вся композиция выдержана в одном характере движения, голоса равноправны, фактура плотна, почти каждый звук мелодии поддержан гармонически. На этом примере с особой выпуклостью и как бы в чистом виде выступает великое равновесие гармонии и полифонии

135

в музыке Данстейбла, полнозвучность его аккордики при возросшем для нее значении терций и секст — и в то же время индивидуальная линия у каждого голоса, который может быть и вокальным, и инструментальным (*пример 49*).

По-видимому, не одна техника полифонии Данстейбла произвела впечатление на его современников во Франции и в Италии: в технике они и сами были искушены со времен Машо. Поразила власть его мелодики, полнозвучие его многоголосия, соединение ощутимой непринужденности хода музыки, тонкости выражения — с тактично проведенной, последовательной, но не навязчивой организацией единства ее формы.

Пример Данстейбла, надо полагать, имел большое значение для английской творческой школы, для традиций ее хорового многоголосия. Однако она не выдвинула вслед за Данстейблом особенно крупных фигур, определяющих дальнейшее развитие западноевропейского музыкального искусства. В этом смысле творческий опыт Данстейбла объективно оказался более существенным для первых корифеев нидерландской школы, особенно для Дюфаи, а тем самым — для дальнейших путей полифонии в Западной Европе.

Гийом Дюфаи, Жиль Беншуа и другие мастера их поколения

Гийом Дюфаи — не просто крупная творческая личность, открывающая славную историю нидерландской школы: его искусство само по себе образует длительный, полувековой этап движения полифонических жанров, их сложной и содержательной эволюции. Дюфаи отнюдь не одинаков как художник в разные периоды жизни, даже в разных группах своих произведений. Иными словами, он не только начинает историю нидерландской школы, но и пишет ее как композитор-мастер. Богато одаренный, очень плодovitый, всегда восприимчивый, инициативный, к тому же не знающий усталости в передвижениях по Европе, со временем повсюду очень хорошо известный, высоко ценимый сильными мира сего, Дюфаи поистине возглавил свое время как музыкант.

Место и точная дата рождения Дюфаи не установлены. Судя по тому, что в 1409—1410 годы он был мальчишкой-певчим в Камбрэ, предполагают, что он родился около 1400 года. Дальнейшая его жизнь — при всех длительных отлучках из страны — навсегда оказалась связанной с этим музыкальным центром. Учителем Дюфаи в его юные годы был Рихард Локевиль (ум. в 1418 году); общался молодой музыкант также с Никола Греноном. С 1420 по 1426 год Дюфаи находился при дворе Малатеста в Римини и Пезаро, писал там мотеты, баллады и духовные произведения в связи

с семейными празднествами. По-видимому, к тому времени он уже отлично проявил себя как умелый музыкант в Камбрэ, и возможно, что местный епископ лично рекомендовал его в дом Малатеста, с главой которого должен был

136

встречаться на церковном Констанцском соборе в 1418 году. Вернувшись в 1426 году в Камбрэ, Дюфай пробыл здесь недолго, руководил одной из церковных капелл и в 1428 году стал членом папской капеллы в Риме. Современные исследователи полагают, что именно за этот недолгий срок пребывания в Камбрэ Дюфай должен был испытать на себе воздействие новой английской музыки. Это подтверждается тем, что уже в одной из ранних месс его («Missa Sancti Jacobi») применен прием фобурдона, то есть параллельного ведения голосов терциями и секстами. 1426 годом помечена рукопись веселого французского рондо Дюфай «Adieu ces bons vins de Lannoys» («Прощайте, добрые вина Лануа»).

С 1428 до 1433 года и — после перерыва — с 1435 по 1437 год Дюфай находился на службе в папской капелле сначала в Риме, а затем во Флоренции и в Болонье. Именно тогда у него были постоянные возможности близко и обстоятельно знакомиться с итальянской музыкой, слушать итальянских певцов, общаться с широким кругом музыкантов, что несомненно затем нашло свое отражение в его творчестве: он не подражал итальянцам, но их образцы стимулировали, в частности, развитие его мелодики. В те годы Дюфай создавал немало произведений «на случай» (выбор нового папы, заключение мира, городские празднества): торжественных мотетов, баллад, частей месс, по преимуществу крупного плана, эффектных, репрезентативных. Особенно выделяется среди них четырехголосный праздничный мотет (на латинский текст «Nuper rosarum flores»), сочиненный и исполненный по случаю освящения 26 марта 1436 года нового Флорентийского собора, купол которого был завершен великим зодчим Филиппо Брунеллески. Помимо певцов в исполнении участвовали, чередуясь с ними, группы инструментов.

Папская капелла была в XV. веке невелика по составу, но в нее входили избранные музыканты (многие были композиторами) и она славилась особой ровностью звучания и образцовым единством ансамбля. Постоянно участвуя как певец в исполнении месс и мотетов, Дюфай изо дня в день слышал вокальное многоголосие как бы изнутри, ощущал голосом характер партии и ее развертывание. Для его собственного стиля это имело первостепенное, органическое значение.

Освободившись от службы в папской капелле летом 1437 года, Дюфай имел полную возможность вернуться на родину: папа пожаловал ему каноникат в Камбрэ. Однако в течение ряда лет Дюфай еще не был склонен ограничиваться жизнью и работой в Камбрэ и лишь постепенно сократил свои выезды оттуда, а с 1460 уже обосновался там до конца дней. Еще в 1433—1435 годы Дюфай завязал хорошие отношения с Людвигом, герцогом Савойским, и его семейством, будучи приглашен руководить герцогской капеллой («лучшей в мире» считали ее современники). По освобождении из папской капеллы, композитор вновь был близок к дому Людвига Савойского, носил почетное звание «маэстро капеллы», пользовался покровительством герцога,

137

занимался юриспруденцией в туринском университете и в итоге имел степень «бакалавра права». После 1444 года Дюфай более прочно осел в Камбрэ. В 1446 году он получил еще каноникат в Монсе в дополнение к каноникату в Камбрэ: очевидно, все это теперь обязывало его к более «оседлому» образу жизни, да и давало материальную обеспеченность. В эти зрелые годы возникло множество его известных произведений, в частности месс. Он подходил к итогам огромной по насыщенности творческой жизни и заканчивал ее, видимо, с чувством душевного удовлетворения и собственного достоинства, будучи высоко ценим в музыкальных кругах, прославлен не только в своей стране, постоянно получая знаки внимания и восхищения от титулованных меценатов, вплоть до семьи Медичи. Из пространного, по-бюргерски обстоятельного завещания Дюфай видно, как он ценил круг своих друзей и благодетелей, свое положение, свой дом в Камбрэ, свой солидный достаток, свою коллекцию картин (в том числе — нидерландских мастеров), памятные подарки королей...

Скончался Дюфай 27 ноября 1474 года в Камбрэ. Нидерландская школа уже была представлена рядом имен его младших современников, среди них Иоганн Окегем и молодой Якоб Обрехт.

Творческое наследие Дюфай богато и обильно. Оно включает те же полифонические вокальные жанры, подготовленные предыдущим ходом музыкального развития, которые становятся надолго типичными для нидерландской школы: мессу, мотет, песню. Как правило, все это пишется для вокальных составов и инструменты композитором не обозначаются. Тем не менее участие

инструментов сплошь и рядом очевидно по характеру изложения (в ряде вступлений, заключений, идущих без слов, в сопровождении), да и не раз было засвидетельствовано современниками при исполнении. И все же господствует у Дюфаи, как и далее в нидерландской школе, вокальное письмо, все его жанры (как и малые формы духовных песнопений) так или иначе завязят от словесного текста.

В творчестве Дюфаи со всей силой встает проблема тематизма, музыкального развития и формообразования в большой музыкальной композиции. Она, эта проблема, не могла не возникнуть и до Дюфаи: мы уже наблюдали, какими сложными путями шли к ее решению Гийом Машо и его современники. Но именно у Дюфаи, на определенном этапе развития западноевропейского музыкального искусства, эта проблема обозначилась как центральная на длительном пути творческой школы. И сам этот путь далее может быть прослежен и оценен главным образом в зависимости от того, как тот или иной композитор подходил к ее решению.

Проблема больших форм, как известно, была сопряжена в эпоху Возрождения с новыми крупными образными замыслами художников и, особенно с XV века, со стремлением научно-систематически подойти к их верному воплощению, быть точным

138

в развертывании композиции. Свидетельством этому открытие Филиппо Брунеллески смысла перспективы для понимания живописного пространства, стремление Леоне Баттиста Альберти точными математическими данными обосновать закономерности прекрасного в архитектуре, напряженный интерес ряда художников к пропорциям человеческого тела, вплоть до изучения анатомии и т. д. Естественно, что духовная атмосфера Ренессанса побуждала и выдающихся музыкантов работать над крупными формами для воплощения значительных замыслов, одновременно прибегая к своим расчетам, к своим методам развертывания большой композиции — как бы продления музыкального высказывания.

Вместе с тем у композиторов того времени возникали и совершенно своеобразные трудности, связанные со спецификой их искусства, с его традициями, идущими из глубины средних веков, с его еще большей зависимостью от церкви. Эти трудности не ограничивались только вопросами формообразования, но, по существу, обнаруживались и в отношении к образному содержанию крупного произведения. Рассматривая сначала полифоническую песню на образцах Дюфаи, затем касаясь его мотетов и наконец переходя к мессам, мы в известной мере можем уловить как бы различные ступени трудности в решении проблемы тематизма, его, развития, а также формообразования в целом: от простого к более и более сложному.

Всего Дюфаи написал около восьмидесяти песен: по преимуществу баллад, виреле и рондо (ротунделей — так они названы) на французские тексты и лишь семь баллад и рондо на итальянские тексты. Это по преимуществу небольшие (от 20 до 40 тактов, изредка больше) трехголосные произведения, как правило с ведущей ролью верхнего вокального голоса, строфические по структуре, с типичным для бытовой песни соотношением музыкальных разделов и стихотворных строк. В таких скромных, камерно-бытовых пределах и французские *chansons*, и итальянские баллады многообразны по выражению веселых, нежных, печальных, скорбных чувств, чаще всего лиричны, отличаются изяществом и тонкостью письма, мелодически пластичны при возможностях напевной, или более декламационной — широкой, с фиоритурами, — или строгой, мелодики. Притом далеко не всегда преобладают явно французские либо явно итальянские черты мелодического склада: они как бы переплавляются в стиле композитора. Гибкость следования за поэтической интонацией (порою и речитативные фразы) идет скорее от французской традиции, пленительная кантиленность — от итальянской. Различны и средства исполнения: от вокального трехголосия при равенстве партий (баллада «*J'ai mis mon cuer*»), от выделения одного инструментального голоса при живом диалоге двух верхних («*La belle se siet*») или «соревнований» верхнего и нижнего — к выделению только инструментального начала во вступлениях и заключениях («*Hélas, ma dame*», «*Donna i ardenti*»)

139

и сведению нижних голосов к сопровождению вокальной мелодии («*Belle, que vous au ie mesfait*»).

Итак, форма компактна и ясна, стиль изложения гибок при определенных тенденциях. Главный интерес композитора (исполнителя, слушателя) сосредоточен на образной выразительности и связанном с ней выборе художественных средств. Одно из ранних рондо

Дюфаи — короткая застольная песня-прощание с друзьями «Adieu ces bons vins de Lannoys» («Прощайте, добрые вина Ланнуа», пример 50). Соотношение поэтических строк и двух разделов музыки в ней таково:

1 2 3 4 5 6 7 8
А В А А А В А В

Вступление и заключение чисто инструментальные. Мелодия проста, без широких распевов, носит характер, близкий бытовой музыке, мелодические каденции итальянские (пять раз в композиции). Тип таких французских песен подготовлен еще трубадурами, а возможен и в XVII, и в XVIII веках. Это именно **песня**, простая, легкая, молодая, чуть тронутая лирикой и все же беспечная.

Французская традиция ощущается в балладе «La belle se siet», которой присуща, так сказать, внутренняя театрализация. Здесь две вокальные партии поддержаны простой опорой баса (о элементами изоритмии). Два верхних голоса начинают «рассказ» о красотке, которая плачет и вздыхает... Речитация верхнего голоса: «Отец ее спрашивает: „Что с вами, дочка?“»; затем эта же фраза проходит в контратеноре. Оба голоса: «Желаете ли вы мужа, мужа, мужа или господина?» Сходные переключки речитаций дважды проходят во втором разделе баллады. И в этом случае можно думать о далеких истоках, восходящих к труверам. Вполне французской представляется также баллада «J'ai mis mon cuer» с ее общей силлабической декламацией трех голосов и короткими, изящными каденционными распевками.

Чем большее значение приобретает лирический образ в песне, тем ярче, выпуклее бывает выделена мелодика верхнего голоса в ее ведущей роли и тем отчетливее становится инструментальная природа тенора. Очень хорошим примером может служить в этом смысле рондо «Hélas, ma dame» («Увы, моя дама»). Верхний голос и тенор выполняют совершенно различные функции. Мелодия гибка и пластична, проникнута чувством печали, в ее движении часто задеваются звуки *си-бемоль* и *фа-диез*, обостряя интонационную выразительность (пример 51). Нижний голос по диапазону, интервалике, по фактуре, вне сомнений, не может быть вокальным. Контратенор как бы скрепляет целое повторяющимися ритмическими формулами (изоритмия) : по своей природе и он инструментален. Мягкой лирикой полно итальянское рондо «Donna i ardenti», где супериус и тенор вокальны при инструментальном контратеноре, но ведущая роль все же принадлежит верхнему голосу. И в том и в другом рондо выделены инструментальные вступление и заключение. Отметим еще тенденцию к обострению лиризма в виреле «Hélas mon dueil».

140

Начальные и заключительные интонации первого раздела — из того круга выразительных средств, которые на долгие века останутся действенными для воплощения скорбных образов (пример 52).

Итак, песня у Дюфаи не только всегда образна, но и ясна по характеру образности. Образ обычно несложен, развернут в одном плане — не подвергается развитию, не контрастирует с какими-либо другими образами. Выразительность мелодии, различные варианты соотношения голосов в зависимости от общего замысла, краткость формы, связанной со структурой поэтического текста, — все здесь сопряжено с **концентрацией характерного материала**, но не с задачами его развития. Поэтому в песне все решается у Дюфаи ценностью тематизма, его образными свойствами. Иное дело — в более крупных формах, особенно в мессе. Там встает именно проблема формообразования, большой композиции, музыкального развития в ее рамках. Но это не значит, что месса и песня — совершенно разные художественные миры. На основе собственной трехголосной баллады «Se la face au pale» («Бледное лицо») Дюфаи создал известную мессу (которая получила то же название), заимствовав у себя тематический материал и проведя его — в сложной системе связей — через всю обширную, монументальную композицию.

По сложности и специфичности образно-композиционных проблем мотет стоит у Дюфаи как бы между песней и мессой. Сам жанр мотета понимается композитором довольно широко: от большой полифонической композиции на два или даже на три текста одновременно до более камерного вокального произведения с выделением широко развитого верхнего голоса, от

«тенорового» мотета на основе *cantus firmus*'а до более свободного претворения даже заимствованного тематического материала, от преобладания благородно-лирической образности до торжественной праздничности. Чаще всего Дюфай создает мотеты для четырех голосов, реже — для трех, в виде исключения — для пяти (при двух или трех текстах). Почти все они написаны на латинский текст. В ряде мотетов несомненно присутствие инструментов, даже чередование их с вокальными звучаниями. Всего у композитора около тридцати мотетов (есть различные варианты с одним и тем же текстом). Само назначение этих произведений в известной мере предопределяло трактовку жанра. Духовный мотет на каноническую тему-мелодию (из антифона, респонсория и т. п.) может быть предназначен для церковного обихода и выдержан в строгом полифоническом складе *a cappella*. Но может быть и не связан заимствованным тематизмом, менее строг по изложению, более открыто эмоционален: это зависит от того, в какой обстановке он должен был исполняться. В виде полного исключения духовный мотет, из числа посвященных Деве Марии, создан Дюфай на итальянский текст канцоны Петрарки («*Vergine bella*»). Это означает, что он не имел, так сказать, официально-Церковного назначения. Мотеты, написанные для семейных

141

празднеств в домах итальянской знати, или для пышного банкета в Лилле в 1454 году, или в связи с выбором нового папы, были, разумеется, ограничены определенным кругом образов и — соответственно — требовали иного изложения, чем мотет, например, «*Ave regina coelorum*». Как видим, в таком жанре, по самой его природе, не было оснований для выражения личностного начала, лирических чувств, вообще — открытой эмоциональности. Нечто объективное, даже официальное почти всегда отражалось на его образном строе, и потребовалось большое искусство мастера при большом таланте, чтобы художественно оживить этот круг образов.

Своего рода отдушиной в работе над мотетом были для Дюфай опыты создания «песенного мотета» (как его называют исследователи в наше время), в котором наименее ощущалась как «официальность» предназначения, так и общая строгость склада. Примечательно, что эта группа произведений связана главным образом с пребыванием композитора в Италии, когда он имел возможность наилучшим образом вникнуть в существо итальянского сольного пения. «Песенные мотеты» особенно интересны тем, что в них намечался путь именно от песни к более крупной форме. Свободное развитие мелодии с чертами патетической импровизационности, подчиненное положение двух нижних голосов (в одних случаях явно инструментальных, в других — частично вокальных), развертывание формы из нескольких «строф» с инструментальными интерлюдиями (или без них) до значительного объема (вдвое и втрое больше среднего объема песен у Дюфай) — все это отличало данную разновидность жанра от собственно полифонического мотета в распространенных его вариантах. Главное же — «песенный мотет» утрачивал строгий или официальный характер и отличался гораздо более яркой образностью (лирической, возвышенно-патетической), порой даже экспрессивностью, благодаря выразительной силе мелодии. Трудности здесь возникали в сфере формообразования. Форма развертывалась в зависимости от словесного текста, но, в отличие от песни, без повторений, а лишь с отчленениями строк или их групп в небольшие музыкальные разделы, иногда перемежаемые интермедиями для нескольких инструментов.

В песенном мотете «*O beate Sebastiane*» текст широко распет в верхнем голосе, нижний же (контратенор) носит скорее инструментальный характер. В соотношениях тенора и контра-тенора заметны приемы изоритмии. Мелодия отличается плавностью, она как бы кружит по сходным попевкам, временами несколько драматизируясь в коротких декламационных фразах, временами приобретая патетический оттенок в больших пассажах. Первый раздел образуют слова «*O beate...*» (10 тактов распева), затем следует медленная цепь аккордов — «*Se-ba-sti-a-ne*», как бы первое членение композиции. Во втором, большем разделе мелодическое напряжение нарастает. Мотет завершается широким распевом (11 тактов) на слово «*Amen*». Произведение интересно

142

сдержанностью выражаемого чувства, которое растет и крепнет — в мольбе об избавлении от чумы (мотет написан во время эпидемии в Риме). Сама тема слишком далека от отвлеченности, чтобы отнестись к ней спокойно, и вместе с тем слишком трагична, чтобы допустить экзальтацию...

Светлый, даже юбилейно-патетический облик присущ мотету «*Flos florum*» (*пример 53*).

Мелодия здесь достаточно широка, даже виртуозна в своих импровизационно-патетических пассажах, напоминающих вокальный стиль итальянского *Arg nova*. Два нижние голоса скорее инструментальны, причем контратенор более самостоятелен в своем движении. Мотет в целом состоит из двух больших разделов (в каждом по две группы строк латинского текста), примерно равных по объему (20 и 21 такт). После каждого из них идет интермедия (две инструментальные партии) из 6 тактов в первом случае, из 10 во втором. Заканчивается мотет своего рода кодой: шеститактом выдержанных аккордов. Итак, членение формы ясно и уравновешенно, а мелодия свободно движется в этих рамках все вперед и вперед, развертываясь волнами эмоционального подъема — пока ее не «успокоит» нарочито замедленная кода.

Однако путь от песни к крупной музыкальной форме отнюдь не стал тогда магистральным в формообразовании. Композиторы, искали иных путей создания и «оправдания» большой музыкальной формы, которые вместе с тем подсказывались им и господствующим характером образности как в духовной музыке, так и в многочисленных произведениях «на случай».

Во многих мотетах Дюфаи применяются приемы изоритмии, иногда частично (не во всех голосах, не сплошь в композиции), иногда последовательно. Это остается одним из принципов «скрепления» формы, хотя далеко не всегда ощутимо слушателями и, кажется, более важно для самосознания автора. Наиболее импозантны по звучанию были праздничные, поздравительные мотеты. В них обычно использовались канонизированные мелодии, заимствованные из церковного обихода (обретая в данных случаях своего рода символическое значение), наряду с полифоническим развитием (имитации, каноны, увеличение и уменьшение тем, сложный контрапункт) звучали более «гармонические» построения с несложной ритмикой, после эпизодов а *sarpella* выделялись инструментальные фрагменты, вносящие новую тембровую краску. На раннем этапе это проявилось уже в 1420 году в мотете Дюфаи «*Vasilissa ergo gaude*», написанном для Клеофы Малатеста в связи со свадебным торжеством. Еще более внушительное впечатление производил мотет «*Nuper rosarum flores*» (на празднество освящения Флорентийского собора), отличавшийся к тому же мастерством варьирования мелодики и большой гармонической полнотой, еще не достигнутой Дюфаи в 1420 году.

На примерах мотетов тоже можно проследить, каковы были у Дюфаи принципы использования заимствованных мелодий

143

в полифонической композиции. Разумеется, с гораздо большей полнотой мы можем судить об этом на материале его месс. Но мотеты по-своему тоже показательны. Кстати, проведение одновременно трех разных мелодий с разными текстами (как это происходит в мотетах «*Ecclesiae militantis*» и «*O sancte Sebastiane*») относится как раз к давним, коренным традициям именно этого жанра.

Создавая духовные мотеты на мелодии, заимствованные из церковного обихода, Дюфаи мог несколько по-разному решать свою задачу в разных произведениях. Так, советский исследователь обращает внимание на то, что в трехголосном мотете «*Alma redemptoris mater*» мелодия одноименного антифона использована целиком, подвергнута многоголосной обработке в широком масштабе, в длительном развертывании формы, при выделении в верхнем голосе¹⁰. В другом — известном — четырехголосном мотете Дюфаи «*Ave regina coelorum*» соответствующий антифон проходит в теноре как *cantus firmus*. Общий характер музыки выдержан в чистом стиле а *sarpella*, движение голосов плавное, ритмы спокойные, нередко голоса дополняют один другой, как бы продолжая начатую мелодию, господствует диатоника. Такой тип изложения более всякого другого в XV веке как бы «предсказывает» издавна будущий стиль Палестрины. Возникает строгий, чистый, благостный образ, лирический, возвышенный, но вне всякого личностного отпечатка, вдохновенный — но не экспрессивный. Определяется ли это мелодией антифона? Какую функцию несет она в мотете? Антифон проходит (не целиком, с пропусками и добавлениями) в теноре. Всего в мотете 76 тактов. В первых 20-ти тенор молчит. С такта 21 по 36 антифон звучит в теноре, а с 37-го такта он свободно распет до каденции в 44 такте. С 47-го по 53 такт в теноре снова звучат отрывки антифона. Затем до 65-го такта тенор паузирует. В 65-м появляется антифон, а с 68-го он опять свободно «расплывается» в широкой мелодии, местами следуя за верхним голосом. Таким образом, мелодия антифона скорее символически скрепляет форму, чем служит ее истинным стержнем. Не является эта мелодия по существу и ведущим голосом в мотете: главенствует верхний

голос, мелодически более ощутимый, более гибкий, большого диапазона (в пределах ундецимы). «Формируют» композицию и цельность мелодического развития, и членение на разделы, и комплементарные функции голосов, и распределение тембров (10 тактов вначале звучат лишь два верхних голоса, следующие 10 — альт и бас), и рост динамики перед последней каденцией. Важнее всего в итоге для цельности формы — удивительное единство развертывания мелодики, как бы варьирующей саму себя, продвигающейся своего рода «цепным» методом. Этому на деле подчинено применение антифона:

¹⁰ См.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. М., 1982, с. 179—184.

144

где он нужен, удобен, — он звучит, где лучше обойтись без него — он исключается.

И все же мелодия антифона выполняет свою, особую роль в этой системе художественных средств! Прежде даже, чем прозвучат ее первые интонации, с самого начала мотета, в мелодии супериуса свободно варьируются и выразительно подаются в этом новом виде ее же интонации; далее, когда с 11-го такта альт ведет мелодию, мы снова можем уловить новую свободную вариацию на начало антифона. Словом, мелодия антифона как бы непринужденно включается в поток мелодического движения, преобразуется, растет, уходит далее в своем развертывании, становясь уже не канонизированным образцом, а скорее подчиняясь процессу общего полифонического развития в пределах формы. Искомый характер образа, о котором шла речь, как раз таков, что возникающее единство мелодического склада в высшей степени естественно для него. Вероятно, достигнуть подобного единства Дюфаи мог бы и без антифона, но церковная традиция опоры на образец, опоры хотя бы символической, все еще действовала тогда на сознание художников.

В работе над мессой как крупным циклическим произведением . перед Дюфаи во всей полноте и сложности встали проблемы формообразования, тематизма и музыкального развития, которые частично возникали при сочинении мотетов. Сами масштабы мессы с ее канонизированными частями побуждали разрабатывать основы композиции особенно крупного плана, наиболее крупного из возможных тогда в музыкальной форме. Вместе с тем образное содержание мессы также создавало специфические трудности для композиторов. Более чем где-либо, здесь неуместно было проявление личностного начала, выражение открытой эмоциональности, выход за рамки всеобщности понятий и представлений, выработанной веками. Один за другим композиторы создавали *Kyrie*, *Gloria* и иные части мессы с тех пор, как была написана первая циклическая ее композиция. Все те же «Господи, помилуй», «Слава...», «Верую»... Могло ли быть восприятие этих постоянных, канонизированных текстов индивидуально-образным, своим, характерным именно для данного композитора? Разве только у Баха... В XIV, XV, да в значительной мере и в XVI веке музыкальная образность мессы носила по преимуществу отвлеченный, внеличностный характер, побуждала к сдержанности чувств, благородству общего тона и отказу от ощутимых связей с бытовой повседневностью, от «заземленности» творческой мысли.

Создавая песню или «песенный мотет», Дюфаи сочинял музыку на избранный текст, искал и находил свои художественные средства для воплощения образа. Приступая к созданию мессы, он — как и другие — обычно не решался обойтись без образца, а возможно, не находил собственного зерна образности и словно уклонялся от личного художественного решения. Отсюда все эти многочисленные мессы на темы,

145

заимствованные из церковного обихода. У Дюфаи, в частности, их было пять из девяти.

Вся история церковной музыки с давних пор характеризуется борьбой со светскими влияниями — и одновременно непрестанным проникновением (тайным, замаскированным или компромиссным) их в церковное искусство. Опираясь на заимствованную мелодию из канонизированных церковных образцов, композиторы XV— XVI веков направляли свою творческую энергию на процесс ее сложной, мастерской, даже виртуозной разработки в многоголосной циклической композиции. Со временем все более распространенной становилась практика сочинения месс на мелодии светских песен из числа наиболее популярных. Дюфаи принадлежат три таких произведения, среди них мессы «*L'homme armé*» и «*Se la face au pale*». Первая из названных

мелодий пользовалась большой популярностью в то время и была использована во многих произведениях разных композиторов¹¹. Вторая мелодия взята из песни самого Дюфаи, Представляется едва ли не парадоксальным, что композитор, обычно избегавший создавать мессы без опоры на образец, написал мессу на собственную песню, то есть на свой же образец. По-видимому, он чувствовал необходимость опоры ввне мессы, искал импульс для начала работы над ней. Так светские мелодии, чаще всего мелодии французских *chansons*, проникали в музыку месс, проходили сквозь все их многоголосие. В итоге сама **средневековая идея образца из оплота традиций** обернулась удобным способом нарушить их в процессе ренессансной секуляризации церковного искусства.

Помимо девяти полных месс Дюфаи написал еще значительное количество их частей, которые иногда соединены по две или по три, а в остальных случаях существуют как единичные. Циклические мессы принято располагать во времени таким образом: к раннему периоду (1426—1428) относят три произведения (мессы «*Sine nomine*», «*Sancti Jacobi*» и «*Sancti Antonii Viennensis*»), к 1440—1450 годам — мессы «*Caput*», «*La mort de Saint Gothard*», «*L'homme armé*» и «*Se la face au pale*» и, наконец, примерно к 1463—1465 годам — мессы «*Ecce ancilla domini*» и «*Ave regina coelorum*».

В сравнении со своими предшественниками в XV веке Дюфаи внес в мессу много нового: гораздо шире развернул композицию цикла, достиг единства не только в пределах каждой части, но и в общих масштабах, свободнее воспользовался контрастами хорового звучания, а главное, глубоко разработал основы многоголосия, полифонизировал музыкальную ткань, не утратив при этом заботы о мелодии и гармонической основе целого. От ранних к поздним сочинениям композитор, конечно, эволю-

¹¹ См. об этом: Симакова Н. Мелодия «*L'homme armé*» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 17—53.

146

ционировал. Но все они вместе позволяют заметить принципиальные отличия от того уровня, на котором находился, например, учитель Дюфаи Локевиль, создавший короткие трехголосные части месс в духе облегченных традиций французского *Arg* пова, с выделением верхнего голоса и зачастую синкопическим контрагентором.

У Дюфаи были свои трудности и свои великие заслуги, поскольку он был представителем зрелой творческой школы, и вместе с тем особые достоинства художника, первым достигшего этой зрелости. Последовавшие за ним поколения композиторов пошли дальше в разработке полифонического письма и овладели виртуознейшей его техникой, что означало новый уровень мастерства музыкального развития и помогло воспользоваться целой системой связей внутри большой композиции. Однако нельзя отрицать, что они на время несколько утратили мелодическую свободу, отличавшую малые произведения Дюфаи, свежесть его мелодики, отчасти нивелировали богатство его хоровой фактуры, далекой от стереотипов, а порой и поступались его гармоническими идеями (тонико-доминантовая каденционность как симптом, предвещающий новое ладовое восприятие) — ради последовательной линейности голосоведения и непрерывности полифонической ткани.

В ранних мессах Дюфаи уже постепенно складываются его методы музыкального развития и формообразования в крупном цикле. Общие масштабы целого пока еще более скромны, разработка исходной мелодии не строго выдержана, вариационный принцип развертывания мелодии выражен слабо, фактура скорее полимелодична, во всяком случае по-готически полиритмична, чем комплементарна, и гармонически уравновешена. Но тяготение к охвату целого уже чувствуется и здесь, а общий склад многоголосия много более интересен и насыщен, чем у предшественников Дюфаи в Камбрэ.

Разрабатывая в мессах стиль *a cappella*, Дюфаи не отказывается и от применения инструментов. Об этом чаще можно лишь догадываться по характеру голосоведения, но в отдельных случаях композитор резко выделил функцию инструментальных партий. В этом смысле оригинален замысел четырехголосной «*Gloria*» (вне цикла мессы): два верхних голоса ведут канон в унисон, а тенор и контратенор посменно повторяют только два звука, как своего рода остинатный трубный сигнал (пометка — «*ad modum tubae*» — «в характере трубы»). Предполагается, что это исполнялось тромбонами. Поскольку внизу на протяжении всех пятидесяти пяти тактов звучали *до* и *соль* и лишь иногда затрагивалось *ми*, тем самым всемерно акцентировалось (да еще с такой громкостью!) гармоническое начало целого. Любопытно, что у замысла Дюфаи был и ранний прообраз. Французский композитор Э. Гроссен около 1420 года создал мессу «*Trompette*», в которой

«Benedictus» (всего 15 тактов) представлял собой дуэт двух верхних голосов (но не канон) в сопровождении басовой трубы

147

(в ее партии повторялись звуки *re* и *ля*, а затем и некоторые другие).

На примерах месс «*Se la face au pale*» и «*L'homme armé*» с большой полнотой обнаруживается метод работы Дюфаи с «первоисточником». В процессе этой работы есть две взаимосвязанные стороны: обращение композитора с самой заимствованной мелодией — и возникающие при этом творческие результаты,

далеко не всегда обусловленные присутствием «образца», поднимающиеся, так сказать, над ним. Из своей трехголосной песни (объемом в 30 тактов) Дюфаи взял средний голос в качестве *cantus firmus*'а крупной четырехголосной мессы.

Баллада «*Se la face au pale*» («Бледное лицо») принадлежит к числу лучших у него образцов *chansons* любовно-лирического содержания (*пример 54*). Верхние два ее голоса бесспорно вокальны по природе и почти равно важны для целого, спокойно контрапунктируя один другому с краткими изящными имитациями; нижний голос, вне сомнений, является инструментальной гармонической опорой песни. Всё, целиком всё, что звучит в среднем голосе песни, включая постлюдию, Дюфаи сохраняет в качестве *cantus firmus*'а мессы, поручая его по традиции тенору. Вероятно, композитора, кроме прочего, привлекла техническая задача — создать новое грандиозное целое вокруг среднего голоса своей же небольшой песни, ничего в нем не изменяя: то, что служило малой и простой цели, должно было послужить своего рода стержнем совершенно иной по масштабам композиции, всех ее пяти частей (Kyrie — 76 тактов, Gloria — 198 и т. д.).

Баллада «*Se la face au pale*» состоит из четырех вокальных построений (6, 6, 6, 7 тактов) и инструментальной постлюдии (5 тактов). В первой части Kyrie (36 тактов) в теноре проходит средний голос из трех первых построений баллады, без интонационных изменений, но в увеличении. Середина этой части мессы — *Christe eleison* — написана для трех солирующих голосов без *cantus firmus*'а. Второе Kyrie (25 тактов) проводит в теноре последнее вокальное построение из баллады и ее постлюдию. Таким образом на протяжении Kyrie звучит весь средний голос любовно-лирической песни. Масштабы Gloria потребовали полного трехкратного проведения этой же темы из баллады. Три раза повторяется тема и в Credo. Проходят ее построения и в Sanctus. *Agnus dei* в этом смысле построен по тому же принципу, что и Kyrie: мелодия песни проходит частично вначале, частично в конце, середина свободна от *cantus firmus*'а. Итак, в пределах мессы средний голос баллады звучит 9 раз! Было бы наивно думать, что эта мелодия все время слышна и узнаваема в контексте развитого четырехголосия. Она изложена теперь крупными длительностями и ее несомненно заслоняют остальные, более подвижные голоса. К тому же она и не была в песне верхним голосом. Регистр ее сохранился (она поручена второму тенору), но выше ее находятся уже два голоса. Музыкальное развитие в мессе не имеет той ощутимой интонационной

148

зависимости от *cantus firmus*'а, какую можно наблюдать, например, в мотете «*Ave regina coelorum*». Голос из баллады образует для мессы как бы ось гармонии и в известной мере участвует в формообразовании. По существу, он не несет функции тематизма. Воздействуют на слух и воспринимаются как более существенные для образности иные стороны музыки в каждой из частей мессы. Разумеется, в этой системе выразительных средств заимствованная мелодия выполняет свою, особую роль внутри гармонии и в процессе голосоведения.

В Kyrie мессы «*Se la face au pale*» три раздела сопоставлены по такому принципу, чтобы и единство образности (в отношении к целому) было соблюдено, и, в этих пределах, наметились бы различные ее градации. В первом Kyrie господствует верхний голос, дополняемый, порой оттеняемый тремя другими. Мелодия его словно вьется, развертываясь плавно, в небольшом диапазоне, задевая одни и те же ступени, сходные интонации и попевок и восемь раз «упираясь» в звук *do*... Лишь в 24-м и, еще определенной, в 30, 31 тактах достигается вершина — *re* (задевается и *mi*). Создается впечатление, далекое от такого рода эмоциональности и тем более экспрессивности, к которой тяготела музыка начиная с XVII века. Мольба выражена у Дюфаи и покорно, и настойчиво, и мягко, вне личностных акцентов. Средний раздел части

невелик (11 тактов), более подвижен, написан для трех голосов со сменяющимся дуэтным изложением (два верхних, два нижних, верхний и нижний голоса) и трехголосным заключением в движении фобурдона. Здесь более ощутимо лирическое начало, хотя и сдержанное. Второе Кугіе отчасти интонационно связано с первым, но облик его все же иной: верхнему голосу не дана единая линия мелодии-мольбы, во всем разделе больше контрапунктирования голосов, в тактах 64—67 интересно движение по гармоническим звукам (интонации заимствуются из постлюдии баллады — впервые!), вообще все направлено как бы вширь, от сосредоточенности на мольбе — к объективности выражения.

В каждой из частей мессы проводится особый композиционный замысел, зависящий от масштаба части, возможности выделения внутренних разделов, связанных с членением литургического текста. Вместе с тем принцип развертывания мелодий путем внутреннего варьирования, принцип полифонического развертывания целого остается основным в формообразовании. Первостепенно важны также возникающие на расстоянии интонационные связи и приемы варьирования уже прозвучавшего. Начала разных частей мессы связаны между собой либо близостью интонаций, либо единством «заглавных» фраз. Начало Gloria, например, связано с началом Кугіе и с началом Christe, причем это еще подчеркнуто имитацией в октаву (верхний и второй голоса). Подобные приемы, наряду со связями не только начальных интонаций, можно проследить на протяжении всей мессы. Единству интонационного развития в более узких — или более широких — масштабах способствуют имитации и каноны, но

149

наряду с ними Дюфаи достаточно широко пользуется приемами более свободного многоголосия с элементами полимелодизма, которые, однако, не означают резких внутренних контрастов в полифонической ткани.

Мелодия песни «L'homme armé» («Вооруженный человек») пользовалась такой популярностью в XV—XVI веках и так часто обрабатывалась в полифонических произведениях многих композиторов (от Дюфаи до Палестрины), что все попытки установить ее происхождение пока не привели к точным результатам. По-видимому, в мессы и в полифонические chansons первой половины XV века мелодия попала из какого-то первоисточника, который еще не отыскан. До сих пор исследователи не могут решить, где она прозвучала раньше всего. Так или иначе популярность мелодии должна быть объяснена и ее собственными качествами яркости, простоты, четкости структуры, и привлекательностью, «удобством» ее для полифонической обработки. Дюфаи был одним из первых композиторов, обратившихся к мелодии «L'homme armé» при сочинении мессы.

В отличие от среднего голоса баллады Дюфаи, использованного в мессе, мелодия «L'homme armé» по характеру интонаций, по ритмическим признакам легче узнаваема. Более того, в ней содержатся своего рода зерна, которые можно найти в других произведениях разного плана, например в балладе Полле и в той же песне Дюфаи «Se la face au pale»: характерные, подчеркнутые неоднократным звучанием интонации (падение на квинту с элементами «сигнальных» повторений первого звука; *пример 55*). Именно эти интонации песни выделяются даже при полифонической обработке, в контексте плавного голосоведения. Членение мелодии тоже побуждает к определенным композиционным планам в формообразовании (*пример 56*):

A (4 такта) B (2) A₁ (4) B₁ (2) C (4), C (4) d (4) A (4) B (2) A₁ (4).

Дюфаи проводит мелодию песни в средних голосах мессы, поручая ее то альту, то тенору. При этом она звучит, как правило, не подряд, а с перерывами, по отдельным разделам (которые порой завершаются свободно или расплываются в общем характере голосоведения), а также в ракоходном изложении (см. Agnus dei, такты 76—85). Не всегда мелодия идет в очень больших длительностях. Так, для первой части мессы и для последней характерно такое изложение мелодии, что она слышна. В особенности примечательно выделение ее «военных» интонаций в заключении Кугіе и в конце всего произведения, в последних тактах Agnus dei (эти шесть тактов почти буквально совпадают). Сверх cantus firmus'a в мессе существуют, как обычно у Дюфаи, интонационные связи внутри частей и между ними. В данном случае особенно подчеркнуты начала всех частей — единством не только мелодии, но и контрапунктирующего ей нижнего голоса. Внутреннее же композиционное строение каждой части, разумеется, индивидуально.

На примере Credo как самой крупной части мессы (277 тактов) ясно прослеживается и стремление композитора внести в нее внутреннее членение (при многообразии фактурных решений), и его трактовка литургического текста, которая побуждает именно к такому расчленению целого. Мелодия песни проходит теперь в больших длительностях сначала у альты, затем у тенора, но далеко не сплошь: первые 30 тактов (дуэт супериуса и тенора) сна отсутствует, да и в дальнейшем, например в тактах 106—141 и некоторых других, ее тоже нет.

Начало Credo скорее лирично, чем величественно: в прозрачном изложении господствует супериус, со слов «...видимым же всем и невидимым...» начинается легкий канон в унисон, вскоре переходящий в свободное контрапунктирование двух голосов. Мелодия песни включается на словах «...и в единого бога Иисуса Христа...» (короткая имитация вне песни, четырех- и трехголосие). Опускаем некоторые дальнейшие контрасты между более насыщенной тканью и прозрачным, лирическим двухголосием. Et incarnatus явно выделен после всего предыдущего сменой метра (4/4 после 3/2), фактуры (дуэт, отчасти канонический, двух верхних голосов после четырехголосия), отказом от *cantus firmus*'a, широкими распевами слогов. Затем четко отделен и Crucifixus: мелодия песни проходит в теноре (раньше она звучала у альты), четырехголосие в общем спокойно, серьезно, два верхних голоса контрапунктируют в умеренном движении, бас важен как гармоническая опора. Et resurrexit открывается мощными ходами одного баса по гармоническим звукам вниз — и далее развертывается четырехголосие, в котором супериус как бы повествует, а альт «вьется» легкими пассажами (отметим здесь итальянскую каденцию, вообще характерную для Дюфаи). Примечательно, что мелодия песни, начавшись в Crucifixus, идет без перерыва далее, соединяя столь различные по смыслу разделы Credo. Итак, у Дюфаи есть внимание к тексту, заметны отличия музыкальной трактовки его разделов, но нет (и в тех условиях, видимо, не может быть) ярких образных контрастов и особо эмоционального отношения к тексту. То, что встречается в песнях и даже в песенных мотетах Дюфаи, где лирическое чувство выражено и тонко, и порою патетично, было бы неуместно в мессе. Возвращаясь к Credo, заметим, что до конца части композитор избегает монотонии изложения и находит возможности разнообразить звучание. Завершается эта часть длительными распевами на «Amen» и итальянской каденцией.

Помимо тех свойств хоровой фактуры, которые характерны для двух месс Дюфаи, относящихся к зрелому его периоду, в других аналогичных произведениях и в отдельных частях месс можно встретить и резко выраженные иные черты хорового изложения, когда он словно испытывал возможности трех-четыrehголосного хорового склада. В пределах хора *a cappella* Дюфаи испробовал, например, последовательное скандирование текста в быстром темпе (показательно для Credo), хорально-аккордовое изложение

151

в больших масштабах (*Gloria*), очень широкие распевы слов и слогов и, как частное выражение этого, в манере фобурдона. О необычном использовании духовых инструментов, как своего рода опыте, в одной из *Gloria*, речь уже шла.

Направление творческой эволюции Дюфаи более или менее проясняется с годами: он шел скорее от опытов к установлению равновесия в своем стиле, от испытания многого — к поискам единства внутри произведения, цельности, последовательности полифонического развертывания.

Среди композиторов поколения Дюфаи особенно привлекательна фигура Жиля Беншуа, прекрасного полифониста с явно выраженным тяготением к светскому искусству, талантливого автора французских *chansons*. Он родился около 1400 года в Монсе. Возможно, был мальчиком-певчим в соборе Камбрэ, а потом, в юности — солдатом. В 1424—1425 годах состоял на службе у графов, затем герцога Суффолк, через которых завязались у Беншуа связи с Англией и английскими музыкантами. Впоследствии некоторые его произведения ошибочно приписывались Данстейблу: настолько заметны были современникам черты связи. С 1430 года в течение многих лет руководил капеллой бургундского герцога. Как и Дюфаи, стал каноником в Монсе. Скончался Беншуа в сентябре или октябре 1460 года. В его творческом наследии — более 50 *chansons*, 30 мотетов, части месс и 4 магнификата.

Более чем что-либо другое, песни Беншуа, в сопоставлении с песнями старших французских композиторов (Э. Гроссена, Р. Локевиля и других) и песнями Дюфаи, доказывают, что французская *chanson* становилась в XV веке значительным явлением: во-первых, образцом полифонической песни для нидерландской школы, и, во-вторых, источником для дальнейшей полифонической обработки вообще¹². Полифония *chanson* со временем утратила изысканность

многоголосия, сложность мелодико-ритмических сплетений, некоторую готичность времен Машо. Трехголосные песни Беншуа — изящное, необремененное ухищрениями, чисто светское искусство гедонистического содержания, естественное для бургундской знати и, вероятно, легко выходившее за пределы этого круга, в дома бюргерства. Среди поэтов, к текстам — которых обращался Беншуа, — Мартен Лефран, Ален Шартье, а также Карл Орлеанский и Кристина Пизанская. Если даже у Дюфай в рамках жанра можно все-таки уловить различные тенденции (расширения формы, большей или меньшей полифонизации ткани), то у Беншуа *chanson* — четко сложившийся, сугубо камерный малый жанр, резко отличный от мотета.

Основой содержания песен Беншуа почти всегда остается любовная лирика. Она может быть и светлой, и печальной, а при

¹² См.: Симакова Н. Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. М., 1978, с. 32—51.

152

этом и томной, и нежной, но никогда не углубленной, не драматичной, не отяжеленной эмоциями. Вместе с тем поэтичность ее стоит вне сомнений, как и хороший, тонкий вкус, как и цельность стиля. Подавляющее количество песен написано в форме рондо по выдержанной схеме соотношения стихотворных строк и двух разделов музыкальной формы. Композиция в целом миниатюрна: преобладают объемы около 20 тактов. Текст подписан обычно только под верхним голосом, который бесспорно является ведущим. Второй и третий голоса движутся пластично и обладают известной самостоятельностью линий, но все же функция их подчиненная. По всей вероятности, они исполнялись на инструментах, так же как вступительные и заключительные бестекстовые такты. Трехголосная фактура в целом прозрачна и графически чиста. Главная прелесть *chansons* Беншуа заключается в их мелодике — гибкой, грациозной, ритмически живой (нередки танцевальные ритмы), легко следующей за стихотворной строкой, завершенной в целом, с мягкими итальянскими каденциями-завитками. Любовная жалоба, прощание с любовью — и выражение радости жизни воплощены с образной ясностью, немногими тонкими штрихами, без резкости (*примеры 57, 58*). Вместе с песнями Дюфай песни Беншуа недвусмысленно свидетельствуют о том, что чисто светское искусство занимало характерное и важное место в творческой деятельности нидерландской школы на первом этапе ее зрелости.

О других композиторах того времени мы знаем гораздо меньше. Далек не во всех случаях собраны точные биографические сведения, порой сохранилось всего лишь по несколько произведений того или иного автора. Назовем сначала немногие имена тех, кто принадлежал к поколению Дюфай — Беншуа.

Иоганнес Гемблако (или Иоганнес Франшуа) родился около 1400 года в Геблу, близ Намюра; вероятно, работал при бургундском дворе, оставил части месс, пятиголосный мотет, несколько *chansons*. Иоганнес Брассар происходил, по-видимому, из Люттиха, был в одно время с Дюфай членом папской капеллы в Риме, после чего работал в немецкой придворной капелле Альбрехта; из его сочинений известны части месс и мотеты. Бельтрам или Бертран Ферагут происходил, видимо, из Прованса, был певцом Миланского собора в 1430 году, позднее стал капелланом в придворной капелле Рене Сицилийского, много жил в Италии. В его наследии — части месс, мотеты, магнификат, *chansons*. Хуан ван Гизегем происходил из Фландрии, работал с 1467 года при бургундском дворе, был певцом и лютнистом, умер в 1472 году. Среди его *chansons* есть популярные, привлекшие внимание для обработки в полифонических сочинениях других авторов. Винсент (или Гийермус) Фоге, современник Дюфай и Беншуа, был автором ряда месс («*L'homme armé*», «*Le serviteur*» и другие). О Жане Пюллау известно, что он стал мальчиком-певчим в 1442 году, а затем учителем певчих в Антверпене, работал в придворной капелле герцога Бургунд-

153

ского, дважды находился в Риме и умер в 1478 году. Из сочинений его сохранились трехголосная месса и французские рондо.

Как видим, для части этих музыкантов тоже характерно тяготение к Италии, к обогащению творческого опыта новыми художественными впечатлениями, вынесенными из далекой южной страны. В XV веке не слабела, а лишь крепла тенденция к передвижениям музыкантов с севера на юг (иногда в Испанию), которая оставалась весьма существенной едва ли не на всем пути нидерландской школы. В самом деле, от начала к концу столетия кто только не побывал в Италии! Пьер Фонтен из бургундской капеллы в 1420-е годы перебрался на ряд лет в папскую капеллу. Сочинения Иоганнеса де Лимбургия, наследовавшего должность Чикониа в Люттихе, находят в

Болонье. Арнольд Лантен, тоже из Люттиха, долго находился в Италии — в Венеции, работал в папской капелле.

Создается в итоге впечатление, что в Западной Европе для крупнейших музыкантов существовала возможность выбора лучших придворных и церковных капелл, в которых они могли работать постоянно или временно, встречаясь там с соотечественниками, вступая в дружеские связи с иностранными музыкантами, переезжая из одного города в другой, приобретая известность далеко за пределами своей страны. Это был по существу международный круг мастеров самого высокого класса, лучших полифонистов, часто певцов и композиторов в одном лице. Папская капелла в Риме, соборные капеллы в Камбрэ и Антверпене, в Париже, капеллы бургундского герцога, французского короля, д'Эсте в Ферраре, Сфорца в Милане, Медичи во Флоренции — такова лишь малая часть действовавших тогда объединений сильнейших, избранных музыкантов в Западной Европе. Сплошь и рядом капеллы так или иначе обменивались силами, а музыканты набирались опыта в общении с коллегами из других стран. Состав лучших хоровых капелл был в те времена — по нашим современным меркам — очень скромным. Наименьшее количество певцов в папской капелле было 10 (!), наибольшее — 30 человек. В капелле французских королей при Окегеме находилось всего 16 певчих. В кафедральном соборе Антверпена хор включал от 50 до 63 певцов, что выделяло его на общем фоне как один из самых крупных.

Для творчества мастеров нидерландской школы вся эта избранная музыкальная среда значила гораздо больше, чем можно представить на далекой исторической дистанции. Непосредственно участвуя в деятельности церковных или придворных капелл, нередко возглавляя их, композиторы изо дня в день практически, сугубо профессионально вникали в существо современного им полифонического искусства, в его специфику, в особенности его техники, в ее цеховые секреты и тайны, которые со временем все более занимали их умы и побуждали порой задавать загадки своим современникам. Природа вокальной полифонии была познана ими в совершенстве. Подлинно профессиональную оценку

154

своим произведениям они получали именно в этой авторитетнейшей среде, которая превыше всего ценила мастерство полифониста.

Иоханнес Окегем

Если для Дюфаи его работа в Камбрэ, в папской и ряде других итальянских капелл была несомненно важна в творческом отношении, то для композиторов следующего поколения роль высокопрофессиональной среды, ее критериев, ее образцов, ее знаточеских оценок еще гораздо более возросла. Вообще нидерландскую школу в целом трудно представить вне воздействий этой среды, которая отчасти способствовала осуществлению синтеза различных творческих течений в искусстве первых нидерландских мастеров, затем поддерживала их на этом пути и, наконец, помогала распространять их влияние на другие национальные школы.

Непосредственно вслед за Дюфаи, а частично еще при нем поднялись новые поколения композиторов, определивших дальнейшее развитие творческой школы, которое пошло быстро и напряженно. По традиции принято говорить, что еще в XV веке образовалась вторая нидерландская школа во главе с Иоханнесом Окегемом и Якобом Обрехтом. Однако эти мастера принадлежат к различным поколениям и по существу представляют даже разные этапы (если не разные внутренние течения) на пути от Дюфаи к XVI столетию. Оба композитора несомненно являются крупнейшими фигурами своего времени; и на примерах их искусства наилучшим образом прослеживаются судьбы нидерландской полифонии во второй половине XV века.

Иоханнес Окегем родился около 1425—1430 годов в Дендермонде, во Фландрии, воспитывался как музыкант при соборе в Антверпене, был там певчим в 1443—1444 годах. Затем работал в придворной капелле Карла I Бурбона в Мулене, а с 1452 года до конца жизни был связан с капеллой французских королей (первый капеллан) и числился королевским советником. В отличие от большинства соотечественников Окегем не бывал в Италии. Лишь в поздние годы, по роду своих обязанностей, он посетил Испанию и повидал родную Фландрию. Умер Окегем 6 февраля 1497 года в Туре (где находилась королевская резиденция).

Как видим, Окегем сосредоточил свою деятельность на протяжении более сорока лет в одном музыкальном центре, по-видимому не стремясь в далекие страны и будучи всецело углублен в свои занятия, какими они сложились вне прямых сторонних воздействий. Тем не менее его авторитет мастера был велик и непререкаем для современников не только во Франции: его высоко

ценили в избранной профессиональной среде Европы, и имя его прославилось надолго. В творческом наследии Окегема представлены жанры, которые стали традиционными для нидерландской школы: месса, мотет,

155

chanson. Всего известно 11 полных его месс (и ряд их частей), 13 мотетов и 22 песни. Если для индивидуального стиля Дюфаи существенное значение имели его песни и песенные мотеты, то у Окегема всего важнее оказывается месса, за ней идет мотет, а песня получает второстепенное значение. Для Окегема не органично все то, что было характерно для chanson Дюфаи или Беншуа: декламационно-гибкое следование за текстом и связанная с этим интонационная детализация, выделение верхнего голоса и «стушевание» нижних, малая форма в целом, состоящая из мелких построений, следы бытовых жанров, танцевального ритма, тонкий отпечаток порой индивидуального, личностного начала и т. п.

Окегем — совсем другой художник, очень цельный, очень сосредоточенный, очень последовательный. Он прежде всего полифонист, всецело полифонист, для которого широкое и длительное движение мелодических линий в многоголосном ансамбле и на , большом протяжении формы становится главным принципом музыкального изложения и развития, закономерностью формообразования, более того — свойством музыкального мышления. Все остальное в понимании художественной формы, по существу, подчиняется этому. Естественно, что тем самым отчасти ограничивается применение иных, уже найденных художественных средств, уже открытых приемов музыкального письма. Однако в избранных рамках Окегем обнаруживает такую силу дарования мелодиста в полифонии, такие масштабы развертывания мелодики и многоголосии, что этим как бы перекрываются иные качества его музыки. Заметим сразу, что характер мелодического развертывания у него менее связан со словом, чем у Дюфаи, то есть не подчинен частностям словесного текста, а стоит ближе к «чистой музыке», соотносящейся лишь с общим смыслом произносимого (что в особенности уместно в мессе). Было бы наивно полагать, что подобная трактовка художественной формы возникает, так сказать, имманентно и не зависит от определенных типов образности. Вслушиваясь в музыку Окегема, никто не станет отрицать особые качества ее выразительности, очень выдержанной образности, долгой, словно поднимающейся волнами, поэтичной по духу; благородной — и при том лишенной каких бы то ни было личностных акцентов, внеиндивидуальной, далекой от простых жизненных истоков, от следов земных, присутствующих в искусстве того времени. Все это естественно для композитора, который создает церковную музыку и было бы, вероятно, гораздо менее интересно, если б он творил не в эпоху Возрождения. Время не воспрепятствовало близости Окегема (как и других художников) к готическому мировосприятию, но и не позволило ограничиться этой близостью.

На материале месс Окегема лучше всего прослеживается его опора на многие композиционные принципы и приемы, уже сложившиеся у Дюфаи, — и одновременно иная на практике, в художественной системе, трактовка этих приемов, дальнейшее

156

их развитие, соединение с новыми качествами музыкальной формы. Как у Дюфаи, Окегем создает мессы на темы песен (в том числе на ту же мелодию «L'homme armé»), не пренебрегая и своими собственными (месса «Ma maistresse»), обращаясь также к Беншуа (месса «De plus en plus») и другим авторам chansons. Есть у него мессы и без заимствованных тем («Quinti toni», «Sine nomine», «Cujusvis toni» и др.), которые по общему характеру звучания мало отличаются от «тематических». В полифонической обработке заимствованной мелодии Окегем не придерживается какого-либо одного технического принципа: он может и строго вести cantus firmus, при самостоятельности остальных голосов, может использовать лишь частично, может колорировать заимствованную мелодию, может, наконец, включать ее в общую ткань многоголосия. Все зависит от того, как идет полифоническое движение, как складывается многоголосие именно в данном произведении, в той или иной его части.

Сопоставим вкратце отношение композитора к мелодии первоисточника в двух четырехголосных мессах: «L'homme armé» и «De plus en plus». В первой из них cantus firmus

проводится более строго, звучит в каждой из частей, кроме трех разделов («Pleni sunt caeli», Benedictus и Agnus dei II), причем, как и у Дюфаи, мелодия песни естественно членится на ряд построений. Однако даже в этом случае Окегем более свободно обходится с ней. Она звучит в разных регистрах (включая альтовый и басовый), с перерывами между построениями, на квинту ниже (в Credo). И хотя остальные голоса движутся независимо от нее в интонационном смысле, развертываясь широкими волнами, порой с короткими имитациями, все же какой-то ритмический пульс она придает целому. С поразительной смелостью использована мелодия первых построений «L'homme armé» в центре Credo — в Crucifixus и Et resurrexit. При неотяжеленной, прозрачной фактуре и подвижности среднего голоса, в низком регистре звучит начало мелодии со словами «Crucifixus etiam...» и после паузы как бы отбиваются на «военных» интонациях слова «pro nobis» (пример 59). Еще более удивительно, что на тех же мелодических фразах в низком регистре исполняется дальше Et resurrexit. Композитор не дает в данном случае верхним голосам заслонить *cantus firmus*: здесь нельзя не услышать начало «L'homme armé»! В остальном на протяжении мессы движение свободных голосов гораздо более развернуто, плавно и протяженно, чем твердые шаги *cantus firmus*'a. И тем не менее ритмическая «ось» популярной песни является одним из скрепляющих факторов композиции и оказывает внутреннее влияние на характер динамики.

В мессе «De plus en plus» песня Беншуа совсем не ощущается как таковая. Из нее Окегем избирает малоприметное начало среднего голоса — тему, которая могла бы появиться где угодно, — и, исходя из нее, движется дальше. В сущности песня, которая дала название этой мессе, становится не более чем

157

интонационным ядром, связывающим части мессы между собой (как то было и у Дюфаи независимо от первоисточника), но появляющимся не с первых тактов, а с первыми вступлениями *cantus firmus*'a. (Между прочим, единое интонационное ядро объединяет и части месс Окегема, не имеющих заимствованной темы, например «Quinti toni» и «Sine nomine».) Разумеется, при таком отношении к первоисточнику музыка развивается свободно — полимелодично по складу, отчасти через имитации, которые со временем все больше пронизывают музыкальную ткань. Характер развертывания мелодики у Окегема несколько отличается от того, что мы наблюдали в полифонии Дюфаи. Внутренняя вариационность продвижения мелодии как бы из нее самой, путем нанизывания и прорастания близких попевок, опевания звуков, кружения интонаций в узком диапазоне при медленном его преодолении до известной степени остается в силе и у Окегема. Но к этому добавляется особо характерная для него динамика мелодических волн, то есть мелодического движения в широком диапазоне при относительно быстрых подъемах и спусках мелодической линии, широкой ее амплитуде. Динамическая энергия соединяется здесь с преобладанием интонационной плавности, чистейшей диатоники, старинного ладового мышления и со свободой от жанрово-бытовых ритмических ассоциаций. Благодаря этому мелодика Окегема-полифониста создает своеобразное впечатление парящего движения в несколько отрешенной образной среде.

Окегем проявляет постоянную заботу о связности, последовательности движения голосов в полифоническом целом. Много шире, чем Дюфаи, он включает в свои произведения имитации и каноны. Советский исследователь, на основании точных подсчетов, доказывает, что у Окегема еще нет сплошной имитационности (какая характерна для полифонистов XVI века), но выделяются группы месс с меньшим количеством (12—16) имитаций (например, «Cujusvis toni») и с более широким (43—60) их включением (среди них — «Quinti toni», «Sine nomine»). Мессы «L'homme armé», «De plus en plus» и ряд других занимают промежуточное положение между этими группами и содержат по 20 с лишним случаев имитаций¹³. Если у Дюфаи обычны имитации в приму и октаву, то Окегем избирает также интервалы квинты и квинты (реже — иные). Имитационные фрагменты композитор стремится выделить в контексте многоголосия некоторыми цезурами — паузами, каденционными оборотами. Далеко не всегда он соблюдает строгость в имитациях, предпочитая ей естественность движения голосов. Подавляющее количество имитаций еще ограничивается у Окегема двухголосием, гораздо меньше трехголосных, единичны четырех- и пятиголосные. Между тем среди его месс преобла-

¹³ Пелецис Г. Э. Формообразование в музыке И. Окегема традиции нидерландской школы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. См. автореферат. М., 1980.

дают четырехголосные, есть две пятиголосные и одна восьмиголосная. Следовательно, имитации, как правило, не охватывают всей многоголосной ткани. Окегем только намечает перспективу сплошного имитационного развития в полифонической композиции, но сам пока не осуществляет его.

Что касается канона, то этой форме и этому принципу полифонического движения композитор уделяет специальное внимание, создавая в каждом из жанров своего искусства особые образцы и достигая в них подлинной виртуозности. В первую очередь здесь следует назвать мессу «Prolationum», полностью каноническую с начала до конца. В пяти ее основных частях всего 15 разделов, и каждый из них является каноном, в 11-и случаях двойным, в двух — не строгим. Среди двойных канонов есть формы с увеличением в респосте (Kyrie I, Credo — начало, Sanctus — 2 раздела), с двойным увеличением к концу (Agnus dei, II). Помимо того, Окегем демонстрирует особое мастерство, располагая каноны в первых десяти разделах мессы таким образом, что интервал между вступлениями голосов последовательно разрастается от примы, секунды, терции и т. д. до октавы. Вся композиция цикла строится на каноническом развитии при равенстве взаимосвязанных голосов или пропорциональности их соотношений.

В итоге Окегем располагает различными приемами и даже принципами движения музыки в крупной форме. От своих предшественников он унаследовал принцип внутренне-вариационного развертывания мелодии из начального ядра, но применил его более широко и смело, с небывалым размахом. Из принципа сочинения на *santus firmus* он извлек многосторонние возможности — от прямой опоры на него при самостоятельности остальных голосов до свободного использования одной неприметной интонационной ячейки как толчка для дальнейшего хода мысли. К тому же сама заимствованная мелодия у него «прорастает» как бы новыми ответвлениями в других голосах, внезапно вторгаясь туда либо появляясь в варьированном облике. Свободному развертыванию мелодических голосов твердые рамки ставили имитация и — в полной мере — канон: способствуя объединению материала, они ограничивали полимелодическое многоголосие. Казалось бы, эти факторы действовали в противоположном направлении: одни стимулировали процесс, другие создавали для него определенные ограничения. Но именно так и шло формообразование на этом этапе развития полифонических жанров.

Очень многое в творчестве Окегема было направлено на активизацию мелодического начала полифонии, на «горизонталь». В его мелодике принято подчеркивать ее текучесть, ее «линейный стиль», что все-таки не полностью определяет ее существо. По сравнению с Дюфай у Окегема полифоническая ткань гораздо менее расчленима, реже возникают общие для всех голосов каденции, отчетливее проявляется забота о непрерывности течения музыки. Сплошь и рядом даже повторения фраз (либо фрагментов)

159

или секвенции не столько служат расчленению формы, сколько создают стимулы дальнейшего движения. Приведем, например, редкую по протяженности двухголосную каноническую секвенцию из раздела «Agnus» II мессы «*Quinti toni*» (*пример 60*). В ней очень примечательна для Окегема мелодическая линия в целом. Мелодия супериуса образует волны, вторая, нисходящая, из которых (в секвенции) особенно широка (в диапазоне ундецимы); мелодия тенора, следуя за ней на расстоянии такта (две целые), соотносится с верхним голосом в частности как противодвижение, а в целом, разумеется, тоже нисходит на ундециму вниз. Эти нисходящие волны, то сближающиеся, то нет, возникают в последней части мессы и имеют выразительно-архитектонический смысл **движения к концу большой формы**, ее завершению.

Окегем, вероятно, как никто другой до него, остро чувствует власть мелодической линии в любом полифоническом складе. Он никогда не «заслонит» звучания большой мелодической волны и соотнесет с ней другие голоса таким образом, что она будет всецело услышана, а затем, в свою очередь, даст иному голосу выступить с его мелодической линией, несколько отстранив все остальное на второй план. Мелодические же волны в его мессах поразительны по своему размаху. Из них восходящие нередко носят «глориозный» (славильный) характер и встречаются в распевах *Gloria* и *Sanctus* (*пример 61*). Умеет ценить композитор особый эффект широкой, «вьющейся» мелодии на одной лишь вокальной педали — прозрачайшее звучание! (*пример 62*). Первостепенное значение в его глазах порою приобретает регистр, в котором движутся те или иные голоса: в одной из месс контрапунктируют мелодии «*Crucifixus*» и «...*homo factus est*», звучащие в большой и малой октавах (*пример 63*).

Вне сомнений, в процессе формообразования у Окегема важную функцию выполняют и иные факторы, способствующие цельности композиции и одновременно выделению ее разделов, пропорциональности ее частей, распределению выразительных средств и т. п. Очень широко использует композитор различные градации вокального звучания: контрасты насыщенного многоголосия и прозрачных двухголосных эпизодов, сопоставление различных регистров, фактурные особенности и т. п. Сколь бы ни стремился Окегем к непрерывности течения музыки, он также маркирует разделы формы каденциями (нередко итальянскими!) и сообщает им ладовую определенность, как это делали и другие его современники. И у него можно заметить, на общем фоне модальности, тяготение к кварто-квинтовой каденционности, то есть пробуждающуюся тенденцию к иной ладовой системе. Однако в ладовом мышлении Окегета все же проступает порой явная консервативность. Она очевидна в самом замысле мессы «*cu jusvis toni*» (то есть месса «любого тона»): одну и ту же музыку композитор предлагает исполнять в любом ладу на выбор — в дорийском, фригийском, лидийском или миксолидийском. В ладовой системе средних веков понятие «любого тона» отнюдь не соответ-

160

ствовало транспозиции в другую тональность, но означало именно **иной лад**. Следовательно, соотношения между звуками и их функциями в ладу со сменой его изменялись: целый тон превращался в полутон и т. д. Это сообщало звучанию новые свойства и не просто «перекрашивало» его, а частично «переосмысляло». Такое своеобразное ладовое нивелирование образности в музыкальном произведении возможно только при внеиндивидуальной его творческой концепции (что в общем и соответствует стилю Окегема).

Мотеты и *chansons* Окегема непосредственно примыкают к его мессам и отличаются от них главным образом своими масштабами. Впрочем, мотет композитор может трактовать как достаточно крупную форму — наравне со средней по объему частью мессы. У него есть пышные праздничные произведения в этом жанре — и духовные хоровые сочинения более строгого склада. В историю вошел, упоминается повсюду, начиная с литературных источников эпохи Ренессанса и до наших дней, праздничный благодарственный мотет Окегема «*Deo gratias*», написанный для четырех девятиголосных составов и потому прославленный как 36-голосный, — своего рода уникам. На деле он состоит из четырех девятиголосных канонов (на четыре разные темы), которые следуют один за другим с небольшими наложениями начала следующего на заключение предыдущего. В местах наложения реально звучат 18 голосов, реального же 36-голосия в мотете нет. Мелодика его причудлива и инструментальна по характеру движения (большие скачки, ломаная мелодическая линия), общее звучание и мощно, и напряженно, сплетение голосов создает эффект беспокойной динамики, который умеряется сдерживающей силой гармонии, с остинатным повторением двух созвучий в кварто-квинтовых отношениях.

Совершенно иной облик придал Окегем прекрасному мотету на антифон «*Alma redemptoris mater*», выдержанному в стиле *a cappella*. В его светлой, даже радостной музыке нет никакого внешнего блеска и много сосредоточенности на основном тематизме — без буквального его воспроизведения. В своем роде это шедевр мелодического варьирования внутри полифонической ткани, варьирования, которое способно создать удивительное многообразие в пределах исходного мелодического единства. Широкая, протяженная мелодия антифона разворачивается в теноре, будучи свободно колорирована и приобретя легкую гибкость движения. Поочередно вступающие другие голоса ведут каждый как бы свой вариант основной мелодии, свое ответвление, от нее — и все эти мелодии важны в общем полифоническом разворачивании целого¹⁴. Во второй части мотета движение становится более оживленным и соотношение ведущего тенора с другими голосами приобретает иной характер. Отдельные мелодические фразы его

¹⁴ См.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним, с. 184—194.

161

окружаются имитациями, из начальной попевки развиваются дальше детали фигурации, а в коде мотета верхний голос завершает целое большой мелодической волной, вздымающейся от *sol* малой октавы до *re* второй. Вообще устремленность вверх очень характерна для мелодического движения в этом мотете, так же как и ясность ритма и полнозвучие гармонии. Далекое не всегда гармония такова у Окегема: у него есть и пустоты, и отдельные резкости, и параллелизмы, и диссонансы, возникающие в процессе голосоведения. Но всего значительнее в данном мотете контрапункт вариационных превращений исходной мелодии. Поистине развитие полифонии совершается в XV веке в неразрывной связи с вариационным методом, понимаемым широко и

многосторонне.

Если у Дюфайи мы отмечаем плодотворное воздействие французской и итальянской песни на мотет, то у Окегема скорее следует видеть влияние мотета на песню. Его chansons лишены камерной интимности и изящной легкости светского лирического искусства. Они гораздо более полифоничны, чем песни Беншуа и даже Дюфайи. В них мало песенности в тогдашнем ее понимании и еще меньше танцевальности; в их трехголосии чаще все голоса равны по значению и подвижности. Песня «Prenez sur moi vostre exemple amoureux» является трехголосным канонем. Во многих других песнях имитации сосредоточены в начале и в конце композиции. Песня «La petite camusette» пронизана имитациями. Некоторые chansons Окегема приобрели популярность у современников («Malheur me bat», «Fors seulement») и неоднократно служили первоосновой для полифонической обработки в других сочинениях. Тематизм, вернее интонационный строй песен Окегема в общем не слишком отличается от тематизма мессы и мотетов: та же динамика больших мелодических волн (признак скорее крупного штриха, чем камерности) при внеличностном характере образности и общем складе а cappella. На этом фоне следует особо выделить песню «Malheur me bat» с ее скромным лиризмом и более камерной пластичностью.

Пример Окегема как крупнейшего мастера и **чистого** полифониста имел огромное значение для современников и последователей: его бескомпромиссная сосредоточенность на специфических проблемах полифонии внушала уважение, если не преклонение, она породила легенду и окружила его имя ореолом. Но уже в ту пору, когда зарождалась эта легенда, усилиями других мастеров нидерландской школы была подготовлена почва для нового перелома в развитии полифонического искусства. Сколь ни важен был пример Окегема для будущего, не он один определил ход развития от XV к XVI веку.

В последней четверти XV века, отчасти еще при жизни Окегема, проявили себя и другие крупные мастера нидерландской школы, продолжавшие все шире распространять ее влияние и утверждать ее творческие принципы в музыкальной среде. Одни из них не пережили Окегема: Иоганнес Регис, Якоб Барбири, Антуан Бюнуа, Иоганнес Мартини. Другие действовали также в начале XVI века:

162

Александр Агрикола, Гаспар ван Веербекке, Луазе Компер и многие другие. Среди тех, кто связал XV столетие со следующим — не только хронологически, но и по существу, — первое место принадлежит Якобу Обрехту.

Якоб Обрехт

Жизнь и творчество Обрехта, подлинно нидерландского мастера, вместе с тем могут служить ярким примером художественного взаимодействия северного, нидерландского и южного, итальянского начал, взаимодействия, некогда столь важного для Дюфайи и вновь осязаемого на новом этапе развития творческой школы. Не следует думать, что только нидерландцы испытали на себе это взаимодействие. Пути итальянской музыки, итальянской полифонии строгого стиля в XVI веке в большой мере связаны с плодотворным примером нидерландских мастеров, в том числе и обособившихся в Италии, как Адриан Вилларт. Историки изобразительного искусства признают, что уже в XV столетии нидерландские живописцы Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус и Иосс ван Гент, выполнившие ряд работ для Италии, в некоторых отношениях повлияли на итальянских мастеров более молодого поколения, внушив им внимание к интерьеру, к домашней, «вещной» среде человека¹⁵. Обрехт входит в эту же историческую полосу плодотворных связей, образовавшихся в его время. Он достаточно сильный художник, чтобы не стать подражателем, не потерять творческого лица и принадлежности к своей школе — и вместе с тем не замкнуться в чрезмерной обособленности. Эпоха Возрождения побуждала его современников не оставаться глухими и слепыми ко всему передовому в развитии искусства, и те из них, у кого хватило высокой одаренности и проницательности ума, совладали с новыми задачами и остались самими собой, обогатив, однако, свое творчество свежими и жизнеспособными идеями. Обрехт ни в коей мере не стал итальянцем, но близкое соприкосновение с современным итальянским искусством помогло ему найти и выявить в **собственном творчестве** импульсы к дальнейшему развитию, казалось бы, уже сложившегося стиля полифонической школы.

Якоб Обрехт родился 22 ноября 1450 года в Бергене-оп-Зом. О его музыкальных занятиях в юные годы ничего не известно. Первые биографические сведения относятся ко второй половине 1470 годов: о возможности встреч с Эразмом Роттердамским в Утрехте в 1476 году, о работе в капелле Бергена-оп-Зом с 1479 года (где он был певцом, учителем пения, хормейстером до 1484 года).

Затем Обрехт работал в капеллах Камбрэ (1484—1485) и Брюгге. Далее его путь лежал в Италию: в 1487—1488 годах он находился при дворе герцога Эрколе д'Эсте в Ферраре, где Обрехта очень ценили. Вернувшись на родину, он работал в капеллах

¹⁵ См.: Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс, т. 2, М., 1977, с. 5—7.

163

Антверпена, Бергена-оп-Зом, Брюгге и снова Антверпена. В 1504 году опять отправился в Италию ко двору д'Эсте. В 1505 году Обрехт умер от чумы в Ферраре.

Казалось бы, пребывание Обрехта в Италии было слишком недолгим в сравнении со многими годами жизни в своей стране. Но, по-видимому, его знакомство с итальянской музыкой не было ограничено только краткими периодами жизни в Ферраре. Он мог знать итальянских музыкантов, мог владеть нотными рукописями или видеть их у своих коллег. Состояние итальянского музыкального искусства в 1480-е годы, когда Обрехт получил возможность непосредственно наблюдать его, требует специальных оговорок. Исполнение хоровых сочинений в церковных и придворных капеллах было вне сомнений образцовым: искусство пения в Италии, избранный состав певчих, высокая их музыкальная культура — все этому порукой. Что же касается новых сочинений, то Италия переживала тогда период затишья после расцвета в эпоху *Ars nova*, деятельности композиторов начала XV века — и перед большим подъемом музыкального творчества в XVI столетии. Крупных новых имен пока не было. К концу столетия на первый план вышло искусство непритязательное, имевшее успех и при дворах (в Вероне, Флоренции, Ферраре), и в более широких городских кругах. Его представляла ранее всего фроттола — трех-четырёхголосная песня по преимуществу аккордового склада, с четкими членениями формы, порой с чертами танцевальности, несложного лирического или шуточного содержания. Так или иначе она была связана с бытовой традицией, возможно с преемственностью от лауды, быстро приобрела популярность и весьма способствовала гармоническому пониманию многоголосия. С начала XVI века в Венеции, Риме, Флоренции появлялись многочисленные сборники фроттол, стали известными имена многих авторов. Начало этого процесса мог застать в Ферраре Обрехт, когда впервые прибыл туда. В 1504 году фроттола находилась в расцвете. Но это уже мало значило для творчества Обрехта, поскольку ему недолго оставалось жить. Таким образом, в Италии композитор мог вплотную соприкоснуться с высокой хоровой культурой, с полифонической традицией, идущей от композиторов XIV и раннего XV века, и с современной ему фроттолой — новым жанром и новой трактовкой многоголосия.

Всего Обрехтом создано 25 месс, около 20 мотетов, 30 полифонических песен. От своих предшественников и старших современников он унаследовал высокоразвитую, даже виртуозную полифоническую технику, принципы сочинения на *cantus firmus*, все растущее значение имитационно-канонических форм многоголосия. От достигнутого ими уровня он двинулся вперед, охватывая в своем творчестве всю сумму насущных тогда проблем полифонии. Перед ним встали и новые задачи, связанные, например, с ладогармонической и конструктивно-ритмической стороной формообразования в полифонической композиции. Обрехт стремился разрешать их, следуя новым, передовым тенденциям своего

164

времени, в частности таким, которые проявились в художественной атмосфере итальянского Возрождения.

На примере Обрехта, однако, можно с особой ясностью убедиться в том, что ни сама по себе природа жанров, ни мастерство полифонического развития со всей его глубоко разработанной техникой еще не определяют всецело творческой индивидуальности художника. Обрехт принадлежит уже к третьему поколению нидерландских мастеров (Дюфаи — Окегем — Обрехт), которое владело целой системой принципов, приемов и даже тайн искусства полифонии, применяя ее в традиционной системе жанров (месса — мотет — песня). Все композиторы — великие, крупные и менее значительные — отлично умели писать полифонические сочинения большого масштаба, все обычно опирались на первоисточник из церковных напевов или светских песен, все многосторонне разрабатывали приемы его включения в ход полифонического развития и т. д. И сверх собственного владения основами этого мастерства (что тоже очень важно!) у каждого автора так или иначе проступали черты творческой индивидуальности, характерной для него образности или хотя бы известных образных предпочтений. Правда, черты эти нелегко уловимы именно в то время и в той сфере

искусства, в какой действовали нидерландские мастера: в принципе внеличностный характер выразительности в мессе и по преимуществу внеиндивидуальный в мотете отнюдь не способствовала яркому проявлению творческой личности, авторской индивидуальности. И все же Окегем совсем не похож на Дюфаи — не только потому, что Дюфаи еще лишь движется от развитого мелодизма к полифоническому равноголосию, а Окегем уже полностью царит в полифонии как таковой. У каждого из них есть свой мелодический склад, свой излюбленный характер звучания, и это как бы пробивается сквозь все то общее по мастерству и внеличностное по характеру образности, что в большей мере объединяет их.

Казалось бы, Обрехту еще труднее было выявлять свою индивидуальность, чем Окегему: традиции школы уже установились, ее юность ушла в прошлое с ранними творениями Дюфаи. Тем не менее Обрехт не только двинул далее искусство полифонии, но и обнаружил черты определенной творческой личности. Для его музыки не характерны отрешенность, своеобразный аскетизм в интонационных связях: мы слышим в ней порой особую крепость хотя и неличностных эмоций, смелость контрастов в малых и больших пределах, вполне земные, чуть ли не бытовые связи в характере звучаний и частностях формообразования. Его мировосприятие представляется уже не «готическим», а скорее ренессансным. Он движется по направлению к Жоскелю Дебре — подлинному представителю Ренессанса в музыкальном искусстве.

В мессах Обрехта более многообразно, чем у его предшественников, понимается сам «первоисточник» — заимствованная мелодия из песни или церковного напева: она может быть разделена

165

на части, которые звучат порознь или объединяются между собой может подвергнуться варьированию сама по себе; она обычно служит основой для вариационной полифонической обработки, ее можно и рассредоточить в произведении, и «собрать» в целое где-либо в конце мессы. Словом, *santus firmus* по существу перестает быть таковым, утрачивает значение своего рода догмы. Далеко не всегда он остается стержнем формообразования или осью гармонии. Постепенно все более заметными становятся фрагменты, лишённые *santus firmus*'а, которые советский исследователь определяет как прелюдии или интермедии в общем движении многоголосия¹⁶. Эти фрагменты оказались средоточием имитационного или канонического развития, независимо от *santus firmus*'а, и, следовательно, несли особую функцию в форме. Порой они значительно разрастались у Обрехта, например как семитактные каноны в его мессе «L'homme armé». Все это уже предоставляло композитору некоторую свободу интонационного изобретения. Охотно обращался Обрехт к тематизму популярных песен: среди его месс известны «Fortuna desperata» (на итальянский первоисточник), «Malheur me bat» (на песню Окегема), «Maria zart» (на голос духовной песни Л. Зенфля), «Je ne demande» (по песне А. Бююа). Одновременно композитор не только прибегает к церковным напевам, но порой и акцентирует их присутствие во всем произведении. Примерами могут служить мессы «Sub tuum praesidium» и «De sancto Martino». Диапазон приемов в отношении к «первоисточнику» у Обрехта более широк, чем у кого-либо ранее. Если у него и есть система в отношении к *santus firmus*'у, то она предполагает зависимость от замысла данного произведения. Творческий потенциал Обрехта был очень высок. Глазман свидетельствовал, что он мог сочинить мессу за одну ночь (тогда как одна лишь запись ее требовала в этом случае предельного напряжения сил).

На основании множества композиционных замыслов, реализованных в разных мессах Обрехта, выделим два различных принципа обработки первоисточника: рассредоточение его мелодии (или нескольких голосов) при значительной свободе композиции целого и частей мессы — и сосредоточение на заимствованной мелодии вплоть до ее остинатности со своим текстом и тем самым известную связанность голосоведения и формообразования. И тот и другой принципы композиции так или иначе сопряжены с различными приемами варьирования. При рассредоточенной обработке мелодии, при членении ее на небольшие разделы композитор стремится в итоге «собрать» ее в конце мессы (в *Agnus dei*), показать, открыть как «тему» всего предшествующего вариационного развития. Так происходит в мессах на материале песен «Malheur me bat», «Je ne demande», и это звучит тем смелее, что известная любовно-лирическая (в других

¹⁶ См.: Протопопов Вл. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — Сов. музыка, 1977, № 3, с. 106.

случаях — шуточная) *chanson* узнается присутствующими на богослужении прихожанами в контексте части «Агнец б о ж и и»! При сосредоточенности на мелодии *santus firmus*'а возникает скорее иная тенденция: композитор изощряется в возможностях самостоятельного развития всего, что ее сопровождает, а если она остигатна, создает в сущности вариации на остигатную тему. Для Обрехта и тот и другой принципы были интересны, в частности, тем, что создавали разные условия для проявления собственной творческой инициативы не только в композиционно-техническом, но и в образном смысле.

Месса Обрехта «*Sub tuum praesidium*» («Под твоим покровом»), в отличие от большинства его месс, написана не для четырех голосов, а для сменяющегося (в порядке возрастания) их состава: 3 голоса в *Kyrie*, 4 — в *Gloria*, 5 — в *Credo*, 6 — в *Sanctus* и 7 — в *Agnus dei*. Это связано с использованием полного текста (слова и мелодия) антифона Девы Марии во всех частях мессы как остигатного *santus firmus*'а. Старый, казалось бы, принцип многотекстового мотета применен Обрехтом по-новому, в новом целом, с подлинной виртуозностью. Нет сомнений в том, что он сознательно, преднамеренно поставил перед собой сложнейшую композиционную задачу. Мелодия антифона вместе со своими словами звучит в верхнем голосе *Kyrie* и *Gloria* (и здесь и там те же три раздела антифона). Итак, одновременно слышатся слова «*Kyrie eleison*» (или «*Gloria*») и слова антифона. В пятиголосном *Credo* это усложняется: те же три раздела антифона звучат в верхнем голосе, и еще новая мелодия известного духовного напева с новыми словами одновременно слышна во втором голосе. Вместе с текстом *Credo* получается три словесно-мелодических слоя. В шестиголосном *Sanctus* к двум верхним голосам присоединяется еще тенор с новым напевом: звучат четыре текста одновременно и три мелодии *santus firmus*'а. В *Agnus dei* I и II дисканты, альт и высокий тенор ведут мелодии с различными словами, что вместе со своим текстом *Agnus* составляет уже пять линий в семиголосной части мессы. Все это, так сказать, условия задачи. Композитор сам выдвигает их перед собой, стремясь, однако, чтобы в итоге сложилось естественное целое. Мало того: он, как всегда, хочет быть самостоятельным в стилистике. Он сопоставляет в своей манере крупные длительности с мельчайшими, достигая неожиданной динамики, вводит широкие распевы гаммами (тоже особый динамический эффект!), соединяет медленный *santus firmus* со свободным движением тенора и восходящими остигатными фразами нижнего голоса (*пример 64*). И что всего примечательнее, ставит в сквозную связь интонационно-тематические элементы, независимые от *santus firmus*'а. Характерные легкие мелодические фигурки, проходящие впервые в 5—8 тактах *Christe*, становятся основой своего рода «мотивной работы» в *Gloria* (с такта 10), в *Credo* (с такта 14, в *Crucifixus* и далее), в *Sanctus* (с такта 6), в *Benedictus* (с 25-го), в *Agnus* I (с 17-го), в *Agnus* III (*пример 65*). Эта своеобразная полифоническая игра

167

короткими попевками очень оживляет общее звучание и связывает части мессы на расстоянии. Трудно сказать, что здесь более удивляет: выполнение догматически поставленной головоломной задачи — или свобода, даже особая непринужденность творческой мысли поверх нее!

Среди месс Обрехта нетрудно найти своего рода варианты двух его типов композиционного решения. Например, в мессе «*Je ne demande*» тенор песни Бюнуа расчленен на 11 фрагментов, которые в разных ритмических превращениях положены в основу частей цикла. Заимствованная мелодия, которая проводится в различных голосах, порою даже имитируется, чаще происходят смены движений и фактуры. Помимо мелодии тенора в тематизме верхнего и басового голосов также используются интонации песни. Иным складывается общий облик произведения. Его части начинаются начальными же двухголосными фразами песни. Вместе с тем и здесь творческая инициатива Обрехта, вне сомнений, прорывается не только сквозь строгую «сетку» композиции, но и сквозь привычные для его времени нормы полифонического письма. Порою не столько сам *santus firmus* привлекает главное внимание и определяет характер звучания, сколько возникающие в противосложении к нему и длящиеся далее голоса самостоятельного значения, выразительные и выходящие поистине на первый план (*пример 66*). Так происходит в *Kyrie* II, где сначала имитируется в больших длительностях фрагмент из песни Бюнуа (с подвижным противосложением), а затем завладевает вниманием широкоразвернутая и вместе с тем интонационно цельная мелодия, которая и создает поэтическую образность этой части мессы (*пример 67*). К концу трехголосного *Benedictus* возникает необычная тогда по звучанию секвенция из параллельных терций на медленном нисходящем басу, с метрическими переборами как в

верхних голосах, так и в соотношении их с басом (*пример 68*). Эта ясная, но не элементарная расчлененность, эти повторы коротких фраз терциями вносят в музыку мессы светское динамическое начало, едва ли не плясовые ассоциации.

В другой мессе Обрехта на песенную тему «*Maria zart*» основная образность Sanctus определяется отнюдь не включением *cantus firmus*'а (нисходящий тетракорд из песни Зенфля вначале имитируется в больших длительностях, проходя по всем четырем голосам). Ее создает в итоге оживленное движение (с четвертого такта) сначала дисканта, а затем трех голосов (с двумя нижними) секвенциями, как бы выющимися в радостных переключках, раздвинутыми в разные регистры, с рокоchущим басом (*пример 69*). Динамика, сила, крепость слышатся в этой «мускулистой» музыке, в которой начисто нет ничего отвлеченного.

Очень интересно наблюдать, с какой импульсивностью отзывается. Обрехт даже на частности, которые особо привлекают его внимание в первоисточнике. Та или иная деталь в музыке песни, например, может вызвать у него целую цепь «изобретений» и преобразиться чуть ли не в признак его собственной стилистики.

168

Так, в песне Окегема «*Malheur me bat*», помимо общей опоры на ее верхний голос, Обрехт особо выделил для себя характерную каденцию с нисходящим движением параллельными секстами (в данном случае — через октаву; *пример 70*). В мессе на тему этой песни композитор многократно использовал сходный прием, развивая его по-своему, в разном контексте и чаще всего заменяя движение секстами — движением секстаккордами. Получился своеобразный «росчерк» в хоровом звучании, очень приметный, если не дерзкий по настойчивости (см. примеры в Gloria, с такта 79 и такта 175; в Sanctus, т. 26—27; в Agnus II, т. 51—53; в Agnus III, т. 51—58, *пример 86*). Более того: в других мессах Обрехта («*Je ne demande*», «*Fortuna desperata*», «*Graecorum*») сходный «росчерк» секстаккордами тоже нельзя не заметить (*пример 87*): он стал чертой его стилистики. Некоторой параллелью к мессе «*Sub tuum praesidium*» может служить месса «*De sancte Martino*». Написанная к празднику св. Мартина, она тоже соединяет свои слова со словами из официума «*Martinus ad huc*», мелодия которого проходит как *cantus firmus* то в теноре, то в басу, то у альты. Но в данном случае композитор не ставил столь виртуозных задач, как в мессе «*Sub tuum praesidium*».

В образной системе Обрехта, насколько мы способны в нее проникнуть на далекой дистанции, нет, видимо, большого места скорбным или трагическим эмоциям. Правда, ни у одного из композиторов нидерландской школы и нельзя еще встретить особо эмоциональной трактовки мессы, выделения в ней различных и среди них скорбных сторон образности. Это шло бы вразрез с эстетическими позициями церковного искусства — даже в эпоху Возрождения. Любопытно, что в мессе «*Malheur me bat*» Обрехт целиком переносит музыку «*Crucifixus*» в другой раздел мессы — в Benedictus: Это значит, что он придает ей всего лишь серьезный благоговейный смысл. В мессе «*Maria zart*» *Crucifixus* (в соединении с предыдущими словами «*Et homo factus est*» в одном из голосов) более выразителен по музыке, но широта мелодики в трехголосии и поэтический порыв в верхнем голосе на слово «*Crucifixus*» не несут в себе скорбной экспрессии. Иной характер, казалось бы, носит аналогичная часть Credo в мессе «*Salve diva parens*»: строгое, аккордовое звучание четырех голосов с небольшим подъемом мелодии в конце — перед восходящим движением «*Et resurrexit*». И все же здесь налицо большая сдержанность выражения (*примеры 73, 74*).

Мотеты Обрехта примыкают по своим масштабам и характеру письма к его мессам и значительно отличаются от песен. Композитор предпочитает в мотетах четырех-пятиголосный склад и крупную форму (более 200 тактов), состоящую из двух, трех (иногда более) разделов, создает произведения на *cantus firmus*, порой включает его в имитационное изложение, не избегает многотекстовости. Контрасты полифонического и аккордового склада, наибольших и наименьших длительностей, сопоставление двух фактур одновременно («строгая» и «подвижная» группы голосов),

169

синтез полифонической «текучести» с выступающей временами расчлененностью ткани, секвенции и переключки малых интонационных ячеек, полимелодическое многоголосие наряду с имитационностью и канонами — весь арсенал выразительных средств, излюбленных Обрехтом, выступает здесь с убедительной полнотой. Мотет для композитора — прежде всего серьезный духовный жанр; отсюда и характер его образности у Обрехта близок к мессам.

Иное дело — песня. Обрехт писал песни на нидерландские, французские, итальянские тексты, обращался к обработке уже известных напевов («*Fors seulement*»). Среди его произведений есть и

почти хоральные по складу (не исключаяющие, однако, легких имитаций — «Den haggel ende die calde Sne», *пример 75*) и явно полифонические («Se bien fait»), почти всегда не очень крупные, но и не миниатюрные по форме (50—70 тактов). На примере песен особенно хорошо видно, как тяготел Обрехт к гармоническому укреплению полифонии, к четкой форме с внутренними членениями и композиционной завершенностью целого. То, что нередко проступало у него сквозь полифоническое изложение, в песне сконцентрировано и прояснено как в своего рода образце. Примером может служить песня Обрехта на итальянский текст «La Tortorella». Она в сущности близка современной композитору фроттоле, только входящей тогда в итальянский музыкальный обиход. Не случайно запись ее сохранилась во Флорентийском рукописном собрании. Принято думать, что именно итальянская музыка последней четверти XV века, в частности ее песенные жанры помогли Обрехту обновить стилистику (и отчасти — формообразование) полифонического искусства. Доля истины в этом есть. Но если бы композитор не тяготел сам к новым приемам и выразительным средствам, если б его не побуждали к этому образные искания, он мог бы и не прислушаться к скромному голосу итальянской фроттолы. Творчество Обрехта поднялось на хорошо подготовленной исторической почве, на прочной основе богатой полифонической традиции. Вместе с тем оно в полной мере перспективно. Обрехт стоит уже на пороге XVI века: он предвосхищает многое из того, что станет определяющим в искусстве великого Жоскена.

XVI ВЕК. РЕНЕССАНС

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ, ЖОСКЕН ДЕПРЕ И СУДЬБЫ НИДЕРЛАНДСКОЙ ШКОЛЫ

В Италии первая треть XVI века была периодом Высокого Ренессанса, когда изобразительные искусства достигли небывалого совершенства и творческого подъема в великих произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Художественная атмосфера, вне сомнений, возымела значение и для музыкаль-

170

ной культуры Италии, а также благотворно подействовала на иностранных мастеров, которые в изобилии появлялись в итальянских капеллах. Вместе с тем в музыкальном творчестве самих итальянцев высшие достижения XVI века были еще впереди, их Высокий Ренессанс осуществился несколько позднее, в иной исторической обстановке, более сложной и противоречивой.

Эпоха Ренессанса наступила и во Франции в XVI веке, что хорошо известно по опыту ее литературы и явлениям изобразительного искусства и что также нашло свое выражение в расцвете французской полифонической песни, отличной по своему духу и стилю от образцов XIV—XV веков.

В музыкальной культуре Германии признаки и тенденции эпохи Возрождения наиболее отчетливо проявились в связи с движением Реформации, с борьбой против устарелых традиций церковного искусства и стремлением приблизить его к пониманию и музыкальным навыкам широких кругов. Фигур подобной Дюреру немецкая музыка тогда еще не дала, но обновление полифонической традиции за счет национальных истоков и обращение к народу на понятном ему языке стало важной основой для дальнейшего расцвета искусства вплоть до вершины его в творчестве Баха.

Своеобразное выражение эпоха Ренессанса получила, с одной стороны, в Испании, с другой — в Англии — при всем различии исторической обстановки и художественных традиций в этих странах. Сказались черты и тенденции Возрождения в музыкальном искусстве чешских и польских мастеров полифонии, хотя Чехия переживала как раз очень трудную полосу своей истории и именно гуситские напевы, созданные еще в XV веке, стали знаменем ее борьбы с поработителями.

Прошло уже достаточно времени, чтобы влияние ренессансного гуманизма распространилось так или иначе помимо Италии и в других странах Европы. Во многих европейских центрах в XVI веке сложилась просвещенная среда, в которой преобладали художественные интересы, увлечение античностью, ее памятниками и эстетическими воззрениями, стремление участвовать в устройстве театральных спектаклей и музыкальных праздников, воздействовать на развитие театра и музыки согласно новым идеалам эпохи. В Италии деятельность академий, впервые основанных еще в XV веке и возникавших далее в XVI и начале XVII века, активизация кругов гуманистов,

группирующихся при дворах, очень способствовали обострению эстетической мысли, росту сознательного, критического отношения к явлениям искусства и его направлениям. Все более горячо и заинтересованно обсуждались на протяжении XVI века проблемы современной музыки, что привело в итоге столетия к пересмотру многих оценок и созданию «драмы на музыке», в принципе противопоставляемой всевластной полифонической традиции. Даже политические потрясения (изгнание Медичи из Флоренции в 1494 году), войны, разгром Рима немецкими ландскнехтами в 1527 году не отвлекли в конечном счете гуманистическую среду от вопросов искусства.

171

Бальдасаре Кастильоне в своем известном трактате «О придворном» (второе десятилетие XVI века) вкладывает в уста некоего графа такие слова: «... меня не удовлетворяет придворный человек, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах, ибо, если хорошенько подумать, нельзя найти более почтенного и похвального отдыха от трудов и лекарства для больных душ, чем музыка. В особенности необходима музыка при дворах, так как, кроме развлечения от скуки, она много дает для удовольствия дам, души которых, нежные и мягкие, легко проникаются гармонией и исполняются нежности»¹⁷. Далее идет речь о том, какая именно музыка прекрасна: та, которая поется с листа уверенно и в хорошей манере, пение соло под виолу, игра на клавишных или на четырех смычковых инструментах и т. д. Нигде, однако, не восхваляет Кастильоне хоровую полифоническую музыку, считая, очевидно, что она имеет по преимуществу только специальное назначение — в церкви, на официальных торжествах.

Во Франции проблемы музыкального искусства, в тесной связи с поэзией, горячо обсуждаются в кругу академии Антуана Баифа (1570-е годы), где содружество поэтов во главе с Ронсаром и музыкантов приводит к своего рода реформе музыкальной декламации по образцу древних. Реформация в Германии побуждает именно ее деятелей во главе с Лютером высказывать свои суждения в этой связи.

Огромное значение для распространения музыкальных произведений в разных странах имело изобретение нотопечатания и выпуск нотных изданий с первых же лет XVI века. Оттавиано Петруччи в Италии начинает издавать мессы Жоскена Дебре (1502), Обрехта (1503), затем и сочинения других современников. Первым же образцовым его нотным изданием стало собрание *chansons* под названием «*Harmoniae musices Odhecaton*». В него вошли, в частности, различные авторские обработки одних и тех же песен (например, «*Fors seulement*»), в том числе работы Бюна, Обрехта, Пьера де Ла Рю, Агриколы, Гизелена. В дальнейшем Петруччи выпустил целый ряд сборников итальянских многоголосных песен — фроттол, получивших широкое распространение в обществе. Крупными нотоиздателями своего времени стали также Оттавиано Скотто и Антонио Гардани в Венеции, Пьер Аттеньян в Париже, Тильман Сузато в Антверпене. Плодотворный обмен опытом, столь характерный для музыкантов эпохи Возрождения, все ширился и способствовал более глубокому и аналитичному проникновению композиторов в создания своих коллег. И разумеется, творческая деятельность музыкантов получила более широкую известность в обществе.

Большие успехи одерживает наука о музыке в XV—XVI веках. Среди ранних печатных изданий выделяются музыкально-теоре-

¹⁷ Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 522.

172

тические труды нидерландского композитора и ученого Иоганна Тинкториса, испанского теоретика Рамиса ди Пареха, швейцарского немца Глареана и других музыкальных писателей. Учение о ладах, популяризация музыкальных знаний, суждения о крупнейших композиторах того времени и о ходе музыкального развития в XV—XVI веках, пробуждающийся интерес к особенностям народного искусства (в дальнейшем и обсуждение проблем музыкального исполнительства) — такова проблематика музыкальной науки с конца XV и на протяжении XVI столетия. (Оставляем пока в стороне все, что касается ее итогов к концу XVI века.)

В труде Рамиса ди Пареха («Практическая музыка», 1482) были высказаны прогрессивные взгляды на учение о ладах и о консонансах. Опираясь не на теоретическую традицию, а на музыкальную практику, он противопоставил средневековой системе шестиступенных звукорядов (гексахордов) восьмиступенную мажорную гамму, а старинным представлениям о консонансах октавы и квинты — утверждения о консонантности терции и сексты, широко входящих в

современное ему многоголосие. Трактат этого испанского ученого музыканта, работавшего в Болонье, вызвал ожесточенные нападки со стороны консервативных итальянских теоретиков и породил длительную полемику.

Иоганн Тинкторис способствовал музыкальному просвещению, выпустив около 1472 года свой «Определитель музыкальных терминов», и проявил живой интерес к судьбам нидерландской школы, к творчеству Дюфаи, Окегема, Бюнуа, затронув также значение для них Данстейбла — в своей «Книге об искусстве контрапункта» (1477). Как и Пареха, он стремился судить об искусстве и его теории в прочной опоре на практику — характерное знамение времени!

Всесторонне образованный, обладавший широким кругозором, немецкий ученый швейцарского происхождения Генрих Лорити из Гларуса, называвший себя Глареаном, высказал в трактате «Двенадцатиструнный» (1547) передовые эстетические суждения о музыке, обосновал существование сверх средневековой системы еще ионийского и эолийского ладов (практически — мажора и минора) и сообщил немало сведений о современных ему композиторах, о путях нидерландской школы, в частности о Жоскене Дебре, оценив по достоинству лучшие достижения музыкального искусства XV и XVI веков. Франсиско Салинас, испанский композитор, органист, ученый, знаток античности, крепко связанный также с Италией, в семи книгах «О музыке» (1577) помимо обсуждения ряда теоретических вопросов (классификация музыки, античные лады, проблемы ритма в свете наследия античности) попутно привлек великое множество сведений об испанской (отчасти итальянской) народной музыке, привел в изобилии нотные примеры, широко черпая материал из современного ему быта. Это последнее делает труд Салинаса уникальным для своего времени и бесценным для истории.

173

Итак, подъем музыкального искусства на общей почве Ренессанса продолжается в XVI веке, захватывая одну за другой страны Западной Европы. Возникают новые творческие направления, по преимуществу светской ориентации. Рождаются новые жанры всецело характерные для эпохи. Не только расцвет музыкального творчества, но и сама общественная атмосфера, в которой существует и развивается искусство, не только музыкальная практика, но и теория побуждают говорить о сложении музыкальной культуры Ренессанса.

Первые бесспорные признаки Ренессанса в наше время обычно усматривают в творчестве Жоскена Дебре. «Никто больше его не выражал в песнях с большей силой настроение души, никто не начинал более удачно, никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести...» — утверждал его младший современник в 1547 году¹⁸. Искусство Жоскена в середине XVI века признавалось совершенным: оно удовлетворяло эстетическому идеалу времени. Вместе с тем Жоскен всеми своими художественными корнями связан с предшествующим столетием, с традициями нидерландской школы, с характерными для нее жанрами и системой композиционных приемов. Он во многих отношениях продолжает дело Дюфаи, Окегема, Обрехта и других мастеров их поколений. Он и не помышляет отречься от сложных и сложнейших основ их мастерства, даже еще усложняет его и совершенствует. И все-таки он как бы переходит историческую грань и оказывается за пределами раннего Ренессанса. Техника уже не владеет им. Он овладел ею настолько, что она стала почти неощутимой. Не только современники Жоскена, но и мы ощущаем прежде всего в его музыке ее выразительность и красоту, вместе с удивительным прояснением стиля. Если он еще не достигает и не может достичь полной индивидуализации образности (она наметится лишь к концу XVI века), то в проявлениях лирического чувства он несомненно превзошел и Окегема, и Обрехта, в известной мере приблизившись к Дюфаи, но на новом художественном уровне.

Жоскене свойственно удивительное равновесие при большом расширении сферы образности и высоком духовном тоне. Правда, тому же Глареану казалось, что ему не хватало чувства меры, что «он не так умерял излишества бьющего через край гения, как это бы следовало». Однако суждения такого рода естественно возникали при сравнении музыки Жоскена с творчеством его ближайших предшественников, особенно Окегема, и объяснялись углублением выразительности от Окегема — к Жоскене. Что касается соотношения Жоскен — Обрехт, то оно несколько иное. Обрехт был смелым художником, и для него характерны своего рода прорывы от «чистой полифонии» типа Окегема в новые сферы стилистики, которые оказались важны и для Жоскена. Но у Обрех-

¹⁸ Глареан. Двенадцатиструнный. —Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 408—409.

та еще не было художественного равновесия: его главная привлекательность заключается как раз в дерзких выходах из принятых норм полифонического письма. Жоскен сглаживает эти смелости и выравнивает стиль полифонии, одновременно обогащая его.

В сравнении с другими композиторами XVI века в Италии, Франции, Германии, Испании, Англии Жоскен Дебре — более ранний представитель своей эпохи. Он не только крепче других связан с традициями XV века, но и полностью сложился как художник в его пределах. Возможно, что Жоскен был старше Обрехта лет на десять; в лучшем случае они могли быть ровесниками. Дата и место рождения Жоскена не установлены. Предполагают, что он родился около 1440 года, по-видимому в Пикардии, в графстве Вермандуа, скорее всего в его столице Сен Кентине (неподалеку от Камбрэ). Во всяком случае, музыкальные занятия Жоскена начались в церковном хоре Сен Кентина. В очень молодые годы Жоскен, как и многие его соотечественники, отправился в Италию. В 1459 году мы находим его уже в составе соборной капеллы в Милане. В те годы она была совсем небольшой: 7 певцов и органист. Жоскен оказался единственным северянином среди своих коллег. У него был бас. Участвуя в работе такого ансамбля (его трудно даже назвать хором!), он мог вслушиваться во многие полифонические сочинения, следить за ходом каждого из голосов, ведя партию баса как гармонической основы целого. Известно, что Жоскен не раз прерывал свою службу в капелле на протяжении 1460-х годов: быть может, отлучался куда-либо, ездил на родину, хворал.

С 1474 года Жоскен находился на службе при дворе герцога Галеаццо Мария Сфорца в Милане, где общался с выдающимися музыкантами. Дворцовая капелла состояла тогда из двух частей: певческой (21 певец) и камерной (13 человек). Музыканты герцога участвовали в пышных церковно-придворных празднествах, и сам он придавал большое значение организации капеллы. По его поручению Гаспар ван Веербеке ездил в Пикардию и Фландрию, откуда были затем привезены в Милан певцы. Среди инструменталистов тоже оказалось немало иностранцев — немцев, нидерландцев. Жоскен застал в капелле герцога Александра Агриколу; затем туда вошли Л. Компер и И. Мартини, некоторые французы, итальянцы и испанцы. Как видим, в составе капеллы находились крупные композиторы нидерландской школы. После убийства герцога в 1476 году Жоскен еще оставался на службе двора.

В годы 1486 — 1499 Жоскен был членом папской капеллы в Риме. В нее входило тогда 18—20 певцов, среди них известные композиторы-полифонисты — тот же Веербеке, Марбрианус де Орто, И. Стокем, Б. Вакейра. Таким образом, и здесь Жоскен находился в избранном кругу мастеров полифонии.

Работал также Жоскен у кардинала Асканио Сфорца, в доме которого подружился с поэтом Серафино де Чиминелли дель Аквила и затем вошел в круг видных гуманистов, среди которых был Пьетро Аретино.

175

В дальнейшем Жоскен был связан с двором французского короля. Глареан рассказывает несколько историй об отношениях композитора с Людовиком XII, который очень ценил его, тогда как Жоскен не стеснялся остроумно посмеиваться над его скупостью, ложными обещаниями и полной немзыкальностью. Это могло бы остаться в сфере исторических анекдотов, но сохранились сочинения Жоскена, запечатлевшие его остроты в музыке.

Известно также, что одновременно Жоскен набирал во Фландрии певцов для двора Эрколе д'Эсте, а с 1503 года стал «маэстро ди капелла» у герцога в Ферраре. Тогда же он принимал участие в деятельности местной соборной капеллы и участвовал, среди других музыкантов, в театральных представлениях при дворе. В Ферраре он имел возможность встречаться с молодым Ариосто. Одна из месс Жоскена была посвящена герцогу и стала известна под названием «Hercules Dux Ferrarie». Жоскену вообще не раз приходилось создавать крупные произведения «на случай», что способствовало упрочению его известности. В 1493 году состоялась свадьба Максимилиана I с Бьянкой Марией Сфорца; к этому празднеству были созданы мессы Жоскена «Una musqué de Buscaua» и «Faisant regretz». Для короля Испании Филиппа Красивого месса, ранее посвященная феррарскому герцогу, превратилась в мессу «Philippus rex Castillie». На смерть Людовика XII Жоскен написал торжественную траурную музыку и т. д.

Поздние годы жизни Жоскена прошли в Конде. Он принял духовный сан. И хотя пользовался повсюду огромным авторитетом, был прославлен современниками, дата его кончины в Кондесюр-Эско не установлена. Она будто бы была на надгробии (27 августа 1521 года), но не сохранилась.

По свидетельству же Эразма Роттердамского, Жоскен умер в 1524 году. Так или иначе ему было, по-видимому, около восьмидесяти лет, может быть немного больше.

Творческая жизнь Жоскена совпадает с периодом Высокого Ренессанса в Италии. Он принадлежал примерно к поколению Леонардо да Винчи, при нем появлялись одно за другим крупнейшие произведения лучших итальянских живописцев и скульпторов. Он был также старшим современником Дюрера и Босха, о которых мог узнать у себя на родине. По духу он во многом близок итальянскому искусству своего времени, с его живым и возвышенным представлением о человеке, культом красоты и стремлением к гармонии целого. Но в сравнении с итальянскими художниками начала XVI века Жоскен все же мастер иной по своим традициям: специфическая виртуозность техники, достигнутая усилиями нескольких поколений, не утрачивает для него своего значения и даже особого интереса, как бы он над ней ни властвовал. Связь с прошлым у него выражена сильнее, резче, чем у итальянцев того же времени — в принципах полифонического письма, в традиционности жанров. Тем удивительнее, однако, выступает его новаторство.

176

Для Жоскена все традиционные музыкальные жанры были равно интересны. У него — 20 полных месс (и 6 отдельных их частей), 98 мотетов и других духовных сочинений и более 60 песен. Некоторые вокальные произведения его публиковались в Италии среди фроттол, поскольку были близки этому более простому жанру. Сохранилось также 10, по-видимому, инструментальных пьес Жоскена для трех — шести голосов (без обозначения инструментов): «La Spagne», «L'homme armé», Фантазия и т. д. Кроме того, ему неверно приписывалось еще значительное количество крупных сочинений (в том числе 8 месс и 27 мотетов) и до сих пор остается ряд спорных.

В отличие от композиторов XV века Жоскен с 1502 года имел возможность публиковать свои произведения: то были вообще первые опыты нотопечатания. Оттавиано Петруччи издал три книги его месс в 1502, 1505, 1514 годах, то есть еще при жизни композитора. Публиковались сочинения Жоскена у Пьера Аттеньяна в Париже, Тильмана Сузато в Антверпене, входили в многочисленные смешанные сборники, приумножая славу автора.

Среди месс Жоскена, как и повсюду у него, преобладают четырехголосные: их 14 — при двух пятиголосных и четырех шестиголосных. Более половины месс написаны на темы песен: Окегема («Malheur me bat», «D'ung aultre amer»), Брумеля («Mater Patris»), Р. Мортонга («N'auray je jamais mieuis» — в мессе «Di dadi»), Х. Гизегема («Allez regretz»), У. Фрай («Tout a par moy» в мессе «Faisant regretz»), а также анонимных («L'homme armé» — две мессы, «L'ami Baudichon», «Fortuna desperata», «Una musqué de Buscaya»). В пяти произведениях использованы мелодии: антифона («Da pacem»), интроита («Gaudeamus»), духовных гимнов («Ave Maria stella», «Pange lingua»). Две мессы, свободные от заимствованных мелодий, являются каноническими.

В отношении к первоисточникам разного рода композитор не придерживался какого-либо одного принципа и испытывал все мыслимые в то время возможности их обработки, переработки и творческого развития. В крупных полифонических произведениях Жоскена как бы сконцентрирован в этом смысле весь опыт нидерландской школы — от уже давней техники сочинения на *santus firmus*, затем расчленения его мелодии и более свободной ее обработки, вплоть до «врастания» в ткань многоголосия, — к созданию мессы на основе многоголосного же произведения (*chanson* или другого жанра), творчески переосмысленного в новом целом. Исследователи нашего времени различают мессы-парафразы, написанные на основе обработки мелодии «первоисточника» (не в качестве простого *santus firmus*'а), — и мессы-пародии, в которых перерабатывается та или иная малая многоголосная композиция¹⁹. Это уместно разъяснить как раз в связи

¹⁹ См.: Евдокимова Ю. История, эстетика и техника месс-пародий XV—XVI веков. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки, с. 6-31.

177

с творчеством Жоскена: хотя у его предшественников уже намечался весь круг названных приемов, именно у него месса-пародия выходит на важный план и наиболее полно представляет его творческую личность.

К числу месс-пародий у Жоскена относятся: «Allez regetz», «Fortuna desperata», «Malheur me bat» и «Mater Patris». Три из них имеют в основе светские трехголосные песни, а последняя, четвертая — трехголосную же духовную песню Брумеля. По заключению исследователей, ранняя техника месс-пародий представлена в первом названном произведении. Месса «Fortuna desperata»

опирается на три разные редакции песни: трехголосную и четырехголосную с итальянским текстом и четырехголосную. «Fortune espérée» с французским текстом. Три голоса песни служат материалом для свободной и разносторонней обработки в различных частях мессы. Даже в пределах Кугие проходят начало песни (им открывается месса — в верхнем голосе), отрывок из среднего ее голоса и затем средний голос — в теноре мессы. В дальнейшем начала частей и разделов мессы вновь и вновь напоминают о первой фразе песни, как о своего рода заглавии. Верхний голос песни появляется в Credo, в басу Agnus I и некоторых других разделах мессы. Нижний голос первоисточника звучит в Sanctus. Более всего используется материал среднего голоса песни, особенно в крайних частях цикла.

Вместе с тем отнюдь не эти особенности композиции производят главное художественное впечатление. Жоскен внимателен к словесному тексту мессы, он дает ощутить значение слов «... miserere nobis», «Crucifixus», «... passus et sepultus est». Он широко пользуется имитационными приемами развития, внутренним варьированием в малых пределах (мелодии, построения), сочетает глубокую полифоническую разработку с ясностью гармонии и четкостью членений многоголосной ткани, проявляет большой интерес к остинатности в широком и разностороннем ее понимании. После долгого накопления соответствующих композиционных приемов у предшественников Жоскен достигает нового уровня формообразования в полифоническом целом, причем собственно полифоническое мастерство с его высокой виртуозностью (углубление имитационного и канонического начал) проникается такими факторами, как повторность, секвенционность и остинатность (зачастую вкуче с секвенциями и имитациями). То, что уже смело прорывалось у Обрехта, становится важной движущей силой у Жоскена, вне которой немислимо его зрелое искусство.

Новая совокупность приемов развития и формообразования создает основу для более определенной и выдержанной образности тех или иных частей, разделов, крупных фрагментов произведения. К внутренне-вариационному развертыванию мелодики, к имитационно-каноническому развитию многоголосия присоединяются теперь и новые возможности продвигаться вперед, сохраняя избранный тип фактуры и общего склада — путем секвенцирования, частичной повторности и многосторонней

178

остинатности. Это очень оживляет звучание, способствует выпуклости мелких построений и несомненной завершенности фрагмента в целом.

В какой связи все это стоит с принципом мессы-пародии? Помимо того, что у композитора-полифониста (не только Жоскена) естественен интерес к широкой, так сказать, разветвленной форме разработки первоисточника, перед ним возникает значительно большая свобода для проявления творческой инициативы, для испытания всей системы обогащенных выразительных средств и приемов. Он может избирать тот или иной голос оригинала, членить его на отрезки, снимать, сокращать или дополнять, проводить в разных голосах и т. д. Это сложно — но это и гибко.

С большой тщательностью проанализировал советский исследователь мессу-пародию Жоскена «Malheur me bat» — также зрелый образец этого рода композиции²⁰. В частях мессы использован полностью весь материал трехголосной песни, причем композитор подверг его своей переработке: в ряде случаев расчленил по-разному, выделил, например, отдельные небольшие построения и сгруппировал их парами цепочкой (в Gloria), частично дал внутри пар в увеличении (в Credo, в Agnus III), сократил, оставив лишь крупные длительности (в Agnus I) и т. п. При этом каждый голос песни проходил в соответствующем голосе мессы и был показан троекратно, а в начале Sanctus I появлялись полностью первые 11 тактов трехголосной песни. Разумеется, все это не может не изумлять продуманностью сложного замысла. Но ведь само по себе «препарирование» песни Окегема, как бы оно ни было технически интересно, не осталось главной художественной целью произведения. На основе многообразного и достаточно свободного обращения с тремя голосами песни Жоскен расширил от начала к концу произведения собственные творческие возможности: углубил значение имитационного развития и канонических форм, остинатности, связанной с вариационностью, то есть утвердил свои принципы формообразования.

При всем том композитор еще, видимо, не рассматривал мессу как крупное сочинение на собственную тему, имеющую определенный образный смысл. Его собственные темы в ряде произведений этого рода не получили значения образного ядра, а служили своеобразным скрепляющим «ферментом» скорее символического значения (*La sol fa re mi* или *re-do-pe-do-pe-*

фа-ми-ре в мессе «Hercules Dux Ferrarie»).

Среди песен, которые привлекали Жоскена для разработки в мессах, были и весьма популярные тогда образцы, использованные также у других композиторов («L'homme armé», «Fortuna desperata»), и более редкие мелодии, известные ему, очевидно, из собственного опыта: «L'ami Vaudichon» (старинная песня, возник-

²⁰ См.: Пелецис Г. Месса Жоскена Дебре «Malheur me bat» (к вопросу о технике сочинения на *cantus firmus*). — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 54—77.

179

шая не ранее начала XV века) и «Una musqué de Buscaya» (старинная французская песня, распространенная и у басков).

На тему «L'homme armé» композитор создал две мессы: «...super voces musicales» и «...sexti toni». Они могут служить примером различного авторского претворения одного и того же первоисточника ²¹. В первой из них мелодия песни отчетливо выделена как *cantus firmus* во всех частях цикла, всякий раз начинаясь с новой ступени лада, показываясь в прямом и ракоходном движении, выступая с перерывами и т. д. Во второй мессе на тему «L'homme armé» Жоскен отказывается от последовательности сочинения на *cantus firmus*. Мелодия песни показана лишь в Кюрие II, в начале *Gloria* и в басу «Qui tollis». В остальном ее материал как бы растворяется в сквозном имитационном или каноническом развитии, питая собой интонационный строй произведения. При этом к концу мессы сложность полифонического изложения нарастает; в *Sanctus* и *Benedictus* — каноны на одну тему, в *Hosanna* — на две, а в шестиголосном *Agnus III* («Fuga ad minimum») двойной канон контрапунктирует с двумя отрезками мелодии «L'homme armé», как бы завершая тем самым всю композицию мессы. В итоге мессы получились достаточно различными по общему характеру: первая воспринимается как более «терпкая» и строгая, вторая кажется более широкой и смелой по духу и масштабам развития.

Специальные композиционно-технические задачи ставил Жоскен перед собой в двух канонических мессах. Из них более ранняя — как будто бы «Ad fugam» (вероятно, из репертуара Сикстинской капеллы). В ней нет ни *cantus firmus*'а, ни особой авторской темы. Ее структурная основа — канон в квинту между верхним голосом и тенором. Порой альт присоединяется к ним в трехголосном каноне. Бас чаще остается самостоятельным, образуя базис для канонического движения других голосов. Каноническое изложение местами прерывается интермедиями, которые выделены двухголосным складом. Вторая каноническая месса «Sine pomine» наполнена канонами в квинту и кварту, охватывающими разные пары голосов поочередно. И в том и в другом произведении авторский интерес сосредоточен на развитии, на процессе движения, тематизм же не отличается особой характерностью, а интермедийные фрагменты служат разрежению многоголосной ткани и выполняют функции отчленения и оттенения канонических разделов.

Мессы Жоскена на символические темы, возникшие в пределах между 1490 и 1505 годами, убедительно доказывают, насколько сильнее его занимали проблемы развития в крупной полифонической форме, чем проблемы тематизма вообще или первоисточника в частности. То были зрелые годы его творчества,

²¹ См.: Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 17—53.

180

и обе мессы получили большую известность. Первая из них «La sol fa re mi» особенно прославила его имя в период работы в Риме. Композитор был свободен в выборе темы, в сочинении ее. Тем не менее он избрал простую последовательность пяти звуков и извлек из нее чуть ли не безграничные возможности варьирования в больших и малых масштабах музыкального развития. Тема проходит в мессе более 230 раз, определяя плавно-вокальный характер музыки и преобладающе минорную окраску звучания. Сама тема варьируется на разные лады, изменяется ритмически и в разном контексте гармонизируется по-разному. Хотя происхождение темы в мессе «Hercules Dux Ferrarie» несколько иное, она по существу носит примерно такой же «нейтральный» характер: ре-до-ре-до-ре-фа-ми-ре. Эта последовательность тонов возникла как подстановка нотных обозначений под гласные буквы наименования мессы, посвященной

Эрколе, герцогу Феррары:

Hercules Dux Ferrarie:

Тема проходит

в разных голосах мессы в основном виде, в уменьшении, в ракоходе. Последняя часть мессы и здесь, как в «L'homme armé sexti toni», разрастается до шестиголосия (при общем четырехголосном складе). Соотношение фрагментов «тематических» и свободных от темы оказывается равным, а структура мессы в целом вся слагается из восьмитактов — «пример в своем роде уникальный»²². Приведем всего один раздел — Кюрие II, чтобы показать, насколько свободно чувствует себя композитор в отношении к избранной теме и как щедро он пронизывает многоголосную ткань остигнатыми и секвенционными образованиями, сочетая их в прихотливой, но ясной связи (*пример 76*). Из 18 тактов тема мессы проходит в тактах 9—18, становясь там осью гармонии и будучи выделена большими длительностями. Все Кюрие построено на приметной остигнатной фигуре, мерно спускающейся вниз по звукам лада (сначала в верхнем голосе, с 5-го такта—в басу). Сцепление этой основной остигнатности в верхнем голосе при контрапунктической «временной» остигнатности у альты (такты 1—4) с новым соотношением секвенций в двух верхних голосах при основной остигнатности баса дальше (такты 5—9) создает впечатление одновременно и смены, и непрерывности движения. С 9-го такта в теноре вступает как *santus firmus* «буквенная» тема мессы, а верхние голоса затем входят в новые соотношения, с элементами противодвижения, тогда как в басу неизменно звучит остигнатная фраза. Таким образом, цепь не прерывается, одни элементы все еще накладываются на другие, а развитие мелодий в верхних двух голосах протекает внутренне-вариационно — со сцеплением близких попевок.

Это чеканное, с паузами в басу на сильных долях и в то же время удивительно гибкое вверху движение, это сочетание секвен-

²² Протопопов Вл. Проблема формы в полифонических произведениях строгого стиля. — Сов. музыка, 1977, № 3, с. 107.

181

ционного членения с плавностью линий в многоголосии не связано с какой-либо индивидуально определимой образностью, не служит воплощению чего-либо личностного в сфере эмоций. Вместе с тем образность все же едина в пределах Кюрие, хотя и разворачивается в процессе движения, когда динамические волны упорно возникают и возникают... В конечном счете характер образности здесь менее всего зависит от темы мессы, хотя она вполне естественно вписывается в сердцевину полифонического ансамбля. Выражает ли это Кюрие упорную, но мягкую настойчивость мольбы или вне-личную энергию душевного движения вообще — судить трудно. Степень образной обобщенности, думается, и не предполагала тогда более точных содержательных определений. При всем том следует заметить, что музыка такого склада должна была легче восприниматься слушателями, чем более линейная и в принципе менее расчлененная полифония Окегема.

Для индивидуального стиля Жоскена с его стремлением к расчлененности структуры, повторности, секвенционности очень характерна и возрастающая роль аккордовых эпизодов и разделов мессы, в которых полифоническое развитие, по существу, не прекращается, но идет «нота против ноты», то есть складывается в колонны аккордов. Каждый голос четырехголосия (или другого состава голосов) сохраняет при этом свою плавность, свою линию, но целое звучит прежде всего гармонично. Со временем эта тенденция становится все более заметной в произведениях Жоскена, выступая в мессах «D'ung aultre amer», «De beata virgine», «De pasem», «Pange lingua», где те или иные части носят выдержанно аккордовый характер: разделы в Gloria, Credo и Agnus в первом из названных произведений, эпизоды в Osanna — во втором, Et incarnatus в двух последних мессах. На примере Et incarnatus из поздней мессы «Pange lingua» хорошо ощутим полнозвучный аккордовый склад и ясная расчлененность целого каденциями (4—5—6 тактов). В имитационно-полифоническом контексте той или иной мессы подобное изложение выделяется по контрасту и порой бывает связано с образностью более лирического плана, хотя все еще строгой и без личностных акцентов. Чаще всего она возникает именно в «Et incarnatus», то есть там, где идет речь о Христе-человеке.

Гармоническое прояснение полифонии Жоскена современные исследователи ставят в зависимость от примера итальянской, лауды с ее простым общим складом или фроттолы, если иметь в виду более новые стилевые явления. Это как бы продолжает начатое Обрехтом. И так же, как у него,

продиктовано у Жоскена его внутренне созревшей творческой потребностью, а не одним лишь внешним воздействием.

Однако, как бы ни эволюционировало искусство Жоскена на протяжении чуть ли не полувека, его полифоническая вариационная природа всегда остается словно родовым признаком классики строгого стиля. Это со всей убедительностью прослеживается повсюду, вплоть до последних его произведений крупной

182

формы. В Куге из мессы «Pange lingua» Вл. В. Протопопов видит «один из типичных образцов полифонической вариационной формы в строгом стиле» и показывает также в нем примеры вариационной техники в малых масштабах. «Описанные формы варьирования в малых масштабах постоянны в строгом стиле, — заключает исследователь, — за ними скрывается общая вариационная природа произведений строгого стиля. Если обратиться к той же мессе «Pange lingua» Жоскена, являющейся типичной для его творческих принципов, то отнюдь не только Куге, но все части оказываются подчиненными вариационному методу развития, в разных формах воспроизводя формулу: $a + a^1 + a^2$ б... Здесь, как и вообще в строгом стиле, можно говорить об особом принципе постепенности контрапунктирования, планомерном усложнении фактуры, который в конце концов отразился и на композиции классической фуги»²³. Среди множества мотетов Жоскена преобладают крупные сочинения на латинские духовные тексты. Назначение этих произведений могло быть и официально-праздничным, когда они создавались «на случай» для Милана, Рима, Феррары или для Камбрэ, Конде, и не связанным с такими внешними поводами, когда композитор был волен более сосредоточенно углубиться в духовный текст, не столь заботясь о производимом ярком, массовом эффекте. Объем иных мотетов превышает 380 тактов; многие из них содержат от 150 до 200 с лишком тактов. Чаще всего каждое произведение делится на ряд частей — от 2 до 7. Мотет у Жоскена можно сопоставить с крупной частью мессы (как, например, Credo), в которой имеется несколько внутренних разделов. Как и в мессах, композитор предпочитает в мотетах четырехголосие, хотя создает и пяти- и шестиголосные образцы, а в виде исключения пишет двадцатичетырехголосный канонический мотет «Qui habitat in adiutorio». Вообще диапазон художественных средств в этом жанре у Жоскена так же широк, как и в мессе. Сопоставляя разделы внутри формы, он чередует имитационное изложение с аккордовым, широкие распевы слогов — с крупными длительностями по звуку на слог, движение плавными мелодическими волнами — и репетиции на одном тоне, плотную, насыщенную многоголосную фактуру — и разреженную в двухголосии. Есть у него и небольшие произведения, например всего из 2-х частей, в основе своей аккордовых, в которых, однако, вкраплено по несколько тактов «интермедий» иного склада. Таков мотет «Tu pauperum refugium», очень скромный по объему, сдержанный в движении, классичный по чистоте гармонии и прозрачности легких интермедий. В более крупных композициях, где возникает 5—7 частей (мотеты «Qui velatus facie fuisti» из 5 частей и «Vultum tuum depacabuntur» из 7), связанных с новыми и новыми разделами текста, встают особые задачи объединения формы.

²³ Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVII—XIX веков. М., 1965, с. 26.

183

ибо расчленение ее вовсе не предполагает **распадения**. Вл. В. Протопопов, в только что цитированной работе, определяет вообще форму мотета как строфическую вариационно-полифоническую, в которой развитие протекает на разном, но родственном тематическом материале, то есть обновление тематизма идет в пределах его вариационного родства, которое выявляется внутри каждой из частей. Среди примеров, иллюстрирующих это определение, приводится мотет Жоскена «Tribulatio et angustia», в котором каждая из трех частей является вариационной формой (первая часть — цепной вариационной формой) и все они сцеплены между собой в процессе развития. Это и держит форму мотета в целом, не дает ей распасться.

В мотетах Жоскена широко применяется техника *cantus firmus*'а при достаточно многообразном ее понимании. В пятиголосном мотете «Benedicta es coelorum regina» канонизированная мелодия гимна проходит как *cantus firmus* звеньями — то в верхнем голосе, то в теноре, тогда как другие «свободные» голоса контрапунктируют ей. Одно и то же слово (например, «Benedicta») или несколько слов, образующих строку гимна, со своей мелодией звучат сначала в суперпюсе, а противосложение — внизу. Затем то и другое меняется местами: тот же отрывок гимна поручен тенору, а противосложение отдано верхним голосам, в одном из которых сохраняется прежняя

линия (то есть применен двойной контрапункт). Так, шаг за шагом продвигается *cantus firmus*, причем дальше количество голосов все возрастает. Между тем течение музыки воспринимается как естественное, не отяжеленное, то более плавное, с распевами, то скорее силлабическое, а свободные голоса непринужденно связываются интонационной общностью, родством попевок, ощутимым то здесь, то там по ходу их развертывания.

Четырехголосный мотет «*Alma redemptoris mater*» создан Жоскеном на основе напевов двух антифонов: помимо обозначенного в заглавии, еще и «*Ave regina coelorum*». Советский исследователь называет этот мотет многоголосной хоровой фантазией на материале антифона²⁴. Оба напева выступают в мелодически новом оформлении, то более распетыми, то сконцентрированными. Четыре раза с небольшими изменениями повторяется начальная фраза «*Ave regina*», оттеняя этим обновляемое развитие мелодии первого антифона. Многоголосная ткань объединена попевками в разных голосах, имитациями, двойными имитациями, каноническими секвенциями. Однако монотонии в развертывании целого нет: фактура то насыщена, то разрежена, много пауз, оживляют звучание переклички голосов и их групп.

Наряду с использованием церковных напевов Жоскен обращается в духовных произведениях (помимо месс) к мелодике светских песен. Так, в его пятиголосной «*Stabat mater*» в качестве

²⁴ См.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним, с. 189—194.

184

cantus firmus'а проходит в теноре большими длительностями мелодия любовной *chanson* «*Comme femme desconforté*». В целом же это ясное, гармоничное произведение нисколько не утрачивает своей цельности и чистоты оттого, что композитор позволил себе ввести в многоголосие голос любовной жалобы, который как бы растворился в новом целом.

Есть среди мотетов Жоскена образцы своего рода шуточной техники, когда мастер словно забавлялся сугубо профессиональными «остротами», поскольку все это давалось ему именно шутя. Примером может служить светский по содержанию мотет «*Ut Phoebi radus*». Латинские строки подобраны таким образом, чтобы их начала содержали слоги, совпадающие с сольмизационными названиями звуков: в первой строке это «*Ut*» (как обозначали тогда ноту *do*), во второй — «*Ut re*» и так далее, вплоть до шестой строки, начинавшейся «*Ut-remi-fas-sola*» (гексахорд). Жоскен выделяет подряд строку за строкой и в связи с каждой из них создает музыкальное построение (сначала в 9 тактов, затем в 10, 11 и т. д.). Каждое построение начинается с проведения своих звуков (согласно обозначению) большими длительностями в нижних голосах, верхние же два голоса сначала образуют противосложение, а затем (когда нижние замолкают) еще продолжают развертывать свои мелодии. В дальнейших построениях нижние голоса продолжают канон на основе «своих» звуков соответствующей строки, а верхние, двигаясь как противосложение и затем развертываясь далее, свободно развивают интонации «*do-re*» или «*do-re-mi*» и т. д. Мотет состоит из двух частей. Вторая по общему замыслу как бы соответствует первой, но в обратном порядке: первое построение исходит из «*ля*», второе «*ля-соль*» и т. д. вплоть до «*ля-соль-фа-ми-ре-до*» — то есть в ракоходе. И на основе такой музыкальной шутки возникает полифоническая фантазия (151 такт) из двух частей, достаточно разнообразная, ясно расчлененная на шесть разделов в каждой части, с кодой на доминантовом органном пункте, объединенная по принципу «сцепления» мелодических ячеек и внутренне-вариационного развития мелодических линий.

При сопоставлении песен Жоскена с его мотетами нельзя не удивляться тому, как, при общности полифонической техники, художественные результаты в итоге оказываются все-таки различными. В песнях композитор не поступает никакими полифоническими сложностями, не делает, так сказать, никаких послаблений более простому, малому жанру, но **служат** у него те же средства иному целому: именно жанр и получается иным. Среди песен Жоскена преобладают четырехголосные, лишь немного меньше трех- и пятиголосных, еще меньше шестиголосных. Написаны они по преимуществу на французские тексты, в редких случаях — на итальянские или латинские. Использует композитор также тексты популярных песен. Он не связывает себя особенно строгим отбором тех или иных стихов. Среди его светских мотетов есть, например, сочинения как на латинский текст Вергилия, так и на слова

185

современных поэтов Ж. Молине и Ж. Лемера де Бельж. В некоторых песнях Жоскен приближается к популярным музыкально-поэтическим формам бардзелетты или фроттолы — они и публиковались при его жизни в итальянских сборниках фроттол.

В своей основе песни Жоскена — полифонические произведения. Выделение верхнего голоса как носителя мелодической выразительности в манере Дюфаи или Беншуа — не в его стиле. Как правило, функции голосов в его песнях примерно равны. Тем не менее само многоголосие разворачивается таким образом, что слова бывают слышны и поданы с должным вниманием к ним. Поразительно у Жоскена его умение создать небольшую, легкую для восприятия песню, как бы скрыв от слушателей сложнейшую полифоническую технику, лежащую в основе композиции. В пределах маленькой, прозрачно звучащей песни «Baisier mou» (4 голоса, 39 тактов) этот нежный призыв «Поцелуйте меня» побудил композитора к сложному (но и изящному) сочетанию трех различных канонов, объединенных в стройную форму из двух сходных построений со стреттной кодой. Как правило, композиция целого в песнях Жоскена достаточно компактна, тематический материал отличается выпуклостью, интонационно-ритмической определенностью и выгодно выступает в многоголосном разворачивании. В сравнении с мотетами песни гораздо более образно сконцентрированы в пределах единого эмоционального состояния и чаще всего не расчленяются на части разного движения и различной фактуры.

Вместе с тем, говоря о тематизме песен Жоскена, мы не имеем оснований переносить на него представления о мелодике, которая сопровождается иными, подчиненными ей голосами и выделяется отличным от них движением, более широким, ритмически изысканным, интонационно гибким (как то было в песнях Дюфаи, Беншуа, Данстейбла). Тематизм Жоскена — тематизм внутри многоголосия, выразительная нагрузка равных голосов. Оттого ему не свойственны столь тонко индивидуальные интонации, как те, что звучали в рассмотренных нами песнях Дюфаи или Беншуа. Выпуклость, узнаваемость этого тематизма связана, в частности, с такими приемами изложения, как простая силлабика, репетиции на одном звуке, широкие распевы гаммами, выделение кратких приметных попевок. Все это сконцентрированное в скромных пределах формы и рационально выделенное в движении многоголосия делает песню легко запоминаемой, как это и естественно для жанра. Жоскена можно назвать мелодистом, но лишь памятуя, что мелодизм его особый. Приведем несколько примеров широких, с большим размахом мелодий из его различных произведений — песни, мотета, мессы (*пример 77*). Они охватывают диапазон октавы, энергично устремляются вверх или вниз, обладают известной цельностью, «представительностью» и могут восприниматься нами как своего рода предшественницы тематизма будущих классических фуг. Однако у Жоскена эти мелодии выполняют разные функции. Первая из них — контрапункт к теме, имитируемой в начале песни, вторая — противосложение к мело-

186

дии антифона, проходящей как *santus firmus* в мотете, третья — авторское изложение мелодии гимна «*Pange lingua*» в мессе того же названия. Нигде в данных случаях мелодика не претендует на господство в многоголосии и не трактуется композитором в особо индивидуальном смысле. Повсюду она — как бы ни была широка и цельна — существует и воздействует только в ансамбле среди равных его участников, выполняя в нем то одну, то другую роль.

Итак, принцип полифонического письма остается единым для всех жанров Жоскена. В песне он осуществляется только в более узких рамках и при более осязаемой расчлененности формы на мелкие построения. Хотя Жоскен писал по преимуществу *chansons*, он уже не следовал традиции французских баллад и рондо и строил форму по-иному, повторяя ради музыкальной цельности отдельные ее построения, стремясь к репризности (и создавая трехчастные произведения), выделяя в ряде случаев коду. Эта закругленность композиции в целом при образном ее единстве и каденционной четкости разделов характеризует у Жоскена именно жанр песни, в отличие от более крупной формы мотета с его продвижением вперед и вперед при внутренне вариационных связях целого.

По содержанию песни Жоскена чаще всего представляют любовную лирику, не отяжеленную какими-либо драматическими или, тем более, трагическими чувствами, — порой печальную, с оттенком меланхолии, порой даже задорную, иногда шуточную. В ту эпоху не казалось странным, когда, например, любовная жалоба «*Tenez moi en vos bras*» получала выражение в шестиголосной полифонической песне с имитациями, с элементами полимелодизма и расширенной репризой на слова: «Возьмите меня в свои объятия, мой друг, я болен, ваша любовь меня исцелит».

Эта своеобразность в форме выражения лирических чувств позволяла, между прочим, очень легко переходить от жалобы к шутке, совмещая то и другое. Так возникла, например, небольшая четырехголосная песня Жоскена «*Adieu mes amours*». Вначале поочередно вступают четыре голоса, с имитациями в трех из них на заглавные слова песни. Простые вокальные партии

силлабического склада, безо всяких распевов, поручаются двум нижним голосам, а два более подвижных верхних, по-видимому, являются инструментальными. Текст ясно слышен в имитационной перекличке двух голосов. Песня расчленена на три равные части по двадцать тактов, причем третья часть представляет собой почти точную репризу первой. Такова музыкальная структура. Поэтический текст же в третьей части новый, что в особенности выделяет его неожиданный смысл. Первая часть песни заключает одну строфу: «Прощай, любовь... до весны». Вторая: «Я озабочен... и объясню вам почему». Третья строфа (по музыке тождественная первой) гласит: «У меня совсем нет денег, я стану жить воздухом, если деньги короля не будут приходить чаще». Как ут-

187

верждают современники композитора, эта песня должна была напомнить Людовику XII о том, что он постоянно оставался в долгу перед Жоскеном...

Это, казалось бы, шутка, но и она дополняет характеристику Жоскена, всесильного по своему времени мастера, неутомимого художника, умного, бывалого человека, познавшего величие — и людские слабости, мировую славу — и житейские заботы.

Искусство Жоскена оказало огромное воздействие на последующие поколения западноевропейских музыкантов. Оно было непосредственным образцом для представителей нидерландской школы. Оно дало новые импульсы развитию французской полифонической песни, высоко ценилось передовыми деятелями немецкой духовной культуры. При жизни композитора его музыка снискала в Италии, а затем и в других странах высокое признание в художественной среде, в кругах гуманистов (мессы, мотеты) и популярность в более широких слоях общества (песни, особенно близкие бытовым итальянским).

На протяжении всего XVI века продолжается развитие нидерландской полифонической школы. Орландо Лассо завершает его — на высоком подъеме, всесторонне, блистательно. По меньшей мере три поколения композиторов со времен Обрехта — Жоскена следуют в русле этой творческой школы, представляя ее в самих Нидерландах, в Италии, Франции, Испании, Германии, во многих городах Европы. Иные из них почти не покидают своей страны, другие, казалось бы, порывают с ней связь, подолгу работая в Италии или в немецких центрах. Но все они так или иначе остаются нидерландскими мастерами — и в собственном творческом сознании, и в восприятии современников. Более того — даже некоторые французы (А. Феван) или немцы (А. Агрикола) по характеру творчества, по близости, например, к Жоскеноу, Окегему или другим корифеям нидерландской школы обычно причисляются непосредственно к ней, входят в нее.

Очень велик круг тех мастеров, которые творили в рамках нидерландской школы еще при жизни Жоскена. Назовем лишь немногие имена из числа высоко ценимых или по крайней мере хорошо известных современникам: Антуан Бюнуа (ум. в 1492 году в Брюгге), Александр Агрикола (ок. 1446 — ум. в 1506 году в Вальядолиде), Гаспар ван Веербеке (ок. 1440 — после 1515), Генрих Изаак (ок. 1450 — ум. в 1517 году во Флоренции), Пьер де Ла Рю (ок. 1460 — ум. в 1518 году в Куртре), Луазе Компер (ок. 1450 — ум. в 1518 году), Антуан Брумель (ок. 1460 — ум. позднее 1520-х годов), Жан Мутон (ок. 1459 — ум. в 1522 году в Сен-Кентине), Марбриан де Орто (ум. в 1529 году в Нивеле), Иоганн Гизелен, по прозвищу Вербоне (конец XV — первая треть XVI века), Жакотен Годабри (1479 — ум. в 1529 году в Антверпене), Иоганнес Жапар (современник Жоскена, который посвящал ему песни), Маттеус Пиплар (точных дат. нет).

Некоторые из них были певцами (Бюнуа, Брумель, Компер, Феван, Орто, Жакотен), работали в первоклассных капеллах —

188

при бургундском дворе, в Шартрском соборе, у Сфорца в Милане, в Париже, в Орлеане, в папской капелле, в кафедральном соборе Антверпена и т. д. Много времени провели в Италии Веербеке (Милан, Рим, папская капелла), Изаак (Феррара). Другие, как Агрикола, Пьер де Ла Рю, Орто, будучи членами придворной капеллы, в 1505—1506 годах сопровождали Филиппа Красивого в Испанию и, вне сомнений, получили там новые музыкальные впечатления и сами приобрели известность. Бюнуа был связан по преимуществу с Брюгге, с бургундским двором, Брумель — с Шартром, Парижем, Лионом. Мутону довелось действовать в Амьене, Гренобле, Сен-Кентине. Изаак помимо Италии был связан с Инсбруком, Веной, Констанцей.

Все названные композиторы придерживались традиционных жанров и создавали мессы, мотеты, полифонические песни, с теми лишь отличиями, что одни (в большинстве) писали французские chansons, некоторые же другие создавали также песни на итальянские, французские,

нидерландские тексты. Далеко не все из этого творческого наследия уцелело, и тем не менее плодovitость и высокое профессиональное мастерство авторов стоят вне всяких сомнений. От Пьера де Ла Рю сохранились, например, 31 месса, 37 мотетов и столько же chansons. Среди сочинений Агриколы — 9 месс, 25 мотетов и около ста песен на французские, итальянские и нидерландские тексты. Из многочисленных произведений Изаака отметим уникальный труд «Choralis Constantinus», созданный для собора в Констанце (1513—1516): собрание мотетов для всех праздников церковного года, оно было завершено после смерти композитора его учеником Л. Зенфлем. У Компера мотеты и песни преобладают над мессами, а среди песен кроме французских есть и итальянские. У Бюнуа более 70 chansons. Сохранившееся наследие Мутона составляют 15 месс, 120 мотетов, 25 chansons и ряд других сочинений.

Едиными остаются принципы композиции и основы полифонического письма у мастеров конца XV — первой четверти XVI века. Высокий авторитет и большая известность многих из них (особенно Изаака и Мутона, не говоря о Жоскене) способствовали дальнейшему укреплению позиций творческой школы в разных странах Европы. Традиция сочинения месс на григорианский первоисточник или на музыку chanson находится в полной силе, отступления от нее редки. Складывается определенный круг излюбленных тем, которые многократно привлекают к себе внимание композиторов и служат основой ряда произведений: «L'homme armé», «Fors seulement», «Malheur me bat», «Allez regretz», «Je ne demande» и другие. Сплошь и рядом известные chansons вновь и вновь обрабатываются то тем, то иным автором, создающим свой вариант уже известного образца²⁵. Даже

²⁵ См.: Симакова Н. Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков. — В кн.: историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки, с. 32—51.

189

Жоскен, использовавший мелодию «L'homme armé» при сочинении двух месс, написал свою четырехголосную chanson «L'homme armé»! С возрастающим интересом композиторов к принципу мессы-пародии их менее удовлетворяет григорианская мелодика, поскольку они стремятся найти многоголосный первоисточник. В дальнейшем наряду с chanson и вслед за ней был использован мадригал в этом качестве; вошло также в практику пародирование композиторами собственных мотетов в мессе. Эта опора на образец, по существу, удерживается как принцип композиции (не взирая на отдельные исключения) до конца XVI века — вплоть до Палестрины и Орlando Лассо. Огромное внимание направлено на технику полифонического письма, на сложный контрапункт, на каноны разных видов, особые тайны и загадки прочтения нотной записи (в основном виде, с пропусками пауз, в иных длительностях, в иных соотношениях голосов и т. д.), нередко зашифрованные условными девизами от непосвященных. Далеко не все из этих технических ухищрений было слышно при исполнении и на деле оставалось своего рода профессиональным, цеховым испытанием того или иного мастера. Вместе с тем на общей основе тематизма, принципов полифонического развития и формообразования, в композиторской практике не могли не сказываться и индивидуальные отличия крупных мастеров, и большие или меньшие связи их, в частности, с Италией, и даже как бы внутренние направления, обозначающиеся в рамках творческой школы. Исследователи нередко усматривают в этом процессе, с одной стороны, линию Окгема, с другой — явные признаки влияния Жоскена. Разграничить то и другое нелегко, ибо к Жоскене сходились и линия полифонической виртуозности, и устремления к прояснению стиля. Так или иначе, в творчестве Пьера де Ла Рю, Агриколы, Марбриана де Орто преобладают линейно-полифонические тенденции (при некоторых жесткостях у одного, ритмической изысканности у другого, контрапунктической сложности у третьего). И в то же время у Мутона, с его интересом к крупной полифонической форме и высоким уровнем мастерства, нет пристрастий к сплошной имитационности, а очевидны скорее внутренне-вариационные методы полифонического развития. Гармоническое прояснение стиля характерно для Брумеля, хотя среди его четырехголосных месс (5 из них были изданы в Венеции, из самых первых образцов нотопечатания, в 1503 году) выделяется одна двенадцатиголосная. Не случайно у ряда крупных полифонистов, авторов месс и мотетов, порою носящих духовный сан, наиболее выделялись и приобрели долгую популярность их песни: у Бюнуа и Компера — их chansons, у Изаака — немецкая Lied «Insbruck, ich muss dich lassen». Это означало, что они верно почувствовали, уловили живой дух своего времени и сумели преодолеть академические рамки крупных полифонических форм. Новое поколение нидерландских мастеров, работавших преимущественно во второй четверти XVI века и в начале его второй половины, уже как бы расслаивается: большинство композиторов

сосредоточено на севере и не связано деятельностью с Италией, отдельные же мастера, напротив, всю или почти всю свою Творческую жизнь проводят в Италии и способствуют дальнейшему распространению в Риме, Флоренции или Венеции нидерландской полифонической традиции.

Наиболее крупными деятелями в этом поколении были: Якоб Клеменс-не-Папа (ок. 1510 — ок. 1556)²⁶, Николас Гомберт (ок. 1500 — ок. 1556), Адриан Пти Коклико (ок. 1500 — после сентября 1562) и Адриан Вилларт (ок. 1400—1562). Клеменс-не-Папа был связан с Брюгге, его произведения издавались в Антверпене; он создал 10 месс, множество мотетов, писал также французские и нидерландские песни, трехголосные голландские псалмы. Он прекрасно владел полифоническим мастерством, все его мессы выполнены в технике пародий, и вместе с тем письмо его отличается гармонической ясностью, текст хорошо слышен и целою легко для восприятия. Рядом с ним Гомберт представляет несколько иную линию творческой школы. Его мессы, мотеты, chansons выдержаны в строгом, по преимуществу линейном складе многоголосия, произведенного имитациями, почти без пауз, при равно насыщенной фактуре. Будучи композитором при дворе Карла V, Гомберт сопровождал короля в Испанию, Ниццу, Тунис, пользовался большим авторитетом и, по-видимому, мало поддавался новым веяниям времени (среди его мотетов есть старинные формы с четырьмя различными текстами). Пти Коклико, композитор, певец, теоретик, педагог, родом из Фландрии, находился одно время на службе папы и французских королей, работал в Виттенберге, во Франкфурте-на-Одере, в Штеттине, Кенигсберге, Нюрнберге и кончил жизнь в Копенгагене. С его деятельностью непосредственно связано укоренение традиций полифонической школы во Франции и немецких центрах. Совершенно иначе сложилась творческая судьба Вилларта, хотя он происходил, вероятно, из Брюгге и, как его коллеги, не миновал профессии певца. С 1515 года он обосновался в Италии, сначала был связан работой с Римом, входил как певец в капеллу д'Эсте в Ферраре, а затем с 1527 года до конца жизни возглавлял капеллу в соборе св. Марка в Венеции, откуда, между прочим, ездил во Фландрию за певцами. Многолетняя деятельность Вилларта в Италии образовала крепкое звено, соединяющее творческие традиции нидерландцев с развитием местных полифонических школ, в первую очередь венецианской. Вилларт и сам не остался равнодушным к новым впечатлениям: помимо месс и мотетов он создавал и мадригалы на итальянские тексты.

Примерно в то же время действовали и другие нидерландские мастера: Лупус Хеллинк, связанный по преимуществу с Брюгге; Жан Ришафор, быть может, ученик Жоскена, работавший в Мехельне и, возможно, при французском дворе; Бенедикт Аппен-

²⁶ Происхождение имени композитора связано с тем, что в Иперне, где он одно время находился в молодости, одновременно проживал поэт Клеменс Якобус Папа.

целлер, тоже, вероятно, ученик Жоскена, капельмейстер при дворе королевы Марии Венгерской в Брюсселе (королева была регентшей в Нидерландах), сопровождавший ее в Испанию; Якоб Ваэт, певчий в Куртре, работавший во фламандской капелле Карла V, а затем состоявший на службе эрцгерцога, позднее императора Максимилиана. Авторы многочисленных полифонических произведений, плодотворные композиторы и деятельные музыканты, они, как видим, несли опыт своей школы в традиционных для нее жанрах повсюду, где им доводилось работать.

И все же, хотя в рядах композиторов этого поколения было много крупных мастеров, высокоодаренных и безмерно трудолюбивых, авторитетных и прославленных, — среди них не поднялись фигуры масштаба Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена. Новые мастера двигались за этими корифеями, разрабатывали их идеи, совершенствовали полифоническую технику, достигали новых результатов на этом пути (или же несколько отклонялись от него по требованиям времени), распространяли влияние школы вширь и вглубь... Но они не открывали неведомого ранее, не выдвигали особенно новых идей. Сила полифонической школы поддерживалась их огромным творческим трудом, но подлинной силой творческой личности, равной Жоскелю, не обладал из них никто.

Немногие мастера из последнего поколения XVI века всецело подтверждают это впечатление. Таковы Андреас Повернаж (1543 — ум. в 1591 году в Антверпене), работавший капельмейстером в Брюгге, в Куртре, в Антверпене; Хуберт Вельрант (1517 — ум. в 1595 году в Антверпене), учившийся, возможно, в Венеции у Вилларта, певец и композитор в церковных капеллах Антверпена! Жакес де Верт (1535 — ум. в 1596 году в Мантуе); почти всю жизнь работавший в Италии (в Падуе, у Альфонсо Гонзага, в Парме у герцога Фарнезе, в Мантуе); Якоб Реньяр (1540 — ум. в 1599 году в Праге), певец, капельмейстер и композитор, связанный работой с придворной

капеллой в Праге, побывавший в Аугсбурге и в Италии, затем — вице-капельмейстер придворной капеллы эрцгерцога Фердинанда в Инсбруке. К обычным для -нидерландцев жанрам полифонической музыки у них добавились новые: мадригал по итальянскому образцу, вилланеска и канцона (у Вельранта), немецкие песни (у Реньяра). Помимо того, «мадригализмы», то есть новые гармонические искания, стремление к красочности звучаний, отразились в стиле их мотетов, которые иной раз уже приближались к мадригалам по общему облику и структуре. Эти новые симптомы были по-своему весьма знаменательны именно для второй половины XVI века, когда соотношения между нидерландской школой и новыми творческими течениями, поднимающимися в ряде стран Западной Европы, в большой мере изменились. Эпоха Ренессанса вызвала к жизни значительные творческие направления, не связанные или почти не связанные с областью церковного искусства. Иные жанры, иной характер образности, иная стилистика, иные композиционные принципы уже заявляли о

192

себе в музыкальном искусстве XVI века. Светское содержание, возрастающая роль личностного начала, стремление освободиться от опоры на тематические образцы в творческом процессе, почерпнуть свежие силы в непосредственной близости к песне или танцу — все это становилось знаменем времени.

Дальнейшее развитие нидерландской школы было бы немыслимо в этих исторических условиях, если бы ее представители изолировались от художественной современности. Новые же достижения школы, как это со всей убедительностью выступает на примере Орlando Лассо, лежали на пути синтеза всего лучшего, созданного передовыми направлениями эпохи, — на основе богатого творческого опыта самих нидерландцев. Как в середине XV века, когда школа лишь складывалась, впитывая многосторонние творческие истоки, — так и теперь, к концу XVI величайшая полифоническая школа Западной Европы смогла достичь своей последней вершины, обобщив, синтезировав с подлинно творческой силой новые художественные открытия Ренессанса.

С достижением этой вершины нидерландская школа, казалось бы, исчерпала себя и не получила непосредственного продолжения как таковая (один лишь Свелинк в Голландии наследовал ее традициям в своих инструментальных произведениях). Однако она в действительности не иссякла в творческой силе, а как бы влилась в другие школы, передавая им огромный опыт и помогая им достичь новой зрелости. Так расцвет венецианской творческой школы к концу XVI века, с одной стороны, искусство Палестрины — с другой, в большой мере связаны с претворением полифонических традиций нидерландцев на итальянской почве. А от этих явлений тянется нить к развитию полифонии в XVII столетии, в свою очередь подготовившему феномен Баха.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСНЯ

Во Франции эпоха Ренессанса наступила с полной определенностью и в ярком своем выражении лишь в XVI веке, когда развитие страны подготовило для этого социальную почву и привело к новым успехам гуманизма. Французская литература, французская живопись и архитектура создали тогда прекрасные образцы нового искусства — прогрессивного и национально характерного. Творчество Франсуа Рабле, поэзия Клемана Маро, Пьера де Ронсара, Жоашена Дю Белле, деятельность Жана Антуана де Баифа неразрывно связаны с идеями, образами и художественными средствами своей эпохи и немыслимы были бы в средние века. Музыкальное искусство Франции более всего соприкасается в XVI веке именно с французской поэзией, но ему не чуждо и раблезианское начало мировосприятия. Естественно, что близость вокальной музыки к поэзии могла быть непосредственной. Что же касается духа Рабле, то он ощутим порой в самом выборе текстов для песен и в их интерпретации композиторами — вплоть до Орlando Лассо в его французских сочинениях.

193

Новые достижения французского музыкального искусства выражены по преимуществу в полифонической песне XVI века. Все остальное — духовная музыка французских композиторов, единичные инструментальные пьесы — гораздо менее значительно для своей эпохи. Лишь со временем выдвигается на первый план новый род духовных сочинений, непосредственно обусловленный возникшими общественными потребностями: гугенотские духовные псалмы, в принципе представляющие музыку Реформации. Однако по своей стилистике они довольно

близки определенному направлению полифонической песни и вместе с тем несколько не заслоняют ее своеобразия и ее исторической роли в целом.

Почему же французская песня, истоки которой уходят в глубь веков и которая давно привлекала к себе внимание полифонистов вне Франции, — именно в XVI столетии должна оцениваться как новое искусство Ренессанса? В самом деле, полифоническая песня успешно развивалась во Франции еще со времен позднего средневековья, а в XV веке к ней обращались крупнейшие мастера нидерландской школы, которые и сами создавали новые ее образцы и постоянно использовали ее как основу для крупных полифонических сочинений. Вплоть до начала XVI века французская песня воспринималась едва ли не как международное явление, что мы уже могли заметить на многих примерах ее популярности. Но та французская песня, которую можно условно обозначить как песню до Жанекена, представляла собой обычно малый лирический жанр камерного масштаба, то более близкий быту (и через него, возможно, народным мелодическим истокам), то более утонченный по характеру образности и стилистике. Жоскен Дебре не раз использовал популярные ее образцы для полифонического претворения в мессах. Сам же он создавал свои *chansons*, нередко выходя за их рамки как в смысле образности, так и по масштабам композиции. Его пример подействовал и на французских современников: новое понимание полифонической песни во Франции, характерное для XVI века, в известной мере подготовлено именно Жоскеном. Вместе с тем французские композиторы следующих за ним поколений отнюдь не повторяли его: они далеко вышли за тематические и композиционные рамки его песен и, вне сомнений, открыли новый период развития полифонической песни, какой она сложилась в художественной атмосфере Ренессанса во Франции.

Все эти авторы *chanson* в XVI столетии по своему образованию и роду постоянных занятий наследовали большой полифонической традиции XIV—XV веков, как собственно французской, так и нидерландской. Искусство нидерландцев было им хорошо знакомо и отнюдь не чуждо: в его формировании принимали участие также мастера французского происхождения, а само оно не порывало связей ни с французской песней, ни с французскими музыкальными центрами. Почти все создатели новой *chanson* писали также в немалом количестве мессы, мотеты или другие духовные произведения. В этой области творчества они не миновали воздействия мастеров нидерландской школы. Однако известность во Франции и

194

в большой мере за ее пределами приобрели не мессы или мотеты французских композиторов XVI века, а именно их песни, с конца 1520-х годов получавшие быстрое распространение.

Ранее всего в Европе прославились песни Клемана Жанекена, о котором, к сожалению, сохранилось очень мало сведений. Родился он в Шательро (провинция Пуату) около 1472—1475 годов. Начинал музыкальные занятия, по-видимому, как мальчик-певчий. Затем известно о его пребывании в Бордо, в Анжере. В 1529 году крупные (и впоследствии наиболее популярные) песни Жанекена были изданы Аттеньяном. До 1540 года появилось около ста его песен. Биографы Жанекена сообщают, что в 1549 году он стал кюре. Франсуа Лоррен, герцог де Гиз, покровительствовал ему. В 1555 году Жанекен был уже певцом в королевской капелле, а годом или двумя позднее получил звание «постоянного композитора короля». Вероятно, еще до этого его связывала дружба с семьей Ронсара, на тексты которого он создал ряд песен. Дата смерти Жанекена не установлена. Предполагают, что он умер около 1559—1560 годов в Париже.

Из творческого наследия Жанекена в историю вошли только его светские песни. Он написал их более двухсот шестидесяти — для трех, четырех и пяти голосов. Помимо того ему принадлежит множество месс, псалмов и других духовных произведений. Жанекен был несомненно одаренным и ярким композитором, но не все в его творчестве оказалось жизнеспособным: таковы были потребности времени. Если крупные песни его («Война», «Охота», «Пение птиц», «Жаворонок» и другие) многократно переиздавались, вызвали подражания и породили много обработок, то как автора месс его вряд ли знали за пределами непосредственного окружения и узкопрофессиональной среды. Среди светских *chansons* Жанекена выделяются как бы две жанровые группы: собственно лирических произведений — и хоровых «программных» картин, соединяющих яркие изобразительные свойства с выражением сильных эмоций. Это стремление создать в хоровой музыке развернутую и динамичную картину внешнего мира, бурных событий, активных действий, созвучных человеку явлениям природы особенно привлекло внимание и интерес современников Жанекена. Правда, в XIV веке, в пору *Ars nova*, в Италии когда возникла качча, или во Франции, где появилась *chasse*, уже существовали первоосновы жанровых картинок

(«охота») в музыкальном искусстве. Но это были только скромные предвестия того, что появилось во Франции XVI столетия. Между таким наследием XIV века и хорами Жанекена не могло быть непосредственной преемственности. Мало того: развитие полифонии в XV и начале XVI века в большой мере абстрагировалось от жанровых и звукоизобразительных элементов, и характер образности в полифонических произведениях, как мы видели, был по преимуществу обобщенным, даже несколько отвлеченным. На этом широком и уже привычном фоне появление названных выше песен Жанекена (к ним надо еще присоединить изданные в 1537 году песни «Соловей» и «Крики

195

Парижа») было своего рода эстетическим переворотом: оно потрясло современников и получило широкий длительный резонанс за пределами Франции.

Особенно большой успех имела «Война» (или «Битва при Мариньяно») Жанекена — четырехголосная песня крупного масштаба (из двух частей — 120 и 160 тактов), которую трудно даже считать собственно песней, а скорее можно представить своего рода хоровой сценой: столько в ней театрального, конкретно-изобразительного, если угодно, даже действенного. Эта и другие аналогичные песни Жанекена («Битва при Меце», 1555 год; «Битва при Ренти», 1559 год) были вдохновлены патриотическим подъемом в связи с победами Франции. «Война» передает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. В первой части произведения раздаются призывы «Слушайте, слушайте, все любезные галлы, о победе благородного короля Франциска!» (имитации короткой «сигнальной» темы) и затем как бы возникает само изображение (и выражение) напряженной подготовки к битве — звучат слова «Трубите в трубы, бейте в барабаны!», «Смелее, друзья!» и другие обращения к воинам, побуждающие их к наступлению. Музыка разворачивается следуя за текстом, композитор не стесняется многочисленными повторениями небольших построений, разнообразит фактуру хорового письма и не придерживается строгого полифонического изложения. Еще менее зависит от традиций строгого стиля вторая часть песни, передающая шум и пафос сражения. Звукоподражания чередуются здесь с возгласами «Живо на коней!» «Вперед, за знаменем!», а музыка при этом выражает все нарастающий подъем победоносной битвы. Примененные художественные средства очень смелы для своего времени: частые и быстрые репетиции на слоги, подражающие дробь барабанов, сигналам труб, ударам мечей и другим звукам боя, вместе с героическими призывами в убыстряющемся общем движении. Наконец, победа одержана — и песня заканчивается триумфом французов. Все это в наше время, естественно, кажется наивным, отчасти натуралистичным, во всяком случае очень внешним. Но в то время это было своего рода открытием, связанным с тягой к более конкретной образности, к динамике, действенности искусства. И, надо отдать справедливость композитору, он сумел быть динамичным на протяжении крупной формы. Ради этого он потребовал от хора отнюдь не плавного кантиленного голосоведения, а звуковых эффектов, близких скорее инструментальной музыке, непривычных для певцов (хотя сам-то был певцом!).

Песня «Война» переиздавалась затем много раз как во Франции, так и в других странах, перекладывалась для лютни и для органа, вызвала ряд подражаний и еще долго привлекала к себе внимание музыкантов, не говоря о популярности у слушателей. Жанекен написал на ее материале мессу, создал уже в 1550-е годы еще три «Битвы», прославлявшие победы французских войск.

В ряде других своих крупных песен композитор применил сходный принцип звукоподражательной картинности в соединении

196

с динамической выразительностью, хотя иные темы по-разному отличались от героико-патриотической тематики «Битв». Большая, тоже из двух частей, песня «Охота» словно наследует всевозможным каччам или французским *chasses* отдаленного прошлого, но она не является каноном, как это бывало в XIV веке, или вообще строго выдержанной полифонической формой, а тоже приближается к хоровой фантазии, следующей за текстом, при заметной роли имитационных приемов, однако без последовательного их применения. Звукоподражания, для которых так много поводов в шуме охоты, сигналах рогов, науськиваньях собак и т. д., пронизывают все произведение. Возбужденные возгласы при нарастающем динамическом напряжении целого составляют главное смысловое содержание хора.

Песни «Жаворонок», «Соловей», «Пение птиц», хотя их образность связана с поэтическим миром природы и не предполагает столь напряженного «действия», как в «Битве» и «Охоте», тем не менее близки им по трактовке большой композиции и сочетанию изобразительных и

выразительно-динамических элементов. Разумеется, все это более идиллично и мирно, проникнуто светлым чувством и не лишено шутливости. «Пение птиц», например, — большое хоровое произведение (более двухсот тактов), состоящее из многих разделов, как бы воспроизводит подлинно «птичий» мир (подражание пению скворца, кукушке, иволге, чайке, сове...) и одновременно приписывает пернатым человеческие побуждения: кто-то из птиц спешит в Париж на праздник, надеясь сначала выпить, потом поспеть на проповедь и застать свою даму у мессы... В песне «Крики Парижа» звучат в беспрестанной смене одни лишь возгласы продавцов. Чего тут только нет: пирожки, красное вино, сельди, дрова, горчица, старые башмаки, артишоки, молоко, груши, свекла, вишня, спички, миндаль, русские бобы, четки, голуби, каштаны, рыба, овощи, дрова... Никакой сдержанности, никакого лаконизма. Что-то неистовое, преувеличенное звучит в этих зазываниях и перечислениях — словно в гиперболических нагромождениях образных параллелей у Рабле. И как обычно, Жанекен начинает и заканчивает песню призывами к слушателю: «Слушайте, слушайте, слушайте крики Парижа!» Композиционные принципы и стилистика подобных произведений во многом способствовали нарушению установившихся закономерностей полифонического письма, его строгого стиля. Самостоятельность голосов и плавность голосоведения приносились в жертву беспрестанно повторяющимся созвучиям, репетициям на одном звуке в разных регистрах. Полифоническое развертывание пресекалось учащающейся повторностью, дроблениями мелодий, иллюстративностью в движении за словесным текстом. Гармонические функции проступали в многоголосии более отчетливо, чем в строго полифонических произведениях. Не вызывают сомнений и «внутренне инструментальные», если можно так выразиться, потенции этого хорового склада: не случайно «программные» песни Жанекена часто перекладывались для инструментов.

197

Что касается чисто лирических песен композитора, то они были более камерными по масштабам, более вокальными по изложению и скорее следовали традициям французской *chanson*, чем нарушали ее.

Параллельно Жанекену очень многие французские (и не только французские) музыканты сосредоточились на создании песен, которые оставались для них главным жанром светского музыкального искусства. Французские исследователи подсчитали, что за семь лет со времени первых публикаций песен Жанекена Аттьенян издал 17 сборников полифонических песен, содержащих в сумме более 530 произведений, около 100 различных авторов (среди них есть и представители нидерландской школы).

Выделим несколько имен известных композиторов, чьи произведения получили признание, а песни переиздавались во Франции и других странах. Клоден Сермизи (ок. 1495—1562), певец, работавший в королевской капелле, автор месс, мотетов, многих *chansons*, соединял лирическое дарование с поэтическим чувством природы и создавал произведения, так сказать, лирико-пейзажного характера образности. Большое мастерство позволяло ему и свободно располагать полифоническими средствами, и достаточно часто придерживаться аккордового склада, что становилось как раз знаменем времени. Пьер Сертон (ум. в 1572 году), тоже известный полифонист, написавший множество духовных произведений, работавший в церковной капелле и при королевском дворе, одним из первых начал писать песни на стихи Ронсара. Ему принадлежат два сборника *chansons* (1552—1554), сборник «*Les meslanges*» и еще немало песен в других смешанных собраниях.

Внимание современников также привлекли к себе Пьер Кадеак из Оша (ему, между прочим, принадлежит четырехголосная обработка песни «*Je suis déshéritée*», которая послужила тематической основой одноименной мессы Орландо Лассо и мессы «*Sine nomine*» Палестрины) и в особенности Тома Крекийон (ум. в 1557 году), автор многих *chansons* нового направления, бывший, однако, скорее представителем нидерландской традиции. Крекийон создал множество месс и мотетов, по достоинству оцененных современниками, но наибольшую известность приобрели его французские песни, издававшиеся и переиздававшиеся как при жизни композитора, так и после его смерти. Примечательно, что и мессы его написаны на темы французских *chansons*, а также на популярные песенные мелодии народного происхождения.

В следующем поколении французских мастеров, продолживших историю французской песни, выделяется фигура Гийома Котле (ок. 1531—1606). Сборник его песен, вышедший из печати в 1570 году, был озаглавлен: «Музыка Гийома Котле, постоянного органиста и камердинера христианнейшего и непобедимейшего короля Франции Карла IX». Композитор сознавал себя

оригинальным художником, как ясно из стихотворного обращения к друзьям, открывающего это издание («У Котле есть нечто такое, чего у дру-

198

гих нет»). В предисловии к сборнику он делится своими мыслями о музыке, «более приятной и нежной, чем диатоническая», о желательности создания клавишного инструмента, настроенного по третям тонов. Словом, он сознательно искал новые средства выразительности, отличные от традиционных, необычные, более утонченные. В этом он не был совсем одинок: современные ему итальянские мадригалисты тоже стремились найти новые звуковые возможности. Например, они призывали вернуться к греческому пониманию хроматизма и энгармонизма, создав для этого клавесин со многими клавиатурами (Николо Вичентино), или с особой смелостью применять новые гармонические последования (Джезуальдо).

Котле отлично владел техникой полифонии, что было обязательно для него как органиста и автора месс и мотетов и что проявилось также в многоголосных песнях. Композитор отнюдь не ограничивался каким-либо одним видом французской *chanson*: у него есть и чисто лирические, изящные, даже чуть жеманные песни на слова современных поэтов, и шуточный диалог («Perdite, disait Jehan»), и пасторальные мотивы, и жалобы на уходящую молодость, и большие «сюиты» героико-патриотического характера («Взятие Кале. Храбрость французов», «Взятие Гавра») Различные масштабы этих песен, то камерных, то образующих целые циклы вокальных пьес, то пикантных («Игры, ссоры, развлечения Колена с его малюткой»), то «душеспасительных» («J'aime mon Dieu et sa sainte parole»), побуждают думать, что в рамках *chanson* Котле стремился выразить едва ли не все, на что было способно тогда светское музыкальное искусство. Как и Жанекена, его привлекла жанровость в содержании песни, но он передавал ее и более тонко, и более субъективно, то с налетом легкой меланхолии, то не без пикантности. Изящные хроматизмы в гибкой мелодии, острые ритмы, перебои в метрических акцентах, грациозная мелизматика характерны для его музыкального письма. Он не отказывается от легких, простодушно-фривольных текстов и вместе с тем охотно обращается к лирической поэзии Ронсара.

Искусство Котле ясно и уравновешенно, мелодии его тонко пластичны, гармония гибка при плавном голосоведении, форма целого достаточно стройна. В самом полифоническом изложении он всегда стремится быть гармонически ясным: его полифония как таковая ощутима скорее для исполнителей, чем для слушателей. Движение голосов подчиняется скорее принципу обвивания гармонических звуков, чем собственно линейности.

Классические черты зрелой *chanson* отчетливо проявляются у Котле в ряде произведений на слова Ронсара, например в песне «Малютка, пойдем взглянуть на розу» (пример 78). Первая, прозрачно-полифоническая часть песни повторяется, а затем ей противопоставлена вторая часть (сожаления об увядшей розе) — аккордовая, с волнами нисходящего движения, с печальными паузами, словно для вздохов, с полутонами в движении голосов. В заключении песни возвращается первая часть, но с каденцион-

199

ными дополнениями из второй. Каждая из частей, каждый из разделов отличаются цельностью и четким членением. Форма целого ясна и гармонична. Образность этого произведения не ограничивается его фабулой: стихи Ронсара метафоричны, и за образом увядшей розы таится печаль о бренности красоты, если не самой жизни.

О личности Котле сохранились лишь отрывочные сведения. И все же одна подробность его биографии проливает некоторый свет на его положение среди современных музыкантов, отчасти на круг его интересов и даже на материальную сторону его существования. Известно, что в Эврё в 1571 году была учреждена постоянная организация ежегодных музыкальных конкурсов под названием «Puy de musique». Котле был среди ее учредителей (последние годы его жизни проходили в Эврё), помогал денежными пожертвованиями, стал первым ее «князем» — так величали одного из учредителей, который в течение года ведал рядом церковных дел и подготовлял проведение конкурса, связанного с - днем св. Цецилии (22 ноября) как покровительницы искусств. Помимо собственно церковной части этого празднества в него входил и музыкальный конкурс, который начинался 23 ноября и включал в свою программу произведения различных жанров: пятиголосные духовные мотеты на латинский текст, пятиголосные песни на любые слова (кроме «соблазнительных»), четырехголосную «air», «легкомысленно-шуточную песню», «христианский французский сонет». Победителям вручались премии, специально учрежденные по каждому из родов музыки: маленький серебряный орган, серебряная лютня, лира, труба, флейта с вы-


гравированными на них эмблематическими латинскими надписями. Любопытно, что в программу этого конкурса, организованного как часть церковного празднества, входила и французская *chanson* любого содержания (за исключением «соблазнительного!»), и — отдельно — легкая шуточная песня! Это лучше многого другого свидетельствовало о победах светского искусства в эпоху Ренессанса. .

Новое направление наметилось в эволюции французской многоголосной песни с основанием в Париже Академии поэзии и музыки (1570) или, как ее часто называют, академии Баифа, поскольку она возникла по инициативе Жана Антуана де Баифа, поэта, музыканта-любителя, знатока античности, теоретика стихосложения и давнего друга Ронсара, входившего в Плеяду. Академия была призвана объединить поэтов и музыкантов и вернуть их к идеалам античности: к сочинению размеренных стихов и соединению их с пением, также размеренным («mesurée»), согласно искусству метрики. Члены академии собирались по воскресным дням, декламировали и пели свои стихи, рассматривая это как осуществление реформы французского стихосложения в единстве с музыкой. Молодой композитор Жак Модюи (1557—1627), тоже друг Ронсара и единомышленник Баифа, сочинял музыку на его «размеренные» стихи. В 1586 году

200

они были опубликованы в Париже под заглавием «Размеренные песенки Жана Антуана Баифа, положенные на музыку в четыре голоса Жаком Модюи, парижанином». Само по себе стремление подражать античному стихосложению не было для того времени исключительным: немецкие и итальянские гуманисты тоже призывали современников вернуться к принципам античной метрики, основанной на выделении слогов различной протяженности (а не различной ударности, как требовали того французские стихи).

На деле «песенки» Модюи, выдержанные в аккордовом складе (порой с небольшими пассажами), страдают ритмической монотонией, ибо от начала до конца подчинены одной ритмической

формуле (например, чередование ) без осязаемой функции

музыкального метра (такта) Композитор, по существу, полностью связан размером стиха и не может проявить никакой ритмической самостоятельности, не говоря уж о полифонизации музыкальной ткани. Музыкальные закономерности как бы оттесняются из вокального произведения: композитор до известной степени свободен в выборе интонаций и гармоний, а в остальном он всего лишь скандирует слова, придерживаясь единообразного ритма во всех четырех голосах песни.

Как ни искусственна была эта идея, она увлекла и более крупных музыкантов того времени: ей ревностно служил в своем творчестве Клоден Лежен, она заинтересовала Эусташа Курруа. Лежен (ок. 1530—1600) был образованным и плодовитым композитором на службе королевского двора, автором более 650 произведений: месс, мотетов, многочисленных псалмов и других духовных сочинений, французских *chansons*, итальянских канцон. Вне сомнений, он хорошо владел мастерством полифониста: в его вокальных композициях встречаются составы в 6—7—8 голосов. Тем не менее и он связал себя идеей античной метрики, как ее понимали в академии Баифа. В предисловии к циклу из 39 своих песен под общим названием «Весна» (опубликован посмертно в 1603 году) Лежен утверждает, что ритмика достигла совершенства у древних, а затем она была полностью забыта и лишь он первый осмелился «извлечь эту бедную ритмику из могилы». К счастью, сам композитор проявил известную гибкость в следовании умоглядным теориям академии Баифа. Он, правда, расчленил свою музыкальную композицию, не считаясь с каким-либо музыкальным размером, а только в зависимости от стихотворных строк: каждое построение зависело от одной строки и было маркировано каденцией на последних ее слогах (рифма). Но в этих общих структурных рамках он сумел допустить и имитационный склад, и отдельные распевы слогов, и даже вариационно-полифоническую разработку тематического материала, осуществленную им в песне «Ma mignonne», где целых восемь частей (последовательно для 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 8 голосов) написаны на одну изящную, легко взлетающую темку.

201

Цикл «Весна» содержит песни, посвященные поэзии природы, цветам, птицам (жаворонку, соловью, ласточке, щегленку...), а также большое количество любовно-лирических произведений, то простодушных, то несколько жеманных, изобилующих античными мифологическими мотивами или иными признаками поэтической стилизации (например, в духе искусства трубадуров). Современники ценили Лежена, восхищались его музыкой, но он был довольно быстро забыт и

никогда не пользовался такой широкой известностью, как Жанекен с его «программными» chansons. Вслушиваясь в произведения Лежена, мы отдаем должное мягкой пластичности его мелодий, зрелости гармонического чувства, но не можем не ощущать искусственности его «ритмического пульса», который связывает движение музыки и способствует монотонии целого. Рядом с Леженом его современник Эушаш Курруа (1549—1609), тоже умелый и хорошо образованный музыкант, кажется более бледным в своих «Vers mesurés à l'antique», хотя он в них более полифоничен.

Через творческую фигуру Клодена Лежена неожиданно просматривается связь между антикизирующими идеями академии Баифа и новыми направлениями протестантской духовной музыки, порожденной движением Реформации. Сам Лежен, бывший гугенотом, написал множество псалмов на французские тексты и, следовательно, тоже внес свою лепту в их общее дело. Заметим, что его псалмы по музыкальному складу весьма близки его же песням, созданным в духе академии Баифа: та же тенденция к аккордовости, та же связь со стихотворной строкой. Между тем главные побуждения автора в данном случае были, надо полагать, иными: не столько возвращение к античной метрике, сколько создание общедоступной духовной музыки, которую могли бы исполнять не одни лишь профессиональные певцы, но и вся церковная община. В этом направлении Лежен имел полную возможность опираться на пример другого крупного композитора — гугенота Клода Гудимеля (ок. 1514—1572), который начал публиковать свои chansons уже в 1549 году, а в 1565 году выпустил собрание псалмов на библейские тексты в стихотворном переводе Клемана Маро и Теодора де Без, осуществленном ранее по указаниям Кальвина. Лежен, по существу, последовал за Гудимелем — и опыты в области «musique mesurée» несколько не помешали ему достичь желаемой цели.

Как известно, реформационное движение во Франции несравнимо по своей исторической роли с Реформацией в Германии XVI века и не дало в дальнейшем столь ощутимых последствий для духовной культуры страны. Тем не менее деятели протестантизма успели выдвинуть и во Франции новые идеи религиозного искусства, отказавшись от латыни в церковном пении и сообщив ему простой, гармонический склад, позволяющий легко усвоить его в широкой общественной среде. После того как Реформация в Германии уже накопила известный опыт борьбы за свои идеи, французские гугеноты стали осуществлять на деле свои замыслы

202

реформы церковного пения. Талантливый композитор, автор месс, мотетов, chansons, Гудимель был наряду с немецкими современниками одним из первых создателей протестантского хора. Его псалмы написаны в простом четырехголосном складе при ясности гармонии, выделении основного напева в верхнем голосе и все же некоторой активности других голосов. Каждой стихотворной строке соответствует относительно законченное музыкальное построение, структура целого легко членится на такие построения — при тяге к периодичности в композиции. Вместе с тем в пределах «строки-построения» нет того однообразия ритмической формулы, какое было характерно для «размеренной музыки». Псалмы Гудимеля скорее песенны в бытовом смысле, чем «размеренны» в умозрительном.

Будущее показало, что духовная музыка подобного склада, нередко опиравшаяся на распространенные в быту и, подлинно народные напевы, широко укоренилась там, где протестантизм одержал победы, особенно в Германии. Иное дело во Франции: псалмы гугенотов как таковые, по существу, не имели здесь будущего (хотя как стилевое явление были перспективны). Духовные псалмы гугенотов распространялись по преимуществу в других странах: в той же Германии, в Голландии. Трагически погиб сам композитор: Гудимель был убит в Варфоломееву ночь в Лионе в августе 1572 года.

СВЕТСКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ИТАЛИИ. Фроттола, Вилланелла, Мадригал. Лука Маренцио. Карло Джезуальдо Ди Веноза

Необыкновенно богат событиями был XVI век в истории итальянского музыкального искусства, представлявшего в это время картину более сложную, чем в любом из предшествующих столетий. Одни направления достигали здесь своей вершины в итоге длительного развития (вокальная полифоническая музыка строготого стиля), другие возникали и интенсивно развивались, порожденные духовной атмосферой именно данного периода (светская музыка в жанрах мадригала и фроттолы), третьи исподволь подготавливались накануне нового перелома, наступившего на рубеже XVI—XVII веков, когда эпоха Высокого Ренессанса закончилась. Яркие ренессансные явления

здесь сменялись маньеристскими, порой существовали одновременно с ними. С середины столетия страна начала испытывать на себе угнетающее действие контрреформации. Это не значит, однако, что творческие идеи «величайшего из прогрессивных переворотов» попросту заглохли или были подавлены в новой исторической ситуации. Они продолжали свое развитие, причем искусство, естественно, изменялось и как бы расслаивалось в различных течениях, в конечном счете все же не порывая с традициями Ренессанса.

В исторической ретроспективе XVI век видится нам блистательной порой Высокого Ренессанса, небывалым подъемом всей ду-

203

ховной культуры, эпохой художественного расцвета Италии. Между тем не одна контрреформация принесла трудности поступательному культурному движению страны и бедствия ее обитателям. Как известно, еще в XIV—XV веках Италия была раздроблена на ряд мелких государственных образований со своими центрами в Милане, Вероне, Падуе, Мантуе, Ферраре, Флоренции (так называемые тираннии, во главе которых стояли властители из богатых и влиятельных родов), в Венеции, Генуе (с их республикански-олигархическим строем). Когда к этому политическому положению прибавился с конца XV века экономический упадок (более всего из-за перемещения торговых путей в сторону от итальянских портов — в связи с эрой географических открытий) и затем почувствовалось в XVI веке наступление феодальной реакции в стране, Италия как целое оказалась не в силах противостоять иностранным завоевателям. Начались беспрестанные войны, шедшие с 1490-х годов с Францией (при Карле VIII, Людовике XII, Франциске I); лишь заключение мира при Като-Камбрези в 1559 году положило конец столкновениям с этой страной. Однако к тому времени Италия была уже в значительной части порабощена Испанией: лишь Венеция, Папская область, не полностью герцогство Савойское сохранили свою независимость. Урон, который был нанесен стране завоевателями, разумеется, мог только усугубить ее социальные противоречия и экономические трудности. С черной датой варварского разграбления Рима испано-германскими войсками императора Карла V в 1527 году историки связывают конец Высокого Возрождения.

Если напомнить также, что положение простого народа, в особенности крестьянства, становилось все более бедственным, что в Италии со временем все учащались восстания масс против иностранных и своих поработителей, — то станет ясной та степень напряженности, какую должны были испытывать обитатели этой страны и, в частности, ее передовые представители на протяжении XVI века. Тем не менее духовная культура Италии все еще находилась на подъеме! Можно усматривать нарастание противоречий в ней, возникновение новых творческих течений, существенные перемены, но что касается итальянского музыкального искусства, нет никаких оснований говорить о признаках упадка.

В дальнейшем мы особо выделим тему о традициях Ренессанса в условиях контрреформации. Сначала же проследим судьбы светских музыкальных жанров от начала к концу XVI века. По первым впечатлениям это искусство может показаться замкнутым в относительно узкой среде, даже аристократичным, далеким от напряженной жизни своего времени. Однако его подчеркнута светский характер, свобода от старых канонов, явное углубление в нем личностного, творчески индивидуального начала свидетельствуют о его возрожденческой природе, а возрастающая близость к быту и проступающие признаки связи с народными мелодико-ритмическими истоками опровергают представление о замкнутости его образного мира.

204

Светские вокальные жанры в Италии развиваются в XVI веке как бы по двум главным направлениям: одно из них объединяет разновидности жанра, так или иначе близкого к песне (фроттолы, вилланеллы и другие формы), другое же более связано с полифонической традицией, хотя и не ограничено ею (мадригал). Фроттолла, популярная главным образом в первой трети XVI века, представляет собой как бы определенный этап на пути бытовой многоголосной песни: она наследует канцонам Л. Джустиниани (для голоса с сопровождением инструмента, 1482), старой итальянской баллате и, возможно, даже лауде, старинной духовно-бытовой песне. В свою очередь, за фроттолой в Италии, примерно с середины XVI века, идет вилланелла (*villanella alla napoletana*, вилланеска) — тоже многоголосная, еще более близкая быту песня, получившая очень большое распространение.

В самом слове фроттола подчеркнута бытовое, народное, даже уличное назначение песни (*frotta* — толпа). Определенный музыкальный склад она приобрела, видимо, в последнем десятилетии XV

века, став четырехголосным вокальным произведением, на первых порах единого автора — поэта и композитора в одном лице. Любопытно, что ранние фроттолы создавались, например, другом Жоскена Дебре поэтом Серафино даль Аквила (а затем и самим Жоскеном под именем Жоскин д'Асканио). В дальнейшем выдвинулись уже имена многих композиторов, прославившихся именно как авторы фроттол. В первом сборнике, выпущенном Петруччи в 1504 году, опубликовано 62 фроттолы одиннадцати композиторов. Почти во всех случаях за именем того или иного музыканта следует упоминание «Veronensis» или «Venetus», то есть «веронец» или «венецианец». Любопытно, что такого рода ссылки более всего характерны именно для фроттолистов, происхождение или местопребывание которых, в связи с их популярностью в быту, интересовало современников. Львиная доля песен первого сборника принадлежит трем композиторам из Вероны: Марко Кара, Бартоломео Тромбончино и Микеле Пезенти. По одной-две фроттолы опубликовали Дж. Брокки, Дж. де ла Порта из Вероны, Фр. д'Ана из Венеции, А. Капреоли из Бреши и другие. В следующих сборниках к этим именам прибавились Н. Пифаро, Л. Компер, К. Феста, О. Антенори, Дж. Фольяно и еще несколько, но предпочтение явно отдавалось двум самым популярным авторам — М. Кара и Б. Тромбончино. Всего за годы 1504—1536 в Фоссамбронне, Венеции, Риме, Флоренции было издано более тридцати сборников фроттол, после чего эта жанровая разновидность многоголосной песни была оттеснена и заслонена другими ее разновидностями.

Фроттолу нельзя назвать безоговорочно народной итальянской песней, хотя и самые истоки ее (мелодические, образно-поэтические), и характер ее распространения, вне сомнений, сближают ее с народным искусством. Тем не менее она остается продуктом композиторского творчества и нередко бывает создана на стихи итальянских (Петрарка, Бембо, Полициано) и даже ан-

205

тичных (Гораций, Овидий) поэтов. Назначение фроттолы — очень широкое: она могла исполняться в домашнем быту и повсюду в городской среде, на городских празднествах, во время карнавалов, в театральных спектаклях, охотно культивировалась при дворах и даже заслужила восторженные отзывы Б. Кастильоне в его «Придворном».

По содержанию фроттолы достаточно разнообразны. Преобладает любовная лирика, но немало и шуточных, комических или нравоучительных текстов. Так или иначе ничто здесь не отяжелено, не страдает отвлеченностью или аристократическим снобизмом: ведь это — самый массовый жанр, к которому обращались тогда итальянские композиторы. За немногими исключениями фроттолы четырехголосны, и хотя они на практике могли исполняться с сопровождением инструментов (или даже на одних инструментах), характер их изложения по преимуществу вокальный, а голосоведение плавное. По-видимому, в этом последнем смысле многоголосие фроттол не вполне порывает с полифонической традицией своего времени. Однако общее звучание скорее гармонично, чаще всего с ведущей ролью верхнего голоса и гармонической основой в басу, отдельные имитации редки и коротки (в первых вступлениях). На всем протяжении формы явно преобладает аккордовый склад — с устремлением от модальности к новой ладовости, подчеркиванием каденций доминанта — тоника, с ясной расчлененностью формы, с повторами, с незначительными распевами слогов и предпочтением силлабического скандирования. В отличие от произведений строгого стиля повторность в музыке фроттолы полностью торжествует над линейным развертыванием.

Форма целого соотнобразуется с построением поэтической строфы (бардзелетта, ода, страмботто, сонет и другие). Принцип музыкальной композиции достаточно прост. Наиболее характерная для фроттолы поэтическая форма бардзелетты включала в себя репризу из четырех строк (соответствует рефрену) и несколько строф из шести или восьми строк. Музыка же сочинялась таким образом, что основой целого была реприза (рифмы abba или abab) с ее четырьмя построениями, соответствующими четырем строкам, с учетом их рифмовки. На этом же материале, иногда с большими отклонениями или легким варьированием, строились и шести- или восьмистрочные строфы (с рифмовкой cdcdda или cdcddeea), с прибавлением к ним коды. Таким образом, различных музыкальных построений оказывалось меньше, чем различно рифмованных строк, и форма целого складывалась как компактная. Другие поэтические структуры — ода, страмботто, сонет — требовали иного чередования музыкальных построений. При этом возникали и сквозное построение куплета (с повторением последних строк — в оде), и форма из двух разных куплетов (соответственно структуре сонета), и

различные другие варианты композиции. Так или иначе, ясная расчлененность музыкального целого и — в преобладающем большинстве случаев — повторность

206

отдельных **построения** определили **структурно четкий** облик строфической фроттолы как жанра, наследующего давние, исконные традиции именно песни в соотношении поэтических строк и музыки.

Лишь немногие авторы фроттол, как Жоскен Дебре или Л. Компер, обращались к этому жанру, будучи крупными композиторами-полифонистами, создателями месс и мотетов. Наиболее же популярные фроттолисты как бы специализировались на песне, создавая также канцоны, лауды. Любимейший в свое время автор фроттол Марко (Маркетто — ласково называли его) Кара был превосходным певцом.

Дата его рождения неизвестна. Происходил он, по-видимому, из Вероны. В 1495—1525 годы находился на службе при дворе Гонзага в Мантуе. Известно также, что в 1503—1509 годы Кара побывал в Венеции, в 1512 году — в Милане, а с 1525 года обосновался как горожанин в Мантуе, где и скончался в ближайшие годы. Из творческого наследия Марко Кара сохранилось 118 произведений. Одних фроттол он создал около 100. В его творчестве жанр фроттолы достиг своей зрелости, в нем с полной отчетливостью проявились черты стилистики этого жанра и закономерности его формы (*пример 79*).

Другой прославленный фроттолист Бартоломео Тромбончино был по роду повседневных занятий тромбонистом — откуда и его прозвище. Он родился около 1470 года в той же Вероне. С 1489 года известен как музыкант в Мантуе, с 1497 года — в Венеции и Виченце. В 1499 году, в связи с романическими обстоятельствами, была убита его жена. Работая в дальнейшем при мантуанском дворе, Тромбончино не только создавал множество фроттол, но писал музыку (в форме канцонетт, баллат) для праздничных театральных спектаклей в Мантуе, Ферраре, Урбино. Так наметилась связь нового вокального жанра с театральным искусством. Она уже не порывалась в дальнейшем, когда мадригал еще более тесно соприкоснулся с современным ему драматическим театром в Италии.

Сменившая фроттолу в популярном песенном репертуаре вилланелла царила в нем по преимуществу в третьей четверти XVI века. В отличие от фроттолы, которая начала свое распространение с севера Италии, вилланелла, так сказать, двигалась по стране с юга и была более всего связана с неаполитанской песенностью, очень динамичной, с острыми ритмами. Villanella alla napoletana произошла из крестьянских песен и, даже будучи развита современными ей композиторами, сохранила дух демократизма, непринужденность изложения, позволявшую ей обходить правила голосоведения и следовать в этом смысле народным традициям. В наше время обнаружено и систематизировано около 1800 образцов неаполитанской вилланеллы, появившихся между 1550 и 1580 годами. Во многих случаях композиторы остались неизвестными. Но среди авторов музыки есть и заметные имена: Бальдассаре Донато, Джованни Доменико да Нола, Теодоро Риччо. Даже

207

Адриан Вилларт написал виллоту (близкая вилланелле разновидность жанра) на слова канцоны Петрарки «Италия моя». У крупнейшего мадригалиста последней трети XVI века Луки Маренцио — 118 вилланелл и канцонетт.

Вилланелла движется дальше по пути, открытому фроттолой. Она более гомофонна (полифонические приемы — лишь в единичных образцах), в ней больше моторных, танцевальных ритмов, больше динамики, она допускает и даже подчеркивает движение параллельными квинтами на народный лад, она чеканит форму из кратких, порой контрастных по движению разделов и никогда не претендует на ученость музыки. В вилланелле более ощутимы жанровые черты: то явная танцевальность (Б. Донато «Chi la gagliarda»), то энергичные ритмы и скороговорка почти театрального характера («Girometta, senza di te non viverò», неизвестного автора), то даже воинственность — хотя речь идет всего лишь о желанной победе над собственным сердцем («All'arm, All'arm» Дж. Л. Примаверы). Среди вилланелл преобладают трехголосные, но немало встречается и четырехголосных произведений (*пример 80*).

Вместе с фроттолой, в одном ряду с инструментальными жанрами, близкими быту (в первую очередь пьесами для лютни в Италии и Испании), вилланелла представляет в XVI веке искусство

нового типа, сложившееся в итоге эпохи Ренессанса, в известной мере противостоящее полифонии строгого стиля и, при всей своей простоте, весьма перспективное.

Мадригал в качестве музыкально-поэтической формы начал в XVI веке свое развитие как бы заново, будучи именно с музыкальной стороны не связан с наследием XIV века, то есть с мадригалом типа Ландини. В новых исторических условиях мадригал занял своеобразное место между традиционными жанрами полифонии строгого стиля — и непритязательной музыкой, более близкой быту. В понятие мадригала входит достаточно широкий круг творческих явлений. Среди образцов этого жанра есть и сложные, даже изощренные по технике полифонические сочинения, и утонченные по экспрессии опусы Джезуальдо, и новые театральные опыты, и попытки сохранить близость к песенной традиции. Мадригал на протяжении XVI века (примерно со второй трети его) очень сильно эволюционировал, причем углублялось его лирическое содержание, проявлялась со временем внутренне-театральная природа, изменялся стиль полифонического письма. И все же оставались устойчивыми принципы жанра: чисто светский характер (хотя создавались и духовные мадригалы), свобода от многих норм и канонов строгого стиля в многоголосии, гибкое развертывание композиции в связи с поэтическим текстом, новые и все более широкие возможности проявления индивидуальной творческой инициативы. Ни в одном жанре ранее не выступали с такой яркостью творческие индивидуальности, как это обнаружилось в мадригале, когда над ним работали Адриан Вилларт и Якоб Аркадельт, Николо Вичентино и Киприан

208

ди Роре, Лука Маренцио и Карло Джезуальдо, а также многие другие мастера.

Развитие мадригала в XVI веке было особенно тесно связано с современной ему итальянской поэзией, с ее судьбами, новыми течениями, с общим кругом поэтов и музыкантов-гуманистов. В возрождении мадригала, словно позабытого композиторами XV века, значительную роль сыграл венецианский поэт и авторитетный теоретик стихосложения Пьетро Бембо, вдохновитель, так называемого неопетраркизма в первой половине XVI столетия, высоко ценивший свободную поэтическую форму мадригала. За ним пошли новые поэты-петраркисты, среди них Джованни Делла Каза и Луиджи Тансилло. Это поэтическое движение стимулировало творческую мысль музыкантов, привлекало их внимание к форме мадригала, тоже увлекшей их своими неканоническими возможностями. В произведениях итальянских композиторов современные им поэты были представлены очень широко. Не только более скромные имена Делла Каза, Тансилло, Вероники Гамбара и многие другие, но имена Якопо Саннадзаро, Лудовико Ариосто, Торквато Тассо, Джамбаттиста Гварини вошли в музыкальную историю мадригала. Обращались итальянские композиторы также к текстам Данте, Петрарки, Боккаччо, Саккетти. Основным содержанием мадригала стала лирика, в частности любовно-лирические сюжеты, что не исключало, однако, и иную образность. Впрочем, само лирическое начало проявлялось в мадригале XVI века по-разному: то более сдержанно и спокойно (у Вилларта, Вердело, Аркадельта), то более живо, многообразно, даже театрально (у Маренцио), то глубоко драматично, с острой экспрессивностью (у Джезуальдо).

Художественной средой, в которой культивировался мадригал как музыкально-поэтическая форма, была сложившаяся в эпоху Возрождения среда знатоков и просвещенных любителей музыки, музыкально-поэтических содружеств, академий, в которых общались поэты и ценители поэзии, музыканты и их друзья. В этом кругу всегда можно было составить ансамбль из нескольких исполнителей и ознакомить собравшихся с новым произведением, услышать их заинтересованное и компетентное суждение, порой даже дать повод к спору, к оживленному диалогу (что многократно отразилось в литературе того времени). В отличие от мотета (на латинский текст) с его более академическим общим обликом и более специальным назначением (духовным, официально-праздничным) или фроттолы с ее широко бытовым диапазоном — мадригал был крупнейшим жанром светского музыкального искусства, мастерски-профессионального и одновременно достаточно доступного, лишенного какой бы то ни было официальности, но и не элементарно-бытового. Творение высокой духовной культуры Возрождения, подлинное детище гуманизма, мадригал совершенно свободен от традиций религиозной музыки: его образный мир открыт живым человеческим чувствам в их индивидуальном выражении.

209

Вместе с тем мадригал как музыкально-поэтическое произведение не мог сложиться на основе одного лишь отрицания каких бы то ни было художественных традиций прошлого. Современные исследователи справедливо усматривают в ранних мадригалах преемственные связи с некоторыми

структурными закономерностями, с одной стороны, мотета, с другой — фроттолы, как уже сложившихся жанровых образцов²⁷. Мадригал и возник-то как вокальная форма для четырех или пяти голосов а саррелла, отнюдь не исключая полифонических приемов письма. На этой первоначальной основе затем сложились и развились более многообразные «варианты» жанра — вплоть до его театрализации или превращения в виртуозную вокальную пьесу с инструментальным сопровождением. Первоначальными структурными признаками мадригала были и постоянное следование за словесным текстом, как в мотете; и определенные соотношения стихотворных строк и музыкальных построений, как во фроттоле и других песенных формах. Однако и в том и в другом генетических признаках формообразования мадригал все-таки не совпадает полностью ни с мотетом, ни с фроттолой. Следуя за текстом, он шел не за латинской прозой, а за итальянскими стихами, что не могло не влиять на внутреннее расчленение формы. Что касается соотношения музыкальных построений со стихотворными строками, то поэтическая структура мадригала, более свободная, чем в бардзелетте, баллате, страмботто, не давала равнозначной им основы для повторений или реприз и не ограничивала музыкальную структуру этими песенными, фроттольными рамками.

На первом этапе своего развития мадригал более явственно обнаруживал следы связи с формообразованием традиционных полифонических или песенных жанров. Это и понятно: ранние образцы мадригалов создавались крупными композиторами-полифонистами, авторами месс и мотетов Адрианом Виллартом (1480—1562), Филиппом Вердело (ум. до 1552 года), Костанцо Феста (ок. 1480—1545), Якобом Аркадельто (ок. 1514— до 1572). Из них двое первых непосредственно примыкают к нидерландской полифонической школе, хотя и прочно обосновались в Италии. И все они без исключения по образованию и роду занятий являлись церковными музыкантами: Вилларт в капелле собора св. Марка в Венеции, Вердело — во Флорентийском соборе, затем при папском дворе, Феста — в папской капелле, Аркадельт как певец — в капелле св. Юлии в Риме. Один Феста среди них был итальянцем по происхождению, но и он воспитывался в традициях полифонической школы времен Жоскена Дебре. Первые сборники итальянских мадригалов вышли в свет в 1530—1540 годах и принесли известность произведениям Вилларта, Вердело, Аркадельта.

В то время мадригал, едва заявив о себе, представлял му-

²⁷ См. об этом: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972, с. 55—97.

210

зыкально-поэтическую композицию лирического содержания и относительно большого масштаба. Нежная, не слишком экспрессивная, то меланхолическая, то идиллическая любовная лирика определяла характер его образности. При четырех или пяти голосах а саррелла мадригал в своем складе более всего опирался на принципы Жоскена — однако в наивозможно простом их понимании. В ряде случаев склад многоголосия делался совсем прозрачным, гармоническим; часто противопоставлялись группы верхних и нижних голосов. В произведениях К. Феста, Я. Геро и некоторых других современников наблюдались черты связи скорее со складом фроттолы.

Постепенно в Италии выдвинулись даже различные местные школы мадригалистов: от Вилларта пошла венецианская школа, с именем Вердело связано сложение флорентийской школы, во главе римской встал Костанцо Феста. В одно время с первыми мадригалистами работали в этом жанре также Франческо Кортечча во Флоренции и Джакомо Фольяно в Модене. За этими композиторами последовали уже представители новых поколений, деятельность которых относится к третьей и четвертой четвертям XVI века. Едва ли не все крупные мастера в Италии с интересом обращались к мадригалу; среди них Андреа и Джованни Габриели, Орландо Лассо, Палестрина, Клаудио Монтеверди, Лука Маренцио, Клаудио Меруло, Карло Джезуальдо ди Веноза. В «среднем» поколении мадригалистов XVI века по-своему интересны творческие фигуры Киприана де Роре (ок. 1516—1565) и Николо Вичентино (1511 — ок. 1576), которые были, по-видимому, учениками Вилларта. Рядом с ними и несколько позднее мадригалом занимались также Филипп де Монте, Дж. Парабоско, Дж. Каймо, Д. М. Феррабоско, В. Руффо, Т. Риччо, А. Стриджо и многие другие менее известные музыканты.

Для истории мадригала чрезвычайно характерны неустанные искания новых приемов письма, нового мелодизма, новых гармоний, не только как собственно технических новшеств, но как более гибких и богатых выразительных средств. Вокальные партии мадригалов, следуя за поэтической строкой, отнюдь не сводились при этом к простому скандированию текста (как это было у

французов в их «размеренной музыке»): композиторы стремились, передавая образный смысл поэзии, избегать ритмической монотонии и развертывать мелодию гибко, свободно, чтобы она не противоречила стихотворному ритму, но и не просто «отбивала» его в музыке. Мелодическое начало в многоголосии со временем приобрело в мадригале несколько иное значение, чем оно имело в традиционных полифонических формах. Мадригалисты сначала стремились выделить мелодию то одного, то другого голоса в ее интонационно характерных фразах, отдавая ей главное место и умеряя действие остальных голосов. Затем заметно возросла роль верхнего голоса как господствующего в ансамбле. Далее ведущий голос драматизировался, обретая индивидуальные экспрессивные интонации, присущие театральному монологу. В ряде случаев это

211

побуждало даже поручать при исполнении мелодию мадригала певцу, который «украшал» ее по своим возможностям и вкусу, тогда как остальные голоса исполнялись инструментами. Это новое чувство мелодии в многоголосии требовало не массивного хорового звучания, а гибкого, интонационно чуткого ансамбля. Поэтому советский исследователь прав, когда настаивает не на хоровой, а на камерной, ансамблевой природе итальянского мадригала²⁸. При этом нужно, однако, учитывать, что и многие хоры XV—XVI веков были бы в наших глазах камерными ансамблями, поскольку в их составе сплошь и рядом находилось семь, десять, двадцать певцов.

Примерно около середины XVI столетия в среде итальянских мадригалистов начались поиски новых хроматических звучаний, что проявлялось, естественно, как в движении мелодий, так и в гармонических последовательностях. Особенно много внимания посвятил этой проблеме в теории и на практике Николо Вичентино. Годы его учения прошли в Венеции, он сам называл себя учеником Вилларта (следовательно, прошел основательную полифоническую школу), работал одно время в капелле д'Эсте в Ферраре, вероятно, в папской капелле в Риме, в конце жизни находился в Милане. Между 1546 и 1572 годами были опубликованы пять книг его мадригалов (из них сохранились лишь первая и последняя). В 1555 году вышла его теоретическая работа «Древняя музыка, примененная к современной практике». В связи с выдвинутыми в ней идеями и собственным композиторским опытом Вичентино называл себя «изобретателем новой гармонии» (как сказано в заглавии пятой книги его мадригалов). Хотя сам автор аргументировал свои положения ретроспективно теоретическими соображениями (ссылками на понимание хроматизма у древних греков), его произведения свидетельствуют о поисках новых средств выразительности в преодолении традиционных рамок диатоники. Это сказалось у Вичентино прежде всего в интонационном строе мадригалов и мотетов, что сообщило им особый звуковой оттенок. Однако оригинальность звучаний, резко осязаемая поначалу, в итоге приводит к новой монотонии. Вичентино следует античному пониманию хроматических тетракордов (сверху вниз *ми—до-диез—до-бемоль — си — ля — фа-диез — фа-бемоль — ми*) и проводит это движение по всем голосам пятиголосного сочинения. Возникают причудливые, странные звучания: голоса идут то по полутонам, то по малым терциям... (пример 81). Композитор мечтал также возродить античный энгармонизм, для чего проектировал создание особого инструмента («аркиорган»).

Если отвлечься от этих сугубо теоретических построений (в этом они перекликаются с идеями Гийома Котле), то нужно признать, что Вичентино был обуреваем исканиями нового ради нетрадиционной выразительности, ради индивидуализации

²⁸ См. об этом: Дубравская Т. Мадригал (жанр и форма). — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 113—114.

212

своего стиля. Заслуживает внимания у него выбор поэтических текстов для мадригалов: он пишет музыку на тексты Петрарки, Саннадзаро, Ариосто, Вероники Гамбара, особенно часто на стихи Луиджи Кассола, свободно владеет многоголосием (хотя это и затруднено «античными» звукорядами, которые отнюдь не предполагали многоголосного склада!).

По времени рядом с «теоретическим» хроматизмом Вичентино развивался и «выразительный» (теоретически не подкрепленный) хроматизм Киприана де Роре, композитора нидерландского происхождения, прочно связавшего свою судьбу с Италией (Венеция, Феррара, Парма). Для него хроматические исследования были средствами звукописи (мадригал «Звучащие камыши»), дававшими возможность создать новое и своеобразное живописно-звуковое

впечатление. Так или иначе опыты Вичентино и Киприана де Роре не прошли в дальнейшем бесследно: в истории мадригала хроматизм (уже в ином понимании) занял такое место, какое совсем не было характерным для других крупных полифонических форм.

В последней трети XVI века мадригал, по существу, господствует в итальянской музыкальной жизни, привлекая к себе главное внимание композиторов и соблазняя даже тех мастеров, которые были сосредоточены на проблемах духовного искусства. Как образное содержание мадригала, так и условия его исполнения, его крепнущие связи с поэзией и театром убеждают в том, что мадригал к концу века вмещал в себя многое, даже таил в своем существовании зародыши, ростки иных жанров. Отзываясь на художественные веяния и вкусы в их движении от начала к концу XVI века, мадригал не миновал и влияния маньеризма. Современные исследователи усматривают их даже в творчестве Маренцио. С особой отчетливостью выступают они у Джезуальдо. Это вполне закономерно: зародившись в эпоху Высокого Ренессанса, итальянский мадригал продолжал интенсивное развитие в пору контрреформации, когда духовная атмосфера в стране резко изменилась и для мировосприятия многих художников стали характерны дисгармония, нарушение равновесия между личностным и внеличным, разочарование в прежних идеалах, даже пессимизм. Естественно, что и в музыкальном искусстве так или иначе сказались эти новые признаки времени, повлияв на его образную систему и тем самым на его стилистику. Однако художественного единства в этом смысле мы в итальянской музыке последних десятилетий XVI века не обнаружим: в ней все еще сильны творческие идеи и дух Ренессанса, а зарождающиеся новые явления вдохновлены эстетическими концепциями гуманизма, хотя и несут на себе отпечаток своих поздних лет.

Оставляя пока в стороне мадригальное наследие таких мастеров, как Палестрина и Орландо Лассо (чтобы осветить затем их искусство в целом), сосредоточим внимание на самых значительных фигурах собственно мадригалистов, то есть композиторов, для которых мадригал является основой, главной областью

213

творчества. Лука Маренцио и Карло Джезуальдо были, вне сомнений, крупными личностями, творческими индивидуальностями, которые отнюдь не сливались с окружающим их художественным миром. Мадригалы Маренцио (первая публикация в 1577 году) появлялись в последней четверти XVI века, мадригалы Джезуальдо — между 1594 и 1611 годами. Деятельность Маренцио протекала во многих итальянских музыкальных центрах, отчасти даже в Польше; он пользовался широкой известностью и за пределами своей страны. Джезуальдо, князь Венозы, занимался только композицией, ведя патрицианский образ жизни в родовом замке (в селении Джезуальдо) или в одном из палаццо в центре Феррары. Оба они создавали свои произведения в пору наивысших успехов итальянского мадригала, когда этот жанр уже начал свое развитие в других странах (в Англии, например). Мадригал тогда широко культивировался повсюду в Италии: в академиях Рима, Флоренции, Вероны, в кругах венецианской и генуэзской знати, при дворах д'Эсте, Медичи, Сфорца, Гонзага, в домах высшего духовенства (у кардиналов). Мадригал при этом не ограничивался лирической образностью, он стал непременной частью театральных спектаклей, устраиваемых, например, во Флоренции второй половины XVI века, ему нередко придавали виртуозный концертный характер, он звучал с инструментальным сопровождением, в переложениях для одного голоса и т. д. Мадригалы Маренцио отразили в себе эту новую многосторонность жанра. Мадригалы Джезуальдо остались лирическими произведениями по своей тематике, но композитор внес в них сильнейшую драматическую экспрессию.

Лука Маренцио родился в 1553 или в 1554 году в местечке Коккальо близ Бреши. Его музыкальные занятия начались, по всей вероятности, в брешианском соборе (мальчик-певчий?) под руководством капельмейстера Дж. Контини. «Маленький и смуглый» (по словам современников), очень живой, он развивался быстро. Уже смолodu Маренцио начал работать в капелле кардинала Кристофоро Мадруцци в Риме, затем (в годы 1578—1586) при дворе кардинала Луиджи д'Эсте, где с 1581 года руководил капеллой. В те годы были опубликованы пять книг пятиголосных мадригалов Маренцио. Тогда же он, сопровождая кардинала, имел постоянный доступ ко двору его брата Альфонсо д'Эсте в Ферраре, общался там с выдающимися музыкантами, писал мадригалы и другие произведения для праздничных концертов. В 1582 году Маренцио посвятил третью книгу своих мадригалов «академикам-филармоникам» Виченцы. В конце 1580-х годов он участвовал в деятельности капеллы Медичи во Флоренции, в частности

сочинял музыку (вместе с К. Мальвецци, Э. Кавальери, Я. Пери) к интермедиям в торжественном спектакле по случаю празднования свадьбы Фердинандо Медичи с Христиной Лотарингской (1589). Маренцио принадлежат во второй интермедии («Состязание муз и пиерид») инструментальное вступление (*Sinfonia*) и четыре мадригальных хора на 3, 6, 12 и 18 голосов,

214

а в третьей интермедии («Битва Аполлона с пифоном») — три хора на 12, 4 и 8 голосов и изобразительная симфония (собственно «битва»).

Это был далеко не первый случай, когда мадригал становился театральной музыкой. После фроттол, которые звучали в драматических спектаклях по меньшей мере с конца XV века, мадригалы Вердело исполнялись в 1520-е годы при постановках «Медеи» Сенеки и «Мандрагоры» Макиавелли, а в 1539 году во Флоренции музыка мадригального типа, сочиненная Фр. Кортечча, была включена в интермедии Дж. Строщи. В дальнейшем интермедии с музыкальными номерами стали чуть ли не обязательной частью всех торжественных спектаклей во Флоренции. Маренцио застал там уже сложившуюся традицию. Ему довелось тогда войти в круг музыкальных деятелей (Я. Пери, Дж. Каччини, певица Виттория Аркилеи), которые размышляли над идеей «драмы на музыке» и в недалеком будущем стали создателями и исполнителями первых опер.

В последние годы жизни, находясь в Риме, Маренцио сблизился с поэтами Тассо и Гварини и вошел в Общество мастеров музыки. Из Рима, по рекомендации кардинала Альдобрандини королю Сигизмунду I, композитор был направлен в Варшаву, где пробыл примерно с начала 1596 по середину 1598 года. По возвращении в Италию он прожил недолго и скончался в августе 1599 года в садах виллы Медичи.

За двадцать с немногим лет своей творческой жизни Маренцио создал множество сочинений в различных жанрах: более 400 мадригалов, около 80 вилланелл, 42 духовных мотета и большой ряд других многоголосных духовных произведений. Он, видимо, был во всем очень деятельным и подвижным: легко и много соприкасался с музыкантами и музыкальной жизнью в Бреше, Риме, Ферраре, Мантуе, Флоренции (возможно, даже в Варшаве), хорошо улавливал новые тенденции в музыкальном искусстве, быстро на них реагировал и всегда завоевывал успех. Судя по его биографии и особенно по его творчеству, Маренцио умел быть современным.

Это его качество всецело проявилось в работе над мадригалом — даже в том, что Маренцио столь решительно предпочел этот жанр всем остальным. Чрезвычайно широк оказался у него и выбор поэтических текстов. На первом месте стоят Петрарка (46 мадригалов), Гварини (47), Саннадзаро (46), Тассо (31). К трем из этих поэтов итальянские мадригалисты обращались издавна. Что же касается Гварини, то его пасторальная пьеса «Верный пастух» (названная автором «пастушеской трагикомедией»), появившись в 1580-е годы, стала предметом новых увлечений множества итальянских музыкантов. Подсчитано, что на ее стихи сто двадцать пять композиторов написали 550 мадригалов. Маренцио был в числе первых музыкантов, увлекшихся Гварини. Много реже использовал композитор тексты Ариосто, Саккетти, Данте, современных петраркистов — Делла Каза, Тансилло. Помимо названных мы

215

найдем в мадригалах Маренцио стихи еще двадцати трех итальянских поэтов.

Мадригалы Маренцио прежде всего очень многообразны: от чисто лирических, порой пасторально-лирических произведений или стилизованных диалогов с эхо (маньеризм!) до монументальных, большого вокального состава, декоративных театральных хоров; от прозрачного многоголосия (то с выделением мелодии вверху, то без него) или от чисто аккордового склада к имитационности, да еще с применением принципа *cantus firmus*'а в верхнем голосе (!). Весь традиционный арсенал полифонии здесь, казалось бы, налицо, но композитор не стесняет себя строго последовательным применением полифонических приемов, свободно переходит от одного склада изложения к другому, применяет так называемые мадригализмы (звукоизобразительные детали, например, на слова «убежать», «возвыситься» или выразительное подчеркивание слов «веселье», «печаль» и т. п.).

Порою большой (например, из трех разделов) мадригал Маренцио, который мог бы остаться в сфере лирической образности, превращается в своего рода драматическую сцену (какие были возможны в ранних операх), воплощенную средствами пятиголосного вокального ансамбля. Таков мадригал на слова Гварини «*Tirsi morir volea*». Первые же его слова звучат как начало подобной сцены: «*Tirsi*» — аккорды пяти голосов с «предвосхищением» вверху; «*morir volea*» — ответная фраза верхних голосов; снова «*Tirsi*» в ансамбле — «*morir volea*» дважды, сначала у нижних

голосов, затем у верхних. Все дальнейшее изложение в первой части гибко и свободно: голоса то сливаются в общем порыве, то перекликаются по группам, выражая сочувствие тому, кто хочет умереть от любви. При этом возгласы «*Oh!-me ben mio*» тоже драматизированы (*пример 82*). Драматична и вторая часть мадригала. Умиротворение, наступающее в третьей части («Так умирают счастливые любовники»), несет в себе что-то торжественное: слова «Кто так умирает, возвращается к жизни» многократно (и напряженно вверх) повторены, как в апофеозе.

Для каждого произведения Маренцио находит индивидуальное сочетание художественных приемов, как бы особую манеру выражения. При этом он хорошо чувствует, что именно соответствует данному поэту, данному поэтическому роду. Так, на слова Петрарки «*O voi che sospirate*» он создает мадригал в спокойной, даже строгой манере и лишь постепенно, к концу композиции допускает подъем чувств, трижды возвращаясь к вершине мелодии Светлым спокойствием поначалу проникнут небольшой мадригал «*Questa di verd'herbette*» («Эта зеленая травка»): созерцание расцветающей природы идилично, юный пастух дарит прелестную гирлянду любимой и прекрасной Флоре. Душевное движение ширится, и поступенно достигнутая кульминация вдохновенна: «встань на берегу Тибра» (общее восхождение голосов в широком диапазоне — без малого три октавы)... Здесь наступает перелом, сменяется метр (4/4— 3/2), выдерживается чисто

216

аккордовый склад и гимнически звучит, повторяясь, призыв: «взгляни... и ты будешь счастлив!» Это движение чувства, этот путь к кульминации стали возможны в мадригале с его следованием не только за строкой, но и за общим ходом поэтической мысли, с его освобождением от песенной строфичности ради сквозной композиции (*пример 83*).

Обращается Маренцио и к модным в его время композиционным приемам, какие можно встретить у Орlando Лассо, у представителей венецианской школы. Один из его мадригалов на слова Тассо носит название «Диалог на восемь [голосов] с ответами эхо». В этом довольно крупном произведении функции двух четырехголосных хоров разделены: первый хор как бы от лица «лирического героя» вопрошает о своей судьбе, о своей любви, спрашивает, где ему ждать утешения и т. д., второй хор отвечает ему словно эхо, повторяя после каждого вопроса последние его слоги на ту же музыку, причем эти слоги составляют новое слово, которое и является ответом на вопрос. Например: «*Chi mi consolera nel stato mio?*» («Кто меня утешит в моем положении?») — ответ эха: «Ю» («Я»). По такому же принципу построен известный хор Орlando Лассо «Эхо», который нередко звучит в нашем концертном репертуаре.

Наряду с подобными приемами изложения Маренцио применяет и самую традиционную в полифонии строгого стиля технику *santus firmus*'a, придавая ей, однако, совсем иной художественный смысл. В мадригале «*Occhi lucenti e belli*» («Очи лучистые и прекрасные», на текст Вероники Гамбара) верхний из пяти голосов как бы стилизован в манере *santus firmus*'a: на протяжении всех девяноста четырех тактов он движется только целыми нотами (иногда паузируя), порой по многу раз повторяя один и тот же звук. В то же время звучание остальных голосов необычайно живо и многообразно: короткие имитации, небольшие переклички, четкая аккордика, скороговорка, пассажность. От начала до конца мадригала прославляются прекрасные очи вплоть до последних слов: «Будьте всегда светлыми, веселыми и ясными». Верхний голос в очень медленном темпе мерно повторяет те же слова, которые весело и оживленно поются остальными четырьмя голосами (*пример 84*). Все это в целом может звучать и несколько торжественно и вместе с тем шуточно — ибо самый привычный тогда прием применен в неожиданном контексте.

Маренцио необыкновенно изобретателен. Он стремится придать едва ли не каждому из сотен своих произведений по возможности особый облик. Даже в пределах лирической разновидности жанра (она у него важная) композитор находит множество образных аспектов и композиционных решений. А так как Маренцио не ограничен чисто лирической тематикой, то тем больше у него оснований быть многообразным.

Творчество Джезуальдо требует совершенно иных критериев оценки. Его тематика в общем однородна, и природа его образности избирательна: любовная лирика — в экспрессивно-драмати-

217

ческом выражении, в духе остроскорбного *lamento*. Если в мадригалах Джезуальдо и проступают порой черты иной, более светлой образности, то они служат прежде всего резким контрастом основному содержанию его произведений, оттеняют его, делают еще более ощутимым, разительно впечатляющим. Ни образную систему Джезуальдо в целом, ни уровень его экспрессии нельзя

считать типичными для итальянского (и не только итальянского) музыкального искусства его времени — даже памятуя, что композитор стоит на рубеже двух эпох и предвосхищает некоторые черты образности барокко. В конце XVI века или в самых смелых исканиях XVII (у Монтеверди, Фрескобальди, Пёрселла) мы не обнаружим такой концентрации мучительно-скорбной образности, такого уровня темной экспрессии — и, соответственно, такой особенной стилистики, резко выступающей на общем фоне музыкального развития. Вне сомнений, Джезуальдо был высоко одаренным художником, очень смелым, дерзостно восстающим против эстетических норм искусства объективного, уравновешенного, внеличного, связанного с традициями полифонии строгого стиля. Оставаясь во внешних рамках вокального многоголосия *a cappella*, он избрал иной тип мелодического тематизма, иные принципы голосоведения, ладогармонического движения и в итоге внес в свои произведения остросубъективный смысл, симптомы дисгармоничного мировосприятия, избирательно-индивидуальную выразительность.

Легче всего объяснить общий характер искусства Джезуальдо его личной судьбой (трудной, даже трагичной), его собственным душевным складом, быть может, особенностями его беспокойной психики. Но даже те, кто решается называть его «гениальным психопатом»²⁹, вряд ли будут в силах обосновать феномен Джезуальдо как художественное явление, если не отметят, что переломная эпоха от Ренессанса к XVII веку уже питала трагический гуманизм (в связи с открывшейся несбыточностью возрожденческих идеалов) и тем самым создавала почву для подобных исключительных явлений в искусстве. Да и сама личная судьба композитора как бы сфокусировала то, что не раз тогда случалось и могло случаться в среде, в которой он существовал, даже в особой касте, к которой он принадлежал.

Карло Джезуальдо, князь Венозы, родился примерно около 1560—1562 годов в замке возле селения Джезуальдо, в ста километрах от Неаполя. Род его укоренился в той местности с XI века. Известно, что отец композитора любил музыку (быть может, и сочинял ее), содержал в замке собственную капеллу, в которой работали многие известные музыканты, в том числе мадригаллисты Помпонио Ненна, Сципион Дентиче, Дж. Л. Примавера. Надо полагать, что кто-либо из них, возможно Ненна, руководил ранними музыкальными занятиями будущего композитора.

²⁹ См.: Redlich H. F. Gesualdo da Venosa. — В кн.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, B. 5, 1956, S. 41—45.

218

С юности Карло Джезуальдо уже умел играть на разных инструментах (в том числе на лютне) и с успехом пел. В какие именно годы он начал сочинять музыку, точно не известно. Первая книга его мадригалов появилась в свет в 1594 году, когда он вступил в новый период жизни, едва оправившись от перенесенного несколько ранее тяжелого потрясения. Еще в 1586 году Джезуальдо женился на своей двоюродной сестре Марии д'Авалос. Это был ее третий брак: она схоронила одного за другим двух мужей — оба были итальянскими маркизами. После четырех лет супружеской жизни, имея уже малолетнего сына, Джезуальдо был оповещен о неверности жены, выследил ее и в октябре 1590 года умертвил ее и любовника — не установлено, сам ли или с помощью наемников. Поскольку князя Джезуальдо входили в узкую касту, связанную с высшими церковными кругами (в частности, мать Карло была племянницей папы Пия IV, а брат отца — кардиналом), дело об убийстве удалось замять, хотя оно и получило громкую огласку. Джезуальдо, однако, опасался мести со стороны родственников убитого, который тоже принадлежал к итальянской знати. Средневековый кодекс чести еще не утратил силу в этой среде: считалось, что муж отстаивает свою честь, «наказывая» неверную жену. Тем не менее Джезуальдо, видимо, терзался и угрызениями совести, и воспоминаниями об обманутой любви. Во всяком случае, тень трагического прошлого легла в дальнейшем на его творчество, а быть может, и сочинять музыку он начал особенно интенсивно именно в 1590-е годы.

С 1594 года Джезуальдо находился в Ферраре. Там его влиятельные родные внушили герцогу Альфонсо II д'Эсте, что тому будет династически полезен брак его двоюродной сестры Элеоноры д'Эсте и Карло Джезуальдо. Пышная свадьба состоялась в феврале 1594 года, с праздничным кортежем, при участии музыкантов из дома Джезуальдо. Поселившись с семьей в Ферраре в палаццо Марко де Пио, композитор собирал у себя многих музыкантов и любителей музыки, объединив их в основанную им академию, главной целью которой было исполнение избранных произведений — для улучшения музыкального вкуса. По всей вероятности, на собраниях академии Джезуальдо не раз участвовал в исполнении своих мадригалов. Современники очень высоко оценили его новаторство. Тогда же, в Ферраре он подружился с Тассо, поэзия которого была ему близка по своей образности и эмоциональному тону: на тексты Тассо он создал много

больше мадригалов, чем на тексты любого из итальянских поэтов. Последние годы жизни Джезуальдо были омрачены и постоянными семейными неурядицами, и тяжелыми болезнями. Скончался он в 1613 году.

Мадригалы составляют главную, подавляющую часть творческого наследия Джезуальдо. В 1594—1596 годах вышли первые четыре книги его пятиголосных мадригалов, в 1611 — еще два их сборника. Посмертно опубликованы мадригалы на шесть голосов (1626). Кроме того, Джезуальдо создал ряд духовных сочинений

219

(но не месс). Сохранилась также рукопись его четырехголосной «Гальярды для игры на виоле» (1600). Прижизненную славу принесли композитору именно его мадригалы. Появляясь впервые как раз в те годы, когда во Флоренции готовились первые оперные опыты, а монодия с сопровождением была полемически противопоставлена полифонии строгого стиля, мадригалы Джезуальдо по-своему тоже означали драматизацию музыкального искусства, поиски новой выразительности, хотя и в многоголосном вокальном складе.

Своеобразно было отношение Джезуальдо к поэтическим текстам. Из 125 его пятиголосных мадригалов лишь в 28-и обнаружены тексты определенных поэтов. 14 произведений написаны на стихи Тассо (в двух сборниках), 8 — на слова Гварини, остальные 6 — на единичные тексты шести второстепенных авторов (А. Гатти, Р. Арлотти и других). Чем дальше, тем реже обращался Джезуальдо к чужим текстам. В первом сборнике из 20 мадригалов 13 написаны на стихи Гварини, Тассо и иных поэтов, в четвертом сборнике среди 20 произведений найден лишь один текст Р. Арлотти, в шестом сборнике остались неизвестными все авторы текстов 23 мадригалов. Предполагают, что стихи для них написаны самим композитором, тем более что и с чужими текстами он обращался весьма свободно³⁰.

Что же именно отличает музыку Джезуальдо, которая воспринималась его современниками как бесспорно новая, совершенно особенная? Хроматизм, всегда привлекавший композитора, был в известной мере подготовлен в произведениях Вичентино, а тот, в свою очередь, ссылаясь на образцы Вилларта, еще ранее начавшего писать «в новом ладу». Вдобавок оказывается, что неаполитанская школа мадригалистов (малоизвестная в наше время), представленная П. Ненна, Аг. Агреста, Сц. Лакорциа, К. Ломбарди, А. Фонтанелли и другими второстепенными авторами, вообще тяготела к хроматизму. Тем не менее в мадригалах Джезуальдо хроматизм воспринимался, видимо, иначе, будучи выражен более смело и в совокупности с иными чертами стилистики. Главное же — хроматизм Джезуальдо неразрывно связан с вполне определенной образностью, острохарактерной, главенствующей в его мадригалах.

В некоторых произведениях Джезуальдо отчетливо ощутимы как бы две сферы образности: более экспрессивной, «темной», страстно-скорбной — и более светлой, динамичной, «объективной». Это отмечено и советскими исследователями. В мадригале, например, «Moro, lasso» («Умираю, несчастный») противопоставление диатоники и хроматики символизирует образы жизни — и смерти³¹. Во многих случаях темы радости диатоничны —

³⁰ Это, между прочим, затрудняло атрибуцию ряда текстов в мадригалах Джезуальдо: порой он отбирал строки из середины поэтического произведения или фрагмента его и к тому же изменял текст по своему вкусу.

³¹ См.: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, с. 91—93.

220

и противопоставлены темам страдания с их хроматизмом³². Однако в этом противопоставлении образные силы, если можно так выразиться, совсем не равны, что нетрудно проследить на примерах многих мадригалов: «Moro, lasso», «Che fai meco, mio cor misero e solo?», «Se tu fuggi», «Tu piangi o Filii mia», «Mille volte il di», «Resta di darmi noia». Светлые, объективные образные эпизоды по общему характеру и чертам стилистики не несут на себе отпечатка творческой личности Джезуальдо. Они традиционны для музыки мадригала его времени и могли бы встретиться как у Маренцио, так и у многих других композиторов. Именно потому, что они традиционны и нейтральны, как бы находятся на общем уровне, — они и способны по контрасту оттенить то, что необычно, индивидуально и ново у Джезуальдо (*пример 85*).

В научной литературе особенности новой стилистики Джезуальдо обычно рассматриваются в связи с его гармонией. Советские исследователи, в частности, справедливо подчеркивают у него гармонизацию хроматической малосекундовой интонации и при этом — богатство вертикали (мажорные и минорные трезвучия, сектаккорды и квартсектаккорды, септаккорды, неприготовленные диссонансы)³³. Поскольку объяснить принципы хроматизма Джезуальдо как систему,

полностью связанную либо со старой модальностью, либо с новой, созревающей мажорно-минорной ладовостью, не удается — с легкой руки Стравинского постоянно утверждают, что новая гармония мадригалиста объяснима только логикой голосоведения. Уже цитированная выше Н. Казарян в другой работе утверждает: «В основе самых смелых аккордовых сочетаний Джезуальдо лежат лишь два принципа: строгопараллельное голосоведение и хроматическое противодвижение во взаимодействии двух или трех голосов музыкальной ткани при опоре на терцовую (преимущественно трезвучную) вертикаль»³⁴.

Однако стилистика Джезуальдо производит в целом иное впечатление, чем стилистика Маренцио, у которого тоже можно встретить и хроматизмы, и **подготовленные голосоведением различные виды септаккордов** — включая даже уменьшенный. Маренцио движется от диатоники к хроматике спокойно,

³² Приведа примеры из трех мадригалов Джезуальдо, другой исследователь утверждает: «Все темы радости [...] имеют единый музыкальный строй, выраженный в подвижном характере, ясном диатоническом кружеве имитаций, в единоладовости, консонантности, поступенности, обильной вокализации. Все темы страдания [...] также выдержаны в едином ключе: хроматические полутоновые интонации, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы — намеренно невокальные, подчас со скачками в пределах колючих септим и нон, остродиссонирующие аккорды, неприготовленные задержания, соединение далеких (3,5,6 знаков) гармоний» (Казарян Н. О мадригалах Джезуальдо. — В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980, с. 34).

³³ Дубравская Т. Цит. изд., с. 86.

³⁴ Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов (межвузовский), вып. 40, с. 105.

221

последовательно, причем хроматизм не становится у него важнейшим выразительным средством, не определяет его творческую индивидуальность. Иное дело у Джезуальдо: хроматизм его был воспринят современниками и даже воспринимается нами как своего рода переворот в стилистике, связанный со вторжением новой образности в итальянский мадригал. Нова в принципе не только гармония Джезуальдо, но и его мелодия — тоже важнейшее выразительно-драматическое начало его мадригалов. Если последование аккордов порой можно объяснить логикой голосоведения, то склад мелодии, всецело нарушающий эту традиционную логику, зависит от новых музыкально-поэтических задач, диктующих композитору то смело драматический возглас, то интонации страстной скорби или нежной томности увядания, то взрыв отчаяния, то мольбу о пощаде... Одной гармонии здесь мало: Джезуальдо остро индивидуализирует интонационный склад мелодии, столь непохожей у него на мелодическое разворачивание, типичное для полифонии строгого стиля.

Он сообщает ей порой прерывистое дыхание — благодаря коротким паузам. Она движется напряженно, в высокой тесситуре, патетически выделяя пик кульминации (часто — *ля* второй октавы; *пример 86*). Когда в мадригалах Джезуальдо возникают интонационно простые, с жанровым оттенком мелодические фразы (*пример 87*), они по контрасту оттеняют меру новизны скорбной мелодики.

Разумеется, мелодика и гармония взаимодействуют в многоголосии Джезуальдо. Сплошь и рядом гармония окрашивает мелодию в неожиданные, странные тона, сообщает ей красочность, хрупкость, таинственность, неопределенность. И то и другое приобретает очень важное значение для композиции мадригала в целом, для его формообразования.

Джезуальдо не изобретает какой-либо особой формы в своих произведениях. Его мадригалы совсем невелики (чаще всего протяженностью от двадцати до тридцати тактов) и лишь в тех случаях, когда в них выделены две образные сферы (например, «Mille volte il di», «Tu piangi, o Filli mia»), они несколько расширяются в объеме. Музыка разворачивается, следуя за смыслом поэтического текста и одновременно объединяясь интонационными связями, внутренне-вариационными приемами, имитациями (обычно не строгими). Как мы многократно убеждались, эти же приемы господствовали в полифонических мессах и мотетах строгого стиля.

Однако новый тематизм Джезуальдо неизбежно накладывает свой отпечаток и на общее впечатление от формы целого. В отличие от традиционной опоры старых полифонистов на канонизированные церковные напевы, мелодии популярных песен или собственный тематизм «нейтрального» характера (например, диатонический гексахорд или символические темы из немногих звуков в ровном движении), Джезуальдо стремится к наибольшей индивидуализации своего тематизма, как правило, начиная мадригалы то драматичными возгласами, то скорбными жалобами, всегда

приметными, «эмоционально ударными», захватывающими внимание (*пример 88*).

Очень большое значение придает композитор подходу к кульминации и ее достижению в важной точке формы и в зависимости от поэтической кульминации. Так, в мадригале «*Ahi, già mi discoloro*» многократно, в порыве чувств берется верхнее *соль* (вторая октава) и лишь однажды, в 23-м такте достигается вершина — верхнее *ля* на возгласе «*Мого, mia vita*» («Умираю, жизнь моя»). Степень образной напряженности, да еще и в пределах небольшой формы, у Джезуальдо совершенно иная, чем в крупных полифонических композициях строгого стиля. Все характерные для него слова — «Сладостная смерть», «Пощады! кричу я, плача», «Умираю, несчастный» и т. д. — выделяются и мелодически и гармонически необычными средствами. Вряд ли всегда эти гармонические смелости следует объяснять логикой голосоведения, так сказать, пересечением горизонталей. Джезуальдо, видимо, нередко искал **неожиданную вертикаль**, быть может даже — за инструментом. Обычно подчеркивается, что его мадригалы были впервые изданы в партитуре, тогда как другие многоголосные произведения выпускались еще в партиях. Не исключено, что Джезуальдо сам пожелал этого, стремясь следить при исполнении не только за линиями голосов, но и за цепью вертикалей, которые были для него очень дороги, как выразительные средства.

Далеко не всегда спокойны и окончания его мадригалов. Правда, в ряде случаев они завершаются умиротворением или просветлением, но отнюдь не на подъеме (например, со словами «Я умираю»). Часто напряжение длится до последнего созвучия (*пример 89*).

Искусство Джезуальдо, как бы оно ни было индивидуально, прочно связано со своим временем. Оно мыслимо лишь после эпохи Ренессанса. Сила чувства, страсти, свобода их воплощения, смелое проявление личности в творениях — его ренессансные черты. Крайности индивидуализма, господствующая образность смертельной скорби, разочарования, увядания, отчаяния, томной меланхолии — приметы наступившего иного времени. В этом полном погружении в себя, в свою истерзанную душу, в этой жажде «сладостной смерти» есть уже нечто болезненное, ущербное. И хотя Джезуальдо во многом предсказал наиболее трагические образы и ситуации в операх XVII века (у Монтеверди и других крупнейших композиторов), художники следующих поколений не восприняли у него этой исключительности, этого пессимизма.

При жизни Джезуальдо итальянский мадригал, продолжая существование в «классическом» виде, уже одновременно перерождался в новые, лирические или драматические разновидности жанра. К концу XVI века, усилиями Джулио Каччини, Лудаско Лудзаски и, возможно, Клаудио Монтеверди, в Италии уже создавались мадригалы для одного голоса с сопровождением инструмента или инструментов.

223

С одной стороны, в исполнительской практике стали известны случаи переложения многоголосных мадригалов для одного голоса с сопровождением, причем выдающийся певец или талантливая певица особо выделяли верхний голос, украшали его пассажами и фиоритурами по своим виртурным возможностям. Это происходило, например — как известно из сообщений современников, — на придворных праздничных спектаклях и концертах во Флоренции, где выступала прекрасная певица Виттория Аркилеи и певец-композитор Джулио Каччини. Такое «превращение» вокального многоголосного произведения в новый вид музыкальной лирики было вполне естественным в ту пору, когда мадригал все более индивидуализировался и часто становился выражением сугубо личных чувств, как это было у Джезуальдо.

С другой стороны, интерес к сольному пению с инструментальным сопровождением был отнюдь не новым в среде просвещенных любителей музыки. В период высокого подъема полифонического искусства в определенных кругах общества предпочтение все же отдавалось сольному пению. На вопрос «какая музыка лучше всего?» Бальдассаре Кастильоне отвечал устами некоего мессера Федерико: «Прекрасной музыкой [...] кажется мне та, которая поется с листа уверенно и с хорошей манерой; но еще лучше пение под виолу, ибо в музыке соло, пожалуй, заключается прелесть; красивая мелодия и манера игры замечаются и слушаются с гораздо большим вниманием, ибо уши заняты лишь одним голосом; при этом легче примечается каждая малейшая ошибка, чего нет при пении совместном, где один помогает другому. Но приятнее всего мне кажется пение под виолу для декламации; это придает столько изящества и силы впечатления словам, что просто удивительно!»³⁵ С тех пор как это было написано во втором десятилетии XVI века, в Италии (да и в других странах) очень

широкое распространение получило пение под лютню. Композиторам-лютнистам, превосходным исполнителям на своем инструменте, принадлежит множество вокальных произведений с сопровождением лютни — частью на уже существовавшие в быту мелодии, частью же полностью созданные ими.

Таким образом, и внутренние процессы, происходившие в самом мадригале, и давние увлечения итальянского общества сольным пением подготовили частичное «перерождение» мадригала в чисто лирическое произведение для голоса соло с инструментальным сопровождением.

Рано возникшие связи мадригала с театром, с праздничными придворными спектаклями не прерывались и в дальнейшем (даже поздние мадригалы Монтеверди отчасти предназначались для сценического воплощения). Но помимо участия в аллегорических представлениях, в спектаклях на античные мифологические или новые пасторальные сюжеты, мадригал, так сказать, повернул

³⁵ Кастильоне. О придворном. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 523—524.

224

от гуманистической академии или придворной сцены в сторону итальянской комедии с элементами бытовой буффонады или даже типичной комедии дель арте: родилась мадригальная комедия. Наиболее значительные ее образцы созданы Орацио Векки и Адриано Банкьери на исходе XVI века. «Амфипарнас» (то есть «Предгорье Парнаса», исполнение в Модене в 1594 году) Векки очень близок итальянской комедии дель арте. Выведенные здесь персонажи — простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные — ловкие слуги — по существу типичные маски этой комедии. Грубоватая и яркая буффонада, смелые шутки, смешение многих диалектов (кастильского, ломбардского, болонского, тосканского, еврейского и других), стремительный сценический темп, казалось бы, требуют и соответствующего-музыкального оформления... Между тем, препирается ли Панталоне со своим слугой Педролином, высмеивает ли молодая Изабелла капитана Кордона, беседуют ли наедине юные влюбленные — всегда звучит многоголосная музыка, исполняемая вокальным ансамблем (или хором?). В начале пьесы разыгрывается небольшая комическая сценка: Педролин забрался на кухню и потихоньку угощается вином, Панталоне безуспешно зовет его. Вопросы Панталоне и ответы его слуги поручены группам хоровых голосов, слова же хозяина «А что ты делаешь на кухне?» передаются всем составом хора. Тем не менее многоголосная музыка по-своему сочетается с характеристиками персонажей и ситуациями.

Банкьери принадлежит несколько мадригальных комедий, среди которых наиболее известна «Старческое сумасбродство» (1598). По-видимому, этот жанр на первых порах имел успех. Делались попытки создать и пасторальную мадригальную комедию («Верные влюбленные» Гаспаро Торелли, 1600). Однако с возникновением оперного искусства мадригальная комедия сперва отступила на второй план, а затем ее история оборвалась. У самого порога оперы соединение комедийного спектакля с многоголосной музыкой воспринималось многими современниками как остропротиворечивое, даже как доказательство несовместимости полифонии с драматической формой. Однако своеобразный интерес мадригальные комедии все же представляли для своего времени, будучи связаны с любопытной эволюцией мадригала.

РЕФОРМАЦИЯ В ГЕРМАНИИ.

НЕМЕЦКАЯ ПЕСНЯ. ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ.

Мейстерзингеры. Ханс Сакс

Для немецкого музыкального искусства, в эпоху Ренессанса самым важным оказалось движение Реформации, с которым связан целый круг новых творческих явлений, весьма существенных на общем пути художественного развития страны. К этому времени немецкая музыка накопила уже большой исторический опыт: помимо традиций церковной музыки средневековья и лишь недавно иссякшего искусства миннезанга, то были достижения

полифонической школы с XV века (к ней примыкали и немецкие мастера, например А. Агрикола) и, параллельные ей, очень интересные творческие опыты крупнейших немецких органистов К. Паумана и П. Хофхаймера. Однако наиболее широкое жизненное влияние приобрела в XV веке немецкая песня, одновременно близкая быту (происхождение мелодий нередко бывало народным) — и обрабатываемая в духе полифонии строгого стиля. Характерный к началу XVI столетия «обмен» между поэтическими текстами, народными мелодиями и песенными произведениями композиторов способствовал тому, что народно-бытовое — и авторское, старая музыка — и новый текст порой были уже так прочно слиты, что отграничить одно от другого даже современники не могли. Советский исследователь приводит пример с четырехголосной песней Изаака «*Insbruck, ich muss dich lassen*», созданной около 1475 года: она приобрела популярность, впоследствии к ее мелодии подобрали духовный текст, во время Реформации она была воспринята как духовная песня и снабжена новым текстом, а спустя много лет поэт П. Герхард вновь сочинил к ее мелодии духовные стихи³⁶. В это общее широкое русло попадали и подлинно народные (быть может, крестьянского происхождения) мелодии, и стихи поэтов-гуманистов, и создания композиторов. Тематика песен в XV—XVI веках была самой разнообразной: от любовной лирики до сатиры, — от охотничьих, застольных, шуточных куплетов до духовных напевов, от календарного цикла, баллады, легенды до боевого гимна во время крестьянской войны. Здесь чувствуется и демократическое начало — в самом происхождении песен, и следы серьезной полифонической традиции — в обработке мелодий.

Один из самых старинных памятников этого песенного искусства относится примерно к середине XV века (рукопись) и получил в истории название «Лохаймского сборника» (по надписи на нем, быть может обозначающей имя владельца). В нем содержатся прекрасные мелодии, как бы из исторического далека предвещающие песни Шуберта. Светлое лирическое чувство, мелодическая широта одних образцов, яркая танцевальная динамика других соединяются с удивительной свежестью их общего стиля, с ясностью структуры, легкой доступностью (пример 90).

В дальнейшем немецкие песни в изобилии выпускались издателями и тем самым получили в своей стране особенно широкую популярность.

Из всего прошлого немецкой музыки именно песня привлекла к себе главное внимание деятелей Реформации, что было совершенно естественным в тех исторических условиях. Реформационное движение отнюдь не сводилось, как известно, к религиозным, конфессиональным проблемам. «Реформация — лютеранская и кальвинистская, — писал Энгельс, — это буржуазная революция

³⁶ См.: Симакова Н. Из истории вокальных форм эпохи Возрождения. Рукопись.

226

№ 1 с Крестьянской войной в качестве критического эпизода»³⁷. Деятели Реформации в Германии стремились опереться на искусство, доступное широким общественным кругам, и противопоставить его более сложному искусству католической церкви (латинские тексты, крупные полифонические формы). Это полностью соответствовало их общим позициям. Энгельс определяет Реформацию как единственно возможное популярное выражение общих стремлений³⁸. Самым прямым и самым значительным в этой связи художественным следствием Реформации было создание протестантского хорала. В XVI веке он не только знаменовал новый тип духовной музыки, но приобрел гораздо более широкое, боевое значение. Поскольку социальное движение вылилось в форму Реформации, его гимнами стали духовные песнопения. С именем Мартина Лютера связывается непосредственное участие в создании первого их круга, даже самого типа этой вокальной музыки. Известно, что Лютер любил и понимал музыку, высоко ценил, в частности, произведения Жоскена (о котором говорил, что он властвует над звуками, а над другими властвуют звуки), всячески поощрял занятия музыкой, признавал ее воспитательную роль, поддерживал издание песенных сборников и хотел бы, чтобы все искусства, особенно музыка, служили религии, а не отрицались «суеверными людьми». «Музыку я любил всегда, — признавался Лютер. — Кто знает это искусство, тот хороший человек, искусный ко всему. Музыку необходимо сохранять в школах. Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу»³⁹. Естественно, что при живых музыкальных интересах Лютер мог в большей мере лично повлиять на формирование протестантского хорала. Ему, как известно, принадлежит перевод Библии на немецкий язык (1521 — 1522); он стремился преодолеть ограниченность нижненемецкого и верхненемецкого языка и, основываясь на единой форме саксонской имперской письменности, обогащал словарь из жизненных, бытовых источников. Заботясь о создании

духовной музыки, по-настоящему близкой его соотечественникам, Лютер восставал и против латыни, сочиняя стихи на немецком языке, и против усложненности музыкального звучания, поощряя поиски более простых музыкальных форм на основе песни. Все это вместе, вне сомнений, способствовало значительной демократизации немецкой культуры в те годы. «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, — утверждал Энгельс, — создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хора, который стал „Марсельезой“ XVI века»⁴⁰. Имеется в виду известнейший хорал «Ein' feste Burg ist unser Gott» («Бог — наш крепкий оплот»).

³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 417.

³⁸ Там же, с. 418.

³⁹ Цит. по изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 379.

⁴⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346—347.

227

В наше время трудно с полной ответственностью судить, что именно в области духовных песен было создано самим Лютером, а что возникло в его кругу, под прямым его воздействием. Надо полагать, однако, что его сильная личность инициатора и вдохновителя не могла не проявляться в выборе текстов и мелодий для хора, а его вкус, в свою очередь, не мог не учитываться в кругу близких ему музыкантов во главе с Иоганном Вальтером (1496—1570). Самому Лютеру приписывается создание не только хора «Ein' feste Burg», но и ряда других духовных песен. Возможно, что в ряде случаев ему действительно принадлежали и стихотворный текст и музыка: Вальтер свидетельствовал, что Лютер «сам написал ноты» на некоторые духовные стихи. Так или иначе, его направляющее участие (а возможно, и действие личного примера) сказалось в твердости, последовательности и единстве устремлений тех, кто положил начало протестантскому хоралу.

По идее Лютера и его единомышленников протестантский хорал как новый род духовной музыки должен был привлечь всю общину к исполнению напевов, сблизить области церковной и бытовой музыки. Отказавшись от католической мессы (оставив из нее лишь некоторые части), резко ограничив тем самым латынь в богослужении, деятели Реформации выполнили и важную социальную задачу (идя навстречу широким кругам бюргерства, отчасти даже крестьянства), и — в немецких условиях — даже прогрессивную национальную миссию. Ведь для немецкой церковной общины католическая церковь в целом и ее приверженность к латыни были гораздо более далекими и чуждыми, чем для итальянских прихожан, давно свыкшихся с католичеством (не только как всемирным, но и как местным явлением) и лучше понимавших латынь.

Не следует думать, впрочем, что в борьбе за протестантский хорал Лютер вместе со своими единомышленниками подвергнул вообще сомнению ценность полифонической музыки строгого стиля. Новизна протестантского хора и связь его с народно-бытовыми истоками еще не означали полного отрицания полифонических традиций. В 1520-е годы, когда появились первые сборники новых протестантских песен, нидерландская полифоническая школа находилась в полном расцвете в итоге достижений Жоскена Дебре и композиторов его поколения. К этой же школе принадлежал Людвиг Зенфль (ок. 1486—1542 или 1543), певец и известный композитор в капелле короля Максимилиана I, работавший также в Цюрихе и при дворе в Вене, автор месс, мотетов и — одновременно — множества немецких песен. Лютер был дружен с Зенфлем, восхищался его мотетами, обращался к нему с просьбой создать многоголосное произведение на напев антифона, который был особенно любим Лютером и постоянно пелся им. Все это следует так или иначе учитывать, поскольку и протестантский хорал складывался как многоголосный, причем — на первых порах — с мелодиями в среднем голосе (!). Строго говоря, новый склад протестантских духовных песен означал не упраздне-

228

ние, а гармоническое прояснение вокального, многоголосия. Это хорошо видно на примере первого же сборника, выпущенного в 1524 году Иоганном Вальтером под названием «Geistlich Gesangk — Buchlein» («Книжечка духовных песен»). Здесь хоральные мелодии получили несложную полифоническую обработку и звучали в среднем голосе. Позднее, при переиздании сборника мелодия была перенесена в верхний голос — и это затем стало типичным для протестантского хора.

Мелодические истоки этого хора оказались достаточно многообразными, но в общем определялись живыми музыкально-бытовыми традициями. Лютер и окружающие его черпали

материал отовсюду, сообразуясь только с его доступностью и яркостью. В хорал частично вошли мелодии некоторых допротестантских гимнов и секвенций, даже отдельные григорианские мелодии, укоренившиеся в быту, и, конечно, многочисленные мелодии народно-бытовых песен — немецких, чешских, быть может и других народов. На протяжении XVI века круг напевов все пополнялся, причем в него сплошь и рядом входили светские мелодии (с новыми текстами), произведения современных композиторов (в переработке), мелодии, созданные мейстерзингерами, особенно Хансом Саксом. Так, прообразом хорала стал прославленный «Серебряный напев» Сакса (в свою очередь вдохновленный старинной духовной мелодией). В другом случае основой для хорала стала песня известного композитора Якоба Реньяра (фламандца по происхождению, работавшего в Праге, в Аугсбурге, в Италии) «Венера, ты и твое дитя — оба слепы». Любопытно также, что в 1583 году Реньяр выпустил сборник «Немецкие песни для трех голосов по образцу неаполитанских вилланелл»; он имел большой успех.

При жизни Лютера в создании немецких духовных песен принимали участие композиторы как непосредственно из его круга, так и работавшие в иных немецких центрах: Генрих Финк (ок. 1450—1527), Арнольд фон Брук (ок. 1490—1554), Вильгельм Брайтенгразер (ок. 1495—1542), Сикст Дитрих (ок. 1494 — 1548), Балтазар Резинариус (ок. 1485—1544) и другие. Некоторые из них (Финк, Брук, Резинариус) были опытными полифонистами и создавали также мессы или мотеты на латинские тексты. Да и в дальнейшем многие немецкие авторы духовных песен отлично владели полифоническим мастерством, но сознательно шли на прояснение многоголосного склада ради большей доступности духовных сочинений. Иоганн Эккард (1553— 1611), работавший в Мюнхене, Аугсбурге, Берлине, был учеником Орlando Лассо — и одним из популярнейших протестантских композиторов. Ганс Лео Хаслер (1554—1612) много работал над псалмами и духовными песнями, будучи при этом блестящим немецким представителем итальянской школы, автором крупных полифонических сочинений, мадригалов, канцонетт и танцевальных сюит. Немецкие духовные песни есть и у Орlando Лассо: они стали к концу века особым музыкально-поэтическим жанром,

229

в котором могли пробовать свои силы самые различные композиторы.

Каким же сложился протестантский хорал к концу века? Его формирование, по существу, подчинялось очень сильным и вполне определенным стилевым тенденциям, постепенно проявлявшимся в различных музыкальных жанрах, в том числе крупных полифонических. Стремление к простоте многоголосного склада, ясности гармонии, четкости ритмической структуры уже проступало в духовных песнях Вальтера. В дальнейшем эта тенденция крепла. Важное значение здесь имел сборник, выпущенный в 1586 году вюртембергским протестантским священником Лукой Озиандером под названием «Пятьсот духовных песен и псалмов для четырех голосов». Мелодия теперь помещалась в верхнем голосе, остальные же голоса, сохраняя мелодическую плавность, подчинялись гармоническим закономерностям, общая композиция была близка структуре бытовой песни (чаще всего две строфы и припев).

Если б протестантский хорал был только формой религиозной музыки и имел соответственное распространение, ни один его образец не заслуживал бы названия Марсельезы XVI века. Особый смысл этого хорала в эпоху Реформации и крестьянских войн в Германии обусловлен именно тем, что выводило его за пределы церкви и даже за рамки собственно духовного назначения. Когда под знаком религиозных движений разыгрывались большие социальные битвы, хорал (в частности, напев «Ein' feste Burg») стал боевым, воинствующим гимном. В крестьянских войнах он обрел свой облик «Марсельезы XVI века». Таким образом, реальный общественный смысл протестантского хорала стал более актуальным и глубоким, нежели это предполагалось самой реформой богослужения. Текст хорала возник как стихотворное переложение 46-го псалма. Вполне возможно, что мелодия гимна сложилась на основе народно-бытового напева, во всяком случае она претворила в себе живые песенные истоки. Она отличается ясностью, лапидарностью, широкими общими контурами, словом, целой совокупностью признаков, которые создают впечатление **простоты и силы** (пример 91).

Эта живая, коренная связь хорала с народно-песенной традицией, со вкусами и потребностями широких кругов, характерная для эпохи Реформации, постепенно ослабевала впоследствии, когда религиозные движения утрачивали свое революционное значение, а протестантский

хорал соответственно суживался в своей общественной роли. В XVII веке хорал, уже в большей мере ограниченный рамками церковности, становился скорее воспоминанием о прошлом, **носителем исторической традиции**, чем актуальным художественным явлением. Следы его непосредственной связи с народно-песенной культурой постепенно сглаживались — в самой «объективной», размеренной манере исполнения. Но вплоть до XVIII века наиболее прозорливые немецкие музыканты умели различать и подчеркивать в про

230

тестантском хорале его былую прогрессивную сущность. Силой своего гения Бах вернул хоралу и его поэтический смысл, и даже его значение «Марсельезы XVI века», раскрыв то и другое в образной системе ряда собственных произведений.

Протестантский хорал в Германии был, как известно, не единственным художественным выражением идей Реформации в своей области. Псалмы Гудимеля складывались параллельно ряду зрелых образцов хорала, и по характеру музыки композитор избрал для них сходный многоголосный склад — простой и легкодоступный для исполнения. Еще в 1540 году в Антверпене появился свободный стихотворный перевод псалмов на фламандский язык. Музыка к этим текстам написал известный полифонист Клеменс-де-Папа (опубликована в 1556—1557 годах). Существовали, однако, в Европе еще гораздо более давние по происхождению формы музыкального искусства, воинствующе направленного против диктатуры католической церкви и тем самым по духу близкого Реформации. Это — прославленные в истории чешской национальной культуры гуситские песни, возникшие еще в XV веке, как в период национально-освободительных гуситских войн, так и после них. Исполнявшиеся на чешском языке, одностольные, мелодически четкие, сильные, с ощутимыми чертами исконно чешской песенности, гуситские песни на долгое время, в трудные годы испытаний для чешского народа остались воплощением прогрессивного национального духа, своего рода знаменем в борьбе за национальную независимость против иностранных поработителей и гнета католической церкви. Наряду с протестантским хоралом и крупными полифоническими жанрами, продолжавшими свой путь в Германии, в XVI веке развивались и своеобразные музыкально-поэтические формы немецкого мейстерзанга. Культура мейстерзингеров была специфическим проявлением местного ремесленно-бюргерского быта, средневекового цехового уклада. Поэты и музыканты из ремесленных цехов, они считали себя наследниками миннезингеров, продолжавшими их дело. Но, разумеется, все условия деятельности мейстерзингеров, весь ее характер и стиль были совершенно иные. Не куртуазная рыцарская поэзия, а поэзия бюргера-ремесленника в ее своеобразном облике — жестковатости и консервативности, патриархальности и тяжеловесности — царит в их творчестве. Если не иметь в виду Ханса Сакса, поистине великого мейстерзингера, их поэзия вообще не слишком поэтична. Мейстерзингеры предпочитали духовные, библейские тексты, церковные певческие обороты, любили постоянно опираться на образцы, на канонизированные в их среде напевы, строго регламентировали правила создания песен, вносили в творчество дух ремесла. Вообще ремесленническая психология, как и цеховая замкнутость, — характернейшая особенность культуры мейстерзанга, складывавшейся в городской ремесленной среде с XIV века. К началу XVI века объединения мейстерзингеров (легенда выводит их из Майнца) существовали во многих городах:

231

Страсбург, Вормс, Аугсбург, Регенсбург, Зальцбург, Мюнхен, Вюрцбург. В XVI веке особенно прославился вольный город Нюрнберг — благодаря Хансу Саксу. Развитие мейстерзанга было непосредственно сопряжено с развитием самого ремесла в немецком средневековом городе. И в самом мейстерзанге много типично средневековых черт. В городском союзе мейстерзингеров объединялись представители разных ремесел: сапожники и ткачи, портные и золотых дел мастера, жестяники и пекари, соревнующиеся между собой и защищавшие, так сказать, честь своих цехов. Как и в основной профессии, у мастеров были ученики, обязанные пройти через несколько ступеней мастерства: изучение правил, овладение ими на практике, исполнение чужих песен, сочинение текста к чужим «тонам», наконец, создание всей песни. Как и в цеховых уставах, существовали сложные, разработанные до

мелочей правила мейстерзанга (табулатура). Огромное значение придавалось мелодиям-образцам, «тонам» или напевам, которые приписывались миннезингерам или были созданы прославленными мейстерзингерами. Эти «тоны» изучались новичками как образцы для подражания. Творческая инициатива очень стеснялась множеством ограничений. Всякий новый напев должен был соответствовать большому ряду правил-предписаний: стихотворных, касающихся версификации, рифм, и собственно певческих, относящихся к тесситуре, мелизмам и т. д. На общегородских состязаниях певцов весьма ответственная роль отводилась так называемым меркерам, «метчикам», следившим за исполнением и фиксирующим все «ошибки», то есть отступления от уставных правил мейстерзанга. Рихард Вагнер стремился воскресить этот исторический колорит в своих «Нюрнбергских мейстерзингерах».

При всех этих средневеково-ремесленных чертах искусство мейстерзингеров, вне сомнений, несло в себе и нечто новое. Оно было порождением городской, бюргерской культуры, которая смогла развиться позднее рыцарской культуры средневековья и была связана с более широкими кругами городского населения. Не забудем, что расцвет мейстерзанга все же произошел в духовной атмосфере немецкого Ренессанса, а выдающийся представитель этого искусства Ханс Сакс (1494—1576) был уже не рядовым ремесленником с музыкально-поэтическими склонностями, а истым художником эпохи Возрождения, разносторонним и смелым, оригинальным и глубоко почвенным. Родившись в семье портного, Сакс всю жизнь оставался башмачником, любившим свое дело, которое, видимо, не мешало литературным и музыкальным занятиям. Однако и в традиционные годы странствий, когда молодой Сакс изучал по немецким городам не столько свое ремесло, сколько искусство, и в годы зрелого мастерства он отличался широкими литературно-музыкальными интересами, далеко выходящими за предел собственно мейстерзанга.

Литературная деятельность Сакса никак не менее, а вероятно, более значительна, чем музыкальная. Он глубоко начитан,

232

знал античных авторов, чувствовал в Боккаччо родственного художника (порой заимствовал у него сюжетные мотивы) и, конечно, изучал Библию в переводе Лютера. Лучшее в его творчестве — остроумные, народные по духу шванки и фастнахтшпили (форма народных масленичных представлений). Искусство Ханса Сакса было широко популярно в его стране благодаря сочности, красочности, знанию народного быта, остроумию, непосредственности, слиянию правды жизни с элементами иносказаний, притч, сказочной фантастики и гротеска. Среди песен Сакса — немало духовных. Ему были близки идеи Реформации, он высоко ценил Лютера, хотя со временем и убедился в том, что в Германии, помимо религиозных столкновений, существует множество внутренних трудностей, мешающих единству страны, множество забот, связанных с жизнью трудового люда.

Песни Сакса, для которых он сам сочинял или подбирал мелодии, создавались как раз в те годы, когда формировался протестантский хорал. Из того круга напевов, из которого черпались мелодии хорала, эти песни принадлежали к лучшим образцам. _ Ханс Сакс был по существу народным музыкантом. Он не стремился овладевать крупными и сложными формами многоголосия. Наиболее органичным для него было создание мелодий типично песенного склада, диатоничных, ритмически активных, порой близких танцу, легко запоминающихся, четкой строфической структуры. Одним из самых известных был у Сакса его «Серебряный напев» (*пример 92*), возникший как духовная песня на немецкие слова.

Со временем немецкий мейстерзанг как бы растворился в песенной культуре крупных немецких городов, в их быту, в бытовом музицировании бюргерства, далее в певческих обществах. Цеховая организация изжила себя не только в данной области — наступил новый исторический период.

РЕНЕССАНС И НАСТУПЛЕНИЕ КОНТРЕФОРМАЦИИ

Едва лишь закончился в Италии период Высокого Ренессанса и еще в полной силе находились творческие течения, им порожденные, — как наступило время контрреформации, особенно ощутимой, разумеется, там, где наиболее непосредственно действовала верховная власть

папства. На подъем реформационного движения, на победы ренессансного гуманизма, светского мировосприятия римская церковь ответила католической реакцией. Папство было кровно заинтересовано в том, чтобы отстоять и догматы католической церкви, и ее политическую, даже экономическую силу. Хотя контрреформация в глазах современников могла восприниматься как наступление церкви на завоевания эпохи Ренессанса, по существу католическая церковь была вынуждена обороняться, отстаивая себя и перевооружаясь, и при всей жестокости и обскурантизме своих действий идти на многие компромиссы, на уступки новым явлениям и процессам, прикры-

233

вая это видимостью иных побуждений и желая казаться «триумфирующей».

После долгих и бесплодных попыток борьбы с ересью в самой Италии папа Павел III учредил в 1542 году центральный инквизиционный трибунал в Риме, которому были даны неограниченные права верховного судилища. Еще ранее был основан орден иезуитов. Ужесточилась церковная цензура. В 1557 году появился «Индекс запрещенных книг», и инквизиция должна была следить, чтобы никто не пользовался названными изданиями; иными словами, проявления свободомыслия — одного из самых смелых завоеваний Ренессанса — преследовались жестоко и беспощадно.

В той или иной форме церковная цензура коснулась и музыкального искусства, поскольку оно было практически в большой мере связано с церковью. На тридентском соборе, как известно, вопросы церковной музыки обсуждались весьма напряженно, причем были высказаны различные мнения: как самые крайние — требования отказаться от многоголосия и оставить в богослужении лишь григорианский хорал, так и более умеренные.

Тридентский собор открылся в конце 1545 года, прервал заседания в 1547 году, возобновил их только в 1552 году и то не надолго, а затем снова бездействовал до 1562 года. Из одного этого ясно, сколь трудно было достичь единства в выработке новых позиций и общей тактике религиозной борьбы. Помимо всего прочего возникали острые противоречия между церковными и светскими властителями — папой Павлом III и императором Карлом V, далее между папой Пиетом IV и германским императором Фердинандом I. Не касаясь существа их, в конечном счете политических, распрей (борьба за власть и влияние в Западной Европе), заметим, что и в вопросах церковного пения между ними не было единства. Когда папа Пий IV настаивал на том, что в церкви должен звучать лишь григорианский хорал, и уже было намечено соответствующее решение (декрет) собора, против этого возражал император Фердинанд I (получивший текст декрета и сообщивший о своем несогласии) и многие из присутствовавших на соборе, особенно испанцы и в их числе севильский епископ Ахала.

Развитие крупных полифонических форм церковной музыки вызвало нарекания со стороны высшего духовенства, настаивавшего на том, что слова при многоголосном пении не слышны, а характер музыки не способствует благочестию. Однако те, кто пытался защитить церковное пение таким, как оно сложилось в традициях полифонии строгого стиля, ссылались на ощутимую пользу музыки в церкви, говоря о том, что она вселяет «в души чувства благодати» и является для того «приятным орудием». Подготовленный декрет о запрещении «фигуральной» музыки не был принят. Решение собора оказалось половинчатым. Многоголосную музыку признали допустимой в церкви, но лишь при условии, что она не будет мешать слышимости текста, не включит в себя ничего светского и, кроме хорала, будет ограничена гимнами и лаудами.

234

Как это ни странно, но католическая церковь требовала, на первый взгляд, от духовной музыки почти того же, чего уже достигли тогда протестанты в Германии! Хорошо доступный текст, прояснение многоголосия — к этому стремились и последователи Лютера. И все же отличие здесь было существенным и свидетельствовало о более демократических устремлениях создателей протестантского хорала: они противопоставили латинскому тексту немецкий и канонизированным григорианским мелодиям — напевы иного, песенного склада. Тем не менее католическая церковь в условиях контрреформации не только боролась с реформационным движением, но кое в чем и усваивала его опыт: ей приходилось перестраиваться и перевооружаться.

Как же именно сказалось в итоге наступление контрреформации на развитии музыкального искусства хотя бы в Италии? Даже в пределах этой католической страны действие реакции больше чувствовалось в Риме, и гораздо меньше — в вольной Венеции. Непосредственное всего воздействие контрреформации должно было проявиться в церковной музыке, особенно в

представляющей ее римской школе. И в самом деле, римская творческая школа приобрела в это время огромный авторитет и могущественное влияние на современников более всего как школа церковной полифонической музыки строгого стиля. Ее возглавил Палестрина, чье имя до настоящих дней не утратило своего обаяния в музыкальном искусстве. Подъем римской школы во главе с Палестриной внешне нельзя не связать с периодом контрреформации. Однако истинная суть искусства Палестрины подтверждает мнение о том, что в нем реализовались важные творческие идеи Ренессанса, получившие, правда, своеобразное воплощение в новых исторических условиях.

Наступление контрреформации сказалось и в общем изменении духовной атмосферы, в которой развивалось искусство от середины к концу XVI века. Передовые художники не могли не ощущать гнета католической реакции, преследования «еретиков», действий инквизиции, стеснения прогрессивной мысли, то есть в корне антиренессансной программы действий, которую приняло и проводило папство. Высшее художественное равновесие, которое было достигнуто в искусстве Высокого Ренессанса, неизбежно пошатнулось и нарушилось. Светлой умиротворенности, благостному спокойствию Палестрины теперь противостоял смятенный, обостренный индивидуализм Джезуальдо, с его повышенной экспрессией, а тому и другому — контрастировала почти театральная выразительность и красочная декоративность Андреа и Джованни Габриели. Но все это не было только нарушением равновесия: это свидетельствовало и о многообразии творческих индивидуальностей как наследии Ренессанса, которое не отступило перед контрреформацией. Самые же сильные и самые широко мыслящие мастера в это время охватывают и преодолевают все, что им препятствует: Орландо Лассо и в период контрреформации остается истым художником Возрождения.

235

Джованни Пьерлуиджи да Палестрина

Палестрина должен быть назван первым среди тех, кто завершает в своем творчестве целую эпоху музыкального искусства. Он наиболее органично связан с коренными традициями полифонии строгого стиля, менее других современников склонен отходить от склада а саррелла в сторону каких бы то ни было новых приемов письма или новых форм. Казалось бы, трудно представить развитие творческих принципов нидерландской полифонической школы, исключив из этого процесса высокое искусство Палестрины. Между тем Палестрина — итальянский художник, более того — крупнейший художник итальянского Возрождения, лишь достигший зрелости в период контрреформации (что и обусловило главные отличия его творческой позиции). До Палестрины итальянское музыкальное искусство эпохи Ренессанса не выдвинуло мастеров подобного масштаба — хотя очень крупные его представители хорошо известны в XVI веке. На примерах итальянских мадригаллистов, старших современников Палестрины, мы уже убедились в том, что они отнюдь не прошли мимо опыта нидерландской школы, а некоторые из них открыто признавали Вилларта своим учителем. В Риме, где главным образом складывался и всю жизнь действовал Палестрина, традиции нидерландской школы издавна особенно упрочились, поскольку здесь работали один за другим ее выдающиеся мастера. Палестрина не был эпигоном. Он никогда не копировал нидерландцев, но свободно владел мастерством полифонии строгого стиля и, следовательно, тоже не миновал их опыта, их бесспорных достижений. Не забудем, что, начиная от Дюфаи и кончая Жоскеном (не говоря уж о множестве менее значительных фигур), нидерландская школа была очень многим обязана плодотворным воздействиям итальянского искусства, в том числе его «малых», бытовых форм. Близость Жоскена порой к складу лауды или фроттолы находит аналогии в подобной же близости стиля Палестрины к особенностям итальянских бытовых вокальных форм. Связь Палестрины с традициями нидерландской школы потому и смогла стать естественной, органичной, что он, в Италии, был **прирожденным полифонистом**, а полифоническое искусство нидерландцев в свою очередь впитало, кроме всего прочего, и живые итальянские истоки.

На протяжении всего творческого пути Палестрина был связан с работой в церкви и находился в Риме, в близости к папскому двору. Хотя он писал и светские музыкальные произведения, основную часть созданного им составляют мессы, духовные мотеты и мадригалы. Ему было всего двадцать лет, когда начались заседания тридентского собора, а затем, на протяжении долгого времени, он постоянно слышал в Риме отзвуки тягостных для него споров о судьбах музыки в католической церкви. Иными словами, его творческая жизнь с начала и до конца проходила под

знаком контрреформации, католической реакции.

236

Таким образом, все условия деятельности Палестрины как будто бы направляли его творческое развитие вспять от ренессансного пути. Характер склонностей и интересов композитора заставлял его сосредоточиться на традиционных полифонических жанрах а саррелла.

В глазах римских пап и вообще высшего духовенства Палестрина мог выглядеть хранителем лучших устоев церковной музыки. Его признавали спасителем полифонии в церкви, когда на тридентском соборе раздались демагогические голоса против нее. Так легко, казалось бы, — по этим поверхностным признакам — объявить великого Палестрину истинным художником католической церкви в период контрреформации! Однако его искусство почему-то не утратило своей впечатляющей силы, не перестало быть классикой строгого стиля вплоть до наши дни. Среди крупнейших современных ему новаторов Палестрина выполнил, вероятно, самую трудную творческую задачу: он нашел путь к обновлению полифонического искусства изнутри и подвел его к новому историческому рубежу всего музыкального развития на исходе XVI века. Огромное значение при этом имела итальянская природа вокального мелодизма Палестрины: она смягчила характер многоголосного звучания, внесла кантиленность в голосоведение, способствовала тем самым удивительной пластичности и ровности полифонического развертывания ткани. Не менее важным оказалось в итоге для стиля Палестрины и новое чувство гармонии, столь ясное в итальянской песне.

Джованни Пьерлуиджи да Палестрина родился около 1525 года и получил свое прозвание по месту рождения (Палестрина, близ Рима). С детства стал мальчиком-певчим в соборе родного города, с 1534 года был певцом в капелле S. Maria Maggiore в Риме, спустя пять лет вернулся в Палестрину, затем снова находился в Риме, где занимался музыкой под руководством одного из церковных капельмейстеров. В 1544 году юный музыкант получил должность органиста и «мастера пения» в соборе Палестрины. Это означает, что его образование успешно завершилось и он был совершенно готов к тому, чтобы руководить церковными певчими. В 1551 году папа Юлий III лично содействовал приглашению Палестрины в Рим, капельмейстером в собор св. Петра. (Возможно, что папа, сам происходивший из того же городка, что и Палестрина, был наслышан об успехах своего земляка.) С 1554 года начались публикации произведений Палестрины (первая книга месс). В 1555 году он вошел в состав Сикстинской капеллы, где не проработал и года — из-за своего семейного положения (в этой капелле тогда могли состоять лишь неженатые музыканты, а у Палестрины была жена и двое сыновей). В дальнейшем Палестрина был капельмейстером в Латеранском соборе и в S. Maria Maggiore, а с 1571 года вернулся в собор св. Петра. Параллельно другим занятиям он являлся капельмей-

237

стером в доме кардинала Ипполито д'Эсте и одно время занимал должность учителя музыки в римской семинарии. В 1560-е годы духовные произведения Палестрины принесли ему сначала известность в церковных кругах, а затем и подлинную славу в Италии.

После тридентского собора за Палестриной закрепилась легенда «спасителя церковной музыки»; одна из его месс (прозванная «Мессой папы Марчелло», следовательно возникшая в 1555 году) в 1562—1563 годы, будучи исполненной в доме кардинала Вителли, убедила высшее духовенство в том, что полифоническая музыка может не затемнять смысла слов и, следовательно, не нарушать церковного благочестия. Вряд ли Палестрина думал при этом намеренно «защищать» полифонию. **Многоголосие, позволяющее слышать слова, характерно для многих его произведений**, но вместе с тем он мог писать и иначе. Показательно, что уже в 1568 году он спрашивал герцога Гонзага, желает ли тот получить от него длинную или короткую мессу и нужно ли, чтобы были слышны слова.

Высокий авторитет Палестрины в вопросах церковной музыки стал непререкаемым. В 1577 году папа Григорий XIII призвал Палестрину к участию в реформе градуала, то есть собрания церковных песнопений. В 1580 году, после смерти первой жены композитор принял духовный сан и получил каноникат. Его окружали единомышленники и последователи. В 1584 году в Риме была учреждена под патронатом папства «Vertuosa Compagnia dei musici» («Общество мастеров музыки», из которого произошла впоследствии Академия Санта Чечилиа). В нее вошли, кроме Палестрины, Дж. М. Нанино, О. Гриффи, А. Кривелли и другие музыканты. Примерно к тому же

времени относится сочинение мессы, в котором принимали участие семь композиторов во главе с Палестриной. Она была написана на материале пятиголосного духовного мадригала Палестрины «Cantantibus organis Caecilia» (1575, так же была названа и месса). Кюрие и Credo здесь принадлежали А. Стабиле, Gloria создал Палестрина, Sanctus написали вдвоем П. Сантини и К. Манчини и т. д. С названными музыкантами сотрудничали также Дж. А. Драгони, Ф. Суриано, Р. Джованнелли. Подобное предприятие было возможно только в том случае, если музыкантов хотя бы в той или иной мере объединяли общие позиции.

Что касается связей Палестрины за пределами его профессии, то характерно между прочим, что он был близок к кругу священника Филиппо Нери, который основал так называемую «конгрегацию ораториан» и устраивал молитвенные собрания с пением лауд. Как бы в ответ на создание протестантских псалмов некоторые наиболее здравомыслящие деятели католической церкви стремились приобщить свою паству к новому виду бытового духовного искусства и ввести в обычай не одни культовые песнопения, но и духовные песни на популярные мелодии. Впоследствии из этих «ораториальных» (**ораторий — молитвенный зал**) собраний выросла оратория как новый жанр. Во времена же Палестрины

238

там исполнялись общим хором лауды, произносились проповеди и т. д., то есть велась католическая пропаганда в новых, более доступных формах. Палестрина воспринял у Филиппо Нери то лучшее, что можно было извлечь из этого — опору на ясный, простой стиль многоголосия, сложившийся тогда в лауде.

До конца дней Палестрина не склонен был изменять образ жизни, хотя еще в 1568 году император Максимилиан приглашал его в Вену, а в 1583 году мантуанский герцог настойчиво звал к своему двору. Лишь в самые последние годы Палестрина, вероятно утомившись своими обязанностями в Риме, строил планы вернуться в родной городок и оставить за собой лишь спокойное место органиста в местном соборе. Однако не успел осуществить эти намерения: 2 февраля 1594 года он скончался в Риме.

Творческое наследие Палестрины не может не поражать своими масштабами. Даже огромная плодовитость других мастеров полифонии в XVI веке несравнима с тем, что успел создать он. 20 месс Жоскена — славный итог длительного и напряженного творческого труда крупнейшего из предшественников Палестрины; 95 его мотетов — почти чудо! У Палестрины же — более 100 месс, более 300 мотетов, более 100 мадригалов. И нигде нельзя уловить следов спешки, неровностей, нарушения художественной цельности. Творческое дарование композитора было феноменальным. В нем нераздельно сочетались острота интеллекта, совершенство художественного расчета — и поэтическая сила, неистощимость вдохновения, прирожденная пластичность.

Для месс Палестрина предпочитает четырех- и пятиголосие (из 102 его месс — 40 четырехголосных и 38 пятиголосных). Склад музыки в них чисто вокальный, по преимуществу кантиленный, а на его общем фоне отчетливо выделяются нечастые **иные интонации**, смело восходящие по гармоническим тонам, близкие фанфарным, порой неожиданно-широкие скачки голоса. Подобные, казалось бы незначительные детали весьма симптоматичны для стиля Палестрины. Развертывание многоголосной ткани произведения отличается у него удивительной ровностью, уравновешенностью, своего рода **выдержкой на определенном эмоциональном уровне**. Композитор стремится как можно реже нарушать достигнутое равновесие. И только в какой-либо определенной точке, с высокой степенью расчета, он может выйти за общий выдержанный уровень звучания — достигнув мелодической вершины, введя мелодическую фразу необычайной широты, выделив иные особенности голосоведения и т. д.

Полифоническую технику Палестрины можно назвать идеальной и по ее совершенству во всех жанрах, больших и малых, и по ее «неосвязаемости» для слуха, который воспринимает художественное достижение, но не техническое «д о с т и г а н и е». В этом смысле из предшественников композитора ближе всего к нему стоит Жоскен Дебре. Весь сложный, традиционный и одновременно индивидуализированный комплекс технических

239

приемов направлен у Палестрины на достижение образно-тематической целостности в крупных музыкальных масштабах (в части мессы, в совокупности ее частей, также в мотете), интонационной «выведенности» последующего из предыдущего и всего вместе — из

определенного первоисточника. Этому служат многообразные композиционные усилия в различных произведениях.

Палестрина широко пользуется имитационными и каноническими принципами, создает, среди других, собственно канонические мессы: «Ad coenam agni providi», «Ad fugum», «Missa canonica», «Rempleatur os meum laude», «Sin nomine» (на самом деле написана на песню Кадеака «Je suis déshéritée») и другие. Помимо того, каноническое изложение можно встретить у него в любой мессе. Советский исследователь раскрыл, в частности, сложный, строго рациональный замысел в соотношении канонов внутри месс «Rempleatur os meum laude» и «Sin nomine».

«В первой из них проведена строгая зависимость между расстоянием от пропосты до респосты и величиной интервала имитации: последовательно уменьшающееся расстояние всегда равно половине числовой величины интервала, которая, начав от октавы, постепенно уменьшается на единицу.

Курье: двухголосный канон в 8 (октава), расстояние 4 такта; Christe: 7 и 3 1/2; Курье II: 6—3; Gloria: 5—2 1/2».⁴¹ Во второй из названных месс применен, так сказать, обратный расчет: расстояние между пропостой и респостой постепенно увеличивается на 1/4 такта и в последнем из одиннадцати канонов составляет 11 четвертей, то есть 2³/₄ такта. Такого рода пропорции, надо полагать, осознавались лишь музыкантами профессионалами, например опытными певцами капелл (они же композиторы). При слушании мессы воспринималось еднство тематического материала, цельность его развертывания и, быть может, некоторое различие в строении канонов — не больше того.

Тематические источники месс Палестрины вполне традиционны. Он создавал их на материале чужих песен (П. Кадеака, Д. Л. Примаверы), мотетов (Л. Хеллинка, Жоскена, Жаке, Андреа де Сильва и других), мадригалов (Д. Феррабоско, К. де Роре), на григорианские мелодии. Более двадцати раз композитор опирался в мессах на собственные мотеты, его месса «Vestiva i colli» написана на его же известный мадригал этого названия. Порой еще открываются темы месс, которые не имели названия, как уже упоминалось о мессе «Sine nomine». В итоге всего лишь пять месс Палестрины как будто бы не зависят от какого-либо первоисточника: «Месса папы Марчелло», «Brevis», «Ad fugam», «Quinti toni», «Missa canonica».

Обращение с тематическим первоисточником у Палестрины на первый взгляд тоже может показаться традиционным. Мы находим у него и давно известную технику *cantus firmus*'a — в мессах

⁴¹ Протопопов Вл. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — Сов. музыка, 1977, № 3, с. 103.

240

L'homme armé», «Ave Maria», «Ecce sacerdos magnus», «Tu es Petrus», «Veni creator» и др., и более развитую технику использования одноголосного первоисточника (так называемые мессы-парафразы), к которой Палестрина обращается охотнее: «Pater noster», «Regina coeli», «Alma redemptoris mater», «Ave regina» (три последние — на антифоны) и др. **Наиболее высокий тип претворения первоисточника у Палестрины выражен в его мессах-пародиях**, написанных на материале чужих мотетов и мадригалов, а также своих многоголосных сочинений. Композитор явно предпочитал этот метод создания крупного циклического произведения на основе кропотливейшего, «многоступенчатого» развертывания заданного тематического материала с образованием целой системы внутренних связей, цепных соотношений элементов тематизма, превращений и т. д. Примерно половина месс Палестрины относится к этому типу.

В специальном исследовании «Тематические процессы в мессах Палестрины» Ю. К. Евдокимова убедительно показывает характерные особенности и главные отличия месс-парафразы и месс-пародии у Палестрины на примерах двух произведений. В качестве месс-пародии избрана для рассмотрения одна из поздних его месс «Lauda Sion», созданная на основе собственного мотета Палестрины того же названия. В отношении к первоисточнику месса, так сказать, уже вторична: мотет написан на григорианский напев, а месса — на его мотетную обработку. Автор анализирует процесс «строительства» мессы из тематического материала мотета (отчасти—«через него»—из самой григорианской секвенции) и

обнаруживает сложнейшие связи как с тематическими мотивами мотета, так и с целыми «блоками» его музыки, с эпизодическими темообразованиями, с типом контраста, найденного в средней части мотета, даже с числовыми пропорциями, действующими в мотете. Но главное заключается не в этих связях самих по себе, а в движении композиторской мысли, в том, какие функции отводит Палестрина тематическим элементам мотета в мессе, как он их развивает, какие потенции их выявляет наново.

«Особенности музыкальной формы, найденные композитором приемы организации мотета как цельной, художественно законченной композиции войдут в мессу компонентами циклической драматургии», — замечает автор. В мессе, естественно, возрастает количество вариантов тематических образований, почерпнутых из мотета, по ее частям проведены те же пропорции, которые сложились в структуре мотета (27 — 24 — 20 — 12 тактов). Из фактурного контраста в средней части мотета вырастает в мессе сильный, сквозной для цикла, контрастный импульс. Через мессу проходит своего рода «блок» мотета — его заключительное построение, которое объединяет завершения ряда ее частей и образует как бы арку композиции. На основании проделанного ис-

⁴² Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины. В кн: Теоретические наблюдения над историей музыки, с. 99.

241

следования Ю. К. Евдокимова приходит к выводу, что исключительность Палестрины-художника неуловима на уровне музыкального материала, гармонии или ритма, а выявляется только «высшей логикой организации художественного произведения»⁴³.

Наблюдения над особенностями формообразования в мессах Палестрины позволяют прийти к многосторонним выводам о соразмерности частей и разделов циклической композиции, о зарождении формы фугато (имитационное изложение и тонико-доминантовая организация тематизма) в той или иной части мессы. Более зрелым становится у композитора ладогармоническое мышление, и все отчетливее из рамок модальности выступают у него функциональные отношения мажоро-минорной системы (каденции в этом смысле особенно показательны).

Впрочем, здесь следует заметить, что на всем пути нидерландской полифонической школы постоянно приходилось наблюдать тенденцию постепенного преодоления модальности. Чистой, последовательной модальности мы не обнаружили ни у одного из крупных полифонистов.

Модальная система так называемых церковных ладов возникла и действовала в связи с практикой одноголосия, выросла из нее. Чем активнее развивались многоголосные формы, чем значительнее становились в них не только сплетение мелодических линий (горизонтальных), но и смысл созвучий (вертикаль), тем менее удовлетворяли возможностям развертывания музыки церковные лады в их чистом виде: ранее всего это обнаружилось в местах членения разделов или завершения композиции. Таким образом, Палестрина продолжил эту тенденцию, акцентировал ее, хотя еще и не перешел полностью на мажоро-минорную ладовую систему.

Большое художественное значение в этой связи получило у композитора контрастное сопоставление имитационно-полифонических разделов или частей произведения — и чисто, **выдержанно аккордовых.** Подобные контрасты были характерны и для Жоскена. Палестрина углубил их, отточил композиционно. Важно также, что у него идеальное равновесие мелодики и гармонии соблюдается как в имитационных, так и в аккордовых разделах. При движении «нота против ноты» каждый голос мыслится так же пластично, так же «самоценно», как и при имитационном или каноническом складе.

Удивительно многообразен Палестрина в выборе общего стилизового облика для своих месс. Даже два его произведения, написанные на известнейшую тогда тему «L'homme armé» и возникшие в 1570 и в 1582 годах, выдержаны в различной манере. В более ранней мессе «L'homme armé» композитор с ясностью, можно сказать дерзкой для своего времени, проводит отрезки мелодии песни и в качестве *cantus firmus*'а, и как материал для имитации, расширяет ее от начала мессы, от *Kyrie* — к *Sanctus* и создает

⁴³ Евдокимова Ю. Цит. изд., с. 99.

242

в итоге цикл, в котором хорошо слышен латинский текст литургии и столь же отчетливо слышится мелодия популярной песни, да еще и многократно повторенная в своих попевах. Общий характер

пятиголосия воспринимается как прозрачный, распевы слогов не очень часты, преобладают гаммообразные, ритмы просты. Вторая месса на ту же тему (не названную на этот раз в заглавии — «Missa Quarta») как бы прячет мелодию первоисточника, растворяя ее в сквозном имитационном движении, и хотя ее интонациями насыщена полифоническая ткань, достаточно сложная и усложняющаяся от начала к концу произведения, сама песня не выплывает на первый план. Наряду с этим Палестрина может выделить заимствованную, например григорианскую мелодию в различных голосах почти всех частей мессы и сохранить за ней ее текст, который должен звучать одновременно с текстом самой мессы. Такова четырехголосная месса «Esse sacerdos magnus». Для месс разного назначения композитор избирает различные типы фактуры. В первой мессе «L'homme armé» фактура прозрачная — а в праздничной мессе «Sacrum convivium» она богата распевами, мелизмами, плотно насыщена, хотя и в том и в другом случае произведения пятиголосны. В ряде месс особенно выделяется богатством широких распевов наиболее торжественная часть — Sanctus («Ut Re Mi Fa Sol La», «De Beata virgine» — «Osanna»).

Каких бы сторон искусства Палестрины ни касались исследователи, труднее всего их охарактеризовать его мелодику. Мы знаем, что она диатонична, движется плавно и плавно, целеустремленно развивает материал первоисточника, может быть и силлабической и распетой, «внимательна» к словесному тексту, специфически вокальна... **Все это лишь общие определения.** Индивидуальные же признаки палестриновской мелодии, как важного образного начала, трудно поддаются определению. Композитор скуп на изобретение своего тематизма; лишь единичные его мессы написаны вне первоисточника, да и среди них есть созданная на безличную тему «Ut Re Mi Fa Sol La». В таком отношении к тематизму, унаследованном от многолетней традиции полифонической школы, проявляется в полном смысле вневличностное восприятие темы-источника, нежелание сколько-нибудь индивидуализировать свой тематический материал и даже стремление насквозь пронизывать интонациями, структурными особенностями, целыми «блоками» первоисточника всю музыку месс-пародий. Это традиционнейшее отношение к тематизму сочетается, как мы видели, у Палестрины с **высоким мастерством его развития.** Процесс развития музыки становится важнейшей, индивидуальной стороной композиторского творчества, а тема, объект развития остается индивидуально безразличной. Поэтому точнее говорить об **образности в мессах Палестрины**, ощутимой в процессе ее становления и развития, чем о тех или иных **завершенных образах**, или о теме как о **зерне образа.**

Образность Палестрины в какой-то мере, быть может, и зависит от темы первоисточника, но в различных произведениях очень

243

по-разному. Материал первоисточника имеет по преимуществу то конструктивное, то общее интонационное значение, но он, особенно на высоких ступенях претворения, в мессах-пародиях, не оказывает самостоятельного художественного воздействия, а образно действует лишь в большом комплексе всех средств сложного и глубоко продуманного полифонического целого. Вневличностное и личностное в композиторском творчестве оказываются неразрывно переплетенными, что так или иначе проявляется в характере образности.

Не приходится доказывать, что труднейшей задачей в этих условиях является нахождение того, что именно и в каком направлении действует по преимуществу в каждом случае, определяя характер образности. При этом желательно как бы вынести за скобки по возможности все, что отличает образность Палестрины в целом, на протяжении творческого пути. Композитор всегда избегает повышенной или обостренной по его времени экспрессии, он не пользуется средствами хроматизма, необычными гармоническими последовательностями, избегает уменьшенных и увеличенных интервалов в мелодии, острых ритмов. В этом смысле Палестрина — антипод Джезуальдо. Привычное, спокойное, ясное, благозвучное он предпочитает экспрессивному, остро-оригинальному, напряженному. Не ищет Палестрина и особых красочно-тембровых эффектов. В период первого подъема инструментальных жанров, в годы расцвета венецианской школы с ее крупными вокально-инструментальными формами он, как будто бы всемерно ограничивая себя, во что бы то ни стало хранит чистоту диатонического вокального склада. И в этом смысле он предпочитает привычное, давно выверенное, спокойное по ровному колориту — яркой и новой красочности, сложным комбинациям тембров. Уже по этим признакам вырисовывается спокойный, сдержанный, умеренный характер его образности, которая именно так и должна была восприниматься современниками Палестрины, искусственными в музыкальных новшествах. Напомним вдобавок, что целая система композиционных средств служит у него созданию

единства и целостности внутри крупных произведений и их частей. В итоге его искусство классично по совокупности этих признаков.

«Месса папы Марчелло», одна из известнейших у Палестрины, не принадлежит ни к числу его наиболее простых и прозрачных по хоровой фактуре, ни к числу самых сложных и богатых по насыщенности праздничного хорового звучания. Хотя и считается, что благодаря ясности декламации она будто бы смогла «спасти полифонию» в церкви, соотношение текста и музыки в ней примерно таково же, как и в большинстве месс Палестрины. Обычно подобные его произведения исполнялись ранее всего в Риме, в частности в папской капелле. Состав ее лишь незначительно изменялся в XVI веке. При исполнении мессы Палестрины в нем могли участвовать примерно по 7 дискантов и альтов, 4 тенора, 6 басов. Партии высоких голосов исполнялись мальчиками. По-

244

скольку «Месса папы Марчелло» — шестиголосная (в ней две партии теноров и две — басов), она исполнялась, следовательно — по нашим меркам, — небольшим хоровым ансамблем. Каждая мелодическая линия проводилась с большой чистотой и отчетливостью, что было весьма существенно: все шесть партий равно важны, равно вокальны (даже бас — за редкими исключениями). Когда Палестрина писал музыку, он точно, из практики знал, кто именно и как будет ее исполнять, на кого рассчитана ее тесситура. Все это нужно иметь в виду, так как на общем спокойном, ровном фоне вокальной диатонической музыки строгого стиля выразительная роль может принадлежать, например, такой интонационной или фактурной частности, такому **выбору регистров**, какие в ином стиле показались бы, пожалуй, нейтральными.

В полифонических произведениях строгого стиля образный характер каждой части или раздела в мессе или мотете оттенялся в сопоставлении с иными по динамике, фактуре, метру соседними частями или разделами. К концу XVI века все более проявлялась тенденция к контрастности внутри цикла. У Палестрины и в последовании частей мессы нет резкости или остроты сопоставлений, скорее заметны мягкость и умеренность. **И на этом фоне отличия частей могут выражаться, скажем, только в особенностях хоровой фактуры или в степени распетости слогов текста.** Так, в «Мессе папы Марчелло», вне сомнений, ощутимо отличие между торжественным, сильным, с элементами патетики Sanctus — и более камерной, мягкой, певучей частью Benedictus. Это достигнуто сложной совокупностью простых приемов. Разумеется, здесь в полной мере действуют общие свойства стиля и формообразования Палестрины, о которых можно уже не говорить. В остальном же выделим несколько существенных признаков. В Sanctus — широкие распевы гаммами, частью параллельные в разных голосах, напряженная тесситура (**семь раз достигается мелодическая вершина** — *соль* второй октавы), выразительно подчеркнутая вершина в начале и в конце части, **веские короткие фразы**, имитируемые с 32-го такта, в характере сигнала-призыва (интонационно близкие другим частям мессы). В Benedictus — более камерная партитура, всего четыре голоса (без басов), много пауз и реального трехголосия, голосоведение широкораспевно, певуче, тонкие параллелизмы в парах голосов, характерные попевок типа группетто с 15-го такта в разных голосах, после долгого и плавного развертывания мелодий как бы сжатие тематизма, рост напряжения с 25-го такта и смело достигнутая вершина (такты 31 — 32). В этой части есть своя лирика, спокойная, сдержанная, но все же выделенная некоторым контрастом с предыдущей частью и как бы поднимающаяся к своей единственной вершине.

Возвращаясь к началу мессы, заметим, что образность Кюрие труднее определима, нежели образность Benedictus, по контрасту с предыдущей частью. Прочная спаянность всех разделов Кюрие, ряд, казалось бы, различных тематических образований, но цепным

245

путем выведенных одно из другого, — все это связано с характером и **движением** образности в этой части мессы. Для крайних разделов части, то есть Кюрие I и II, характерно большее напряжение чувств, нежели в среднем разделе, Christe, причем это напряжение нарастает к концу каждого раздела. С первых же тактов широта мелодического дыхания, особенно в верхнем голосе, в котором сразу же достигается мелодическая вершина (единственная в разделе), создает впечатление вдохновенного начала. Текст пока довольно широко распевается, целое скреплено имитациями (далее — канонами в парах нижних голосов). С 15-го такта движение уплотняется благодаря повторениям короткой, «настойчивой» попевок,

интонационно выведенной, как бы отчлененной из первоначального тематизма; напряжение чувства растет, но к концу напоминая о широкой мелодике начала дает относительное успокоение. Средний раздел, *Christe*, вносит новые оттенки выразительности: он звучит нежнее, женственнее, прозрачнее, хотя в его тематизм вплетаются (в увеличении) широкие фразы из *Kyrie I*. Особенно характерны здесь изящные мелизмы параллельными терциями (порой через октаву) в парах голосов — тонкий, лирический штрих (в будущем станет признаком пасторальности). Вершина достигается спокойно, лишь в 16-м такте. После нее напряжение все же растет, хотя более умеренно, чем в первом разделе. *Kyrie II* в некоторой мере аналогично первому разделу, связано с ним тематическими образованиями, но все же и отлично от него. В нем есть и медленное введение с экспонированием строгой темы, идущей большими длительностями в духе *cantus firmus*'а, и явное напоминание о вдохновенном начале мессы в верхнем голосе с достижением вершины в 7-м такте, и вычленение новой, энергичной попевки, как бы подстегивающей движение к концу — с большей мерой напряжения, чем в первом разделе. **В итоге понятен процесс движения чувств, их вдохновенного первого порыва, их роста, их лирического смягчения, их нового, постепенного подъема, их настойчивого утверждения...** Но ничего сугубо личного, ничего слишком экспрессивного, ничего более конкретного... Это отнюдь не лирический монолог (как бывало тогда даже в многоголосных мадригалах), не драматический хор, а именно моление — вдохновенное, настойчивое, разрастающееся — о милосердии. Для него естественны именно данные средства выразительности, именно эта внеличная строгость в ограничении экспрессии.

В *Gloria*, как и следовало ожидать, больше торжественности, мощности, но и больше силлабики, меньше распевов, больше объективности выражения. На этом общем фоне выделено «*Qui tollis*» — строгой аккордикой и достижением **единственной** (для *Gloria*) **вершины** — почти в таком же мелодическом контексте, как во втором *Kyrie*.

Credo по характеру движения довольно отчетливо делится на два раздела (помимо более мелких построений) — до *Crucifixus* и после *Et resurrexit*. Первый раздел, в характере некоторой

246

декларативности (исповедание веры), главным образом силлабичен, хотя и с двумя вершинами на подъемах в 3-м и 55-м тактах. Второй гораздо более распевен, мелодически пластичен, и в этом непосредственно близок началу мессы (см. такты 13 — 14 — 15). Между двумя большими разделами выделена музыка *Crucifixus*: короткое, строгое, аккордовое построение в 12 тактов. Ни остроты экспрессии, ни горечи здесь нет; только сосредоточенность, тихая, торжественная серьезность. Это вполне характерно для Палестрины, который трактовал тему распятия совершенно иначе, чем Бах. О частях *Sanctus—Benedictus* речь уже шла. Отметим теперь, что вдохновенное начало *Kyrie I* по своему отразилось в *Sanctus*, да и, кроме того, в этой торжественной части есть и иные тематические и структурно-динамические связи с первой частью мессы.

Последняя ее часть, *Agnus dei* — самая распетая, даже кантиленная в духе итальянского мелодизма, широкого, плавного, с едва заметными признаками речитации. Полифоническая насыщенность, богатство линий словно сдерживают, «объективизируют» лирическое чувство — и все же оно ощутимо с первых тактов, близких по характеру выразительности началу мессы.

Разумеется, даже самые скромные, осторожные попытки определить характер образности в мессе Палестрины ограничены критериями **его стиля**. Это вдохновенно **для него**, лирично **для него** — а у ряда его современников критерии вдохновенности или лирики будут уже другими. Мало того: сам характер выражения у Палестрины всецело связан с особенностями его тематизма, его внутренне-вариационного, необычайно целеустремленного развития тематического материала, его формообразования. Все это в свою очередь определяет цельность, строгость, сдержанность его образного мышления, чистоту и «объективность» его лирики, умеренность экспрессии, и тем не менее в итоге — большую выразительную силу его искусства, его высокую духовность.

Среди многочисленных мотетов Палестрины больше всего четырех- и пятиголосных, но в

отличие от месс он здесь отдает явное предпочтение пятиголосию. Довольно много у него шести- и восьмиголосных мотетов, мало двенадцатиголосных и всего два семиголосных. Состав исполнителей, естественно, изменяется. Даже в циклах пятиголосных мотетов композитор не придерживается одного состава, а удваивает то партию теноров, то партию сопрано, то партию альтов, а иногда обходится без верхнего голоса. Вообще регистровые краски он склонен искать различные. Если число голосов велико, Палестрина имеет в виду два или три хора. Так, торжественный двенадцатиголосный мотет «*Laudate dominum in tympanis*» он пишет для трех хоров, которые выступают и в перекличках, и вместе. В отличие от многих других авторов своего времени, композитор стремится к компактности формы мотета, избегает многочастности, предпочитая одночастную (несколько реже — двухчастную) композицию. Вообще Палестрина, обладая совершенным чувством формы и ее пропорции, нисколько не

грешит длиннотами. Тексты мотетов у него, как это было принято, духовные, латинские, почерпнутые из григорианских песнопений, из латинских стихов, из библейской «Песни песней».

Очень многое из того, что характерно для стилистики и формообразования в мессах Палестрины, остается существенным и для его мотетов: опора на григорианский хорал и технику *cantus firmus*'а, совокупность полифонических приемов, чередование имитационного изложения с чисто аккордовым. Однако в мотетах, разумеется, масштабы тематического развития гораздо более скромны, а сам тематизм складывается свободнее, зачастую вне опоры на какой-либо первоисточник. Менее строг и весь интонационный строй ряда мотетов, особенно лирических по содержанию, близкому даже мадригалам. Иной раз удивительна сама мелодика того или иного мотета, сразу, с первого выступления заявляющая о себе. Ее движение было бы малохарактерным для месс: вместо плавной поступенности — широкие скачки, сплошь терцовые ходы или выделение терций в пассажах (*пример 93*). Необычны порой интонации, звучащие при достижении мелодической вершины и потому наиболее сильно действующие (*пример 94*).

Трудно говорить о разновидностях мотетов Палестрины. Среди огромного их количества есть и множество «вариантов» в трактовке этого жанра. Выделим хотя бы две группы: более торжественных, праздничных духовных произведений — и, весьма отличных от них, более лирических, камерных мотетов. Обе группы представлены многими образцами.

Первая группа представлена, как правило, более масштабными композициями, нередко из двух частей, иногда двух и треххорными, в насыщенной хоровой фактуре, с широкими «юбилейными» распевками, с особыми «раскатами» в басу. Так, например, пятиголосный мотет «*Ave Maria*» носит в целом гимнический характер и открывается большими распевками в разных голосах, а в тактах 28 — 29 у баса выделяется мощный раскат на дециму вниз. В другом мотете «*O lux et decus Hispaniae*» торжественное «юбилейное» начало, с широкими распевками и энергичными скачками, сопоставлено со второй частью — более силлабической, даже хоральной; и здесь басовая партия выполняет важную импозантную роль. Еще более праздничный, репрезентативный характер носит двуххорный восьмиголосный мотет «*Surge illuminare Jerusalem*» — благодаря контрастам распевки и аккордовой фактур и частым живым перекличкам хоров, а затем совместному их звучанию с тематизмом, который ранее разъединял их, а теперь объединяет. Порой для мотетов этого рода очень значительным оказывается самое начало, связанное с завоеванием высоты, когда один голос за другим, вступая, охватывают все больший диапазон и вскоре достигают мелодической вершины. Именно так происходит в четырехголосных мотетах, посвященных праздникам — св. Стефана и Иоанна-евангелиста (*пример 95*). Однако и в этих славильных произведениях композитор порой отходит от подобных типов изложения и сосредотачивается на строгом хоральном

248

складе с выделением вершины-горизонта на скромном общем фоне (мотет «*Laude, Barbara beata*»).

Лучшие примеры мотетов иного, более лирического характера содержатся в цикле «*Canticum santicogum*», который посвящен папе Григорию XIII и относится к 1583 — 1584 годам. В нем собраны 29 пятиголосных произведений на известные библейские тексты («Песня песней царя Соломона» — в данном случае латынь *vulgata*). Христианская церковь вкладывала в эту старинную поэзию символическое значение (его подчеркнул в своем посвящении и Палестрина): полные страсти, почти экстатические порой тексты якобы означали выражение священной любви к богу, к самой католической церкви. Если бы Палестрина не оговорил этого, он не мог бы

посвятить такое собрание мотетов римскому папе! Впрочем, он не акцентировал в своем цикле ни специфически религиозного пафоса, ни вполне земной любовной страстности «Песни песней». Он создал серию сдержанно-лирических произведений, объединенных большим музыкально-поэтическим единством и по общему выдержанному облику отличных от других его мотетов. На примере «Песни песней» Палестрины, не менее, чем на образцах его светских мадригалов, можно судить о том, как именно он понимал лирику, не нарушая при этом своей стилиевой системы. Среди огромной массы всего созданного им нет иной такой же большой группы однородных по общему облику, принципам композиции, по масштабам, характеру изложения и тематике произведений, то есть нет подобного этому цикла. Все мотеты, входящие в него, невелики по объему: в основном от 54 до 69 тактов, лишь единичные — чуть больше. Будучи написаны для пятиголосного хора (или ансамбля), они в большинстве своем содержат по две теноровых партии, лишь в отдельных случаях две партии сопрано или две партии альтов, в пяти произведениях — по две партии альтов и теноров (но без сопрано). Хоровая фактура графически прозрачна как при имитационном изложении, так и при силлабике или при ритмическом параллелизме в распевах. Ладовость колеблется между модальной и мажоро-минорной системой. Так, первые 18 мотетов, замысленные в дорийском или миксолидийском ладу (в обоих случаях от *g*), тяготеют к *g-moll.* или *G-dur.* Что касается последних пяти произведений, то ионийский их лад — он же *F-dur.* Имитационные начала мотетов чаще всего построены на кварто-квинтовых отношениях. Это приближает их к фугатам, тем более что дальнейшее развитие в большинстве случаев связано с внутренне-вариационным развертыванием попевок и интонаций экспонированной темы при переходах в близкие строи — и тональной репризы в конце формы. В этих скромных масштабах, на этом простом и ясном фоне хоровой фактуры, ладовости и формообразования наиболее отчетливо выступают некоторые особенности образного строя Палестрины, Исходные темы всех его мотетов спокойно-диатоничны

249

и сами по себе не слишком лирически-характерны. Можно, пожалуй, выделить лишь **группу устремленно восходящих, как бы летящих тем в ряде произведений** (2, 9, 15, 23, 29 мотеты). Но образный характер целого складывается только в процессе развертывания композиции, в процессе движения, которое может быть и более спокойным, и более напряженным, и более последовательным в достижении единой мелодической кульминации. Малая форма мотетов из «Песни песней» обнаруживает, например, все значение для Палестрины единой мелодической кульминации, которая достигается не сразу, падает на акцентируемое слово текста и образует вершину всего произведения. Таковы, например, мелодические вершины в 1, 3, 7, 8, 15, 22, 25 мотетах, приходящиеся на самый высокий звук данного диапазона, порой с большим «откатом» вниз (*пример 96*). При общем ровном регистровом уровне звучания такая единственная вершина, строго рассчитанная в небольшой форме целого и ясно ощутимая как предельный звук хорового диапазона, производит сильное впечатление. В других случаях, напротив, вершина достигается несколько раз, как **вершина-горизонт** (мотеты 9, 14, 15), что, как правило, связано с большим общим эмоциональным напряжением музыки мотета. Разумеется, мелодическая вершина — лишь одно из выразительных средств, действующее в целом их комплексе. Но именно в произведениях Палестрины, с его эмоциональной сдержанностью и отказом от многих экспрессивных приемов, появление мелодической вершины в важной точке формы связано с точным художественным расчетом.

В каждом мотете цикла «Песни песней» из имитационной экспозиции развертывается тематическое движение с элементами внутренне-вариационной работы, путем цепного выведения последующего из предыдущего. И чем дальше, чем свободнее идет это развертывание (например, в мотетах 4, 23), тем значительнее становится образность. При этом внутренних образных контрастов в каждом произведении нет: движение идет как бы в одном русле. Именно в процессе движения, с высокими мелодическими кульминациями, раскрывается лирическая сущность этих малых форм — такова природа выразительности в сдержанном искусстве Палестрины.

По существу цикл «Песня песней» стоит на грани духовной и светской музыки композитора. В жанре мадригала Палестрина внешне разграничивает светские и духовные произведения. В 1555, 1581, 1586 и 1594 годах он выпустил четыре книги мадригалов, две из них содержали четырехголосные, две другие — пятиголосные образцы. Последний из сборников включал духовные мадригалы (пятиголосные). В жанре мадригала Палестрина в некоторых отношениях чувствовал себя свободнее, чем в мотете. Советская исследовательница доказывает, что **внутри**, с

одной стороны, светских, с другой — духовных мадригалов кроме всего прочего действуют тенденции формообразования, характерные, например, для мессы или даже для песенных жанров типа

250

фроттолы⁴⁴. Так, в первой книге пятиголосных мадригалов (1581) Палестрина сочетает мотетное формообразование с принципами песенной повторности по типу фроттол с различным строением строфы и соединяет это еще и с варьированием при ее повторениях. Одновременно и ладовая природа этих мадригалов стоит ближе к фроттолу, чем к мотету благодаря ясно выраженным тенденциям к мажору и минору. Восемь мадригалов из этой же книги, написанные на тексты Петрарки («Vergine bella» и другие строфы, посвященные Деве Марии), образуют, по мнению автора, что-то вроде светской мессы — так они соотносятся между собой, будучи связаны общим заглавным мотивом, который испытывает различные превращения от первой к последней части. В том же сборнике помещен и прославленный мадригал Палестрины «Vestiva i colli», на материале которого он написал одну из месс, а современные ему лютисты и органисты создавали свои переложения.

При всех особенностях жанра мадригала Палестрина не порывает в нем и с формой мотета, благодаря постоянному тематическому обновлению (вслед за текстом) в развертывании композиции. Это убедительно показывает Вл. В. Протопопов на примере мадригала «Mori quasi il mio sogo»⁴⁵.

Со временем Палестрина воспринял и некоторые «мадригализмы», распространенные тогда у итальянских авторов: изобразительность, выделяющую те или иные слова, более свободное обращение к диссонансам (вплоть до увеличенного трезвучия). В целом его светские мадригалы, вне сомнений, несколько раздвигают круг выразительных средств даже в сравнении с мотетами «Песни песней» — за счет большей свободы стилистики. Однако это в целом не колеблет основ стиля Палестрины, а лишь дополняет представление о нем некоторыми частностями.

Творческое наследие Палестрины сохраняет силу художественного воздействия и в наше время. Именно на его по преимуществу примерах наши современники получают представление о полифонии строгого стиля в ее классическом выражении.

При жизни композитора в Италии уже складывалась школа Палестрины, традиции которой стали очень сильны в католической музыке XVII века и далее. К числу последователей Палестрины относят итальянских композиторов. Джованни Мария Нанино (ок. 1543/44 — 1607), Джованни Бернардино Нанино (ок. 1560 — 1623), Феличе Анерио (ок. 1560—1614), Джованни Франческо Анерио (ок. 1567—1630), а также некоторых испанских мастеров (Кристобаль де Моралес, Томас Луис де Виктория). Однако искусство Палестрины и традиции его школы — художественные явления различного порядка: созданное им прочно вошло в сокровищницу мирового искусства, произведения его итальянских продолжателей имеют по преимуществу лишь историческое значение.

⁴⁴ См.: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века. - В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, с. 67—76.

⁴⁵ См.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, с. 31—33.

251

Орландо Лассо

Великий современник Палестрины Орландо Лассо также принадлежит к последнему поколению выдающихся мастеров полифонии, сложившемуся под воздействием художественных идей Ренессанса. Лассо в большей мере, чем кто-либо из его поколения, достойным образом завершает историю нидерландской полифонической школы. В отличие от Палестрины он отнюдь не связан с одной определенной национальной культурой. Если Палестрина, будучи итальянским художником, воспринял по-своему полифонические традиции нидерландской школы, то Орландо Лассо, представляя эти традиции, не остался равнодушным ни к художественным достижениям Италии, ни к музыкально-поэтической культуре Франции, ни к коренным свойствам немецкого искусства вплоть до творчества Ханса Сакса. Творческая широта Лассо поистине исключительна для его времени. Менее всего ему присущи какие бы то ни было ограничения — в смысле выбора жанров, тематики, национальных традиций, полифонических норм, как они определились в ту эпоху. Однако

редкой сосредоточенности и художественной избирательности Палестрины нельзя схематически противопоставлять якобы разбросанность интересов и национальную «неразборчивость» Лассо. Такого рода мерки недействительны для него: Орlando Лассо стоит выше них как художник оригинальный, притом органически жизненный.

Как и Палестрина, Лассо достиг вершины в развитии полифонии строгого стиля, но, по существу, он уже не остался в его пределах, а совершил внутренний переворот в системе его выразительных средств, в его стилистике. В течение целого века проблема тематизма, как мы убедились, была одной из специфически сложных для представителей нидерландской школы и ее последователей в других странах. **Примечательно, что около середины XVI столетия Глареан убежденно разделял композиторов на тех, кто создавал или создает мелодии, творит новое в музыке (Глареан называл их «фонасками», от слова «звук»), — и тех, кто умеет развивать заимствованные мелодии, строить крупные полифонические произведения, проявляя выработанные навыки многоголосия (их он называл «симфонистами» — от слова «созвучие») ⁴⁶.** Такое разделение бесспорно имело свои основания в композиторской практике, хотя в ряде случаев мастера полифонии создавали мессы на собственные темы (редко) или на материале собственных мотетов (чаще) либо мадригалов (Глареан, со своей стороны, ставил «фонасков», создающих мелодии, выше «симфонистов», как бы те ни были искусны в технике).

Орlando Лассо смелее других нарушил эту традицию: в его сочинениях проблема тематизма (мы видели, что она была весьма

⁴⁶ См.: Глареан. Двенадцатиструнный. — В кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 401—403.

252

специфична и у Палестрины) разрешается иначе, чем у нескольких поколений его предшественников. Virtuозно владея полифоническим мастерством, не зная в этом смысле затруднений, Лассо решительно обновил тематический материал полифонических форм в стремлении преодолеть его отвлеченность, его внеличный характер, внес в него многообразие, непосредственно сблизил его с реальными звучаниями жанрово-бытового круга, конкретизировал, освободил от типов мелодического движения, принятых в строгом стиле. В этом же направлении двигались и современные ему мадригалисты, но искания Лассо были и более смелыми, и гораздо более широкими, да к тому же они не ограничивались каким-либо одним жанром.

По своему происхождению и первоначальному музыкальному развитию Орlando Лассо был связан с одним из важных центров нидерландской школы: он родился около 1532 года в Монсе и рано стал мальчиком-певчим в местной церкви. От рождения его звали Роланд, и лишь значительно позднее он итальянизировал свое имя. Его феноменальные способности обнаружились с детских лет: "он превосходно пел, привлекая к себе всеобщее внимание (рассказывают, что его даже похищали, как маленькое чудо).

Первый биограф Лассо, его соотечественник и современник С. Квикельберг сообщает, что в 1544 году мальчик с чудесным голосом был приведен к генералу Ферранте Гонзага, когда тот стоял военным лагерем под Сен Дидье. По-видимому, юный музыкант был обманом увезен из Монса как подлинный вундеркинд. Гонзага оставил его у себя и затем взял в Италию. По дороге они задержались в Мантуе, где Лассо, по своей восприимчивости, уже мог получить множество художественных впечатлений от выдающихся произведений живописи и архитектуры итальянского Ренессанса. В 1545 году Гонзага с сопровождающими его лицами (среди них был и Лассо) приехал в Палермо как вице-король Сицилии. Там у него действовала своя капелла. Дочь Гонзага, молодая Ипполита была хорошо образована и музыкальна. Лассо должен был руководить ее музыкальными занятиями, что он и делал с успехом до тех пор, пока его ученица не вышла замуж. Из Палермо Гонзага с семьей и двором перебрался вскоре в Милан, где получил новую должность. В Милане Лассо имел возможность общаться с капельмейстером собора, нидерландцем Херманом, а также изучать в соборном архиве многочисленные рукописи итальянских, нидерландских и испанских композиторов. Произведения Леонардо и его учеников и еще более живопись Тициана пленили его воображение.

Сопровождая Гонзага во многих поездках, Лассо побывал, кроме итальянских городов, и во Франции, в Париже. Когда Ипполита в 1548 году покинула дом своего отца, Лассо освободился от службы у Гонзага и одно время находился в Неаполе, где служил в доме поэта и любителя искусств Д. Б. д'Адза делла Терца. Знаток литературы, член неаполитанской «академии Le'Sereni», общавшийся со многими итальянскими поэтами, делла

253

Терца способствовал литературному образованию Лассо, привил ему вкус к поэзии. Спустя некоторое время Лассо оказался в Риме, куда его пригласил флорентийский архиепископ А. Альтовити. С 1553 года Лассо стал капельмейстером Латеранского собора. В Риме он проработал недолго, но тем не менее мог ознакомиться с первыми изданиями месс Палестрины (который находился там же) и узнать об исканиях Вичентино в области хроматизма. Разумеется, в Риме значительно пополнились впечатления Лассо от величайших произведений изобразительного искусства эпохи Ренессанса, от творений Рафаэля, Леонардо, Микеланджело.

Из Рима, по-видимому, Лассо поспешил на родину, осведомленный о тяжелой болезни родителей. В Монсе он не застал их в живых, но не вернулся тут же в Италию: с начала 1555 года по осень 1556-го он находился в Антверпене. Неизвестно, служил ли он там где-либо. Ему было всего двадцать с небольшим лет. После многих впечатлений юности, которые сменялись с удивительной быстротой, Лассо, вероятно, имел возможность теперь спокойно собраться с мыслями, быть может, обдумать дальнейшие планы, взяться за сочинение музыки... Известный нотопечататель Тильман Сузато выпустил в 1555 году первый сборник сочинений Лассо, включивший 5 мотетов, 7 мадригалов, 6 вилланелл и 6 chansons.

С 1556 года жизнь Лассо оказалась связанной с одним крупным музыкальным центром: баварский герцог Альбрехт V пригласил Лассо к своему двору в Мюнхен, где композитор и проработал до конца дней. Сначала он был певцом в капелле герцога, затем стал ее руководителем. До него тут же работал Л. Зенфль. Мюнхенский двор был богат и привлекал к себе многих художников. Лассо пользовался в этой среде огромным авторитетом, ему оказывались почести как крупнейшему музыканту. В Мюнхене широко развернулась его творческая деятельность. В короткий срок его произведения завоевали европейскую известность. Не позднее 1565 года Квикельберг писал, что нет надобности перечислять сочинения Лассо, ибо они известны повсюду и изданы в Нюрнберге, Мюнхене, Венеции, Флоренции, Неаполе, Антверпене, Лионе и Париже.

Герцогская капелла, во главе которой находился Лассо, состояла из первоклассных музыкантов — он сам наилучшим образом подбирал их отовсюду. При дворе постоянно исполнялись новые произведения многих авторов. Так, например, в 1568 году на свадебном пиру здесь были исполнены мотеты самого Лассо и Киприана де Роре, мадригал А. Стриджо для шести голосов и шести тромбонов, «Битва» А. Падуано для четырнадцати голосов, восьми виол, восьми флейт, восьми тромбонов, лютни и клавесина и ряд других сочинений. Помимо того сам Лассо как автор, актер и певец под лютню импровизировал на придворной сцене целые комедии (по типу дель арте), полные забавных шуток, дурачеств, двусмысленностей. В одной из этих комедий

254

он с таким непринужденным весельем разыгрывал роль Панталоне, что зрители «чуть не свернули челюстей от смеха», как вспоминал очевидец.

Став отцом семейства (Лассо женился на камеристке герцогини), пользуясь мировой известностью, Лассо не утратил душевной молодости. Его письма к наследнику герцога поражают бурным, неиссякаемым весельем: шутка сыплется за шуткой, сами собой складываются рифмы и каламбуры, дерзкое балагурство не щадит ни герцога, ни его жены, ни самого Лассо, французские, итальянские, немецкие, латинские обороты так и мелькают, смешиваясь в этом потоке остроумия. В одном из писем он пытается набросать картину рая, каким он представляется «великому грешнику, композитору, который в поте лица, изо всех сил разыгрывает прыгуна и шутника»... Этот характерный стиль писем Лассо до известной степени возрожден Роменом Ролланом в своеобразной манере выражения мастера из Кламси — Кола Брюньона. Жизненной силой, светом и динамикой проникнуты сочинения Лассо, возникшие в Мюнхене на первых порах и отразившие многообразные впечатления композитора, накопленные им за многие предыдущие годы отчасти в Италии, отчасти при знакомстве с французским искусством, а также под влиянием нидерландской школы и новых для него явлений немецкой художественной жизни.

Однако со временем обстановка, окружающая Лассо в Мюнхене, заметно изменяется. Дух

Ренессанса, поначалу столь сильно осязаемый в художественной жизни этого культурного центра, слабеет и отступает перед натиском контрреформации. К середине 1560-х годов вся политика баварского герцога, отличавшегося религиозной терпимостью, подчиняется иным целям: постепенно Мюнхен становится крайним к северу форпостом католической реакции. Иезуиты здесь утверждают свое влияние, итальянское и испанское духовенство вытесняет светских музыкантов из капеллы герцога, а прежние веселые празднества уступают место исполнениям духовной музыки. Орландо Лассо ощущает на себе эти перемены, даже этот перелом в мировосприятии окружающих его современников. Сам он пишет больше духовной музыки. В 1574 году посвящает пять своих месс папе Григорию XIII, который затем дает личную аудиенцию композитору и жалует ему звание «рыцаря Золотой шпоры». Спустя несколько лет Лассо совершает паломничество в Лорето. Изменяется общий тонус и тематика даже его светских сочинений; в них проступают образы скорби, мотивы бренности всего земного, покаянные настроения.

И все же Лассо не отрекается от жизни, не порывает с традициями Ренессанса. Он и раньше мог вполне искренно писать покаянные псалмы, а затем разыгрывать дерзкие комедии на придворном празднестве. И теперь, паломничая в Лорето за отпущением грехов, не перестает сочинять мадригалы. Правда, светские произведения занимают меньшее место в его творчестве. Но, как

255

и прежде, Лассо покоряет всех своим дарованием. Его прославляют и Пьер Ронсар, и римские кардиналы, и католическое духовенство Мюнхена, Нижней Австрии, Швабии, и протестанты. Его называют «божественным Орландо». А Лассо — хотя он выражает желание подчиниться тридентскому собору как автор церковных сочинений — решается все же писать музыку на тексты Лютера!

Скончался Лассо вскоре после Палестрины: 14 июня 1594 года в Мюнхене. В его эпитафии было сказано, что он наполнил своей музыкой целый мир...

В самом деле, творческое наследие Орландо Лассо необъятно. Многие его сочинения издавались при жизни. Вскоре после смерти композитора его сыновья (они тоже служили в герцогской капелле в Мюнхене) собрали и выпустили отдельным изданием 516 его мотетов под общим названием «Magnum opus musicum» («Великое музыкальное творение»). В действительности же число мотетов Лассо превышает 700. Многими десятками исчисляются его мадригалы, французские chansons, песни на немецкие тексты. Всего им создано 58 месс. По существу, Лассо для себя не проводил разграничений на «высокие» — и бытовые музыкальные жанры. Он охотно писал вилланеллы с веселым припевом «Дон, дон, дон, ди-ри-ди-ри, дон», шуточные диалоги, морески, пикантные французские и наивно-грубоватые немецкие песни популярного склада. И ему же была подвластна глубокая, скорбно-трагическая образность (в покаянных псалмах, в цикле мотетов «Пророчества сивилл»). Вместе с тем серьезный жанр мотета (на латинский текст) Лассо мог трактовать и шуточно, и идилично. В общих масштабах созданного им даже многочисленные мессы занимают более скромное место, чем это бывало в творчестве многих полифонистов XVI века, особенно у Палестрины.

Нет сомнений в том, что Лассо был великим полифонистом, но на поверку **он не оставался только полифонистом**, о чем свидетельствуют его вилланеллы, некоторые его французские и немецкие песни, а порой даже значительные фрагменты в крупных полифонических сочинениях. Точно так же, хотя Лассо создал огромное количество вокальных произведений а саррелла, в них самих зачастую заложено потенциально инструментальное начало — их фактура не ограничена вокальным складом (столь чистым, например, у Палестрины). Та творческая линия, которая проходит крупным планом от Жоскена к Палестрине и связана со стремлением к высшей гармонии художественных форм, к достижению внутреннего равновесия в их благостной образности, далеко не полностью определяет эстетическую позицию Лассо. Из крупнейших полифонистов прошлого ему отчасти близок разве один лишь Обрехт — с его **смелыми прорывами из привычного в искусстве полифонии в неожиданное, непредсказуемое**.

Наиболее традиционным среди жанров Лассо представляются, как и следовало ожидать, его мессы — прежде всего потому, что их тематизм не оригинален, а заимствуется из различных «перво-

источников». В двадцати мессах использован материал собственных мотетов и некоторых других произведений композитора; «In te Domine speravi», «Vinum bonum» (светский мотет), «Surge propheta», «Susanne un jour» (chanson) и т. д. Помимо этого Лассо опирается на мадригалы и chansons многих композиторов: Киприана де Роре, Аркадельта, С. Фесты, Палестрины, Клеменса-не-Папы, Гомберта, Сермизи, Сертона, Сандрина и других. Отсюда и названия месс: «La maistre Pierre», «Frère-Thibault», «Le Berger et la Bergère», «Vinum bonum», «Il me suffit», «Entre vous filles, de quinze ans» и т. д. Как правило, Лассо создает — на основе мотетов, мадригалов, chansons, канцонетт — мессы-пародии с использованием многоголосного тематического первоисточника. Среди его месс преобладают пятиголосные, часты четырехголосные, меньше шестиголосных и всего три восьмиголосных. Ранние произведения поражают своей краткостью: Kyrie — 22—25 тактов, Gloria — 44, Agnus — всего 20 (см. мессу «Брат Тибо»). В дальнейшем Лассо расширяет форму цикла, но всегда избегает длиннот.

Техника месс-пародий в то время усиленно разрабатывалась крупнейшими полифонистами. На примере Палестрины мы убедились, какого тематического единства, какой последовательности удавалось достичь современникам **Лассо, стремящимся вывести весь интонационный строй и все формообразование той или иной мессы из ее «первоисточника»**. Орландо Лассо обращался с тематическим материалом более свободно. Он мог и целиком процитировать в мессе многоголосный фрагмент песни (мотета, мадригала), и строить имитационное развертывание на тематических элементах, и отходить от них в свободном движении. В этом последнем он уже отнюдь не традиционен!

Интересные выводы позволяет сделать сравнительный анализ месс Лассо и Палестрины, написанных в технике пародий на одну и ту же четырехголосную французскую песню П. Кадеака «Je suis déshéritée». В специальной работе Ю. К. Евдокимовой показано различие между методами разработки одного «первоисточника» у двух композиторов-современников. У Палестрины почти все целеустремленно выводится из материала песни, который равномерно распределен по частям цикла и подвергается всевозможным превращениям, варьированию, расчленениям, сменам связи между его элементами, причем композитор «показывает величайшее мастерство... в области тематического развития». У Лассо от начала к концу мессы связь с «первоисточником» все слабеет, вводится свободный, авторский материал, в многоголосии яснее проступает логика гармонического развития, принцип периодичности, и мысль композитора, лишь отталкиваясь от песни, движется дальше свободно, почти независимо от нее. В итоге исследовательница приходит к такому выводу: «Сравнение сочинений Лассо и Палестрины показывает два возможных пути построения мессы-пародии: посредством введения нового, авторского материала и посредством детализированного, многосторон-

него освещения данного. Лассо выбирает первый, Палестрина — второй. В мессе Лассо нас захватывает свобода „парения“ над материалом, в мессе Палестрины — тонкость, изысканность и высочайшая логика его последовательного развития»⁴⁷.

Где бы ни черпал свой тематический материал Лассо, нельзя порой не удивляться его образному истолкованию в различных частях мессы. Ни традиционной мелодической плавности, ни благостного спокойствия, ни вообще привычного интонационного строя мы у него зачастую не найдем. Он может, например, начать молитвенное Kyrie такими энергичными интонациями, которые нарушают сложившееся тогда представление о характере этой части мессы (*примеры 97, 98*). Слова «И на земле мир» (из Gloria) побуждают Лассо к выражению мужественного подъема чувств, крепости, силы. И что особенно удивительно, раздел Crucifixus (дуэт сопрано и альты в напряженной тесситуре с неоднократным достижением мелодической вершины) открывается такой мелодией (*пример 99*), в которой нет ни привычной сдержанности или строгости, ни темного регистра, а снова есть широкий размах, простая сила выражения — и ничего слабого, приглушенного...

Поскольку Орландо Лассо в процессе формообразования не полностью связывает себя заимствованным тематизмом, он совершенно свободен либо в преобразовании исходного материала, либо в отходе от него, если образный характер той или иной части (или раздела) мессы

потребуется этого. Следовательно, композитор именно так, а не иначе мыслит *Curie* или *Stucifixus*, то есть вкладывает в них не мягкость или аскетизм чувства, а мужественность, душевную крепость. Это происходит уже в относительно ранних его сочинениях (до 1570 года)! Да и в тех случаях, когда Лассо погружается в скорбные, горестные, покаянные чувства, его экспрессия совсем не похожа ни на благостное смирение Палестрины, ни на эротически обостренное, страстное и томное ожидание смерти у Джезуальдо. Жизненная сила никогда не покидала Лассо-художника.

Что касается хорового изложения в мессах Орlando Лассо, то в них широко и непринужденно развиваются все стороны полифонического мастерства, что уже не является проблемой для композитора. Гораздо чаще и последовательнее, чем другие, он обращается и к силлабическому складу, к полнозвучной аккордовости. Вместе с тем характерной особенностью его формообразования является внутренняя свобода мастера — и в использовании «первоисточника» (от которого Лассо может и далеко отойти), и в понимании имитационного развертывания (порой не строгого), и в переходах от имитационности к аккордовости в пределах одного раздела или даже фрагмента. Творческая

⁴⁷ Евдокимова Ю. История, эстетика и техника месс-пародий XV—XVI веков. — Цит. по кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов (междузвонский), вып. 40. М., 1978, с. 29.

258

инициатива становится важнее верности «первоисточнику», важнее строгой традиции нидерландских мастеров прошлого. По существу, заимствованный тематизм преобразуется у композитора в процессе развития и формообразования, но Лассо не порывает с самим принципом «первоисточника», очевидно все же ощущая в нем некое связующее начало цикла, быть может исходный импульс для движения творческой фантазии.

Огромный свод мотетов Лассо включает круг отнюдь не однородных вокальных полифонических произведений. Одни из них крупные, многосоставные (встречается даже девять частей), торжественные, праздничные, другие драматичны, в форме диалога, третьи граничат с мадригалами; есть и строгие, сосредоточенные, вплоть до трагизма, есть и шуточные, озорные, буффонные — в духе студенческих латинских виршей. В светских мотетах композитор обращается порой к избранным текстам — из од Горация, из «Энеиды» Вергилия. Более всего у Лассо пяти-, шести-, четырехголосных мотетов, меньше трех- и семиголосных, еще меньше двух- и девятиголосных, единичны десяти- и двенадцатиголосные. Различны они и по композиции: имитационно-канонические, хорального склада, с чередованием тех и других разделов, с традиционным проведением *cantus firmus'a*, со свободной обработкой григорианской мелодии, с различными проявлениями остинатности (общей, ритмической, частичной и т. д.), с хроматическими исканиями (в драматических ситуациях).

Соответственно богат и многообразен сам вокальный склад мотетов Лассо. В этом смысле в них можно найти едва ли не все, что было доступно певцам в любых жанрах того времени, вплоть до пассажности, характерной для сольного пения. Очень широк вокальный диапазон хора, зачастую напряженна тесситура верхних голосов, вплоть до *ля* второй октавы, чего решительно избегает Палестрина (пример 100). Порой Лассо нарочито выходит в мотетах за рамки собственно вокальности, побуждая голоса хора подражать звучанию поочередно различных инструментов. Так, в мотете «*In hora ultima*» перечисляются один за другим звучащие инструменты — туба, тибия, цитра и т. д. — и всякий раз голоса, называющие тот или иной из них, подражают его звучанию (пример 101). Строгая аккордовая фактура при низком или среднем регистре — или оживленная во всех голосах при общем завоевании высоты служат важными контрастными средствами выразительности в мотетах Лассо. Пытает он пристрастие к нетрадиционным в строгом стиле смелым интонациям (движение по гармоническим тонам), весьма энергично звучащим, да еще и с настойчивыми повторениями, словно в какой-либо батальной хоровой сцене (пример 102). И тут же мы можем встретить у него мотеты чисто хорального склада, выдержанного без отклонений (мотет «*Bestia curvafia*»). Приближается Лассо к драматическим жанрам в мотетах, где предполагается диалог, в мелодике звучат возгласы и все хоровое изложение динамично (пятиголосный мотет в двух частях «*Pater Abraham, miserere mei*»).

259

Вообще даже мотеты раскрывают большую конкретность образного мышления Лассо, черты театральности или во всяком случае драматизма в нем. В других вокальных произведениях он определенно тяготеет к жанровости. И то и другое ново для полифонии строгого стиля. Лассо

отнюдь не подражает Жанекену и даже не близок к нему, к его иллюстративности и звукописи. Жанровое начало проявляется у него более тонко и сочетается с лирикой, с шуточностью. И все же тематизм его обновляется в связи с тенденцией внутренней театрализации или жанровости, выходя за традиции, принятые в строгом стиле.

Одновременно Лассо обращается и к самому традиционному тематизму полифонистов XV — XVI веков: создает таким образом ряд месс, пишет мотеты на григорианские напевы, используя образцы, многократно привлекавшие внимание его предшественников и современников. Например, его шестиголосный мотет «Alma redemptoris mater» написан на соответствующую мелодию антифона. И в данном случае, как в мессах-пародиях на темы chansons, композитор разрабатывает «первоисточник» свободно, выделяя отдельные попевки, проводя их по разным голосам, порою стреттно, повторяя и преобразуя в соответствии со своим крупным замыслом целого ⁴⁸.

Для истории полифонических форм интересно, что в некоторых случаях мотеты Лассо по своему тематическому развитию отчасти готовят фугу, например в четырехголосном его мотете фугированное изложение ⁴⁹.

Ближе всего к Мотетам по характеру изложения (отчасти и по тематике) примыкают пассивны Орландо Лассо. Он написал их по всем четырем евангелиям: по Матфею в 1575 году, по Иоанну в 1580, по Марку и по Луке в 1582. В то время тип композиции «страстей» в музыкально-драматической (в смысле трактовки текста, но не театральности как таковой) форме еще не сложился. Возникли лишь попытки создать на евангельские тексты музыку хорального или мотетного склада. Лассо, приближавшийся в своих наиболее драматичных мотетах к подобным художественным задачам, придерживался мотетного (хорового или ансамблевого) изложения и латинского текста. Впрочем, цельности музыкальной композиции по типу мотета в пассионах не могло быть: композитор оформлял музыкально лишь реплики — учеников, Иуды, Петра, первосвященников, лжесвидетелей, Пилата, толпы. Всего в «Страстях по Матфею» получился 41 короткий фрагмент, в двух других случаях (по Марку и по Луке) — всего по 14 фрагментов. Сольное пение в пассионах Лассо совершенно отсутствует. Не только реплики всех учеников, перебивающих друг друга, передаются пятиголосным хором, но слова Петра (или Иуды) звучат

⁴⁸ См.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения (cantus prius factus и работа с ним). М., 1982.

⁴⁹ См.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, с. 44—45.

260

дуэтом, а что касается Пилата, то его реплики то двухголосны, то даже трехголосны. По-видимому, предполагалось, что слова Евангелиста (повествование) и Иисуса либо произносились вне музыки, либо были связаны с псалмодированием. Так или иначе

эта ранняя форма «страстей» еще не отпочковалась от традиции мотета: латинский текст и многоголосие тому свидетельство.

Таким образом, в XVI веке от полифонических жанров мотета и мадригала в ходе их эволюции прошла линия к своеобразной

драматизации многоголосия, если можно так выразиться: от мадригала — к участию в драматическом спектакле, к мадригальной комедии, от мотета — к ранней форме пассионов.

Огромное место в творчестве Лассо занимают светские вокальные жанры итальянского (мадригал, вилланелла, мореска), французского (chanson) и немецкого (разновидности Lied) происхождения. Видимо, композитор смолоду свободно владел итальянским и французским языками, а долгие годы жизни в Мюнхене гарантировали ему совершенное владение немецким языком. Он превосходно схватывал особенности музыкально-поэтической традиции в Италии, Франции, Германии, хорошо знал поэзию этих стран, отдавая предпочтения определенным поэтам, улавливал популярные в быту явления, чувствовал народную подпочву музыкального искусства. **Крупнейшие зарубежные исследователи творчества Орландо Лассо находят, что в его образном мире отразились сильнейшие впечатления композитора от лучших образцов итальянского изобразительного искусства эпохи Высокого Ренессанса и последующих десятилетий. Так или иначе близкая к зримой конкретность многих его образов подтверждает эти предположения.**

На протяжении почти всей творческой жизни Лассо охотно обращался к мадригалу. Но среди итальянских вокальных форм его интересовали также и более простые, непосредственно связанные с бытом — вилланелла, канцона, диалог, мореска. В мадригалах композитор, начиная с первых изданий, особенно охотно обращался к текстам Петрарки. Привлекала его также поэзия

Ариосто, Тассо, Бембо, Габриэля Фьяммы. Любовная лирика, драматические коллизии, чувство радости бытия, раздумья о быстротечности жизни, празднично-приветственные произведения — все находит свое выражение в мадригалах Лассо. Они много более просты в целом, нежели мотеты, чаще невелики по объёму, прозрачны по фактуре четырех-, пяти-, шестиголосия, силлабичны, более гармоничны, чем линейны. На примере мадригалов еще более ясно, насколько продвигается Лассо в гармоническом осознании полифонии. Однако не приходится думать, что это происходит только со временем. Гармоническое полнозвучие и сосредоточенное внимание к вертикали мы найдем в самых ранних его произведениях. Так, одна из его вилланелл, опубликованная в сборнике 1555 года, написана в чисто хоральном аккордовом складе, с четким членением на пять построений (такты 4 — 4 — 4 — 6 — 6; *пример 103*). С этого Лассо начинал свой твор-

261

ческий путь. В мадригалах, разумеется, подобный склад редко встречается в чистом виде, но приближение к нему можно наблюдать в отдельных образцах, например в коротком мадригале на текст Петрарки «Come lume di notte», созданном около 1583 года. Да и в других произведениях, где полифоническое письмо более сложно, встречаются фрагменты чисто аккордовые. Порой не только вертикаль, но само движение каждой из мелодий свидетельствует о выделении именно гармонических тонов. Это как раз естественно для празднично-приветственных произведений не-сколько «официального» облика, каким является, к примеру, мадригал «A voi Guglielmo invito» (1579, прославление «непобедимого» Гульельмо).

Лирические мадригалы Лассо благородны и сдержанны. Ему совершенно не свойственны ни обостренная экспрессия, ни подчеркнутая чувствительность, что бывало в итальянской лирике даже в XIV веке. Зато драматизм, как и в мотете, получает у него выражение в мадригале. Это хорошо ощутимо и в его диалогах, и в крупных мадригалах типа шестичастного «Del freddo Rheno»: ширится форма целого (в названном мадригале 6 частей), напряженной становится тесситура, возникают переключки групп голосов, неоднократно достигается мелодическая вершина, обостряются интонации (уменьшенная терция перед тоникой и т. п.).

Что касается композиции целого в мадригале, то Лассо словно освобождается от всяких условностей традиционного формообразования у полифонистов и от специально мадригальных признаков структуры. У него можно встретить мадригалы-миниатюры (как это бывало порой и у Джезуальдо) размером всего в 20 тактов и Многочастные (с контрастами разделов) произведения. Тонально-гармонически организованная музыка следует за текстом, и порой ничто, кроме тональной (не тематической!) репризы, не «связывает» форму. Имитации не часты, обычно коротки, но легкие переключки голосов активизируют движение, оживляют его и вносят необходимую смену тембровых красок. **Вообще Лассо превосходно владеет основами легкого многоголосия, насквозь слышимого, изящного в деталях, полностью лишённого монотонии.** По существу его мадригалы — как по-своему и мотеты — образуют цепь жанровых разновидностей: от камерных миниатюр до многочастных монументальных хоровых композиций. Сопоставляя мадригалы Лассо с другими его произведениями на итальянские тексты, можно убедиться, что непреходимой грани между ними нет. Диалоги на тексты Петрарки по существу те же **мадригалы в особой форме изложения: для них характерны драматизм, смелое использование высокого регистра** (ля второй октавы — предел тогдашнего хорового диапазона) и всецело оправданные текстом противопоставления хоровых групп. К числу диалогов относятся и остроумный, донныне популярный хор «Эхо». Написанный, возможно, на слова самого Лассо, он тоже является ярким примером увлекательной легкости многоголосия (в данном

262

случае — десятиголосия!). Смолоду привлекая Лассо вилланелла несомненно интересовала его и позднее. В 1581 году он выпустил сборником ряд вилланелл, моресок и других бытовых песенных композиций. Среди них и совсем бесхитростные строфические песни с шуточным припевом после каждой строфы, например «Matona mia cara», до сих пор пользующаяся известностью (*пример 104*).

Французские chansons Лассо начал писать, вероятно, так же рано, как мадригалы. Во всяком случае, в первом сборнике его произведений они уже были представлены шестью образцами. Впоследствии он еще лучше познакомился с французской поэзией, а будучи в 1571 году в Париже, непосредственно соприкоснулся с кругом Ронсара — Байфа и получил новые живейшие впечатления от французского искусства. Сам Лассо на этот раз появился в Париже как прославленный в

Европе композитор, за чьими сочинениями охотились французские нотопечатники, и встретил там восторженный прием. Из французских поэтов его больше всего привлекал Ронсар. Создавал он свои *chansons* также на тексты Клемана Маро, Дю Белле, Байфа, Вийона, Де Маньи. Из французских композиторов, авторов песен, Лассо ни на кого по преимуществу не опирался. Дальше всего он был от того типа французской песни, который с таким успехом культивировал Жанекен. Не заметны в его творчестве и прямые влияния Котле; едва ощутимы на единичных примерах следы воздействия «*Musique mesurée*», как ее понимали Байф и его приверженцы. Тем не менее *chansons* Орландо Лассо достойно представляют жанр французского искусства и музыка их органически сливается со стихами французских поэтов.

Казалось бы, композитор не всегда избегает «мадригализмов», а порой даже заставляет вспомнить о стилистике своих мотетов. В этом попросту свободно проявляется его творческая индивидуальность, что, однако, не мешает ему выдерживать характер французской *chanson* не хуже, чем его французские современники. В этом жанре Лассо остается полифонистом, но несколько в ином роде, чем в мотете или мадригале. Имитационность проявляется у него здесь скромнее, обычно в виде легких вторжений в иной склад, не часты распевы, преобладает мелодико-декламационный принцип. Хотя некоторые *chansons* достигают более значительного объема, состоят из двух частей, — как правило, они довольно сжаты, компактны, просты по структуре (порою строфы с припевом).

Любопытно, что Лассо создает, среди других песен, пятиголосную вилланеллу на французский текст Байфа (четыре строфы с припевом). Образцом чисто французской песни может служить у него небольшая четырехголосная *chanson* «*O Mère des amours, Cypriane*» — очень стильное произведение всего из десяти тактов, декламационно-мелодическое, без распевов, которое было бы совершенно нехарактерным в целом, к примеру, для итальянского мадригального жанра (пример 105). Типично французская

263

пикантность отличает другую маленькую *chanson* Лассо «Адвокат говорит своей жене: Сю, дружок...» Яркая и динамичная радостная, светлая (застольная?) песня «*O vin et vigne*» («О вино и виноград»). Своего рода жанровой сценкой является *chanson* «*Quand mon mari vient de dehors*» («Когда мой муж приходит домой») — от лица задорной молодой жены, которая жалуется на старого ревнивца. Во французских песнях Лассо нередко заметно танцевальное происхождение ритма, что было бы нереально при сложно-полифоническом изложении. Есть у него среди французских песен остроумные диалоги на слова Ронсара и Де Маньи (например, диалог с Хароном), которые обнаруживают большую точность и гибкость мелодической декламации. Неудивительно, что французские поэты высоко ценили Лассо, а французские издатели собирали его рукописи.

Естественно, что немецкая песня привлекла особое внимание Лассо в мюнхенские годы. Она переживала тогда большой подъем в связи с живым интересом многих композиторов к созданию духовных произведений нового типа, с формированием протестантского хора, с итогами деятельности Ханса Сакса. Лассо имел возможность наблюдать в Мюнхене (и вообще в Германии) своеобразное развитие нидерландской полифонической традиции в многоголосной *Lied* — и одновременно, даже существуя в католическом герцогстве, мог составить четкое представление о путях лютеранской музыки. В шестиголосной *Lied* на слова Ханса Сакса «*Ein Korbelmacher*» (о деревенском корзинщике в Швабии) Лассо придерживается хорального склада, и хотя в его итальянских произведениях немало примеров аккордового многоголосия, все же эта песня по характеру движения мелодии, по неторопливости развертывания формы чем-то неуловимым отличается от вилланелл (пример 106). В некоторых шуточных строфических песнях на немецкий текст композитор не избегает коротких имитаций в легком движении голосов, находя для этого образцы в местной полифонической традиции. Такова, например, четырехголосная *Lied* «*Ich hab ein Mann...*» («У меня есть муж, который знает лишь есть, пить и спать...»), в которой преобладает силлабика, перемежаемая имитационными фразками. Иной поэтический строй, иная декламация, иной простодушный, чуть тяжеловатый склад музыки заметно отличают эти песни от французских песен Лассо. Композитор не подчеркивал этих различий, не стилизовал именно французскую *chanson*, именно немецкую *Lied*, но он органически **входил** в их стиль, не утрачивая при этом собственной творческой индивидуальности, не подражая определенным французским или немецким авторам.

И французская песня с давних пор, и итальянский мадригал с середины века стали в известном смысле международными явлениями. К ним могли обращаться, а к *chanson* постоянно обращались

композиторы разных стран. Немецкая Lied пока еще имела в XVI веке более местное, национальное значение. Ни один из современников Орландо Лассо не владел с такой свободой

264

всеми этими жанрами, ни один из них не мог так естественно перевоплощаться, сменяя мадригал на французскую песню или переходя от нее к немецкой.

Такая широта охвата светских вокальных форм своего времени, как и гигантская работа над мотетом, как и дальнейшее развитие полифонической концепции мессы полностью определяют многозначительную историческую роль Орландо Лассо как последнего великого представителя нидерландской полифонической школы, обобщившего не только ее достижения, но и новейшие тенденции других творческих школ своего времени. Не выходя из традиционных, пределов вокальной полифонии, но преобразуя и ее материал, и отчасти связанное с ней формообразование, Лассо изнутри полифонических жанров, по существу, подошел к самому порогу нового искусства XVII века, к победе гомофонии, к подъему музыкального драматизма (примечательно, что диалоги есть в мотетах, в мадригалах, в chansons и в немецких песнях), а следовательно, и к рождению оперы.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА АНДРЕА И ДЖОВАННИ ГАБРИЕЛИ

Венецианская творческая школа сложилась как влиятельное художественное направление во второй половине XVI века и достигла расцвета к концу столетия. Тем не менее ее прочные связи с традициями Ренессанса отрицать невозможно. Они сказались во все возрастающей роли светского начала даже в жанрах церковной музыки, в расширении круга образов в новых произведениях венецианских мастеров, в углублении интереса к инструментальным формам. Разумеется, все эти новые художественные идеи реализовались уже в условиях контрреформации, однако в Венеции католическая реакция ощущалась далеко не с такой силой, как в Риме. Сама церковная музыка существовала здесь, не испытывая прямого давления со стороны высшего духовенства, а процветая в своеобразной атмосфере богатого и красивейшего города, с его открытой уличной жизнью, с его массовыми празднествами, карнавальными шествиями и красочными представлениями на площади. В гуманистическое содружество, «академию della Fama» («Славы») входили и прославленные венецианские живописцы (среди них Тинторетто), и известные музыканты (среди них Андреа Габриели), и... крупнейшие местные куртизанки. Между мадригалом — и мотетом, между духовным мотетом — и инструментальной пьесой в Венеции не ощущалось больших различий. Понятно, что венецианская школа сформировалась совсем иной, чем римская.

Одной из самых существенных особенностей музыки венецианских мастеров было новое чувство звукового масштаба, яркой красочности звучаний, сменяющихся, эффектных, сильно воздействующих/Хорошо известно, сколь важны были для той же поры колористические искания венецианских живописцев, как много значили

265

они для Тициана. Современные ему музыканты тоже были великими колористами в использовании многохорных возможностей; ярких инструментально-хоровых контрастов, регистровых противопоставлений. Далеко отходя от аскетизма церковной музыки строгого стиля, они придавали своим произведениям для церкви звуковую красочность, монументальность, создавали произведения широких масштабов, крупного плана. Это, видимо, отлично соответствовало художественным традициям и вкусам города на исходе Ренессанса. Венецианские органисты-виртуозы в церквях, венецианское антифонное пение с переключками хоровых групп, венецианские празднества на открытом воздухе с участием духовых инструментов (громкозвучных корнетов, тромбонов) — все это любил город, этим по-своему гордилась венецианская республика. Занять место органиста или руководителя капеллы в соборе св. Марка мог только прославленный музыкант, кандидатура которого тщательно обсуждалась городскими властями, словно государственное дело.

Как уже говорилось, Адриан Вилларт в свое время заложил прочные профессиональные основы для последующего подъема венецианской творческой школы, перенес в Венецию полифоническую традицию нидерландцев. Одновременно он сумел примениться к местным условиям и действовал — во главе капеллы собора св. Марка, — опираясь также на обычаи, принятые в Венеции. Так, он воспользовался старым обычаем антифонного пения в соборе и как бы закрепил его, предназначая свою музыку для двух «разделенных хоров» («*cori spezzati*»). С тех пор концертное сопоставление

различных хоровых масс, различных тембров стало важным красочно-динамическим средством венецианских композиторов. Разносторонний полифонист, Вилларт создавал мессы, мотеты, мадригалы и другие светские произведения. Крупные итальянские мадригалисты-новаторы ценили в нем своего учителя.

Крупнейшими представителями венецианской школы в эпоху ее расцвета стали итальянские композиторы следующих поколений — Андреа Габриели и его племянник Джованни Габриели, оба уроженцы Венеции, ее коренные мастера. Андреа Габриели родился между 1510 и 1520 годами и первоначально был певцом в капелле ев. Марка, которой управлял тогда Вилларт. Известно, что старший Габриели в 1562 году работал в герцогской капелле в Мюнхене и, следовательно, близко общался с Орландо Лассо. Вскоре он вернулся в Венецию и занял место органиста в соборе св. Марка. В 1584 году он уступил эту должность своему племяннику и ученику Джованни. В конце 1586 года Андреа Габриели скончался в Венеции.

Хоровые произведения Андреа Габриели, которые он создавал для капеллы собора св. Марка, принесли ему наибольшую славу. Помимо этих крупных хоровых сочинений для церкви, Габриели выпустил множество мадригалов (в сборниках 1566—1580 годов), охотно работал над органными пьесами. Вполне возможно, что уже

266

при нем в исполнении хоровых произведений в соборе принимали то или иное участие инструменты. Во всяком случае, роль органа была здесь значительна: все крупнейшие музыканты собора — прежде всего органисты. Орган, возможно, не только сопровождал пение хора, усиливая гармонию, но и «колорировал» хоровые сочинения (то есть украшая мелодию или мелодии, как их по-своему украшали тогда и певцы-солисты). Помимо органа к хору или хорам могли присоединяться другие инструменты, дублирующие хоровые голоса. Правда, Андреа Габриели еще не выписывает инструментальные партии так, как это будет делать Джованни Габриели. Но поскольку младший Габриели широко и свободно использует многие инструменты в своих хоровых произведениях, надо думать, что это было уже так или иначе подготовлено в исполнительской практике до него.

От Андреа Габриели сохранились очень любопытные образцы сценической музыки, созданной им в последние годы жизни. Итальянские гуманисты питали, как известно, большой интерес к греческой трагедии. В 1585 году в Виченце состоялся примечательный спектакль «Эдипа» Софокла в итальянском переводе О. Джустиниани («Эдип тиран»). Трагедия была поставлена в новом «Театре Олимпико», только что построенном по проекту Палладио архитектором Винченцо Скамоцци (попытка возрождения некоторых конструктивных особенностей античного театра в сочетании с новым построением сцены). Музыка хоров к этой постановке написал Андреа Габриели (четыре довольно обширных хора), который стремился точно следовать за словом, за ритмом стиха. В самом большом первом хоре (355 тактов) непрерывно чередуются 3—4—3—1—3—4—6—3—5 и т. д. голосов (есть сольные запевы), изложение носит неизменно аккордовый характер, господствует верхний голос. По общему складу это предвещает первые оперные хоры, но для своего времени является образцом хорального многоголосия, а четырехголосный фрагмент был бы вполне возможен в вилланелле (*пример 107*). Таков еще один образец сценической музыки в Италии XVI века: за фроттолами, мадригалами в драматическом театре последовали хоры А. Габриели, в конечном счете отлично вписывающиеся в эту традицию Ренессанса. Разумеется, Габриели полагал (таков был и замысел постановщика спектакля), что возрождает древнегреческие хоры в трагедии, но на деле гармонический склад его многоголосия волей-неволей приближался к аккордовому письму в современных ему музыкальных жанрах.

Далеко не достаточно, но все же более освещена в научной литературе фигура Джованни Габриели, ярко талантливого, инициативного и смелого композитора, оказавшего большое влияние на следующее поколение итальянских, и не одних итальянских музыкантов. Младший Габриели не только стоит, подобно Лассо, на рубеже новой эпохи, но переступает этот рубеж, явно заглядывая в XVII столетие. Родился Джованни Габриели около 1557 года. Музыкальное развитие его проходило в юности под руковод-

267

ством Андреа Габриели в Венеции. В 1575—1579 годы работал в капелле баварского герцога в Мюнхене вместе с Орландо Лассо. С 1584 года стал вторым органистом в соборе св. Марка, а затем, после смерти дяди, там же первым органистом. Имел много учеников в разных странах (в Германии, Нидерландах, Дании) и, конечно, в Италии. Крупнейшим его учеником стал Генрих Шюц, попавший в Венецию в последние годы жизни Габриели. Ученики композитора разнесли его славу по Европе и способствовали развитию творческих традиций венецианской школы за пределами Италии. Скончался Джованни Габриели в Венеции 12 августа 1612 (или 1613?) года.

Многочисленные произведения младшего Габриели с наибольшей полнотой представляют

художественную специфику венецианской школы. Отход от хорового письма а *carrella* в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, работа над чисто инструментальными пьесами придают в целом иной облик этой школе в сравнении с нидерландской. Да и внутри Италии венецианская школа к концу XVI занимала особое место и во многом даже противостояла по характеру образности и стилю письма **классичной** римской школе. В отличие от строгого, чисто вокального, диатонического стиля Палестрины венецианцы не только соединяют различные хоровые и инструментальные звучности, но и вносят много нового в свой тематизм, не избегая интонационной резкости, частых контрастов, повышенной экспрессивности, даже своего рода театральности эффектов. Инструментальный ансамбль у них то удваивает хоровые голоса, то выступает самостоятельно. Это сильный, резкий по тембру, громкозвучный ансамбль, привычный на венецианских открытых празднествах: тромбоны, тубы, корнеты, скрипки. Инструментальные вступления к духовным хорам Джованни Габриели нередко носят именно театральный характер: фанфарные или маршеобразные, они предвещают будущую оперную **интраду**, созывающую слушателей на представление. Virtuозные «концертные» соло часто противопоставляются мощной звучности всего шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосного хорового состава. При этом солисты выступают с настоящими колоратурами — так звучат пассажи в их партиях. Необычайно широк общий диапазон вокально-инструментального состава, напряженна тесситура, верхние голоса движутся порой в предельно высоком регистре, пробегающие через весь ансамбль гаммы охватывают вместе диапазон от *do* большой октавы до *ля* второй. Отдельные хоровые группы контрастируют одна другой: нежное звучание верхних голосов и скрипок сменяется тяжелой звучностью басов с тромбонами. Нередко произведения пишутся для двух, трех и даже четырех хоров. Яркой красочности способствуют смелые тембровые сопоставления: бас концертирует в сопровождении высоких голосов и скрипок, а дискант — с тромбонами. Охотно применяет Габриели и необычные гармонические краски, например «мадригальные» хроматизмы.

268

Все это вместе взятое — быстрая смена тембровых красок, экспрессивность интонаций, тембровые и динамические смены — сопряжено, разумеется, и с особенностями композиционного строения, формообразования внутри крупного целого. О длительно развертывающейся линейности мелодий в многоголосии здесь не может идти речи: хоры Джованни Габриели легко делятся на короткие, сильные, каденционно отчлененные фразы, и не один голос противостоит другому, а одна хоровая группа — другой. Господствует принцип крупных красочных образований, широкого живописного плана.

В выборе выразительных средств венецианская школа далека от сдержанности, умеренности. Напротив, она скорее театрально преувеличивает чувство, создавая крайние по своему времени, особо напряженные образы. Прекрасный пример находим в хоре Габриели «*Timor et tremor*». Первые слова «Ужас и трепет» выражены **необычайно широкой, сильной, именно потрясающей темой**, которая проходит в имитациях по шестиголосному хору. Эта тема отнюдь не безлична, она очень индивидуальна с ее скачками на большие интервалы вниз, с ее паузами-перерывами, с ее «трепетом» восьмыми внизу... При сопоставлении с музыкой Орlando Лассо на те же слова (*пример 108*) особенно хорошо ощутима сверхсильная экспрессия у Габриели. За выражением ужаса и трепета в рассматриваемом хоре идет мольба о спасении. Она поручена острохроматическому, стонающему хору. От него проходит ясно прослеживаемая линия к хорам страдания в операх Монтеверди. Нужно признать, что оперный театр обязан венецианской хоровой школе большим, чем принято думать!

О вокальном стиле Габриели можно судить, в частности, по его мелодике, особенно в верхних голосах. Легкая пассажность, высокая тесситура, частые касания мелодической вершины, непринужденность скачков — все здесь свидетельствует о стремлении преодолеть традицию строгого стиля (*пример 109*).

Среди произведений Джованни Габриели немало и светской музыки: он охотно писал мадригалы, инструментальные пьесы. В истории итальянской инструментальной музыки ему принадлежит почетное место, как будет показано далее в связи с ее общим развитием. Духовная музыка Габриели представлена «Священными симфониями» (для 7—15 голосов, первый выпуск 1597 года), «Священными песнопениями», «Концертами» для 6—16 голосов, мотетами.

На примере священной симфонии «*Surrexit Christus*» хорошо вырисовывается возможный план построения подобных произведений Джованни Габриели. Ее открывает двенадцатитактное инструментальное вступление (*sinfonia*) для двух корнетов и четырех тромбонов; в нем

имитируется несложная, типично инструментальная тема относительно «нейтрального» характера. Затем трехголосный хор *a cappella* (альт, тенор, бас) в мерном аккордовом движении возглашает первые слова текста (8 тактов). Снова звучит инструментальная музыка (16 тактов), на этот

269

раз написанная для того же состава, что в первой «симфонии», но с добавлением двух скрипок. Тематически она близка вступлению, но не тождественна ему. За ней следует соло альты (8 тактов) в сопровождении трех тромбонов — торжественное прославление божества. Хор в сопровождении всех инструментов возглашает «Alleluja!» (всего 3 такта). На протяжении 14 тактов солирует тенор (с инструментальным ансамблем). Снова хор выступает с тем же возгласом. Солирует бас (9 тактов) в сопровождении всех инструментов кроме басового тромбона. Новая тема со словами «И на земли мир» проходит в имитациях у хора с оркестром. И опять звучит возглас «Alleluja!» Как видим, все происходит в относительно небольших масштабах, но самый принцип композиции смешанных вокально-инструментальных сочинений Габриели на духовный текст здесь примерно таков же, как и в более крупных его сочинениях, предназначенных для много более сложного хорового и инструментального состава.

В чисто инструментальных жанрах Джованни Габриели предстанет перед нами как бы с других сторон своей творческой индивидуальности. Крупные масштабы, яркие тембровые контрасты, многосоставность формы — все, что так характерно и ново в его время для духовной музыки, — в итоге остается присущим только ей.

Творческое воздействие венецианской школы, прежде всего в области крупных вокально-инструментальных форм, испытали на себе итальянские музыканты XVII века, в частности создатели оперы, например, в Риме, так или иначе сказалося оно и в творчестве Монтеверди. Однако этим отнюдь не ограничилась сфера влияния венецианцев. Их ученики в других странах, возвращаясь из Венеции к себе, принесли в немецкие центры, да и повсюду, где они затем действовали, вкус к многокрасочной вокально-инструментальной музыке больших форм. Со временем это направление, развиваясь, как бы влилось в стилевую систему барокко.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ДРУГИХ СТРАНАХ

История музыкального искусства и музыкальной культуры в целом представляет в каждой из западноевропейских (и не только западноевропейских) стран неоспоримый самостоятельный интерес, который возрастает по мере формирования той или иной нации. Однако полностью проследить за истоками и развитием музыкального искусства каждой страны в отдельности можно лишь в специальной работе крупного масштаба, основанной на первоисточниках, на изучении нотных рукописей и других архивных материалов, связанных с историей данной страны, находящихся по преимуществу в ее пределах и исследуемых обычно представителями ее науки. В том сжатом освещении истории музыкального искусства Западной Европы, которое возможно в нашей книге, прослеживается общий процесс творческого развития в его важнейших проявлениях, быть может неравнозначный

270

для разных стран, но все же в конечном счете объединяющий их в большом поступательном движении.

Как именно сказала эпоха Возрождения в других странах Западной Европы — помимо тех, о которых уже шла речь? Какие из важнейших творческих направлений эпохи так или иначе ото-звались за пределами Нидерландов, Италии, Франции, Германии? Какие новые творческие тенденции выступили в этих исторических условиях? На примере нескольких выделенных нами стран станет ясно, сколь различными оказались судьбы музыкального искусства в эпоху Ренессанса в Испании — и в Чехии, в Англии — и в Польше. И все-таки, даже при существенном несходстве в **общен историческом** положении этих стран на протяжении эпохи, они не остались изолированными от творческих идей или течений, профессиональных традиций или стилистики Ренессанса.

Оставляя пока в стороне всю область инструментальной музыки (чтобы затем осветить ее в целом), включим сначала в поле зрения жанры светского и духовного музыкального искусства, которые получили столь широкое развитие в Западной Европе — к тому же при значительной взаимосвязи разных ее стран.

В Испании признаки Возрождения вполне отчетливо проявились в XVI веке, а предпосылки для этого, по всей видимости, возникли еще раньше. Известно, что уже в XV столетии существовали

давние и прочные музыкальные связи между Испанией и Италией, между испанскими капеллами и входившими в них певцами-композиторами — и папской капеллой в Риме, а также капеллами герцога Бургундского и герцога Сфорца в Милане, не говоря о других европейских музыкальных центрах. С конца XV века Испания, как известно, благодаря совокупности исторических условий (окончание Реконквисты, открытие Америки, новые династические связи в пределах Европы), обрела очень большую силу в Западной Европе, оставаясь в то же время консервативно-католическим государством и проявляя немалую агрессивность в захвате чужих территорий (что в полной мере испытала затем на себе Италия). Крупнейшие испанские музыканты XVI века, как и ранее, находились на службе церкви. Они не могли тогда не испытать на себе воздействие нидерландской полифонической школы с ее сложившимися традициями. Уже говорилось о том, что выдающиеся представители этой школы не раз бывали в Испании. С другой стороны, испанские мастера, за немногими исключениями, постоянно встречались с итальянскими и нидерландскими композиторами, когда уезжали из Испании и работали в Риме.

Почти все крупные испанские музыканты рано или поздно попадали в папскую капеллу и участвовали в ее деятельности, тем самым еще прочнее осваивая коренную традицию полифонии строгого стиля в ее ортодоксальном выражении. Крупнейший испанский композитор Кристоальде Моралес (1500 или 1512—1553), прославленный за пределами своей страны, в 1535—1545 годах находился в составе папской капеллы в Риме, после чего возглавлял метризу в Толедо, а затем соборную капеллу в Малаге.

271

Моралес был крупным полифонистом, автором месс, мотетов, гимнов и других вокальных, по преимуществу хоровых произведений. Направление его творчества сложилось на основе синтеза коренных испанских традиций и полифонического мастерства нидерландцев и итальянцев того времени. В течение многих лет (1565—1594) жил и работал в Риме лучший представитель следующего поколения испанских мастеров Томас Луис де Виктория (ок. 1548—1611), которого по традиции, но не слишком точно относят к палестриновской школе. Композитор, певец, органист, капельмейстер, Виктория создавал мессы, мотеты, псалмы и другие духовные сочинения в строгом стиле полифонии *a cappella*, более близком Палестрине, чем нидерландцам, но все же не совпадавшем с палестриновским — у испанского мастера было меньше строгой сдержанности и больше экспрессии. К тому же в поздних произведениях Виктории проступает и стремление нарушить «палестриновскую традицию» в пользу многохорности, концертности, тембровых контрастов и иных новшеств, ведущих свое происхождение скорее от венецианской школы.

Другим испанским композиторам, работавшим главным образом в области духовной музыки, тоже доводилось временно состоять певцами папской капеллы в Риме...В 1513—1523 годах в состав капеллы входил А. де Рибера, с 1536 года там был певцом Б. Эскобедо, в 1507—1539 годах — Х. Эскрибано, несколько позднее — М. Робледо. Все они писали полифоническую духовную музыку в строгом стиле. Один лишь Франсиско Гуерреро (1528—1599) всегда жил и работал в Испании. Тем не менее его мессы, мотеты, песни пользовались успехом и за пределами страны, часто привлекая внимание лютеров и виузелистов как материал для инструментальных обработок.

Из светских вокальных жанров наиболее распространенным тогда был в Испании вильянсико — род многоголосной песни, то несколько более полифоничной, то, чаще, тяготевшей к гомофонии, истоками связанный с бытом, но прошедший профессиональную разработку. Однако о сущности этого жанра следует говорить, не отрывая его от инструментальной музыки. Вильянсико XVI века — чаще всего песня под виуэлу или под лютню, создание крупного исполнителя и композитора для избранного им инструмента.

И в бесчисленных вильянсикос, и вообще в бытовой музыке Испании необычайно богат и характерен национальный мелодизм — своеобразный, сохраняющий свои отличия от итальянской, французской и тем более немецкой мелодики. Эту свою характерность испанская мелодика пронесла сквозь века, привлекая к себе внимание не одних национальных, но и зарубежных композиторов вплоть до нашего времени. Своеобразен не только ее интонационный строй, но глубоко своеобразна ритмика, оригинальна орнаментика и импровизационная манера, очень крепки связи с движениями танцев. В упомянутом выше обширном труде Франсиско де Салинаса «Семь книг о музыке» (1577) приведено

272

множество кастильских мелодий, которые привлекали внимание ученого музыканта прежде всего с их ритмической стороны. Эти краткие мелодические фрагменты, охватывающие порой всего

лишь диапазон терции, удивительно интересны по своим ритмам: частые синкопы в различном контексте, острые перебои ритма, полное отсутствие элементарной моторности, вообще постоянная активность ритмического чувства, никакой его инерции! (*Пример 110*) Эти же качества были восприняты из народной традиции светскими вокальными жанрами, более всего вильянсико и другими разновидностями песни под виуэлу.

Инструментальные жанры в Испании широко и самостоятельно представлены творчеством композиторов-органистов во главе с крупнейшим из них Антонио де Кабесоном (1510—1566), а также целой плеядой блистательных виуэлистов с несметным количеством их произведений, отчасти связанных с вокальной мелодикой различного происхождения (от народных песен и танцев до духовных сочинений). К ним мы специально вернемся в главе об инструментальной музыке эпохи Ренессанса, чтобы определить их место в общем ее развитии.

К XVI веку относятся и ранние этапы в истории испанского музыкального театра, который зародился еще на исходе предыдущего столетия по инициативе поэта и композитора Хуана дель Энсины и существовал в течение долгого времени как драматический театр с большим участием музыки в особо предназначенных для нее местах действия,

Наконец, заслуживает внимания ученая деятельность испанских музыкантов, из которых мы уже оценили Рамиса ди Пареху за прогрессивность теоретических воззрений и Франсиско Салинаса за уникальное по тому времени рассмотрение испанского фольклора. Упомянем также несколько испанских теоретиков, посвятивших свои работы вопросам исполнительства на различных инструментах. Композитор, исполнитель (на виолоне — басовой «виоле да гамба»), капельмейстер Диего Ортис издал в Риме свой «Трактат о глоссах» (1553), в котором подробнейшим образом обосновал правила импровизированного варьирования в ансамбле (виолоне и клавесин). Органист и композитор Томас де Санта Мариа опубликовал в Вальядолиде трактат «Искусство играть фантазию» (1565) — попытка методически обобщить опыт импровизации на органе: Хуан Бермудо, выпустивший в Гренаде свою «Декларацию о музыкальных инструментах» (1555), охватил в ней, помимо сведений об инструментах и игре на них, некоторые вопросы музыкального письма (возражал, в частности, против перегруженности полифонии).

Таким образом, испанское музыкальное искусство в целом (вместе с его теорией), вне сомнений, пережило в XVI веке свой Ренессанс, обнаружив и определенные художественные связи с другими странами на этом этапе, и существенные отличия, обусловленные историческими традициями и социальной современностью самой Испании.

273

В истории чешского музыкального искусства XIV—XVI веков еще проявляются черты, характерные для позднего средневековья, с начала XV века важнейшая роль принадлежит реформационно-освободительному движению с его гуситскими песнями, и, наконец, в XVI веке возникают творческие явления, родственные тем, какие представляют эпоху Ренессанса в других западноевропейских странах. От второй половины XIV — начала XV века до нас дошли первые музыкальные памятники — записи светских песен на чешские тексты, а также самые ранние образцы многоголосия средневекового типа. Крупнейший чешский исследователь Зденек Неедлы убедительно доказывает, что подъем светского песнетворчества и появление первых имен создателей песни неразрывно связаны с гуситским движением, с гуситскими войнами и с деятельностью самого Яна Гуса (1371 — 1415), возглавившего в начале XV века Реформацию в Чехии.

В борьбе против духовной диктатуры и политических притязаний католической церкви Гус стремился, в частности, отстоять чешский язык от чуждых ему инородных наслоений, заботился о чистоте литературного языка, отредактировал чешский перевод Библии, создавал духовные песни на чешском языке, чтобы они стали доступными широкому слою общества и объединили их в общем патриотическом, антифеодальном, антикатолическом движении. Все это происходило задолго до начала Реформации в Германии. Вместе с тем отношение Гуса к национальному языку и к духовной песне во многом предвосхищало аналогичные устремления Лютера. Крестьянин по происхождению, Гус был разносторонне и высоко одаренным человеком; он получил гуманитарное образование в пражском университете, а с 1402 года стал его ректором. Как постоянный проповедник пражской городской капеллы, произносивший, вопреки традициям, проповеди на чешском (а не на латинском) языке, Гус сумел воздействовать на широкий круг своих слушателей, в доступной форме излагая перед ними идеи Реформации. Он был убежден также в том, что именно чешская песня способна лучше, чем молитва, объединить тех, к кому он обращался с проповедями. Сам Гус с юности хорошо знал и любил чешские народные песни, даже участвовал в

студенческие годы в их исполнении. Как и Лютеру, Гусу приписывается создание текстов и мелодий ряда духовных песен, получивших широкое распространение в стране. Но не установлено с достоверностью, сочинял ли он только чешский текст их, быть может лишь подбирая старые чешские мелодии, или действительно создавал музыку вместе с текстом. Зденек Неedly на основании проведенных исторических исследований полагает, что во всяком случае поэтические тексты новых духовных песен Гус создавал сам, что же касается мелодий, то он мог в отдельных случаях сочинять и их, приближаясь к современным ему чешским светским песням. По всей вероятности, Гус создал мелодии духовных песен «Jesu Kriste» и «Navstěv riâs, Kriste zâdûci», которые исполнялись слушателями его проповедей. Жизнь Гуса оборвалась

274

рано. В 1415 году, более чем за сто лет до начала деятельности Лютера, Ян Гус был сожжен на костре: с ним расправились церковные и светские власти, опасавшиеся его идей и его популярности. На смерть вождя Реформации его приверженцы создали новую песню, а затем эта прогрессивная песенная традиция уже не прерывалась.

Так или иначе именно от Гуса, из круга его друзей и единомышленников исходит большая и долгая национальная традиция гуситской песни как крупного социально-художественного явления. Не случайно, видимо, и то, что на рубеже XIV и XV веков были созданы первые светские чешские песни, мелодии которых сохранились. Одна из них приписывалась магистру Завишу из Зап (на его же текст). Если в ней и есть собственно чешские песенные черты, то в целом она еще очень близка развитым григорианским церковным напевам. Важно, однако, что светское песнетворчество зарождается именно в пору патриотического подъема, связанного с реформационным движением.

Со времен гуситских войн, которые начались в 1419 году, новый род чешских духовных и боевых песен приобрел примерно такое же значение, как протестантский хорал во время Крестьянской войны в Германии. Гуситские войны — это, по характеристике Маркса, — «национально-чешская крестьянская война против немецкого дворянства и верховной власти германского императора, носившая религиозную окраску»⁵⁰. В реальных условиях длительной борьбы гуситские песни приобрели смысл и звучание боевых гимнов, особенно прославившихся у таборитов, представлявших наиболее радикальную, революционно настроенную часть гуситов. Среди популярнейших песен того времени выделяются песня-гимн «Кто же вы, божьи воины?» (которую цитирует в одном из писем вождь таборитов Ян Жижка) и «Встань, встань, великий город Прага». Авторы музыки неизвестны. Предполагают, что первую из них создал священник Ян Чапек — автор ряда других песен, появившихся в 1417—1420 годы.

Первые зафиксированные образцы многоголосного склада в Чехии относятся ко второй половине XIV века: в двухголосном песнопении на латинский текст голоса движутся по преимуществу параллельными квинтами, что было характерно для ранних этапов многоголосного пения в средние века. В дальнейшем чешское искусство знало и другие формы многоголосного изложения, более сложного и развитого. В так называемом канционале Франуса (1505) мы находим, например, трехголосную обработку песни, происхождение которой относится, видимо, ко времени Яна Гуса, а трехголосное изложение возникло скорее всего на рубеже XV—XVI веков. В том же канционале содержатся записи трех- и четырехголосных мотетов с *cantus firmus*'ом в теноре и подвижными верхними и нижними голосами, с единичными краткими имитациями. На протяжении XVI века появляются и

⁵⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 6, с. 180.

275

более сложные, с широкими распевками в большом диапазоне, ритмически изысканные мотеты на чешские тексты. По своему музыкальному облику они непохожи на многоголосные произведения, созданные в то же время в традициях нидерландской полифонии. Чешские мотеты далеки от полифонической виртуозности, а в ряде случаев их склад напоминает скорее многоголосие *Ars nova*, чем крупные многоголосные композиции второй половины XV—XVI века.

С середины XVI века и еще более к концу его Чехия испытала на своей музыкальной культуре воздействие нидерландской полифонической традиции, как испытывали его с XV века многие западноевропейские страны. Как известно, с 1526 года королем Чехии стал Фердинанд Габсбург и с тех пор династия Габсбургов надолго утвердилась в стране. При королевском дворе была создана капелла, со временем все расширявшаяся; ко двору приглашались известные музыканты из других стран, которые приносили с собой творческие традиции своих школ.

Рудольф II Габсбург, император Священной римской империи, король Чехии и Венгрии, в годы своего правления (1576—1612) рассматривал Прагу как свою столицу, и при нем в придворной капелле собрались крупные нидерландские мастера, среди которых блистало на всю Европу имя Филиппа де Монте (1521—1603), автора многих месс, мотетов, chansons и более 1200 итальянских мадригалов. Этот композитор, происхождением из Мехелена (Малина), был тесно связан и с итальянской полифонической школой, а в его произведениях еще царил дух Ренессанса и преобладало светское экспрессивное начало. Хотя пример иностранных мастеров полифонии не остался безразличным для чешских музыкантов того времени, все же они, изучая чужой опыт, сохранили своеобразные черты своего искусства. Так, чешские композиторы Ян Троян Турновский, Йиржи Рыхновский и особенно Криштоф Гарант (1564—1621) как бы передали от XVI к XVII веку, со своими духовными и светскими полифоническими произведениями, традицию более простого понимания многоголосия (без технической виртуозности) и формообразования в целом. Месса Турновского (или, во всяком случае, приписываемая ему) сочинена на мелодию чешской народной песни «Дунай — вода глубокая». Криштоф Гарант получил отличное музыкальное образование под руководством нидерландских мастеров, работавших при дворе эрцгерцога Фердинанда Тирольского в Инсбруке, много путешествовал по Европе с эрцгерцогом, создал у себя в замке собственную капеллу из певцов и инструменталистов, был автором пятиголосной мессы (на материале одного из мадригалов Маренцио), пяти- и шестиголосного мотетов, а также несомненно многих других сочинений, которые не сохранились или не найдены.

Инструментальная музыка развивалась в Чехии XV—XVI веков, будучи представлена сочинениями композиторов-органистов, пьесами для лютни, всевозможными танцами. К ней мы еще вернемся в специальной главе.

276

Наконец, нужно упомянуть и о том, что во второй половине

XVI века гуманистически настроенные чешские музыканты, подобно своим французским собратьям из академии Баифа или немецким авторам протестантского хора, стремились создавать мелодии на тексты Горация, на латинские духовные тексты, а также писали музыку на псалмы (в латинском оригинале и в чешском переводе). Так, крупный ученый своего времени, ректор пражского университета Ян Кампанус Воднянский создал в начале

XVII века псалмы в простом, аккордовом четырехголосном изложении, в принципе близком протестантскому хоралу того же времени. И в этом, так же как по-своему в гуситских песнях, как в развитии полифонических форм, проявились, с одной стороны, некоторые общие тенденции эпохи Ренессанса и Реформации, с другой — своеобразие их выражения в Чехии, переживавшей сложный период своей истории.

XIV век в истории польской музыкальной культуры должен быть еще полностью отнесен к позднему средневековью. Одноголосная церковная и духовная внелитургическая музыка, традиция рыцарской лирики, идущая от XIII века, ранние образцы полифонии — таково польское искусство этого столетия. В XV веке уже стали заметны некоторые признаки нового движения — как в самом музыкальном творчестве, так и в области теории музыки. Известно, что в Кракове изучались, например, труды Иоганна де Мурис, что воздействие французского Ars nova могло идти также через произведения Филиппа де Витри и Гийома Машо, проникавшие тогда в Польшу.

От XV века впервые дошло до нас имя крупного польского композитора Миколая Радомского (Миколая из Радома); сохранился и ряд его сочинений в рукописях (отчасти с именем автора). По-видимому, эти сочинения в большинстве относятся к 1420—1430 годам. Все они, кроме одного, являются образцами духовной музыки в трехголосном полифоническом складе (фрагменты месс, Магнификат и другие). Лишь большое, тоже трехголосное произведение (три части, 127 тактов) под названием «Historiographi» (по первому слову латинского текста) имеет светское панегирическое назначение: прославляет рождение наследника, сына короля Владислава. Поскольку тот родился 16 мая 1426 года, рукопись может быть датирована с достаточной точностью.

Характер многоголосия в сочинениях Миколая из Радома неровный. Исследователи отмечают, что интонационно-ритмические свойства музыки позволяют говорить о ее связях с народной мелодикой. Что же касается сочетания голосов, то подвижность двух нижних голосов с их перекрещиваниями и синкопичностью свидетельствует о возможном применении инструментов и о чертах сходства с полифоническим складом французского Ars nova. Вместе с тем известно, что в

одном рукописном томе рядом с произведениями Миколая Радомского содержались и произве-

277

дения Дзахарие — возможно, крупного итальянского композитора, имя которого мы упоминали в связи с итальянским *Arg nova*. Если это в самом деле итальянец Н. Дзахарие, действовавший в начале XV века в Риме, то, следовательно, в Польшу попадали образцы не только французского, но и итальянского искусства того времени.

Для XVI века характерен подъем польской творческой школы с обилием композиторских имен и разносторонностью проявлений (вокальные и инструментальные жанры, духовная и светская музыка). Во второй половине века и особенно к концу его крепнут художественные связи Польши с итальянским искусством, не утратившим дух Ренессанса и представленным в Кракове (а с 1596 года в Варшаве) рядом блестящих мастеров, входивших в королевскую капеллу.

На протяжении XVI века в Польше выдвинулся целый ряд крупных композиторов-полифонистов, создававших по преимуществу мессы, мотеты, псалмы, реже песни (на польском языке). Наиболее значительны среди них Вацлав из Шамотул (1533 или 1534 — не позднее января 1568) и Миколай Гомулка (ок. 1535 — не ранее 1592). Известны также имена Себастьяна из Фельштына, Кшиштофа Борека, Марцына Леополиты и некоторых других польских композиторов того времени.

Вацлав из Шамотул в юности был певцом королевской капеллы, а с 1555 года до конца жизни находился на службе при дворе князя Радзивилла в Вильне. У него были возможности хорошо ознакомиться со многими сочинениями итальянских, нидерландских и французских мастеров, что, вне сомнений, оказалось важным для его полифонического мастерства. Его собственное творчество привлекло внимание современников, произведения его были в числе первых крупных нотных изданий, осуществленных в Кракове, знали его музыку и за пределами Польши. Известно, что Вацлав из Шамотул создавал и вокально-инструментальные сочинения, но они не сохранились. Мотеты его (в том числе на часто встречавшийся тогда латинский духовный текст «*In te domine speravi*») обнаруживают зрелую полифоническую технику с чертами внутренне-вариационного развертывания мелодий в четырехголосии, гармоничностью формы целого — и одновременно с признаками славянского мелодизма и нетрадиционным для полифонии строгого стиля допущением квинтовых и октавных параллелизмов. Создавал также композитор музыку на польский переводный текст псалмов Давида, что, как мы уже знаем, было достаточно характерно для эпохи Реформации. В этой связи интересно, что духовные песни Вацлава из Шамотул включались с конца 1550-х годов в **протестантские** канционалы.

Миколай Гомулка, в юности мальчик-певчий в королевской капелле, затем трубач и флейтист там же (в поздние годы как будто бы еще и лютнист в другой капелле), вошел в историю как автор «Мелодий на польский псалтырь» — сборника, изданного в Кракове в 1580 году. 150 псалмов написаны Гомулкой на польский

278

текст Яна Кохановского и предназначены для четырехголосного вокального состава. В посвящении этого труда краковскому епископу Петру Мышковскому Гомулка счел нужным подчеркнуть, что его сочинения доступны простым людям и созданы именно для поляков, для простых соотечественников. Нет сомнений в том, что и позиция автора, и сам характер его псалмов проникнуты духом Реформации, хотя Гомулка отнюдь не был склонен, по понятным причинам, сообщать об этом католическому епископу. Музыка псалмов свидетельствует о хорошем владении полифонической техникой, о плавности голосоведения (быть может, идущей и от народной песенности), о прозрачности полифонического письма и ясности гармонического движения.

К XVI веку относится в Польше интенсивное развитие инструментальных жанров, прежде всего музыки для органа и для лютни, всевозможных переложений и обработок (вокальных сочинений), а также инструментальных импровизаций и огромного количества танцев. Об этом пойдет речь дальше.

Благодаря династическому союзу (женитьба в 1518 году короля Зигмунта I на Боне Сфорца из миланского герцогского дома) в Кракове со временем очень укрепилась связь с итальянским ренессансным искусством, что нашло свое выражение в памятниках архитектуры, во всевозможных перестройках на новый лад, в стиле интерьеров, а также, разумеется, в музыкальной жизни польской столицы. В Кракове в королевской капелле работали с тех пор многие итальянские музыканты (в числе первых — Алессандро Пезенти), а с ними туда проникали произведения итальянских мадригалистов и французских авторов *chansons*.

Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения блистательно заявило о себе в первой половине XV века, выдвинув неповторимую творческую личность Джона Данстейбла, которая произвела сильнейшее впечатление на континенте. Общеизвестная историческая роль его произведений для развития полифонии в Западной Европе была предопределена также значительной традицией многоголосия (сложившейся еще в средневековой Англии), унаследованной и развитой Данстейблом. Кроме него в XV веке были известны имена многих английских композиторов, создававших мотеты, части месс, порою chansons и баллады. Некоторые из них работали на континенте, кое-кто входил в состав капеллы герцога Бургундского. Их них Лионелю Пауэру принадлежит одна из первых в Англии месс — наряду с мессой Данстейбла. Современниками их были Дж. Бедингхам, Форест, Дж. Бенет, Р. Мортон. Во второй половине XV века действовали Дж. Банастер, У. Ламбе, Р. Дави, У. Фрай. В большинстве они являлись певцами в капеллах и писали много церковной музыки. Как в выборе основных жанров, так и в последовательном развитии полифонического мастерства они во многом смыкались с нидерландской школой, которая в свою очередь была немалым

279

обязана при собственном зарождении стилевому примеру Данстейбла.

В XVI столетии музыкальное искусство Англии достигает значительного многообразия. Наряду с традиционными формами католической музыки и духовными мотетами на латинские тексты с середины века уже создавались одноголосные псалмы на английском языке — характерное явление Реформации. Любопытно, что тот же Джон Мербек (ок. 1510 — ок. 1585), создававший на службе у епископа Винчестерского мессы и латинские мотеты, выпустил в 1549 году первый сборник псалмов на английские тексты. Наряду с ним в первой половине века действовали английские полифонисты, авторы крупных форм Джон Тавернер, Джон Редфорд, Николас Людфорд; несколько дольше длилась творческая жизнь Кристофера Тайя, Томаса Таллиса, Роберта Уайта.

Вместе с тем гуманистические основы новой эпохи привели в Англии XVI века к первому высокому расцвету светского музыкального искусства как в вокальных, так и в инструментальных формах. Новые поколения английских композиторов, выступивших в последней четверти XVI века и захвативших первые десятилетия XVII, создали школу английских мадригалистов. И они же положили начало новой области инструментальной музыки — пьесам для вёрджинеля (род клавесина), которые получили широкое распространение уже в XVII веке.

Английские авторы мадригалов Уильям Бёрд (1543 или 1544 — 1623), Томас Морли (1557—1603), Джон Уилби (1574—1638) и другие первоначально в какой-то мере опирались на современные итальянские образцы (мадригал, как известно, зародился в Италии), особенно на Маренцио, но затем обнаружили и своеобразие — если не в трактовке жанра, то в характере многоголосия. Возникнув на позднем этапе развития полифонии, у самого перелома к новому стилю XVII века, английский мадригал более прост по фактуре многоголосия, чем итальянский, более гомофонен, не лишен порой даже ритмических черт танца. В отличие от времен Данстейбла английская полифоническая школа к концу XVI века представляет по преимуществу национальный интерес (ее традиции передаются в XVII столетие и доходят до Пёрселла), но, двигаясь своим путем, она уже не оказывает заметного воздействия на музыкальное искусство Западной Европы.

Не касаясь пока инструментальных жанров в отдельности, отметим значительную роль музыки в английском театре эпохи Возрождения. Роль эта специфична по своему времени: в Англии еще долго не было предпосылок для возникновения оперы, и ничто пока не готовило ее. Музыка звучала в драматическом театре по преимуществу как явление быта (но не как внутренне драматургический компонент), а в жанре «маски» участвовала в пышных спектаклях при королевском дворе, соединявших зрелищные эффекты, балетные сцены, вокальные и инструментальные фрагменты, поэтический текст.

280

В пьесах Шекспира нередко по ходу действия называются популярные напевы на те или иные слова или общеизвестные тогда танцы, как, например, гальярда. Исследователи обратили внимание на то, что ряд этих напевов вошел в прижизненные (для Шекспира) печатные издания или они встречаются как темы для вариаций у английских вёрджинелистов. Вне сомнений, великий английский драматург прочно опирался на распространенную в быту музыку, знал ее, привлекал излюбленные современниками ее образцы. Вместе с тем она становилась у него фоном действия,

некоей «средой», вносила некоторые психологические оттенки, почему Шекспир и не нуждался в большем, чем бытовые жанры. Подобное место музыкальных эпизодов в драматическом спектакле характерно и для итальянского театра XVI века, когда сначала фроттола, а затем мадригал были основными формами сценической музыки.

Что касается такого специфического жанра, как маска, то его даже нельзя назвать драматическим: тут было все, кроме цельности драматургического замысла, — чуть ли не случайная фабула лишь внешне скрепляла множество отдельных сцен и номеров, в первую очередь привлекавших своей праздничной зрелищностью. **Музыка, особенно на первых порах, могла оставаться в полном смысле сборной.** Над ней и в XVII веке иной раз работали несколько авторов, которым не приходилось задумываться над общим смыслом спектакля и тем более над какими-либо связями отдельных номеров между собой.

И хотя вполне ясно, что музыка не была важной частью синтеза в таком развлекательном зрелище, для нее самой этот театральный «опыт» оказался небезразличным. Она действовала в сфере конкретной образности (какова бы та ни была!). Так обстояло дело и в итальянском театре XVI века. В конечном счете это все же помогало музыкантам того времени освободиться от давней отвлеченности их мышления, от равнодушия к тематизму — и, связав свои, пусть и нехитрые задачи, с чисто светским искусством, несколько по-другому ощутить его природу и его возможности.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Только в итоге эпохи Возрождения инструментальные формы начали обретать самостоятельность: обозначились определенные области инструментальной, музыки, выделились некоторые ее жанры, впрочем в большинстве еще не отпочковавшиеся от образцов вокальной полифонии и бытового репертуара песни и танца. По-видимому, это был очень трудный исторический процесс: освобождение музыки от слова или движения, с которыми она была так долго и крепко связана, обретение независимой от них образности и принципов формообразования. В XVI веке, особенно со второй его половины, этот процесс как бы выходит на поверхность, становится явственным: растет количество произведений, написан-

281

ных специально для тех или иных инструментов, очевидным представляется и предпочтение некоторых музыкальных форм, с одной стороны, например, для органа, с другой — для лютни, виуэлы. Медленнее всего складывается репертуар ансамблей — больших и малых, да к тому же и сами они пребывают еще неустойчивыми по составу.

Вместе с тем памятники литературы и живописи, сведения о строительстве и совершенствовании инструментов, общие наблюдения над фактурой музыкальных произведений XIV—XVI веков несомненно убеждают в том, что различные инструменты (некоторые из них — весьма совершенные) во множестве участвовали в исполнении музыкальных произведений в церкви, на придворных и городских празднествах, в домашнем быту, на открытом воздухе. С большим знанием дела, с художественной тщательностью и поэтическим чувством изображают игру на различных инструментах Симоне Мартини, Мазаччо, Беато Анджелико, Пьеро делла Франческа, Мелоццо да Форли, Перуджино, Джорджоне, Джованни Беллини, Тициан, Караваджо, Ян ван Эйк, Мемлинг и многие другие живописцы. Чаще всего они пишут лютню, упоминания о которой нередки уже у Боккаччо. Охотно изображают также орган — большой (позитив) и малый (портатив). Превосходно выписан орган Ван Эйком в полиптихе Гентского алтаря, то есть уже около 1430 года. Нидерландцы порой в одном изображении дают нам сразу больше сведений о ряде инструментов, чем можно найти во многих других источниках. Так, Мемлинг (около 1480 года) пишет целый «ангельский оркестр»: десять ангелов играют на псалтериуме, трумшейте, лютне, портативе, арфе, фидели и четырех различных духовых инструментах. Важно, разумеется, не только само по себе точное изображение каждого инструмента: итальянские и нидерландские живописцы превосходно понимают основы исполнения на них — позы исполнителей, их обращение с инструментом, характер ансамбля. В целом здесь предстает реальная, жизненная картина (хотя бы в ансамбле и выступали ангелы!) исполнения музыки, каким оно было в XV—XVI веках.

Возникает чуть ли не парадоксальное представление о судьбах инструментальной музыки в эпоху Ренессанса. Все говорит о том, что она повсюду была, звучала, требовала постоянных усилий от тех, кто создавал инструменты, и от тех, кто играл на них. Франческо Ландини, прославленный

автор вокальных произведений, был выдающимся органистом, и его изображали на миниатюре (в нотной рукописи) играющим на портативе. Жиль Беншуа, автор месс, мотетов и *chansons*, точно так же изображен с арфой. Быть может, это отчасти имело в данных случаях и символическое значение: инструмент как примета музыканта, как его обозначение. Однако Ландини был увенчан лаврами именно за игру на органе. Неизвестно только, что он исполнял...

Все это вместе взятое побуждает думать, что на протяжении XIV и XV (частично XVI) веков инструментальная музыка раз-

282

вивалась как бы подспудно, не отделяясь от вокальных жанров, почти не будучи фиксирована в самостоятельном выражении, но тем не менее накапливая постепенно опыт исполнения и воспитывая вкус к восприятию инструментальных тембров. Вполне возможно, что на практике у опытных музыкантов сложились свои, неведомые нам обычаи и приемы вовлечения инструментов в исполнение вокальных сочинений без того, чтобы это фиксировалось в нотной записи. Если так было в действительности, то тогда вполне понятны и большое участие инструментов в музыкальной жизни XIV—XV веков, и ход последующего сложения ранних инструментальных форм.

В связи со многими вокальными произведениями XIV—XV веков уже приходилось замечать, что характер иных средних или нижних голосов у итальянских и французских композиторов скорее инструментальный, чем вокальный (по диапазону, характеру голосоведения, соотношению со словесным текстом или отсутствию подписанных слов). Это относится полностью к итальянской *качче Ars nova*, к ряду сочинений «переходного» периода во Франции (начало XV века), отчасти и *chansons* Дюфаи, Беншуа, других авторов, ко многим мотетам, даже к некоторым частям месс и т. д. и т. д. Примеры бесчисленны. Прямых же указаний на применение определенных инструментов в нотной записи нет. По-видимому, это предоставлялось на волю исполнителей в зависимости от их возможностей, тем более что обычно среди них находился и сам автор.

В принципе каждое вокальное произведение — часть мессы, мотет, *chanson*, фроттола, мадригал (за исключением месс, предназначенных для Сикстинской капеллы, где не допускалось участие инструментов) — на практике могло быть исполнено либо с удвоением вокальных партий инструментами, либо частично (один или два голоса) только инструментами, либо целиком на органе или группой инструментов. Это был по существу не устойчивый тип исполнения, а именно процесс внедрения инструментов в вокальное по происхождению многоголосие. Так возникли, например, «органные мессы» — явление промежуточное, переходное. В тех сочинениях, где выделялся по своему значению верхний голос (как было часто у Дюфаи или Беншуа), применение инструментов скорее всего связывалось с «сопровождающими» мелодию голосами или с гармоническим басом. Но с «выравниванием» партий в особенно развитом многоголосии нидерландской школы можно предположить (например, в *chanson*) любое соотношение вокальных и инструментальных сил вплоть до исполнения всего произведения группой инструментов. При этом следует иметь в виду и еще некоторые частные возможности, не фиксируемые в нотной записи. Известно, что на органе, например, уже в XV веке опытные исполнители при обработке песни «колорировали» (снабжали украшениями) ее мелодию. Возможно, инструменталист при том или ином участии в исполнении вокальной музыки тоже мог вносить импровизированные украшения в свою партию, что было осо-

283

бенно естественно, если сам автор садился за орган. После всего этого неудивительно, что в XVI веке, когда уже складывались инструментальные жанры, еще сплошь и рядом возникали полифонические произведения с обозначением «*per cantare o sonare*» («для пения или игры»). То было наконец полное признание существующей практики!

В бытовой музыке, особенно в танцах, если они не шли под песню (в Испании часты соединения песни и танца), инструменты оставались, так сказать, свободны от вокальных образцов, но связаны жанровой основой каждого танца, ритмом, типом движения. Синкретизм такого рода искусства еще находился в силе.

Из этой общей массы нерасчленимых явлений, из практики, не отраженной в нотной записи, от давно идущего процесса ассимиляции вокального и инструментального начал со временем пошло развитие собственно инструментальных жанров. Оно только едва наметилось в XV веке, стало ощутимым на протяжении XVI, но путь к самостоятельности еще был долог, и лишь в некоторых формах (импровизационных) проступал собственно инструментализм музыкального письма. На первых же этапах пути инструментальной музыки к самоопределению обозначились две жанровые

области ее со своими характерными тенденциями. Одна из них связана по преимуществу с полифонической, «академической» традицией, с крупными формами. Другая имеет в своей основе традицию бытовой музыки, песни и танца. Первая представлена главным образом композициями для органа, вторая — в первую очередь репертуаром лютни. Непроходимой грани между ними нет. Речь может идти только о преобладании тех или иных традиций, однако при явных точках соприкосновения. Так, в произведениях для лютни не исключены полифонические приемы, а в органной музыке вскоре появляются вариации на песни. И на том и на другом инструменте начинается развитие импровизационных форм, в которых яснее всего выступает именно специфика данного инструмента — при почти полной свободе от вокальных образцов. Эти скромные, казалось бы, успехи инструментализма были достигнуты после длительной подготовки, которая шла именно в эпоху Ренессанса и коренилась в самой музыкальной практике того времени.

МУЗЫКА ДЛЯ ЛЮТНИ

Лютня — самый распространенный, излюбленный музыкальный инструмент во многих западноевропейских странах эпохи Возрождения. Ее знают едва ли не во всех общественных кругах. На ней играют при королевских, княжеских и герцогских дворах музыканты-виртуозы и знатные любители искусства, она постоянно звучит в кружках гуманистов, во всевозможных «академиях» XVI века, в домашнем быту горожан, на открытом воздухе, в различных ансамблях, включая театральные. Для нее пишут специальные, новые произведения, а еще чаще перекладывают

264

и обрабатывают все, что нравится слушателям: популярные песни и танцы, даже духовную музыку крупнейших мастеров. Среди исполнителей на лютне — бесчисленное количество любителей и множество прославленных виртуозов (они же обычно и композиторы). Ее любят в Италии, Испании (там ей близка виуэла), Германии, Франции, Англии, Польше. Она аккомпанирует пению, под нее танцуют, на ней исполняют порой большие, «концертные» произведения. Живописцы того времени со знанием дела изображают лютню в руках молодых мужчин и женщин, в небольшом ансамбле, в интимном кругу, в избранной среде и богатом интерьере, на непринужденной пирушке, даже в руках музицирующих ангелов.

Традиции лютневой музыки были, по-видимому, довольно ранними, но специальные записи ее, сделанные по особой системе (лютневые табулатуры), сохранились лишь с конца XV века. Они говорят о сложившемся стиле исполнения на лютне и побуждают думать, что еще до появления табулатур этот стиль выработался на практике.

В XVI веке наиболее распространенной была шестиструнная лютня (в XV известны пятиструнные инструменты), при переходе к XVII веку количество струн доходило до восьми. Первоначальные прозвания струн лютни были очень выразительны: *bordon*, *tenor*, *mezzana* (средняя), *sottana* (подголосок), *santo* (пение). Настройки бывали различными, но чаще всего встречалась такая: A D G H E¹ A¹. Испанская виуэла отличалась от обычного типа лютни большей близостью к гитаре (менее выпуклая, чем у лютни, нижняя дека, гитарные «эсы»). Система лютневых табулатур имела ряд вариантов и различалась как итальянская, испанская, старонемецкая, старофранцузская. Итальянская табулатура, например, была такова: шести струнам соответствовали шесть линеек, цифры же, выставленные на линейках, указывали либо на основной звук (0), либо на перестройку (1 — на 1/2 тона, 2 — на тон). Таким образом, нотация была более точной, чем принятая тогда вокальная, в которой обычно не указывалось повышение вводного тона (в расчете на опытность певцов).

На протяжении XVI века выдвинулись блистательные творческие фигуры композиторов-лютнистов в целом ряде европейских стран. Крупнейшими из них являлись: Франческо Канова да Милано (1497—1543) и Винченцо Галилей (ок. 1520—1591) в Италии, Луис де Милан (ок. 1500 — после 1560) и Мигель де Фуэнльяна (после 1500 — ок. 1579) в Испании, Ханс (ум. в 1556 году) и Мельхиор (1507—1590) Нойзидлеры в Германии, Джон Дауленд (1562—1626) в Англии, венгр по происхождению Валентин Грефф Бакфарк (1507—1576), Войцех Длугорай (ок. 1550 — после 1619) и Якуб Рейс в Польше. Во Франции наиболее крупные композиторы-лютнисты появились уже в XVII веке. И хотя кроме названных мастеров высокого класса повсюду действовали еще многие выдающиеся лютнисты или виуэлисты (особенно богата была ими Испания), все-таки огромное количе-

ство произведений для лютни распространялось тогда в Европе без имени авторов. Эта анонимная бытовая музыка словно принадлежала всем: страны как бы обменивались своим репертуаром, в итальянских сборниках появлялись немецкие танцы, в немецких — итальянские, польские, французские. Обозначения пьес были весьма лаконичны: «Превосходное пассамеццо», «Хорошая вещь», «Французская коррента», «Итальянская», «Венецианская» и т. п.

К этому следует еще добавить, что именно в сфере музыки быта межнациональные обмены давно стали традиционными и в большой мере осуществлялись странствующими по европейским странам музыкантами. Известно, например, что в 1515 году в Вене на свадебном празднестве в семье императора Максимилиана I присутствовали собравшиеся сюда бродячие музыканты из Польши, Богемии, Венгрии, Турции, татары — все со своим репертуаром. Во второй половине XVI века эти группы музыкантов обходили и объезжали Лютих — Страсбург — Гейдельберг — Бранденбург — Ульм — Мюнхен — Вену — Венгрию — Трент — Милан — Пьемонт — Савойю — Испанию. В их репертуар в итоге попадали «арагонские», «португальские», «испанские» танцы, «La Basse-dance испанского короля», «Венецианская падуана», «Старый нидерландский круговой танец», «Феррарская павана», «Французская гальярда» и т. д. Они заносили в Европу мавританские, арабские, даже среднеазиатские музыкальные интонации и ритмы. В некоторой степени с таким репертуаром соприкасалась и анонимная музыка для лютни. Во всяком случае, и в ее рамках продолжался этот своеобразный обмен разнонациональными и разнолокальными популярными пьесами и танцами.

Помимо ряда авторских сборников, изданных в XVI веке, пьесы для лютни распространялись тогда в многочисленных рукописных собраниях. Так, произведения Франческо да Милано между 1536 и 1603 годами именно в рукописях были известны не только в Италии, но и во Франции, Германии, Испании, Нидерландах. В массе своей, однако, рукописные сборники того времени содержат бесчисленное количество анонимных пьес, обработок вокальных произведений, танцев. Сопоставим два подобных сборника, относящихся один — к началу XVI века (по-видимому, венецианского происхождения), другой — к концу столетия (немецкого происхождения).

В первом из них записано ПО пьес: переложения и обработки фроттол Б. Тромбончино и М. Кара, М. Пезенти, А. Капреоли и других итальянских авторов, chansons или мотетов Г. Изаака, Хуана ван Гизегема, А. Бюнуа, а также шесть ричеркаров, четыре танца (две паваны, два «бас-данс») и «Salata alla spagnola». Переложения сделаны бесхитростно, полифоническая фактура оригинала упрощена, много аккордики (что естественно для фроттол). Ричеркары являются уже чисто инструментальными пьесами. В лютневом репертуаре это обозначение встречается едва ли не раньше, чем в органном, но притом ричеркар для лютни

не является последовательно-полифоническим произведением⁵¹. Танцев пока еще мало. Очень любопытна «Калата по-испански» — небольшая двухголосная пьеса с ярко национальной (фольклорной?) мелодикой, признаками изобразительности к концу и поразительной, «необработанной» свежестью общего звучания.

Во втором, более позднем рукописном сборнике помещено тоже более ста пьес. Добрую половину из них составляют танцы: пассамеццо, сальтарелло, павана, гальярда, французская коррента, польский танец, немецкий танец, просто «Nachtanz» или «Danza», аллеманда. Помимо того ряд пьес с названиями «Маскарад», «Венециана», «Бергамаска», «Фьяменга» носят танцевальный характер. Как видим, происхождение танцев то итальянское, то французское, то немецкое, то польское, то испанское. Над всем этим репертуаром безусловно преобладает пассамеццо (иногда обозначено «Passo mezzo bonissimo», или «Milanese», или «Moderno») — двухдольный или четырехдольный танец «полушажками», неспешный, уже объединявшийся тогда со своим «парным» — сальтарелло (танец «со скачками», быстрый, трехдольный). В сборнике записано двадцать пассамеццо и всего четыре сальтарелло. В иных случаях пара пассамеццо — сальтарелло с полной ясностью обнаруживает, что быстрый танец был простой вариацией медленного. Вероятно, этим и объясняется запись множества пассамеццо и всего нескольких сальтарелло: лютнисты просто варьировали музыку первого танца в ином ритме и движении. Что касается пары павана — гальярда, то еще не видно, что она вполне сложилась: на десять гальярд (веселых танцев) в сборнике приходится всего одна павана. Одновременно с этими ранними парами танцев (их иногда именуют за рубежом «прапарами» будущей сюиты) в той же рукописи появляются ранние образцы корренты (их всего четыре) и единственная аллеманда — то есть танцы, которые и

вправду станут первым костяком будущей сюиты.

Среди пьес вокального происхождения абсолютно преобладают итальянские (в том числе один мадригал и три вилланеллы); записаны также две немецкие песни и одна *chanson*.

Вся эта лютневая музыка, собранная, очевидно, немецким лютнистом-любителем, конечно, резко выделяется на фоне полифонического искусства своего времени и открывает нам как бы иной музыкальный мир Ренессанса. Ритмически упругая, гомофонная, прозрачная по фактуре, легкая, свежая, пластичная, она воспринимается как удивительно новая. Что может быть проще небольшой пьесы под названием «Италиана», записанной в том же сборнике: бас на протяжении всех 56 тактов повторяет только три звука, легкоподвижная диатоничная мелодия вьется над ним, целое неизменно членится на четырехтакты⁵². Между тем ни бедности выра-

⁵¹ См. ричеркары для лютни Ф. Спиначино и С. Гинтцлера в кн.: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980, № 1, 2. В дальнейшем — просто «Хрестоматия».

⁵² См. пример в изд.: Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1. М., 1933, с. 116.

287

жения, ни монотонии здесь и следа нет. Повторяющиеся построения слегка варьируются, соотношение первой и второй частей композиции (32 и 24 такта) гармонично, все в целом движется непринужденно и звучит на редкость свежо, живо, не утрачивая своей наивной прелести даже в наши дни.

Произведения крупнейших композиторов-лютнистов, в некоторой мере соприкасаясь с репертуаром бытовой музыки, косят в общем высокопрофессиональный характер: они много сложнее по изложению, крупнее по масштабам, отмечены индивидуальной манерой исполнения. Заметно отличаются также, например, итальянские мастера от испанских: не только по национально-стилевым истокам (мелодика, ритмы, гармония), но и по выработанным особенностям фактуры, по приемам импровизации.

Наиболее прославленный в свое время итальянский композитор-лютнист Франческо да Милано (находившийся на службе при дворах герцога Гонзага в Мантуе, затем кардинала Ипполито Медичи) начал публиковать свои произведения с 1536 года и очень быстро приобрел известность как в Италии, так и в других странах. Среди созданного им много ричеркаров и фантазий, переложений-обработок вокальной светской и духовной музыки; есть также отдельные характерные пьесы (например, «Испана» для двух лютен), канон для двух лютен. В фантазиях композитор охотно использует полифонические приемы. Однако строго-полифонический склад не характерен для лютни, ибо выдержанное многоголосие не в природе инструмента. Обычно лютнисты чередуют имитации, аккордовые звучности, унисоны, переплетая их гаммообразными и другими пассажами, причем число голосов изменяется — в созвучиях их может быть и три и четыре, в пассажах чаще переключаются или параллельно движутся два.

Эти особенности всецело сказываются и в фантазиях Франческо да Милано с их имитационными началами, пассажами, тематически выведенными из первых фраз, нередко аккордовыми кодами и легкими мелодическими украшениями в виде группетто в каденциях. Сам по себе тематизм этих фантазий еще не ярок, он дает всего лишь импульс дальнейшему разворачиванию формы. Ее главный интерес для композитора-исполнителя (и, надо полагать, для слушателей) заключался в свободе широкого инструментального изложения: в пассажах — от вокальной традиции, в полнозвучных аккордах — от условностей строгого голосоведения. Так, например, в одной из крупных фантазий Франческо да Милано (150 тактов) почти все движение музыки пронизано восходящими гаммами, которые звучат в двух голосах попеременно, порою вместе, что создает (на щипковом инструменте) впечатление легко звенящих мелодических линий — чисто инструментальный эффект большой прелести, при всей его простоте (*пример 111*). В фантазиях и ричеркарах нередко также собственно импровизационная фактура, с украшениями (диминуциями и «обвиваниями» основных звуков), с динамическими нарастаниями от начала к концу композиции.

288

Для переложений-обработок композитор-лютнист охотно избирает французские *chansons* (реже итальянские мадригалы), духовные произведения Жоскена Дебре, Л. Компера. Интерес его привлекают нашумевшие тогда «Битва» и «Пенье птиц» Жанекена, несмотря на большой объем и сложности письма. Впрочем, здесь он не одинок: еще долго появлялись инструментальные обработки этих *chansons*. Обращался Франческо да Милано также к песням Ж. Мутона, Н. Гомберта, К. Сермизи, П. Сертона, Ж. Ришафора, А. де Февана, Аркадельта,

несомненно опираясь в отборе на самые популярные в его время образцы.

К концу XVI века и далее общий стиль лютневой музыки заметно изменяется. В Италии, например, он становится по-своему виртуозным, концертным. Танцы и песни со временем получают более сложную, порой пышную обработку, хотя не утрачивают связи с бытовыми источниками. Лютня в руках композиторов словно стремится исчерпать свои возможности. Среди концертных пьес Дж. А. Терци (1593) встречаются и виртуозно изложенные пассажеццо, и целые танцевальные циклы, как «Ballo Tedesco et Francese». Получает большое распространение в обществе пение под лютню, причем музыка не заимствуется из вокальных произведений, а полностью сочиняется композитором-лютнистом. Винченцо Галилей, отец великого астронома, привлек в 1570—1580-е годы внимание современников своими драматическими песнями под лютню и сыграл в конечном счете немаловажную роль в подготовке монодии с сопровождением, на основе которой возникли первые оперы в Италии.

Блестящий расцвет переживала музыка для виуэлы в Испании XVI века. Между 1535 и 1576 годами там были изданы авторские сборники композиторов-виуэлистов Луиса Милана («Маэстро», Валенсия, 1535—1536), Луиса де Нарваэс (Вальядолид, 1538), Алонсо Мударры (Севилья, 1546), Энрикеса де Вальдеррабано (Вальядолид, 1547), Диего Писадора (Саламанка, 1552), Мигуэля де Фуэнльяна («Orphenica luga», Севилья, 1554), Эстебана Даса (Вальядолид, 1576) и некоторых других мастеров. Одни из них целиком сосредоточились на создании оригинальных произведений, как Луис Милан; другие предпочитали выступать также с многочисленными обработками излюбленных образцов светской и духовной музыки, как Мигуэль де Фуэнльяна. Но повсюду их музыка была остро интересна своей почвенной оригинальностью, своим национальным характером, своими строгими и словно потаенными во внешней простоте отличиями от средневропейской традиции.

Луис Милан, открывающий своим «Маэстро» этот славный ряд композиторов-виртуозов, происходил из Валенсии, был, по-видимому, самоучкой, обладал блестящими способностями (поэт, писатель, разносторонний музыкант), работал при дворе Фердинанда Арагонского, сопровождал его в поездках по Португалии и Италии. В сборнике Милана содержится, кроме многочисленных музыкальных произведений, теоретический раздел, посвященный

289

методическим вопросам исполнения на виуэле. Из семидесяти с лишком пьес — пятьдесят чисто инструментальных (фантазии, тьентос, паваны). Главное место среди вокальных сочинений занимают вильянсикос на испанском и на португальском языках; меньше в сборнике итальянских сонетов и всего четыре испанских романса. Фантазии Милана строже и интонационно оригинальнее фантазий Франческо да Милано. Испанский мастер свободно владеет имитационной техникой и столь же свободно переходит от нее к иному складу, к аккордике или совсем избегает имитаций. Строгость же в развертывании его композиции связана с весомостью тематизма, значительностью интонационных зерен, пронизывающих музыкальную ткань вне всяких общих форм движения и виртуозности. Все прозрачно, все линии как будто просты, лишены особых украшений, но есть нечто говорящее в мелодике то одного, то другого голоса (*пример 112*).

Что касается тьентос, то этим термином обозначается у композитора род имитационной пьесы для виуэлы. Строги в своей аккордовости, даже несколько суровы паваны. И разумеется, очень интересны и колоритны у Милана вильянсикос, романсы, сонеты. В них особенно ощутима испанская почвенность. Иные из них названы «кастильскими», то есть исходят именно из данной местной традиции. В ряде случаев мелодия вильянсикос (происхождение термина — «сельская песня», по аналогии с итальянской вилланеллой) носит старинный, даже архаичный спокойно-мерный характер, очень далекий от популярных типов мелодики в то время. Композитор особо дорожит этой подлинно испанской по духу мелодией и находит для нее принцип формообразования, при котором она повторяется как оstinatna в то время, как сопровождение к ней фактурно варьируется (*пример 113*).

Столь же значительна творческая фигура Мигуэля де Фуэнльяна, слепого от рождения, виртуоза на виуэле. Он родился в Навалькарнаро близ Мадрида, был в 1562—1569 годы камермузыкантом у маркиза де Тарифы, затем служил при дворе Филиппа II и, наконец, стал придворным музыкантом у Изабеллы Валуа. Его сборник «Орфеева лира» состоит из шести книг и включает 188 произведений. Среди них преобладают обработки чужих вокальных сочинений, много фантазий и всего несколько тьентос. Как будто бы здесь нет ничего нового в смысле жанровых раз-

новидностей: они встречаются и у Милана. Но по существу, Фуэнльяна несколько иначе подходит и к сочинению фантазий, и к обработкам духовных и светских вокальных оригиналов. Фантазии у него более аскетичны, чем у Милана, ибо композитор стремится к выдержанно-полифоническому изложению (двух- и четырехголосие), что, при скромных возможностях виуэлы, сковывает его воображение. В обработках Фуэнльяна опирается на вокальные произведения испанских композиторов К. Моралеса, Х. Васкеса, П. и Ф. Гуерреро, а также обращается к музыке Жоскена Дебре, А. Вилларта, Ф. Вердело, Н. Гомберта, К. Фесты, Я. Аркадельта, Жаке, Л. Эритье, Лупуса и других. Его привле-

290

кают у них и части месс, и мотеты, и мадригалы, и вильянсикос. В своих обработках он зачастую не «перекладывает» эти многоголосные вокальные образцы для виуэлы, а создает варианты их, например, для голоса с виуэлой или для двух голосов. Можно лишь поражаться тому, как слепой музыкант мог таким образом вникать в многоголосную ткань и «преобразовывать» ее по-своему, не имея возможности по многу раз прослушивать оригиналы и не располагая партитурами (они еще не существовали как таковые) — хотя бы для изучения их с помощью друзей или коллег.

Во многом очень интересны и произведения других испанских композиторов-виуэлистов. Луис де Нарваэс уделял значительное внимание вариациям (называемым по-испански «diferencias») на вокальные мелодии, причем пользовался различными приемами варьирования. В одних случаях он удерживал вокальную партию как остинатную, а динамизировал от начала к концу сопровождение на виуэле. В других случаях, варьируя стильно испанское вильянсико «I la mi cinta doruda», он допускал в шести вариациях изменения и в вокальной партии. Наконец, мы находим у него вариационную фантазию для одной виуэлы на тему романса «Guardame las vacas» («Стереди моих коров») ⁵³. У Алонсо Мударры наиболее примечательны вильянсикос и романсы под виуэлу — по национальной почвенности их мелодий и оригинальности ритмов. Приведем в этой связи мелодию одного из романсов, который посвящен историческому событию — борьбе с маврами за Гренаду. В тексте речь идет о празднестве мавров на лугу перед городом. Мелодия романса несколько архаична, глубоко своеобразна, ритмически остра (*пример 114*). Очень колоритна по-своему и вилланеска Ф. Гуерреро в обработке Эстебана Дасы: в оригинале она была четырехголосной, композитор-виуэлист придал ей иное изложение — для голоса соло с аккордовым сопровождением инструмента. Своеобразие ее мелодики проявилось в этой обработке еще ярче (*пример 115*). Относительно немного в испанских сборниках помещено танцев. В основном это павана и гальярда. Среди произведений Энрикеса де Вальдеррабано имеются паваны с вариациями. Одна из них названа «Королевской паваной». Этот композитор-виуэлист был известен именно своими вариациями: на популярный тогда романс «Граф Кларос» он создал их сто двадцать.

Итак, фантазии и тьентос для виуэлы, разнообразные обработки духовных произведений, романсов, chansons, реже мадригалов для одной виуэлы, порой для двух, для голоса (или голосов) с виуэлой, сочинение вильянсикос, романсов, сонетов с сопровождением виуэлы, вариации на собственные темы для голоса с виуэлой и для одной виуэлы, наконец, танцы и вариации на них — все это составляло обширный репертуар испанских композиторов-виуэлистов. Невозможно отделить в нем собственно инструмен-

⁵³ См.: Хрестоматия, № 44. На материале этого же романса написана инструментальная романеска А. Мударры.

291

тальные пьесы от сочинений для голоса с инструментом: все наиболее ценное и своеобразное в этом искусстве неразрывно связано с глубоко оригинальной испанской мелодикой, именно вокальной мелодикой в первую очередь — даже в танцах, которые часто шли под песню.

В каждой из национальных лютневых школ были в XVI веке свои достижения. В немецких сборниках, например, интересны и обработки многоголосных светских и духовных вокальных произведений у Х. Нойзидлера, и самостоятельное освоение итальянского бытового репертуара, и обилие танцев с тенденцией группировки их по парам (иногда с замыкающей их частью). В польские лютневые сборники во второй половине XVI века отчасти проникает популярный репертуар из других стран (обработки мадригалов и chansons), но наиболее ценны в них «польские танцы», сохранившие свой яркий национальный облик у Войцеха Длугорая. Другой крупный польский лютнист Якуб Рейс, как и Длугорай, создавал фантазии для лютни, а кроме того, ему принадлежат прелюдии и куранта. Как видим, при всех естественных различиях этих школ, общее русло, по которому они двигались, наметилось к концу XVI века достаточно ясно.

По масштабам дарования и по связям с различными европейскими странами выделяется во второй половине XVI века значительная творческая фигура Валентина Греффа Бакфарка. Он родился в 1507 году в Брассо (Кронштадт, Зибенбюрген) и был венгром по происхождению (Грефф — фамилия его матери). Годы его обучения музыке прошли, по-видимому, при дворе венгерского короля Яноша, а позднее молодой музыкант находился на службе у него, пока король не умер в 1540 году. Затем, вероятно, Бакфарк побывал во Франции, а с 1549 года стал придворным музыкантом польского короля Сигизмунда Августа II. С 1551 по 1554 год он с одним из своих меценатов посетил Кенигсберг, Данциг, Вюттенберг, Аугсбург, Лион, был в Париже при дворе, позднее в Риме, Венеции — и вернулся к польскому двору в Вильно. В 1553 году в Лионе был опубликован сборник его пьес для лютни. К тому времени Бакфарк стал уже прославленным композитором-лютнистом. В 1665 году новый сборник его произведений вышел в Кракове. В 1566—1568 годы Бакфарк работал при дворе императора Максимилиана II в Вене, после чего вернулся на родину в Зибенбюрген. Наконец в 1571 году мы находим его в Италии, в Падуе. Там Бакфарк и скончался от чумы в 1576 году. Пример жизни и деятельности Бакфарка по-своему необыкновенно показателен. Талантливому лютнисту открывались пути к королевским и императорскому дворам, он путешествовал со своими покровителями по многим крупным музыкальным центрам, его произведения печатались в Лионе, Кракове, Антверпене, его знали в Европе. Это свидетельствует не только о всеобщем распространении лютни и лютневой музыки, но и о престиже ее мастеров. Между тем Бакфарк в своем творчестве придерживался тех же родов композиции, какие были характерны для его современников

292

в Италии, Германии, отчасти в Испании. Он писал фантазии для лютни, начиная их имитациями, а затем переходя к колорированию верхнего голоса при меньшей активности остальных. По своему складу его фантазии были, пожалуй, полифоничнее, чем у итальянцев, и вместе с тем ближе к тематизму традиционной полифонии а cappella, чем у испанцев. Много места в его сборниках заняли обработки многоголосных вокальных произведений: Жоскена Дебре (мотет и chanson), Н. Гомберта (мотеты), Клеменса-не-Папы (мотеты), Жанекена (chansons), Аркадельта, Вердело, Крекийона, Ришафора и ряда других (по преимуществу французских) композиторов. Обработки эти достаточно строги, но буквального следования за текстом оригиналов в них нет: композитор широко пользуется «колорированием» мелодий, применяя именно лютневые украшения, ускоряет или замедляет отдельные фрагменты, изменяя соотношения между ними, и т. д. В сравнении с общим уровнем репертуара лютни сборники Бакфарка очень серьезны: в них нет танцев, нет бытовых песенных форм — по своему времени он скорее «академичен». Впрочем, на деле, вероятно, его успех больше зависел от мастерства исполнения (быть может, и импровизации), даже от манеры его игры, чем от самих его произведений, воспринимаемых вне всего этого. В Англии и во Франции музыка для лютни, едва достигнув расцвета, как бы передала свой опыт клавишным инструментам: вёрджинелю в Англии и клавесину во Франции. Крупнейший английский лютнист Джон Даулэнд работал бок о бок с современными ему ранними вёрджинелистами. Лучшие лютнисты Франции, среди них Дени Готье, действовали уже в XVII веке — и их непосредственными наследниками оказались представители первого поколения клавесинистов.

МУЗЫКА ДЛЯ ОРГАНА

Между ранними сведениями о появлении и применении пневматического органа в Западной Европе (VII—IX века) и возникновением первых, сохранившихся до наших дней памятников органной музыки (XV век) пролегает огромная историческая полоса. Можно лишь предполагать, что на протяжении этого длительного времени роль органа в церкви и позднее, в обстановке светского музицирования, хотя постепенно и возрастала, но долго оставалась, так сказать, неотчленимой от других звучаний, от церковного или иного репертуара, не рассчитанного специально на орган: Известно, что в X веке уже возникали отдельные попытки значительно усовершенствовать орган. Около 980 года в Винчестере был построен лучший по тому времени инструмент — с двумя клавиатурами для двух музыкантов, диапазоном в три октавы. Известно также, что в X—XI веках увеличилось число труб органа, но вместе с тем величина клавиш и сила, необходимая для нажима на них, не допускали игру пальцами: органист ударял по клавише кулаком или локтем. В тех условиях церковный органист вряд ли

мог даже дублировать вокальные партии, не говоря уж о самостоятельных выступлениях. Его роль, вероятно, сводилась к поддержке отдельных звуков (как бы педалированию их), что в XII веке, например, соответствовало природе определенных типов раннего двухголосия.

Со временем конструкция органа усложнялась и совершенствовалась: к эпохе Ars nova относятся облегчение клавиатуры, введение двух-трех клавиатур, а в XIV веке появляются первые сведения о применении педали (ножной клавиатуры) из восьми-двенадцати клавиш (ее изобретение приписывается брабантскому органисту Луи ван Вальбеке в начале столетия). Судя по деятельности Франческо Ландини в XIV веке и Антонио Скуарчалупи в XV, в их времена авторитет органиста был уже очень высок в Италии и роль каждого из них расценивалась как важная и значительная среди музыкантов Флоренции. Однако, согласно сохранившимся нотным источникам, Ландини мог присоединяться как органист к исполнению своих вокальных произведений, мог играть танцы в светском обществе, но ни о чем ином с уверенностью судить нельзя. От Скуарчалупи, который столь ревностно собирал нотные рукописи других музыкантов, тоже не сохранилось произведений для органа. Возможно, что Скуарчалупи особо выдвинулся как солист на органе в церкви и при дворе Медичи. К его времени уже было допустимо чередовать при отправлении мессы хоровые и органные разделы (исполняя на органе не самостоятельные фрагменты, а музыку тех же песнопений)⁵⁴. В этих случаях роль органиста явно возрастала и его артистическая личность была по-новому ощутима в общем ансамбле.

В эпоху Возрождения строительство органов очень прогрессирует. Быстрее, чем где-либо, расширяется объем клавиатуры в Испании, а к концу XVI века он становится столь же широким в ряде других европейских стран. Повсеместное распространение получает педаль. Один из самых ранних источников по истории органа «Spiegel der Orgelmacher und Organisten» («Зеркало органных мастеров и органистов», 1511) слепого гейдельбергского органиста Арнольда Шлика свидетельствует о применении трех мануалов (диапазон от *фа* большой октавы до *ля* второй) и педали (от того же *фа* до *до* первой октавы). Санкта Мария в Испании пишет в 1565 году о различных органых регистрах и упоминает о шестнадцати трубах для каждой клавиши.

Наиболее ранние из сохранившихся памятников самой органной музыки — немецкого происхождения. К середине XV века относятся труды нюрнбергского и мюнхенского органиста Конрада Паумана (ок. 1415—1473), соединяющие в себе методико-теоретические разделы и образцы произведений для органа. И по художественному уровню органых сочинений Паумана, и по общему мас-

⁵⁴ Из этой практики возникли так называемые органные мессы XV—XVI веков. См. об этом: Баранова Т. Из истории органной мессы. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов (межвузовский) вып. 40, с. 142—164.

штабу его деятельности трудно предположить, что это было самым началом творчества в Данной области. Удивительной цельностью отличается стиль Паумана, хотя композитор придерживается еще очень скромных форм. Подобно многим художественным явлениям именно XV века, его бесхитрое искусство очень привлекательно своей свежестью. Оно не могло возникнуть внезапно! В нем лишь наилучшим образом выявилось и было наконец зафиксировано то, что подготавливалось по крайней мере десятилетиями. Да и необычайный размах творческой и исполнительской работы Паумана, который снискал славу «величайшего органиста» своего времени, не позволяет думать, что то были первые шаги органного искусства вообще. Конрад Пауман родился в Нюрнберге, был слеп от рождения. По всей вероятности, в юности обучался у местных органистов и лютнистов. Был с 1446 года органистом в одной из церквей Нюрнберга. Затем с 1450 года находился на службе при герцогском дворе в Мюнхене. Тогда же были созданы его основные работы, среди них «Fundamentum organisandi» («Основы органного искусства» 1452). Известно, что в 1470 году, уже будучи прославленным музыкантом, Пауман в сопровождении сына посетил Италию, играл на различных инструментах при дворе герцога Гонзага в Мантуе, у герцога Сфорца в Милане и при дворе короля Фердинанда Арагонского в Неаполе. Его называли в Италии «чудесным слепым»: трудно было поверить, что он превзошел многих зрячих музыкантов! 24 января 1473 года Пауман скончался в Мюнхене.

По всей вероятности, лишь немногие сочинения и обработки Паумана вошли в его названный труд: из множества его сочинений и импровизаций далеко не все, разумеется, сохранились — сам-то он ничего записать не мог. Однако и те два десятка его пьес, которые содержатся в «Fundamentum organisandi», достаточно показательны для композитора-исполнителя. Среди них есть произведения прелюдийного типа, стройные, выдержанные каждое в одной манере, по

преимуществу двухголосные, гармонически ясные, возможные лишь на инструменте, что очень важно. Наиболее интересны у Паумана органные обработки песен. Их оригиналы записаны в Лохаймской песенной книге, «собранной» в том же XV веке. Пауман обрабатывает мелодии популярных в его время народно-бытовых немецких песен, отчасти следуя традициям вокальной полифонии а саррелла и одновременно как бы находя пальцами на мануале органа нужные ему звучания, чтобы «колорировать» мелодию и сопроводить ее гармоническими созвучиями. Эти «парафразы» на песенную мелодику отчасти приобретают облик поэтической импровизации (таков в них мелодико-ритмический склад), что придает им большое художественное обаяние (*пример 116* — мелодия песни свободно использована в басу). Вместе с тем по характеру мелодического движения, по координации верхнего голоса с «сопровождающими», как и по частностям стилистики, пьесы Паумана явно принадлежат той же эпохе, что и произведения итальянцев после *Ars nova*, даже,

295

быть может, наименее сложные опусы Данстейбла и раннего Дюфаи. Отличия, впрочем, тоже немаловажны: Пауман не строго полифоничен, он сочиняет именно для органа. Однако лирическая непринужденность, нестереотипность его мелодики, ее легкие синкопы, ее частые итальянские каденции, а также явления фобурдона в движении голосов параллельными секстаккордами — все это сближает его стиль со стилем полифонистов на первом этапе его развития, примерно в середине XV века.

С личностью Конрада Паумана, с его творческим наследием, быть может, с его кругом связан другой очень крупный памятник немецкого органного искусства — так называемая «Бухсхаймская органная книга» («*Buxheimer Orgelbuch*»), как полагают, 1460—1470-х годов и южнонемецкого происхождения (из картезианского монастыря *Buxheim-an-der Iller*). В трех больших частях этого собрания находится более двухсот пятидесяти нотных записей: в большинстве это обработки для органа песен и духовных сочинений, но отчасти во второй и главным образом в третьей части есть и примеры упражнений или особых приемов изложения на органе, каденций в различных ладах, концовок с характерными пассажами и т. д. Третья часть обозначена, как и у Паумана, — «*Fundamentum organisandi*». Во второй же части есть монограмма его (М. С. Р. — то есть магистр Конрад Пауман) и образцы его сочинений. По общему стилю музыки вся «Бухсхаймская органная книга» близка произведениям Паумана, но представляет как бы дальнейшее развитие, словно расширение того, что было уже сделано им к 1452 году. Помимо немецких песен для обработки здесь заимствуются популярные тогда темы духовных песнопений («*O florens rosa*»), французских *chansons* («*Se la face au pale*»), песен на итальянские темы («*O rosa bella*»), которые не раз служили источниками тематизма у полифонистов нидерландской школы. Более развернутыми предстают теперь чисто инструментальные прелюдии. Расширяются и формы других пьес, обогащается их изложение — за счет характерно-органного пассажей и смены фактур. Но при всем том стиль Паумана остается основой и этого сборника. Даже характерные итальянские каденции («каденции Ландини») здесь так же часты, как и у него.

После Паумана, в конце XV и особенно в первой трети XVI века органная музыка в Германии развивалась очень интенсивно. Наряду со значительным количеством новых произведений продолжали появляться и методиче-теоретические труды, связанные со спецификой игры на органе и приемами органного письма. Важную роль в подготовке целого поколения немецких композиторов-органистов выполнил австрийский органист **Пауль Хофхаймер (1459—1537)**, создавший, в сущности, свою школу. Сам он был и исполнителем и композитором и даже участвовал в строительстве органов. Музыка обучался в юности у своего отца и у зальцбургского придворного органиста Якоба фон Грац. С 1480 года служил при дворе эрцгерцога Зигмунда Тирольского камерорганистом. Помимо других произведений создавал полифонические

296

обработки светских и духовных произведений для органа. В сравнении с пьесами Паумана это уже музыка совсем иного склада, иных масштабов. Обычная тогда запись для органа на трех строках как нельзя лучше показывает сложное сочетание у Хофхаймера самостоятельных, развитых, широких мелодических линий, контрастную полифонию его обработок. Впрочем, сами эти линии были бы невозможны в вокальных произведениях строгого стиля: мелодика в органном обрабатках носит специфически инструментальный характер по диапазону, интервалике, выбору пассажей и украшений.

За Хофхаймером двинулись в развитии органного письма и его ученики: Конрад Бруман, Ханс

Коттер из Эльзаса, Ханс Бухнер и другие мастера, работавшие в первой половине XVI века. Они не оставляют в принципе области обработок вокальных мелодий для органа, создают также прелюдии или фантазии. Бухнер в своей методико-теоретической работе «Fundamentum sive ratio vera quae docet» дает, например, рекомендации для инструментальной обработки григорианских мелодий. Из этих рекомендаций и еще более из композиторской практики органистов его поколения видно, что органная музыка уже проникается традициями полифонии строгого стиля и в этом смысле сближается с ее классическими образцами. Однако приобретая полифоническую технику и как бы входя в общее русло высокого музыкального профессионализма, господствовавшего в большинстве западноевропейских стран, немецкие органисты несомненно утрачивают ту свежесть мелодического чувства, то своеобразие раннего многоголосия, какие отличали музыку Конрада Паумана.

В XVI веке органное искусство находится на подъеме, о чем свидетельствуют деятельность композиторов-органистов в Испании, Италии, Франции, Англии и ряде других западноевропейских стран, а также появление теоретических работ, посвященных вопросам исполнительства и композиции. Судя по всему этому, в XV и особенно в XVI столетиях постепенно сложились в различных творческих школах основы мастерства органиста, принципы отбора произведений для обработок, приемы колорирования мелодий, определенные типы «украшений», особая пассажная техника, методы импровизации и даже «спартирования», то есть сведения вокальных полифонических сочинений в партитуру при исполнении их на органе (вместо игры по партиям). Такого рода профессиональная премудрость требовала упорного труда и передавалась от поколения к поколению мастеров. Испанский теоретик Хуан Бермудо утверждал в середине столетия, что не знает органиста, который обучался бы своему искусству менее двадцати лет.

И все же только во второй половине XVI века органный репертуар более смело пополняется собственными инструментальными пьесами (ричеркарами, канцонами, токкатами), хотя частично и зависящими от полифонических вокальных форм (канцоны, ричеркары), но не связанными с прямыми обработками вокальных оригиналов. Однако обработки еще долго составляют важную часть

297

репертуара. Тот же Бермудо советует перекладывать для органа сочинения Жоскена Дебре, Вилларта, Моралеса, Гомберта после того, как органист испытает свои силы в более легких задачах, перекладывая вильянсикос Хуана Вакеса. Таким образом, принцип прямой опоры на чужой оригинал еще остается в силе как у лютистов, так и у органистов XVI века.

Наряду со многими произведениями немецких органистов, с выходом небольших «Органной книги» в Париже у Атеньяна, на первый план выдвигаются в XVI веке сначала испанская творческая школа, а затем наиболее сильная и влиятельная итальянская, представленная главным образом венецианскими мастерами.

Органная школа в Испании, как и другие музыкальные течения в этой стране, отличалась творческой силой и самобытностью при большой серьезности и какой-то строгой сосредоточенности ее мастеров — независимо даже от избираемой тематики (духовной, песенной и т. п.). Вместе с тем многое роднило в этом смысле композиторов-органистов с современными им испанскими виуэлистами, например особое искусство вариаций, выбор определенного круга произведений для обработок. Разумеется, чисто инструментальные композиции испанцев для органа отличались большей широтой, чем у виуэлистов: это относится к тьентос, к фантазиям. Расцвет испанского органного искусства совпал в XVI веке с начальным развитием клавирной музыки, с ее первыми шагами. На примере крупнейшего инструментального композитора Испании того времени Антонио де Кабесона явственно выступают непосредственные признаки связи между органными и клавирными композициями.

Кабесон родился в 1510 году, обучался музыке у церковного органиста в Паленсии, затем там же работал в капелле архиепископа, позднее находился на службе при дворе Карла V в Мадриде и, наконец, был камермузыкантом в капелле Филиппа II, сопровождая которого побывал в Италии, Германии, Фландрии и Англии. Далеко не все произведения Кабесона сохранились. Вероятно, многие из них остались известными лишь в авторском исполнении, но даже не были записаны. Этому помешала не только постоянная занятость композитора при королевском дворе, но и его врожденная слепота. Лишь после смерти Кабесона (он скончался в 1566 году в Мадриде) его сын, тоже придворный музыкант, собрал и издал пьесы отца под общим названием «Музыкальные

произведения для клавишных, арфы и виуэлы» (Мадрид, 1578). Будучи превосходным органистом и клавиристом, возможно также виуэлистом, Кабесон создавал музыку, как видим, для органа, клавира, арфы и виуэлы — в отличие от многих его современников, выделявших в творчестве один какой-либо инструмент (чаще всего именно виуэлу). Во всяком случае, он не строго разграничивал клавишные инструменты, и большинство его произведений написано для органа или клавира. Возможно, что при исполнении на виуэле они требовали на практике каких-либо фактурных вариантов. Но само по себе обращение композитора ко всем этим

298

инструментам — к органу с его большой церковной традицией, к клавиру, еще молодому инструменту чисто светского круга, к виуэле с ее большей близостью к быту — оказалось несомненно плодотворным для трактовки инструментальных жанров, для их тематизма и формообразования. По существу, в творчестве Кабесона во многом синтезировались достижения испанской инструментальной музыки в целом.

Очень охотно создавал Кабесон обработки вокальных произведений — мотетов (в частности, Жоскена Дебре), церковных напевов, различных песен (чаще испанских), а также обрабатывал танцы (испанские, итальянские). В смысле тематизма он свободно пользовался, как и лучшие виуэлисты, широким кругом мелодических источников. Но сами методы обработок стали у него более совершенными, как свидетельствуют его мастерские вариации (*diferencias*), достаточно многообразные по стилю изложения и в то же время цельные по общему замыслу⁵⁵. Притом композитор словно сохраняет художественную выдержку: динамизируя фактуру клавишного инструмента, он не переходит граней содержательности варьирования ради виртуозного блеска. Тему же вариаций (будь то духовный напев, песня, танец, «фобурдон») он склонен излагать строго, скорее сдержанно, чем «колорированно». Многочисленные *тъентос* Кабесона должны, казалось, соответствовать итальянским *токаттам*; термин, во всяком случае, один и тот же на разных языках: *tiénto* по-испански — ощупывание, осязание, удар, *tossare* по-итальянски — трогать, касаться, щупать. Но на деле художественное понимание термина в Италии и Испании разное. *Тъенто* нельзя называть по аналогии с *токаттой* импровизационной пьесой для клавишного инструмента. У Кабесона *тъентос* — полифонические, чисто инструментальные произведения, в которых имитационный склад важен, но не строго выдержан, а общий характер серьезен, спокоен при чередовании активного движения того или иного из голосов и почти хорального склада четырехголосия.

Естественнее всего представить *тъентос* испанского мастера на органе, тогда как его вариации на песни, надо полагать, предназначены скорее для клавира или виуэлы. Впрочем, это ведь не обозначено автором.

Творческое наследие Кабесона было очень значительным для Испании. Его современник Луис Венегас де Энестроза при жизни Кабесона выпустил сборник своих произведений, предназначенных тоже «для клавишных, арфы и виуэлы» (1557). По-видимому, это сближение разных инструментов в их репертуаре становилось знаменем времени. У Кабесона было много учеников. Названный сборник его произведений составлен таким образом, что пьесы расположены по степени их трудности для исполнителей: вероятно, он преследовал и инструктивные цели. Возможно, что учеником

⁵⁵ Образцы произведений А. де Кабесона см.: Хрестоматия, № 45, а также: Кабесон А. Избранные клавирные сочинения. М., 1980.

299

Кабесона был крупный испанский органист Томас де Санта Мариа, автор теоретической работы «Искусство играть фантазию» (1565).

В истории или, вернее, предыстории итальянского органного искусства заслуживает внимания одна из ранних дат: 1540 год, когда был издан в Венеции сборник «Новая музыка для пения и игры на органе и других инструментах, сочиненная различными превосходнейшими музыкантами». В него входят ричеркары А. Вилларта, Джулио да Модена, Н. Бенуа, Джироламо Парабоско, Джироламо да Болонья, Габриеля Косте. Как видно из названия сборника, он не имеет строго инструментального назначения. И в самом деле, содержащиеся в нем пьесы могли бы исполняться хором или ансамблем, как многие полифонические произведения а *caprella*. Тем не менее это не только вокальные сочинения — и потому для своего времени они справедливо обозначены

«Musica nova».

В дальнейшем пьесы «для пения и игры» неоднократно возникали у крупных органистов, которые, заметим кстати, чаще всего были и авторами полифонических вокальных сочинений строгого стиля.

Если в первой половине XVI века у итальянских мастеров и нидерландцев, работавших в Италии (М. А. Кавацони, Я. Фолиано, Дж. Парабоско, А. Вилларт, Я. Буус), появлялись в небольшом количестве ричеркары и другие пьесы для органа, то позднее, особенно же в последней четверти столетия, венецианские композиторы-органисты общими усилиями создали уже значительный репертуар для своего инструмента. В большинстве они работали в соборе св. Марка: органистами там были, как мы уже знаем, Андреа и Джованни Габриели, а также Джозеффо Гуами, Винченцо Белль Хавер, Клаудио Меруло. Живой и горячий интерес - венецианской творческой школы к новым тембровым краскам, к широкому использованию инструментальных звучаний в крупных музыкальных формах, по-видимому, проявился также и в участвовавших обращениях к органу.

К жанрам органной музыки на том этапе ее развития относятся у венецианцев ричеркар, канцона, фантазия, токката. Абсолютно четких граней между тремя первыми формами нет, во многом смыкаются между собой ричеркар и канцона, отчасти — по имитационности изложения — примыкает к ним и фантазия. Токката же стоит особняком как по специфичности чисто инструментального изложения, так и по импровизационной его манере. Следы прямой связи с полифонической вокальной композицией, с ее тематизмом, с характером развертывания партий и их диапазоном отчетливее всего видны в канцоне, само название которой указывает на вокальный «первоисточник».

«Ранние инструментальные канцоны — это, вероятно, простые переложения вокальных произведений, — пишет Вл. В. Протопопов, — несущие в себе их особенности, и прежде всего — сквозной характер музыкальной формы, продвигающейся по мере раз-

300

вертывания текста»⁵⁶. Канцоны венецианцев для органа бывали и однотемными, и многотемными, причем введение новых тем совершалось по принципу мотета (где оно объяснялось движением словесного текста). Тематизм канцон на первых порах был так же мало индивидуализирован, как в вокальных произведениях строгого стиля. Немало органных канцон было написано, к примеру, на гексахорд *ut, re, mi, fa, sol, la* в ровном движении. Основной художественный смысл канцоны или ричеркара еще не заключался в значительности их тематизма: важнее всего в композиции была ее тематическая цельность (при однотемности) или тематическая выдержанность разделов (при многотемности) и, конечно, ее инструментальное звучание. Как ни близка, например, однотемная канцона Дж. Габриели к вокальному полифоническому произведению по тематизму и принципам голосоведения, инструментальны в ней — строготематическая концентрация и выгодный для инструмента характер пассажей, выдержанный с начала до конца произведения — за исключением быстрой пассажной каденции в 69-м такте (в канцоне всего 70 тактов).

Сопоставляя эту канцону Дж. Габриели с его ричеркаром на ту же тему, мы убеждаемся в том, что для ричеркара композитор избирает более широкую форму (за счет интермедий между проведениями темы) и несколько более развитое инструментальное изложение. **Смысл термина так или иначе связан с понятием исканий: *ricercare*** по-итальянски — искать, ***ricercato*** — изысканный. В своем тематизме ричеркар мог, опираясь на вокальные мелодии, их фрагменты, ячейки — тематические зерна, которые служили как бы импульсом к дальнейшему развертыванию формы. Формообразование же было связано с имитационной экспозицией, с фугированной ее формой, с дальнейшими проведениями темы в основном виде, в увеличении, в уменьшении, в обращении и т. д., в стретгах. Между проведениями темы намечались незначительные интермедии, порою интонационно связанные с ней. Такая структура, в общих чертах сходная в однотемных ричеркаре и канцоне, издавна предшествовала будущей фуге. Советский исследователь справедливо усматривает в некоторых фактурных особенностях ричеркаров следы характерно-хоровых контрастов, обычных для Окегема, Жоскена и вообще мастеров полифонии строгого стиля. Это выражается, например, в противопоставлении пары верхних — и пары нижних голосов в органном изложении, что так часто бывало в хоровом многоголосии⁵⁷. **На органе эти тембровые эффекты получали свое звучание.**

Термин «фантазия» в те годы встречался реже и не имел особо точного значения. По-видимому, он относился к имитационным произведениям, лишенным строгости и единства формы, с долей импровизационности в формообразовании. Более четко отделяют-

⁵⁶ Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979, с. 35. В этой же книге подробно разобраны формы канцон и ричеркаров разного типа для органа.

⁵⁷ Там же, с. 17—20.

301

ся от канцоны и ричеркара токкаты, прелюдии, прерамбулы, «интонации для органа», связанные с различным пониманием импровизационноеTM. Токкаты можно встретить у Андреа и Джованни Габриели, у Гуами, Бель 'Хавера, особенно часто — у Клаудио Меруло. Прелюдии, вероятно, импровизировались органистом в небольшом объеме и далеко не всегда записывались. Близкие им «интонации для органа», как можно убедиться на примерах Дж. Габриели, представляют совсем краткие (в среднем около восьми тактов) инструментальные введения в определенных ладах, частью аккордовые, частью пассажные, целью которых является обнаружение лада во всем его составе — перед исполнением какого-либо более крупного произведения (возможно, хорового), что близко функции прелюдии или прерамбулы.

Что касается токкаты, то эта форма представляла наибольший собственно инструментальный интерес, совсем не будучи связана с вокально-полифоническими традициями и раскрывая в богатом импровизационном изложении специфические возможности именно данного инструмента. Токкаты Меруло, изданные двумя книгами в 1598 и 1604 годах, выделялись в этом смысле среди других многочисленных его инструментальных произведений (канцон, ричеркаров). Как правило, токкаты не сводились к пассажной единообразности (хотя и не исключали ее), обычно свойственной прелюдиям. В лучших образцах у Меруло они приобретали блестящий, порой патетический характер, особенно благодаря смелому сочетанию пассажности импровизационного склада (ритмически разнообразной) с выразительными мелодическими вкраплениями — все это в более крупных масштабах, чем в прелюдиях. В токкатах не было темизерна, не требовалось последовательно-имитационного развития, не ощущалась зависимость от вокально-полифонического склада. Токкаты — это поистине торжество молодого инструментализма как такового, простор для мастера-импровизатора за органом.

Оценивая репертуар органа, каким он складывался в XV—XVI веках, необходимо помнить о возможно различном предназначении входящих в него пьес. На большом органе, позитиве, главным образом в церкви могли исполняться канцоны, ричеркары, токкаты, интонации, прелюдии; на малом органе, портативе, в обстановке светского музицирования в принципе возможно было исполнение любой из этих форм и одновременно специально для него созданных обработок песен и других сочинений на их темы (вариации, ричеркары и т. п.). Помимо того репертуар органа в XVI веке уже смыкался с репертуаром клавира как чисто светского инструмента: многие произведения предназначались просто для клавишных инструментов, что характерно для Кабесона.

Об органисте и клавесинисте одновременно, об их общих задачах и их различии говорится в большом методико-теоретическом трактате, вышедшем из венецианской школы: «Трансильванец, или Диалог об истинном способе игры на органе и клавишных инструментах...» (2 части, 1597, 1608). Автором этого труда был

302

Франческо Джироламо Дирута (1561—после 1609), органист и композитор, ученик А. Габриели и К. Меруло. Название диалога связано с тем, что в нем участвует некий обитатель Зибенбюргена (Семигорья, Трансильвании⁵⁸), который приехал в Венецию для приобретения музыкальных знаний, по преимуществу об инструментах. Под этим предлогом в трактате излагаются сведения об органе и клавесине, об особенностях извлечения звука и — соответственно — удара по клавишам, то есть системы игры, об аппликатуре, украшениях, переложении вокальных произведений и т. д. Дирута приводит к этому множество примеров из сочинений Меруло, А. и Дж. Габриели, Бель 'Хавера, Гуами, Лудзаски, Романини, Банкьери и своих собственных. Такая реальная, практическая направленность изложения, при ссылках на современных или близких по времени композиторов, в принципе стала характерной для теоретических работ эпохи Возрождения. Дирута выражает эту тенденцию в ее самом чистом виде.

Вообще, как мы могли заметить, именно с проблемами органа, игры на нем, сочинения для него в XV—XVI веках связано множество теоретических работ, опирающихся на практику и воззрения творческих школ в Германии, Испании, Италии, начиная от Конрада Паумана и кончая Джироламо Дирутой. Из этого обширного материала необходимо в заключение выделить одну проблему, сопряженную с широтой, «всеобъемлемостью» обязанностей органиста, его

профессиональных навыков. Хороший органист, помимо всего прочего, должен был свободно исполнять любое полифоническое произведение по партиям певческой книги, поставленным перед ним на пюпитре. Поясним, что партитур тогда еще не было и даже руководитель любой капеллы располагал только партиями многоголосных сочинений. В этих условиях переложение многоголосного хорового сочинения для органа (или исполнение его по партиям на органе) выполняло функцию, аналогичную позднему клавираусцугу. Однако на практике немецкие органисты, например, начали составлять партитуры для своего исполнения полифонических вокальных произведений: вместо всех партий, поставленных порознь перед глазами органиста, стали подписывать их одна под другой. Мало того, когда партии оказались на единой вертикали, а текст перестал определять метrorитмические акценты в каждом из голосов, остро почувствовалась необходимость в проведении тактовой черты, соединяющей все партии снизу доверху. Ранее всего ее провели именно органисты в своих партитурах, тогда как в полифоническом вокальном изложении каждый голос все еще воспринимался как мелодически самостоятельный.

Любопытно, что это практическое новшество вызвало на первых порах серьезные возражения со стороны авторитетных музыкантов, как бы защищавших профессиональную честь мастера

⁵⁸ Трактат Дируты посвящен зибенбюргскому князю Сигизмунду Баторию. Отсюда можно заключить, что автор трактата был лично связан с Трансильванией.

303

игры на органе. Выдающийся испанский теоретик Хуан Бермудо в своем трактате «Разъяснение музыкальных инструментов» (1555), в основе которого лежат общие прогрессивные воззрения на предмет ⁵⁹, обстоятельно высказался о возможностях органиста в связи с переложениями вокального многоголосия. Он утверждал, что истинный профессионал должен, конечно, исполнять полифонические вокальные произведения по партиям певческой книги, как бы это ни было трудно: на то он и владеет мастерством. По партитуре с тактовыми чертами (Бермудо считает проведение их варварством) может играть лишь малосведущий органист. Что же до табулатуры (цифровой или буквенной записи специально для органа), то играть по ней пристало только дилетанту.

Однако вопреки этим ригористическим профессиональным установкам (они понятны у музыкантов, воспитанных в большой полифонической традиции), партитурам все-таки принадлежало будущее. Дело в том, что в игре органиста по партиям были не только свои трудности, но и свои слабости: техническая сложность сведения многих партий (их могло быть до восьми — двенадцати . и более) грозила заслонить важнейшую художественную задачу, сопряженную с охватом целого. К концу XVI века появились наконец первые издания партитур многоголосных сочинений. Первоначально, впрочем, это были лишь переложения вокальных произведений для игры: в 1577 году в Италии был издан в партитуре сборник четырехголосных мадригалов Киприана да Роре «для исполнения на клавишных инструментах». И лишь позднее, мадригалы Джезуальдо публиковались уже в полных партитурах.

В дальнейшем практика органистов как мастеров переложения привела их к еще большему упрощению своих задач. Вскоре после первых партитур появились издания одних басов для органа, по которым органисты должны были исполнять многоголосные произведения. Басы не были вначале даже цифрованы: считалось, что цифровка удорожает издание, органистам же правила композиции известны, и они могут проставить цифры от руки. Так они на деле и поступали, сводя фактически партитуру к простой гармонической цифровке. Что же представляли собой в итоге эти басы, извлеченные из многоголосных вокальных произведений? То были **реальные басы**: не одна лишь партия нижнего голоса, а **самые низкие звуки партитуры**, которые могли находиться в любой партии, вплоть до сопрано, если ниже его не звучал ни один голос. При цифровке такого баса обозначались лишь гармонические созвучия, была ясна вертикаль, но само по себе голосоведение предоставлялось на волю опытного органиста. А это означало преимущественный интерес к гармонии — и, как бы то ни было, пренебрежение к полифонии.

Вслед за органистами, переключившимися на вокальные произведе-

⁵⁹ См.: Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-теоретические воззрения. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов (межвузовский), вып. 40, с. 118—141.

дения для своего инструмента, принцип выписки одного баса был усвоен и теми композиторами, которые не стремились к последовательно-полифоническому изложению, фиксируя в записи лишь мелодию верхнего голоса и бас, суммирующий в себе партию сопровождения. Так поступил, например, Лодовико Виадана в своих духовных концертах (1602). Тогда же авторы первых опер Якопо Пери, Джулио Каччини, Эмилио Кавальери начали цифровать бас в партий сопровождения, что отлично соответствовало их новым художественным устремлениям — от полифонии к монодии с сопровождением. Такой бас получил название цифрованного баса, *basso continuo*, генерал-баса. *Basso continuo* — значит постоянный, непрерывный бас, то есть выписанная последовательность самых низких на данный момент звуков. Генерал-бас — в смысле основной, главный бас.

Возникновение такого способа записи, исходящего из практики органистов, затем принятого и развитого сначала итальянскими композиторами, а вскоре и в других странах, отразило, по существу, целый переворот в музыкальном стиле, наступивший в итоге Ренессанса. *Basso continuo* как бы игнорировал полифонические закономерности (или во всяком случае отводил им второстепенную роль) и выявлял лишь гармонические основы сопровождения — к полностью выписанной мелодии. Тактовая черта в свою очередь утверждала возросшее значение вертикали, созвучий — в противовес линейной природе полифонии. Появление этих, казалось бы, внешних признаков музыкальной записи, по существу, было подготовлено внутренним переломом в развитии самого музыкального стиля. К ним привела вся музыкальная практика XV! века с ее явными и скрытыми гомофонно-гармоническими потенциями.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ

Еще более парадоксальное в глазах историка положение складывается в эпоху Ренессанса в других областях инструментальной музыки. О сочинениях для сольных инструментов (помимо лютни, органа, клавира) вообще говорить не приходится. Музыка же для инструментальных ансамблей почти до конца XVI века еще не самоопределяется в смысле жанров, тематики, общего склада, основ формообразования. Между тем сведения об огромном количестве музыкальных инструментов, о процессах их усовершенствования (скрипка уже близка к своей классической конструкции, изобретены тромбон и фагот, создаются целые семейства однородных инструментов и т. д.), об их участии в придворных и городских празднествах, об исполнении танцев в быту, о выступлениях странствующих музыкантов и народных оркестров (о них сохранились, например, подробные сведения в Париже) — все это так конкретно, так «материально», что никаких сомнений о месте инструментальных ансамблей в музыкальной жизни Западной Европы ни у кого возникнуть не может. Ансамбли инструментов часто изображались живописцами того времени. У Мемлинга,

как уже упоминалось, еще около 1480 года изображен ансамбль (или малый оркестр) из десяти различных (струнных — смычковых и щипковых — духовых и портатива) инструментов.

Много раньше Ян ван Эйк написал (в **полиптихе Гентского алтаря**) группу ангелов, играющих на позитиве, арфе и фидели. При церковных процессиях в Падуе звучали лиры, виолы и виолоне. Джованни Беллини изобразил на площади св. Марка ансамбль из цинков (рогов), тромбонов, виолы да браччо, лютен. Два или три инструмента в домашней или иной интимной обстановке, в интерьере или на открытом воздухе можно видеть на многих полотнах живописцев (классический пример — «Концерт» Джорджоне). Известно, что предпочтение духовым инструментам отдавалось на севере Европы (традиция городских трубачей), струнные же особо культивировались в Италии. Целые коллекции инструментов были собраны при дворе Медичи во Флоренции, при дворе д'Эсте в Ферраре. К середине XVI века в Италии наряду с известными органистами, лютнистами, виолистами и певцами выдвинулись и имена виртуозов на духовых инструментах: Антонио дель Корнето, тромбонист Дзахарие да Болонья и другие. В составе инструментальной капеллы герцога Бургундского находились арфисты, трубачи и другие исполнители на духовых инструментах, виелисты, лютнисты, органисты. Еще более обширной по составу инструментов всех родов была капелла д'Эсте в Ферраре. Различались в быту музыкальные ансамбли по своему назначению. Так, на гравюрах начала XVII века «Танец в

обществе» идет под ансамбль из двух виол да браччо, виолы да гамба и лютни, а «Крестьянский танец» — под ансамбль деревянных духовых (шалмен и поммеры).

Однако музыкальные произведения, написанные для определенных ансамблей, почти полностью отсутствуют в ту эпоху. Репертуар ансамблей, по-видимому, смыкается в одних случаях с репертуаром лютни (танцы, обработки песен), в других — с репертуаром органа (появляются ричеркары для ансамблей без указания инструментов), в третьих — даже с большим кругом вокальных произведений (мотеты, фроттолы, вилланеллы, chansons, мадригалы). Известно, что сплошь и рядом мадригалы, например, исполнялись не только при участии инструментов, но и одними инструментами. Порой составы этих инструментальных ансамблей оказывались достаточно своеобразными, чтоб не сказать больше. Так, например, сохранилась рукопись 1579 года, в которой мадригалы Орlando Лассо переложены таким образом: шестиголосный мадригал «Guardamo almo pastore» — для двух тромбонов и цинка, семиголосный «Occhi per ce'si lieti» — для пяти тромбонов и двух цинков, шестиголосный «Poi che'l camin» — для трех тромбонов, двух поммеров и одного цинка и т. д. Разумеется, существовали переложения и для более «камерных» ансамблей с участием виол, лютен и клавишного инструмента. Но все это были переложения, а не оригинальные пьесы. Ричеркары для нескольких инструментов (без более точных указаний) известны

306

ранее канцон, например, по изданию «Musica nova» (1540). Современные исследователи утверждают, что старейшая из известных канцон для инструментального ансамбля относится к 1572 году и вошла в пятую книгу пятиголосных мадригалов Вичентино⁶⁰. В 1579 году была опубликована «Arie di Canzon francese per sonare» во второй книге четырехголосных мадригалов М. Индженьери. И та и другая канцоны не имеют каких-либо специфических отличий от широко известных канцон для органа и являются как бы инструментальным вариантом вокально-полифонической формы.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ НА РУБЕЖЕ НОВОГО ПЕРИОДА. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

В большинстве своем музыкально-теоретические трактаты эпохи Возрождения излагают, разъясняют или разрабатывают учение о ладах. Сама эволюция ладогармонического мышления в музыкальном искусстве, нередко обгоняющая теорию, вне сомнений, постоянно побуждала к этому. И неудивительно, что на исходе XVI века, когда старая ладовая система уже испытывала серьезный кризис, а в многоголосном складе все острее ощущалась гармоническая подоснова («вертикаль»), — музыкальная теория смогла обобщить опыт творчества и наблюдения науки, придя к важным и весьма перспективным выводам. Заслуга эта принадлежит крупнейшему итальянскому теоретику Джозеффо Царлино (1517—1590), который завершает в своей области эпоху Возрождения и открывает путь для дальнейшего движения теоретической (и творческой) мысли.

Всей своей деятельностью Царлино — музыкальный ученый, композитор, исполнитель — был связан с венецианской школой. Еще совсем молодым, с 1541 года он обосновался в Венеции, совершенствовался в музыке под руководством Вилларта, с 1565 года стал капельмейстером в соборе св. Марка, публиковал с 1558 года свои теоретические труды. Широко образованный человек, владелец лучшей библиотеки в Венеции, Царлино встречался с самыми выдающимися художниками своего времени, будучи членом академии «della Fama» вместе с Тицианом и Тинторетто (в доме которого тоже общался с большим кругом вхожих туда людей искусства). Дружба с Тинторетто, как и постоянные ссылки на авторитет Вилларта, побуждают думать, что Царлино умел ценить в искусстве XVI века эмоциональную силу, энергию и драматизм выражения, смелый колорит. В свою очередь современники по достоинству ценили Царлино как весьма авторитетного музыканта и музыкального ученого. Его слава в большой мере затмила более скромную известность предшественников. Вступление в ор-

⁶⁰ См. в кн.: Kämper D. Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien. Köln, Wien, 1970.

307

ден францисканцев нимало не отвлекло ученого монаха от разработки широкой области музыкальной теории в духе гуманизма.

Теоретические трактаты Царлино носят названия «Istituzioni harmoniche» (буквально

«Установления гармонии», по существу вернее — «Основы гармонии», 1558) и «*Demostrazioni harmoniche*» (буквально «Доказательства гармонии», вернее — «Исследования», или «Обоснования», 1571). Центральной проблемой этих трудов является учение о ладах, неразрывно связанное для Царлино с проблемами гармонии и в то же время подчиненное у него определенной системе эстетических взглядов, сложившейся в традициях Возрождения. По мнению Царлино, правильно судить об искусстве может лишь тот, кто сведущ в теории и вместе с тем владеет практикой искусства, а также внутренне независим от привходящих соображений о национальности, известном имени или служебном положении художника. Оценивая современное ему состояние музыкального искусства, Царлино неоднократно ссылается на высокий пример античности, признавая при этом, что еще в недавнее время музыка находилась в упадке. Эта склонность апеллировать к античным образцам и пренебрежительно судить о музыке средневековья (что всецело характерно и для Глареана) — типично, возрожденческая позиция. Первостепенную роль музыки Царлино видит в ее возможностях воздействовать на душу человека, пробуждать определенные эмоции. Большое значение он придает в этом слову, поэтическому тексту, настаивая на том, что музыка должна соответствовать смыслу слов, усиливать его своими выразительными средствами. Любопытно, что самым приятным пением он (как и многие в XVI веке) находит одноголосное пение под лютню, самым естественным складом многоголосия — четырехголосный, а самым совершенным хоровым изложением ему представляется одновременное произнесение слов во всех голосах (то есть не сложная полифония, а скорее хоральный склад, аккордика).

Среди выразительных средств музыкального искусства главными для соответствия смыслу слов (в вокальной музыке) Царлино называет мелодию, гармонию и ритм. «И пусть каждый стремится, — пишет он, — по мере возможности сопровождать так каждое слово, чтобы там, где оно содержит жесткость, суровость, жестокость, горечь и тому подобные вещи, и гармония была бы соответственной, то есть более суровая и жесткая, однако не оскорбляя при этом слуха. Точно так же, когда какое-нибудь слово выражает жалобу, боль, горе, вздохи, слезы и т. п., пусть и гармония будет полна печали...»⁶¹ В веселых пьесах необходимы веселые гармонии и оживленные ритмы. Что же именно, по мнению Царлино, определяет тот или иной характер гармонии? Все разнообразие и совершенство гармонии зависит, как он полагает, от различия в положении терции в трезвучии: если большая

⁶¹ Царлино Дж. Установление гармонии. — Цит. по кн: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 496.

308

(*maggiore*) терция помещается внизу, то гармония делается «оживленной», если же внизу находится малая (*minore*) терция, а большая сверху — гармония становится «печальной». Это признание основных эмоциональных полюсов гармонии, вместе с характеристиками мажорного и минорного звукорядов, и составляет у Царлино ядро его учения о ладах. Акустически обосновывая мажорное трезвучие как «совершенную гармонию», он ссылается, вопреки традиции, не на квинтовый пифагорейский, а на терцо-квинтовый чистый строй и вводит большую терцию (давно вошедшую в практику) в ряд консонансов.

Независимо даже от хода рассуждений Царлино, само признание мажорного трезвучия и сопоставление его по контрасту с минорным уже знаменовало победу нового гармонического мышления. Важно, что это осознание гармонических закономерностей было одновременно и выявлением новых ладовых тенденций в искусстве и в теории музыки. Мажор и минор как главные и вместе с тем наиболее контрастные друг другу по своему эмоциональному характеру лады, по существу, уже выделились на практике среди множества церковных ладов, что привело в конечном счете к замене модальной системы новой мажоро-минорной. Однако это случилось не сразу. Ведущую тенденцию эпохи Царлино уловил и сформулировал верно, но прошло еще много времени, пока модальная система совсем изжила себя: в XVII веке, например, отчасти и дальше, старинные лады еще применялись на практике, хотя господствующее значение принадлежало новым ладам⁶².

Далеко не всегда музыкально-теоретическая мысль эпохи улавливает и определяет ведущие тенденции и главные закономерности современного ей искусства. Историческое положение Царлино на рубеже двух музыкальных эпох способствовало тому, что он сумел разглядеть самое существенное в развитии ладогармонических основ музыкального искусства в прошлом и уловить

в нем главные процессы, которым принадлежало будущее.

Точно так же само музыкальное искусство Западной Европы к исходу XVI века стояло на рубеже двух эпох. Если в различных странах оно развивалось не вполне равномерно, со значительными местными и национальными особенностями, то все же в целом оно двигалось в русле Возрождения. В итоге этого длительного, не лишённого противоречий процесса происходило завершение того, что возникло и развивалось с XIV—XV веков, и зарождение, даже укрепление того, что станет развиваться в будущем.

Так, несомненно, завершилось многозначительное, долгое и широкое развитие полифонии строгого стиля, которая пришла к совершенству, повлияла на самые различные творческие направле-

⁶² См. об этом: Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI—XVII веков. — В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4, М., 1980, с 6—27.

309

ния и как бы разлилась бесчисленными потоками по странам Западной Европы. В творчестве Палестрины она достигла вершин классики, полностью выявила возможности целеустремленного тематического развития как основы единства композиции. В искусстве Орlando Лассо она породила словно изнутри самой себя новые явления, новый тематизм, новую жанровую широту, новые национальные связи. В творчестве ряда мадригалистов, особенно Джезуальдо, она утратила именно **строгий стиль**, обретя индивидуальную экспрессию и новую стилистику. В венецианской школе строгий стиль тоже перестал быть строгим по многим причинам и прежде всего в связи с широкими и смелыми колористическими исканиями. Все это означало не только нарушение строгого **стиля**, но, разумеется, перерождение той образности, которая господствовала в полифонических вокальных произведениях а cappella от Окегема до Палестрины. Вместе с тем традиции полифонистов эпохи Возрождения не отошли в прошлое, не иссякли как таковые: в преображенном виде они продолжали свой путь и дальше. Не были забыты и полифонические формы, складывавшиеся в XV—XVI веках: от них пошли линии к классической фуге и старинной циклической сонате.

Новые явления и процессы, не получившие своего завершения в рамках эпохи, возникали по преимуществу в области светского музыкального искусства. Ими отмечена пора итальянского *Arg nova*. К ним относятся зарождение и подъем светских музыкальных жанров — французской *chanson*, немецкой *Lied*, итальянского мадригала. С новым ренессансным мировосприятием сопряжены расцвет и широкая популярность музыки, близкой народно-бытовым формам: фроттолы, вилланеллы, вильянсико, песен под лютию и виуэлу, бесчисленных танцев, лютневых пьес, простых образцов театральной музыки. Даже воздействие народной песни на протестантский хорал или значение гуситских песен для чешской музыкальной традиции были в полной мере знаменем своей эпохи. Многие из названных жанров и форм светского искусства отнюдь не порывали с полифоническим письмом. Но полифония строгого стиля для них не очень характерна. Что же касается искусства, близкого быту, то оно было по преимуществу гомофонным. Само по себе выдвигание инструментальной музыки, хотя сперва и в ограниченных рамках, знаменовало первые победы музыкального начала вне прямой зависимости от слова (косвенная зависимость сохранялась), открывало путь к далекому будущему. И все это несло с собой новый тематизм, новую образность.

Итак, для музыкального искусства Ренессанс — этот «величайший прогрессивный переворот» — отнюдь не был замкнутой эпохой: достигнутые тогда вершины не заслонили новых перспектив.

XVII ВЕК

ВВЕДЕНИЕ ОТ XVI К XVII ВЕКУ

XVII век — бесспорно одна из интереснейших эпох в истории музыкального искусства. Строго говоря, ее границы не вполне совпадают с рамками собственно столетия, поскольку она простирается между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения в Европе и, тем самым, отчасти захватывает конец XVI и начало XVIII века.

Художественная культура XVII века представлена многими блестящими именами, среди которых Шекспир и Мильтон, Сервантес и Лопе де Вега, Корнель, Расин и Мольер, Караваджо, Бернини, Пуссен, Веласкес, Рубенс, Рембрандт. И все же творческие достижения современных им

представителей музыкального искусства Монтеверди и Фрескобальди, Люлли и Куперенов, Шюца и Пёрселла несколько не меркнут перед величием литературы и изобразительных искусств. Можно утверждать даже, что музыка в XVII столетии двигалась вперед с наибольшим напряжением и прошла от XVI к XVIII веку особенно большой путь. Она ведь получила от эпохи Возрождения прекрасное, но все же не столь богатое наследие, как, например, живопись и скульптура; ей предстояло многое преодолеть и многое завоевать, в эволюции светских музыкальных жанров с характерными для них системой образов, тематикой и особенностями формообразования. XVII век стал временем неустанных творческих исканий, новых композиторских решений, порой настоящих открытий, поразительных по их непредсказуемости. Во всех областях художественного творчества так или иначе выражалось тогда высокое духовное напряжение, характерное для эпохи в целом. Его обусловили многие исторические причины. Весьма ощутимой в XVII столетии становилась неравномерность в развитии различных стран Западной Европы, которая, в свою очередь, по-разному влияла на судьбы литературы — или изобразительных искусств — или музыки. Италия, ослабевшая к

311

этому времени политически и экономически, мучительно переживала кризис ренессансного гуманизма в новых исторических условиях. Углублялась внутренняя разрозненность страны, большая часть которой находилась в порабощении у Испании, выступали местные симптомы рефеодализации, действовала католическая реакция. Иной складывалась историческая обстановка во Франции, где в процессе поисков временного социального равновесия восторжествовал «классический» абсолютизм с его центристскими тенденциями. Трагическим безвременьем обернулся едва ли не весь XVII век для Германии: изнурительные бедствия Тридцатилетней войны (1618—1648) усугубили раздробленность, нищету, экономическую, политическую и духовную отсталость. В Англии была, как известно, осуществлена буржуазная революция, тесно связанная, однако, с пуританским движением. Вместе с тем в художественном развитии этих стран не было внутренней изоляции: немецкие мастера получали сплошь и рядом образование в Италии, итальянские музыканты работали при дворах немецких властителей, во Франции, в Англии. Тем-самым различие общественных условий реально ощущалось художниками того времени и не могло не сказаться на их мировосприятии.

Примечательно, что в развитии музыкального искусства выдвинулись на первый план в XVII веке не обязательно те страны, которые были тогда важнейшими в истории других искусств. Так, историки литературы имеют основание подчеркивать, что центр духовной жизни Западной Европы постепенно переместился из Италии и Испании во Францию и Англию, историки живописи акцентируют также передовую роль Голландии. Для истории музыки важнейшей страной и в XVII веке остается Италия, сохраняющая для этого искусства роль духовного центра. Неоспоримо и значение Франции. В то же время Голландия ничего особенно существенного на путях музыкального искусства Европы в XVII столетии не дает. Отсталая же и разрозненная Германия выдвигает целую плеяду значительных музыкантов и величайшего из них в XVII веке Генриха Шюца. Англия переживает нелегкое время для своей музыкальной культуры в связи с особенностями пуританского движения, и вместе с тем в ней появляется истинный гений национальной музыки — Генри Пёрселл. Все это — в сопоставлении с судьбами других искусств — еще более обостряет ощущение неравномерности в художественном развитии европейских стран.

Как объяснить, что в одной и той же стране музыка переживает расцвет, когда другие искусства отстают перед ней, или живопись достигает вершин, а музыка словно утихает, отходит на второй план? Искусства имеют каждое свою специфику: смысл слова и твердая понятийность господствуют в литературе; наглядность образов и концепций характерна для изобразительных искусств; музыка наиболее сильна передачей человеческого чувства, а понятийность и наглядность передаются в ней лишь опосредованно. В зависимости от того, в чем именно нуждается

312

творческая мысль, действующая в определенных общественных условиях, на первый план может выходить то или иное искусство. Во время великого Баха, например, ни живопись, ни литература Германии не выдвинули сколько-нибудь близких творческих величин. Мало того: ни в одной из европейских стран не было тогда композиторов, равных Баху.

Особая напряженность в духовной жизни общества возникала в XVII веке также из-за острых

противоречий между развитием передовой научной мысли — и воинствующей религией, отстаивавшей устаревшие представления о мироздании, о природе, о процессах жизни. С одной стороны, XVII столетие выдвинуло крупнейших ученых — Галилео Галилея, Кеплера, Гарвея, Декарта, Ньютона, Лейбница, смело разрабатывавших новые идеи в области астрономии, космологии, физиологии, физики, математики и философии. С другой стороны, католическая церковь поощряла религиозный фанатизм; коварно и жестоко действовала инквизиция (на кострах сжигались «ведьмы!»); преследовались все, кто подозревался в «вольномыслии» — от Галилея до поэтов и драматургов. По всей вероятности, непосредственное воздействие новых научных идей на судьбы музыкального творчества было в XVII веке не слишком ощутимо. Однако такие научные интересы, как внимание к проблемам движения, динамики в точных науках и философии, как изучение воздушной атмосферы, имеют себе аналогии в образной сфере искусств, в том числе музыкального искусства. **Движение чувств, их развитие и противоборство в душе человека, существование личности в определенной среде — это новые сферы выразительности в музыкальном искусстве XVII века, прежде всего в оперном театре.** Но главное заключалось в том, что крупнейшие из музыкантов, находясь тогда обычно на службе церкви, большого или малого двора, зачастую связанные в творчестве с религиозной тематикой, не могли не ощущать растущее духовное напряжение своего времени: столкновения науки и религии, передовой мысли и воинствующей церкви, расшатывание прежних представлений о мире, о вселенной, о природе человека, все открывающуюся неустойчивость, казалось бы, вечных истин об идеальном и материальном.

Само положение итальянских, французских, немецких, испанских музыкантов, как и их коллег в других европейских странах, было в XVII веке достаточно трудным и противоречивым. Эпоха Возрождения несомненно способствовала росту самосознания художников, сложившихся, например, в атмосфере итальянского гуманизма. И однако в дальнейшем личность крупного музыканта оставалась чаще всего ограниченной условиями работы и зависимой либо от местного церковного начальства, либо от произвола светских властителей. Чем масштабнее оказывались встающие перед ней творческие проблемы, тем сильнее давала себя знать эта зависимость. Именно развитие новых крупных жанров (опера, оратория), движение инструментальной музыки вширь и вглубь совершались тогда главным образом при дворах или в цер-

313

ковно-концертной обстановке; иные формы оперной или концертной жизни еще едва складывались. Время от времени тот или иной крупный музыкант входил в конфликт с теми, от кого практически зависел, покидал службу в поисках большей свободы действий. Так было, например, с Монтеверди. Это же испытывали нередко и представители других искусств.

Вместе с тем как раз именно личность, с ее внутренним эмоциональным миром, вошла в искусство и заняла там место, какого никогда не занимала в музыке Возрождения. Это была личность послеренессансного времени, остро чувствующая, напряженно мыслящая (более чем действующая). Человек заявлял о себе, казалось бы, в полный голос, и его внутренний строй постепенно раскрывался как богатый, исполненный контрастов и духовного напряжения. Но тот же человек был во многом не свободен в своем отношении к миру и его мироощущение не могло быть гармоничным. Над его чувствами и стремлениями тяготело нечто, не вполне им постигаемое, — нереальное, религиозное, фантастическое, мифическое, фатальное. Мир все полнее открывался ему усилиями передовых умов, противоречия его выступали вопиющими, а разрешения встающих загадок все же не было, ибо еще не пришло последовательное социальное и философское осмысление действительности. Старое и новое боролись в сознании человека. Воля его оказывалась связанной. Драматизм мироощущения усиливался, но пока еще носил по преимуществу скованный характер. Трагическое уже находило выражение в музыке, но еще не действенное, а внутренне-психологическое. Во всем этом, что многосторонне выражено средствами искусства, несомненно проявились реальные черты общественной психологии, когда эпоха Ренессанса была уже в прошлом, а эпоха Просвещения еще не наступила.

Искусство XVII века стало более драматичным, динамичным, экспрессивным в целом, более личностным, нежели в эпоху Возрождения. В нем более тонко проступило чувство среды — жанровой, бытовой, жизненной, духовной, в которой существовал человек. Оно более широко воплотило образные контрасты различного плана — как психологического, так и изобразительного. При высоком творческом потенциале оно, однако, не достигало гармоничности, свойственной художественной культуре Возрождения. Об этом же говорит и история литературы

XVII века.

Естественно, что новые образы, новые темы, характерные для музыкального искусства XVII столетия, потребовали и новых средств выразительности: значительного обновления музыкального языка, стилистики, а также новых принципов формообразования, новых жанров. Это не значит, что все достигнутое раньше было отвергнуто и забыто. Даже полифония строгого письма, против которой яростно выступали новаторы из флорентийской камераты на рубеже XVI и XVII веков, получила богатое дальнейшее развитие на новой гармонической основе. Вместе с тем возникли и совсем новые жанры, связанные с иными принципами музыкального письма: опера, кантата, оратория — на основе мо-

314

нодии с сопровождением как своего рода антитезы классической полифонии XVI века.

Подобно тому как в литературе выходят на первый план крупные жанры (роман, виды драматургии), в музыкальном искусстве XVII века все большее значение приобретают синтетические жанры, прежде всего опера. К своеобразному укрупнению тяготеет и инструментальная музыка с ее циклическими (сюитными, сонатными, концертными) тенденциями. При этом, несомненно, внутренне слабеет зависимость музыкального искусства и его различных жанров от церкви. Опера возникает как программный жанр светского искусства — в опоре на античную эстетику. Оратория, хотя внешне и связана с духовными сюжетами, по существу перерождается со временем в концертную оперу, Многочисленные «церковные сонаты» (*sonata da chiesa* — в отличие от сюиты), по существу, ничего собственно церковного в себе не несут. Словом, и в области музыки, как в других искусствах, в литературе, происходит своего рода секуляризация художественного творчества. Одновременно сама католическая церковь изыскивает новые способы завоевания аудитории и неизбежно допускает уступки в этом процессе «обмирщения» традиционных жанров религиозной музыки или даже стремится использовать, например, оперный театр в собственных пропагандистских целях.

По-разному складывался путь музыкального искусства в западноевропейских странах от XVI к XVIII веку. Наследие Ренессанса имело наибольшее значение для Италии и — отчасти через нее — приобретало немаловажную роль для крупнейших музыкальных деятелей других стран. Мадригал XVI века получил новое развитие в XVII и по-своему оплодотворил также хоровое начало ранней оперы, Полифонические традиции Палестрины и других мастеров его времени многосторонне разрабатывались на новой основе композиторами XVII столетия, и мощное движение от классики строгого стиля к новым вершинам полифонии у Баха и Генделя, по существу, не прерывалось в Западной Европе. От венецианской школы, возглавленной Андреа и Джованни Габриели, шли ценные творческие импульсы и за пределы Италии, например к Шюцу. Итальянские мастера XVII века, в свою очередь, приобретали известность в других странах, импортируя во Францию или к немецким дворам, в частности, новое оперное искусство. Выходцем из Италии был и создатель французской оперы — Жан Батист Люлли.

На протяжении всей эпохи итальянская музыка развивалась очень интенсивно, будучи представлена многими композиторскими именами и широким кругом жанров. Пожалуй, только в Италии в такой полноте сочетались творческие интересы к крупным синтетическим жанрам, новым, перспективным, — и к инициативной разработке различных инструментальных жанров, к их преобразованию на пути к сюите, старинной сонате, концерту, классической фуге. Итальянские мастера находили тогда много нового, совершали подлинные творческие открытия, не стеснялись эксперимен-

315

тами и не боялись порой даже экстравагантности. Монтеверди и Фрескобальди в первой половине XVII столетия, Алессандро Скарлатти и Корелли к концу его были истинными новаторами, смело и глубоко оплодотворившими оперное искусство и инструментальную музыку. Особенно ярко выступает на общем фоне сила творческой фантазии Монтеверди в опере и Фрескобальди в музыке для органа. Кажется, что они оба далеки от какой бы то ни было проторенной колеи, неожиданны в своих открытиях, творчески неистощимы.

Во Франции наиболее значительные явления музыкального искусства сосредоточены во второй половине XVII века, когда происходит подъем малых инструментальных жанров (по преимуществу музыка для клавесина) и складывается национальный тип оперы в творчестве Люлли. И в том и в другом, вне сомнений, уже проступают характерные признаки именно французской творческой школы — с ее вниманием к поэтическому тексту в декламационном складе оперной мелодии, с ее

тяготением к танцевальным ритмам и тонкой колористичности, изящной отточенности форм у клавесинистов (особенно у Ф. Куперена).

При всех исторических трудностях, которые переживала Германия в трагическом для нее XVII веке, она выдвинула множество композиторских имен и процесс музыкального развития в ней, хотя порой, казалось, и прерывался силой обстоятельств, все же не останавливался и даже не очень задерживался. Инструментальные жанры (особенно музыка для органа в полифонической традиции), сольная и хоровая песня, интерес к оратории, первые шаги оперного искусства — все здесь свидетельствовало о крупных творческих возможностях, которые не могли быть полностью воплощены в годы безвременья. Тем не менее многое было уже сделано, уже достигнуто — прежде всего усилиями крупных композиторов-органистов Пахельбеля, Букстехуде, Бёма, Рейнкена — старших современников и предшественников Баха. На общем, фоне упорного творческого труда и пытливой работы мысли особо возвышается как недостижимая вершина творчество великого Шюца. Небывалая широта охвата не только различных музыкальных жанров, но различных тенденций музыкального развития в хоровой и инструментальной музыке на основе полифонических и оперно-монодийных достижений предшественников делают искусство Шюца едва ли не уникальным для XVII века; все из прошлого синтезируется и преобразуется им в новом целом, и найденные решения (в ораториях, духовных симфониях, маленьких духовных концертах) не повторяют одно другое, обнаруживая неисчерпаемые творческие силы немецкого мастера.

Своим путем двигалось музыкальное искусство в Англии, о чем уже шла речь. Как увидим дальше, своеобразен был и путь музыки в Испании. Хотя невозможно отрицать реальность творческих связей между странами Западной Европы, хотя крупные мастера той или иной страны временами оказывали воздействие не только на своих соотечественников, — все же на первый план в

316

XVII веке выступают особенности национальных школ, даже их эволюции в европейском музыкальном искусстве. Эта художественная многоликость вообще очень характерна для эпохи и выражается как в широте композиторских исканий, даже обилии экспериментов в различных жанрах; как в широкой инициативе крупных творческих личностей, так и в процессах сложения и развития целых творческих школ.

В современном зарубежном музыкознании принято для всего искусства XVII века (а также для творчества Баха и Генделя) единое обозначение «музыка эпохи барокко». Однако удивительное многообразие творческих проявлений, отметившее эпоху, не позволяет безоговорочно принимать такое определение. Действительно, стиль барокко, как стиль экспрессивный, драматичный, с характерными образными контрастами и нарушением гармоничности мировосприятия, в значительной степени проявился и в области музыки. Но далеко не все в ней развивалось в образной системе стиля барокко. Во Франции при Люлли сложился и восторжествовал стиль классицизма — как и во французской драматургии. Искусство Баха разрывает рамки стилевой системы барокко и образует собственный индивидуальный стиль (как это было с Рембрандтом и с другими гениальными художниками).

Итак, сложная и противоречивая эпоха, пролегающая между Возрождением и Просвещением, во многом переходная, изобилующая разносторонними творческими исканиями, не поддается единому стилевому определению. Однако и в ней на поверку есть свое единство высшего порядка, которое охватывает все крупнейшие художественные свершения, все лучшие имена, все важнейшие события. Это единство в конечном счете определяется специфической ролью искусства в социально-историческом развитии западноевропейских стран.

«Осмысляя своеобразие семнадцатого века как эпохи, — пишет советский историк литературы, — необходимо учитывать, что последняя играет во многом узловую, критическую роль в развитии того процесса борьбы между силами, защищающими феодальные устои, и силами, расшатывающими эти устои, начальная стадия которого относится к эпохе Возрождения, а завершающая охватывает эпоху Просвещения»¹. Понятно, что в этих условиях поступательное идейно-культурное движение прогрессивных сил встречает большие препятствия на своем пути, тормозится реакционными процессами, произвольно задерживается. Но оно все-таки побеждает, достигая победы — при неизменно высоком напряжении сил, в неустанной борьбе — социальной, повседневно-жизненной, творческой. Для музыкального искусства XVII век был более всего эпохой великого преодоления — преодоления религиозной тематики, ограниченности образной системы прошлого, внеличного начала в хоро-

¹ Виппер Ю. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В кн.: XVII век . в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 20.

317

вой классике строгого стиля, подчиненной роли музыки вне широты светских творческих концепций. Но не одно прошлое преодолевалось тогда. Главный пафос времени, захвативший все сферы духовной деятельности, состоял в преодолении глубоких противоречий, порожденных развитием общества от XVI к XVIII веку. Именно это напряжение духовных сил, которого словно дожидалась музыка, помогло и ей преодолеть известную ограниченность своего действия и совершить то, что было недостижимым даже в духовной атмосфере Возрождения. Противоречивая эпоха выдвинула великих художников — новых, оригинальных, неисчерпаемых. Во многом они подняли целину музыкального искусства, создав оперу, кантату, ораторию, новые инструментальные жанры, подводя в итоге музыкальное искусство Западной Европы к периоду Баха — Генделя. В большинстве эти художники не имели даже подражателей-эпигонов, ибо не было еще проторенной колеи для этого. Но зато они приобрели последователей: их дело продолжили лучшие представители будущих поколений. Победа человеческого духа, одержанная в поистине драматических исторических условиях, сообщает особое величие этой эпохе. Прогрессивные гуманистические силы искусства, заложенные в нем еще Ренессансом, широко развернулись, преодолели все препятствия, выдержали все испытания на пути от XVI к XVIII веку. Не забудем, однако, что мы оцениваем это уже на большой исторической дистанции, осознавая направление, в котором шел процесс, его конечные цели. Внутри же XVII века такой ясности перспектив для современников, надо полагать, еще не было. Противоречивость эпохи, ее высокий творческий накал при множественности творческих проявлений и неравномерности социального и художественного развития разных стран отнюдь не способствовали ясности общей картины. Вместе с тем в самом подъеме творческой мысли и тогда, несомненно, поражала большая стихийная мощь, удивительная свежесть жизнеощущения. Поток движения словно не вошел еще в единое русло. Он мчался, взмутненный и бурлящий, прорываясь сквозь тяжелые преграды и сметая их на своем пути.

ОПЕРА И КРУПНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ИТАЛИИ

Ведущая роль Италии в развитии западноевропейского музыкального искусства от XVI к XVIII веку не вызывает сомнений. Именно в Италии ранее всего наметился важнейший рубеж между двумя историческими эпохами: рождение оперы ознаменовало решительный перелом в музыкальном стиле. Отсюда ведут свои истоки новые направления XVII века. Италия же сохраняла творческую инициативу в разработке почти всех главнейших музыкальных жанров того времени. Это происходило, однако, в исторических условиях, далеких от духовной атмосферы итальянского Ренессанса. Тогда, в XIV—XVI веках, расцвет художественного творчества стимулировался самим ходом развития общества,

318

совпадал с величайшим прогрессивным переворотом, который переживало человечество (известное определение Энгельса). Теперь, в XVII веке, новый подъем творческой мысли совершался как будто бы вопреки тормозящим факторам и процессам в истории Италии. Тем более удивительно, что облик итальянской музыки на пути от XVI к XVIII веку оказался столь ярким и по-своему очень цельным, а пример итальянских мастеров так много значил для музыкантов других стран.

Высокий творческий потенциал, цельность национальной школы и ее авторитет в Европе могли бы показаться парадоксальными для Италии XVII века, если не учитывать сложной противоречивости эпохи, всецело сказавшейся и в ее духовной жизни. Нередко историки подчеркивают роль феодально-католической реакции, экономический упадок страны, ослабление ее торговли и промышленности, процесс рефеодализации, имевший место в XVII веке, зависимость от Испании (особенно в Неаполе, Сицилии, Милане) и других стран. Все это справедливо. Росли большие города, нищали малые, сельское хозяйство привлекало к себе больший интерес, нежели промышленность; инквизиция сожгла на костре в 1600 году передового мыслителя Джордано Бруно, католическая церковь долго преследовала великого Галилея. Но какова бы ни была зависимость крупных городов от дворов светских и духовных властителей, нельзя отрицать, что Флоренция, Мантуя, Рим, Болонья, Неаполь (а не только независимая Венеция) были в XVII веке

важными культурными центрами страны, в частности музыкальными ее центрами. Признаки феодальной реакции и обострение классовых противоречий в деревне (обогащение дворян и буржуазии за счет жестокой эксплуатации крестьянства) еще не означали полного порабощения народных масс. Как раз в XVII веке крестьяне (как и городская беднота) в Италии вели постоянную тайную и явную борьбу против своих угнетателей. Крестьянские бунты превращались порой в подлинные войны (в 1650-е годы в Савойе). Народные восстания в Неаполе, Палермо, Мессине были направлены не только против испанского владычества; они носили одновременно и антифеодальный характер. Не случайно черты народного быта, народных образов, народной речи и мелодии проникают в искусство того времени.

Сама католическая церковь под влиянием окружающей действительности несколько изменяла свою тактику, свои приемы и образ действий. При всей жестокости инквизиции и догматизме папской цензуры церковь нуждалась в более гибких формах общения с аудиторией, более тонких приемах воздействия на свою паству. Это многосторонне проявилось в искусстве XVII века, вызвало к жизни первые образцы оратории, побудило использовать оперный театр в целях религиозной пропаганды. Наконец, никакие преследования, которым подвергалась передовая научная мысль в Италии, не смогли в принципе умалить мировое значение исследований и открытий Галилео Галилея, результаты деятельности Томмазо Кампанеллы, Эванджелиста Торричелли и других круп-

319

нейших итальянских ученых.

Таким образом, отнюдь не одни симптомы реакции, но и вызревание противоборствующих ей сил отмечают в Италии эту эпоху. В известной мере то было знамение времени и составляло едва ли не самый характерный признак великого исторического драматизма XVII века. Быть может, именно поэтому итальянское искусство в определенных сферах смогло тогда выполнять ведущую роль в Европе. Если, такую роль не признают безоговорочно за итальянской литературой, то для музыки она всецело признана. Специфика музыкального искусства позволила ему с особой остротой и силой выразить духовное, эмоциональное напряжение эпохи. Что же касается литературы, то ей не во всем еще дано было осмыслить и словесно сформулировать причины, существо и смысл этого драматического напряжения.

НАЧАЛО ОПЕРЫ ВО ФЛОРЕНЦИИ

XVII век в искусстве Италии открывается оперой — «драмой на музыке» (*dramma per musica*), так называли ее современники. Новый жанр возник поистине на стыке двух эпох. Он зародился на исходе XVI столетия, сложился и получил широкое развитие в XVII. Возникновение оперы было воспринято современниками как рождение «нового стиля» (*stile nuovo*) и в самом деле знаменовало для истории музыки глубокий переворот в средствах выразительности и основах формообразования. В отличие от других жанров, в том числе и вокальных, опера явилась наиболее синтетическим родом искусства, ибо соединяла музыку с поэзией и сценическим действием.

В действительности появление нового жанра было многосторонне исторически подготовлено в духовной атмосфере итальянского Возрождения. Гуманистическая основа эстетики XV—XVI веков, ее антропоцентристские устремления, поиски глубокой драматической выразительности в искусстве, интерес к античным памятникам и эстетическим идеям — все это возымело свое значение для просвещенной художественной среды, из которой вышли первые создатели опер. В попытках творческой работы над новым жанром они руководствовались определенным эстетическим идеалом, сложившимся именно на почве Ренессанса. В большой мере рождение оперы исторически подготовлено было теми сближениями театра и музыки, которые, как мы видели, достаточно характерны для итальянской художественной жизни XV и особенно XVI веков. Различные виды спектаклей с музыкой (интермедии, драмы итальянских авторов, «реконструкции» античных представлений, как, например, «Эдип» Софокла в Виченце в 1585 году) уже исподволь подводили художественную мысль к идее музыкально-драматического синтеза. К тому же музыка в драматических спектаклях, при опоре на материал мадригала или фроттолы, на деле, как уже говорилось, тяготела к гомофонному складу. Из числа театральных жанров для будущей оперы существенное зна-

320

чение приобрела пасторальная драма с ее традициями, идущими еще от XV века, от «Орфея»

Полициано. В дальнейшем ее лучшие и наиболее влиятельные образцы созданы были современниками первых оперных авторов: Торквато Тассо («Аминта», 1573) и Баттиста Гварини («Верный пастух», 1580, поставлена позднее). Именно эти произведения (тогда в них больше ценили поэзию, чем драматургию) оказались наиболее родственны по духу и стилю поэзии первым оперным текстам: в ранних операх были сильны элементы пасторальной драмы.

Первым оперным спектаклям непосредственно предшествовали пышные праздничные постановки во Флоренции ряда интермедий и пасторальных драм с музыкой. Поскольку они возникли отчасти в той же среде, что и первые оперные спектакли несколько лет спустя, интермедии 1589 года и пасторальные драмы 1590 года представляют определенный интерес для предыстории нового жанра. В 1589 году во Флоренции состоялся торжественный праздничный спектакль в связи с бракосочетанием Фердинандо Медичи с Христиной Лотарингской. Исполнение пятиактной комедии («Странница» Дж. Баргальи) было обрамлено и «прослоено» (между актами) «интермедиями и концертами», которые придавали особую пышность и разнообразие всему зрелищу и давали возможность ввести много музыки. Интермедии не были связаны с содержанием комедии и носили картинно-декоративный, скорее символический, чем драматический характер. Это были «Гармония Сфер», «Состязание муз и пиерид», «Битва Аполлона с пифоном», «Демоны неба и ада». Помимо того в заключение спектакля исполнялся балет.

Организация торжеств была поручена римскому композитору Эмилио Кавальери, специально приглашенному во Флоренцию герцогом Медичи. Музыка интермедий состояла из мадригалов различного склада, в сочинении которых участвовали Кристофано Мальвецци, Лука Маренцио, Якопо Пери, Джованни Барди и сам Кавальери (ему принадлежит и музыка заключительного балета). Среди исполнителей блистали лучшие итальянские певцы: Якопо Пери (прекрасный тенор, пленявший слушателей своей манерой исполнения), Виттория Аркилеи (сопрано), которую современники называли «Евтерпой наших дней», а также талантливые дочери певца и композитора Джулио Каччини.

Знаменательно, что на образцах мадригалов и даже на стиле их исполнения уже сказывались новые тенденции времени, подготовившие появление оперного искусства в Италии. Мадригал как бы перерождался в процессе новых творческих исканий, то «расширяясь» до пышной многохорности, то уже тяготел к монодии с сопровождением. Так, заключительный мадригал Мальвецци был рассчитан на семь хоров, на участие шестидесяти певцов и на огромный инструментальный состав. Одновременно другой, небольшой пятиголосный мадригал того же композитора выдержан в камерном складе и не требует даже обязательного хорового состава: Виттория Аркилеи пела его верхний голос (вводя украше-

321

ния в мелодию), тогда как остальные партии исполнялись ансамблем инструментов (лютня, большая гитара и другие). Мадригал Кавальери прямо предназначен для голоса соло с сопровождением китарроне (басовая гитара). Вокальная партия изысканно развита, и ее пассажи ритмически прихотливы в духе импровизационности. Голос, казалось бы, противопоставлен аккордовому сопровождению; однако он является по существу вокальной импровизацией (своего рода вариацией!) на основе инструментальной мелодии. По-своему весьма любопытен мадригал Пери «Эхо», предназначенный для трех теноров в сопровождении китарроне. Ведущей партией в ансамбле всецело является верхний голос. Его мелодия развита, даже виртуозна в своих пассажах. Исполнял ее сам композитор-певец. Два других тенора лишь подхватывали (как эхо) цветистые мелодические каденции. По существу эта музыка уже недалеко отстоит от того, что получило новое развитие в первых оперных опытах.

Примечательно, что и декоративное оформление праздничного спектакля 1589 года, по всей вероятности, носило тот же характер, что и в ранних оперных постановках, о декорациях к которым документальных сведений нет. Исследователи, однако, полагают, что спектакль одной из первых опер «Эвридика» в палатце Питти в 1600 году был оформлен тем же Бернардо Буонталенти, который (вместе с Агостино Караччи) создавал декорации к интермедиям 1589 года. Эти декорации можно в известной степени представить себе благодаря сохранившимся наброскам художников или отдельным гравюрам. Вне сомнений, декорации к интермедиям создавали пышный, монументальный, «апофеозный» облик каждой из них. В «Гармонии сфер» они напоминали обширные плафоны с клубящимися облаками и группировкой многих фигур в разных планах. Инфернальная сцена в «Демонах» была полна экспрессии и фантастичных гротесковых деталей. Все это, разумеется, оказывалось условным, символическим, импозантным и столь же

далеким от жизненной достоверности, что и содержание интермедий в целом.

Годом позднее во Флоренции были исполнены пасторальные драмы Лауры Гвидиччони «Сатир» и «Отчаяние Филена» с музыкой Эмилио Кавальери. И они стояли для композитора на подступах к опере: в 1600 году Кавальери создал духовную оперу «Представление о душе и теле», которая обычно рассматривается и как первый, ранний образец оратории в Италии.

Сама же по себе идея «драмы на музыке» как нового, в своем роде программного искусства, как «нового стиля» в музыкальном творчестве родилась во флорентийской художественной среде, непосредственно близкой создателям и инициаторам праздничных интермедий 1589 года. То был кружок просвященных любителей музыки, профессиональных музыкантов, поэтов, ученых гуманистов, собиравшийся во Флоренции с 1580-х годов в доме графа Джованни Барди, а затем, с отъездом мецената, в доме другого просвещенного дилетанта Якопо Кореи: отсюда обозначение

322

«флорентийская камерата Барди — Кореи». Помимо самих меценатов, вдохновленных мыслями о возрождении античной трагедии и пробовавших свои силы в поэзии и музыке, в камерату входили певцы и композиторы Якопо Пери (1561 —1633), Джулио Каччини (1550—1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (1520— 1591), поэт Оттавио Ринуччини (1563—1621), ученый филолог, знаток античности Джироламо Меи, автор «Рассуждения об античной и новой музыке» (1602), и другие знатоки и любители искусства. Об атмосфере их содружества, в котором ведущая роль отводилась отнюдь не музыкантам, рассказывает Каччини в предисловии к сборнику своих вокальных произведений «Новая музыка» (1602):

«В то время, когда во Флоренции процветал высокоблагородный кружок, собиравшийся в доме светлейшего синьора Джованни Барди, графа Вернио, кружок, в котором собирались не только множество дворян, но также и лучшие музыканты, изобретатели, поэты и философы этого города, я также там бывал и могу сказать, что большему научился из их ученых собеседований, чем за тридцатилетнюю свою работу над контрапунктом. Эти ученейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там те поразительные эффекты, которыми восторгаются [древние] писатели и на которые не способна наша современная музыка с помощью своего контрапункта...»² (Далее Каччини сообщает, что этим советам он и последовал, создавая свою «Новую музыку».)

Итак, хотя в принципе спектакли с музыкой были известны уже давно (как мистерии или народные представления), а современные их формы привлекали к себе общее внимание, — участники камераты мыслили свой идеал в ином, в греческой трагедии, как они ее себе представляли по словам античных писателей, не зная, однако, какова именно была музыка в произведениях Эсхила, Софокла или Еврипида. Античная нотация в те годы еще не была расшифрована. Музыка Андреа Габриели к «Эдипу» Софокла создавалась как бы ощупью, на основе современных композитору музыкальных форм. В камерате Барди — Кореи полагали, что идеал античной трагедии, с ее высоким синтезом искусств, непременно обуславливает ведущую роль поэта в музыкально-драматическом жанре. Поэтому Оттавио Ринуччини или даже поэт-дилетант граф

² Из предисловия к «Новой музыке». — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1977, с. 70.

323

Барди, когда на их тексты писалась музыка, рассматривались как главные силы в создании нового рода искусства.

В эстетическую программу флорентийцев входили и определенные требования к музыке в новом синтезе искусств. Как «новый стиль» они провозглашали монодию с сопровождением, которую решительно противопоставляли хоровой полифонии строгого письма, то есть господствующему стилю XVI века: мелодия, по их мысли, должна была идти за поэтической речью, за строкой стиха, а сопровождение могло только поддерживать ее гармонически, ограничиваясь указаниями цифровки (цифрованный бас). Это была своего рода эстетическая реакция на длительное всевластие вокальной полифонии, борьба против нее, связанная с выдвиганием гомофонно-

гармонического начала на первый план. Однако то, что воспринималось в свое время как переворот, оказалось, как мы знаем, исторически многосторонне подготовленным. На примерах самого различного рода — от итальянских фrottolo и мадригалов до духовных произведений Палестрины, от французских песен типа Лежена до протестантского хора, от пьес испанских лютнистов до пышной многохорности венецианцев — мы убедились в том, что в самом многоголосии XVI века неуклонно утверждаются гармонические закономерности, крепнет значение «вертикали». Крупнейшие итальянские теоретики приходят в итоге эпохи Возрождения к осознанию роли гармонии, аккорда в многоголосном сочинении — вместе с осознанием полярности двух ладов — мажора и минора. Флорентийцы из камераты Барди как бы подхватили эту всеобщую тенденцию времени, выявили ее с предельной ясностью, в крайней форме. Притом они как раз не руководствовались чисто музыкальными, музыкально-профессиональными побуждениями — ими руководила в первую очередь эстетическая программа. В противовес обобщенной сдержанной, лишенной экспрессивных акцентов и личностного отпечатка выразительности строго полифонической музыки с ее специфической образностью флорентийцы стремились углубить и обострить выразительную силу музыкального искусства в его неразрывной связи с поэтическим словом. Образцы им давала не духовная образность, не церковная эстетика, а античная эстетическая мысль и древнегреческая трагедия.

Прежде чем были созданы первые «драмы на музыку», идея музыкально-поэтического синтеза получила частичное воплощение у Винченцо Галилея в его теоретическом трактате «Диалог о старинной и современной музыке» (1581) и в опытах сочинения драматизированных песен под лютню (или в сопровождении других инструментов). Отец великого итальянского ученого Галилео Галилея, Винченцо Галилей был личностью весьма незаурядной. Ученик Царлино, он стал превосходным лютнистом и певцом под лютню, многосторонне образованным гуманистом, знатоком трудов Аристотеля, Платона, Аристоксена, Плутарха, отличным литератором-полемистом, живым, восприимчивым человеком с огромным жизненным опытом. Ему принадлежит

324

заслуга нахождения гимнов Мезомеда с музыкой. В названном трактате Галилей полностью опирается на античных авторов, на их понимание синтеза музыки и поэзии. Древнегреческая мелопея воплощает в его глазах «мудрую простоту естественного пения», давно утраченную в «варварские» времена полифонии. Средние века были, по его мнению, «тяжелой летаргией невежества», когда музыка пребывала в «царстве мрака». Вслед за античными авторами Галилей мечтает о новом, могущественном воздействии музыки на душу человека. Вместе с тем он требует от поэта и музыканта наблюдений над характерностью речи в различных кругах и в разных условиях: у ярмарочных актеров, когда они изображают дворян — или слуг, государя — или вассала, разгневанного человека — или влюбленного, робкого — или веселого.

Стремясь воплотить новые идеи в музыке со словом, Галилей сочинял и сам исполнял драматизированные песни (в сопровождении ансамбля виол) на поэтические тексты высокого драматического напряжения: «Жалоба Уголино» (из «Божественной комедии» Данте), «Плач Иеремии» (по Библии). Это было своего рода предвестие оперных монологов — пока еще вне сценического жанра.

Наконец, в 1594 году возникла первая «favola in musica» («сказка на музыку») «Дафна» (поставлена несколько позднее). Творческая история ее не вполне ясна, а само произведение не сохранилось. Текст написан Ринуччини, музыку, по-видимому, пытался писать Кореи (остались отрывки), а затем написал Пери, возможно совместно с Каччини (?). В тех условиях никто не считал поэта Ринуччини либреттистом, который готовит свою работу для композитора. Поэт почитался создателем произведения, а композитор подчинялся ему. Кстати, и музыканты, входившие во флорентийскую камерату, не были только и единственно композиторами в профессиональной традиции XVI века: Пери был более известен как прекрасный певец, служил «главным директором музыки и музыкантов» при дворе Медичи; Каччини, тоже близкий к флорентийскому двору, был и певцом, и исполнителем на лютне и теорбе, и педагогом. Оба они, сочиняя музыку в новом стиле согласно идеям камераты, несомненно опирались каждый по-своему на опыт певца. Вместе с тем они сознавали, что в принципе решают новые творческие задачи, как свидетельствуют их авторские предисловия к собственным сочинениям.

Создание «Дафны», видимо, окрылило участников кружка, и вскоре они приступили к работе над новым музыкально-драматическим произведением — «Эвридикой». Текст вновь писал Ринуччини,

а музыка возникла в двух вариантах — Пери (1600) и Каччини (1601, поставлена годом позднее). Понятно, что миф об Орфее привлек особое внимание флорентийских реформаторов: в образе легендарного певца прославлялась сама покоряющая сила музыки! Однако в своем увлечении эстетическими принципами древнегреческой трагедии флорентийцы на деле отнюдь не приблизи-

325

лись к образцам Эсхила, Софокла или Еврипида. Что касается Ринуччини, то этому придворному поэту, изящному, несколько манерному, скорее лиричному, чем драматичному, воспитанному на образцах Тассо, дух античной трагедии вообще не давался. В своей «Эвридике», при некоторых чисто внешних признаках сходства с трагедией, он создал текст типичной пасторальной драмы. Во многом он сблизился даже с Полициано («Сказание об Орфее»), вплоть до частных в стихотворных монологах, хотя общий характер произведения у Ринуччини был менее наивным и более утонченным. В подражание древним спектакль должен был открываться прологом Трагедии. Вопреки мифу пьеса заканчивалась счастливой развязкой: Эвридику возвращали Орфею. В этом, вероятно, сказались условия исполнения и требования придворной эстетики: спектакль готовился к празднованию свадьбы Марии Медичи с Генрихом IV, а в таких случаях трагическая развязка была недопустима. Внешние черты античной трагедии сказались в том, что хоры имели своих корифеев, что о несчастье с Эвридикой повествовала вестница, а об Орфее и явлении ему Венеры рассказывал его друг Арчетро. Пьеса делилась на три большие части (действия как таковые не были обозначены), с двумя сменами декораций: сцены на лугу (как бы фон пасторали) — сцены в Аиде — снова на лугу.

Пери со своей стороны, Каччини — со своей несколько по-разному подошли к решению творческих задач композитора в «Эвридике» как «драме на музыке».

«Эвридика» Пери, предшествовавшая одноименному произведению Каччини, в принципе выдержана в новом стиле, как его мыслили участники камераты. В центре внимания композитора — вокальные партии, мелодия, связанная с поэтическим словом, сопровождение же сведено к цифрованному басу. Инструментальный ансамбль невелик, близок бытовым ансамблям и представляется скорее камерным: чембало, лира, лютня, басовая лютня, басовая гитара (китарроне). Выписаны — в подражание античным инструментам — лишь соло трех флейт. Остальные инструментальные партии исполнялись соответственно цифрованному басу (*basso continuo*), то есть композитор определил их гармонический смысл, но не фактуру, не голосоведение. На спектакле инструменты были скрыты от глаз публики. Известно, что за клавесином находился Якопо Кореи. Следовательно, он, играя, как бы расшифровывал цифрованный бас и за ним шли остальные участники ансамбля.

На спектакле «Эвридики», который состоялся в палаццо Питти, сам Пери с большим успехом исполнял партию Орфея. Вероятно, и создавая ее, он точно выверил и прочувствовал мелодию как певец. Впрочем, нельзя думать, что весь вокальный склад и все понимание вокальных форм единообразно в «Эвридике» Пери. Наряду со сдержанной напевной декламацией поэтических строф в опере есть и более свободные монологи с драматически обостренной гармонией, и эпизоды песенного характера, близ-

326

кие канционам, и хоры в несложном мадригальном складе.

Пролог «Эвридики», звучащий от лица Трагедии, является хорошим примером напевной декламации нового стиля — выразительной, несколько торжественной, спокойной. Это отнюдь не речитатив, но и не песенная мелодия. Это плавная, именно напевная речитация, размеренная, простая, строгая, подчеркивающая мелодическими оборотами окончания поэтических строк, (*пример 117*). Примечательно, что эти концовки отнюдь не надуманы, не «изобретены»: они восходят к мелодиям итальянского *Ars nova* и находят свое продолжение в дальнейшей истории оперы.

Опера открывается радостными пасторальными сценами. Пастухи и нимфы собрались на празднование свадьбы Орфея и Эвридики. Торжественные хоры чередуются с выступлениями корифеев. Это уже не вокальная декламация. По смыслу действия это именно пение: хоры просто напоминают канцоны или мадригалы, а партии корифеев украшены даже легкими пассажами. Появляются Эвридика, затем Орфей, Друг Орфея приветствует счастливого влюбленного певца: здесь звучит ригурнель для трех флейт.

Не сразу вступает в силу драма. Радостный тон праздника внезапно омрачается, когда подруга Эвридики Дафна сообщает о свершившемся несчастье: Эвридика умерла во время праздничного

веселья — ее, плясавшую с подругами, ужалила змея. Наступает трагический перелом. В горестном монологе вестницы и жалобах Орфея шире и ритмически взволнованнее становится декламационная мелодия с ее скорбными возгласами, интонационными обострениями (хроматизмы, уменьшенная терция) и тонкой «выписанностью» поэтической строки. Отличие от строф Трагедии выступает здесь отчетливо: там была спокойная и веская торжественность, размеренность декламации, здесь нервность и чуткость интонаций тревоги, жалобы, печали. Однако характер выразительности и в драматичных монологах остается весьма камерным, дробным: тонко выделены интонационные детали, а целое несколько однотонно, отсутствует единая линия к кульминации. Экспрессия только намечена, но образных обобщений еще нет, как нет и крупного плана. Стремление следовать за поэтическим текстом, за его строкой еще не соединяется у композитора с заботой о музыкальном целом, о композиции монолога, о выделении его образности в общем музыкальном контексте.

Большой монолог Орфея в Аиде по смыслу является эмоциональной кульминацией оперы (*пример 118*). Согласно идеям камераты он тоже построен свободно. Речитативно-декламационные фразы перемежаются в нем с возгласами патетически-вокального склада («Увы мне!», «Несчастный!» и т. п.), общий тон более драматичен, и композиция все же более цельна (характерны возвращения выразительной фразы-возгласа «Сжальтесь надо мной, тени преисподней!»). Но и здесь сильнее всего — интонационные детали. Вообще драматические точки в опере Пери подчеркнуты многими частностями: гармоническими обострениями, словно легкими «уколами», передающими скорбную интонацию,

327

ламентозными возгласами патетического характера, порою хроматизацией мелодии, в этих случаях более гибкой и утонченной, нежели в других местах партитуры, нервным ритмом, частыми паузами на сильных долях.

В противоположность этому типу изложения канцона счастливого Орфея (когда он вместе с вновь обретенной Эвридикой возвращается на землю) задумана именно как песня, с которой он обращается к сочувствующей природе. Песня эта проста и благородна, цельна по структуре и состоит из двух строф с припевом, причем вторая из них несколько варьирует первую. По стилю канцона близка современным ей камерным вокальным произведениям нового склада, например из «Новой музыки» Каччини.

Заканчивается произведение Пери большим хоровым финалом с танцами. Всеобщая радость пастухов и нимф по случаю спасения Эвридики и торжественное прославление искусства Орфея, победившего силы Аида, составляют содержание этих заключительных сцен. В сопоставлении различных хоров и танцев соблюдена строгая общая симметрия, происходят возвращения определенных эпизодов, и таким образом перекидываются арки от начала к концу финала. Общий пятиголосный хор (А) сменяется женским трехголосным (Б), к которому примыкают танцы, затем возвращается пятиголосный хор (А), снова звучит женский трехголосный (Б), и все заканчивается пятиголосным (А).

Если оценивать музыку Пери к «Эвридике» не только в связи с декларациями камераты, но также в зависимости от общего состояния музыкального искусства Италии, то отчетливо выступают как достоинства, так и относительные слабости первой из известных нам опер. Новый тип музыкальной декламации, новый музыкальный склад в большинстве сольных эпизодов, при обостренном внимании к каждой поэтической строке, вне сомнений заслуживает признания: в этом отношении композитор выполнил художественную программу флорентийцев. Но в сравнении с тем, что оказалось подвластно другим итальянским композиторам на рубеже XVI и XVII веков в передаче скорбных, горестных, глубоких эмоций, Пери еще не достиг уровня, например, сильнейших мадригалистов, таких, как Джезуальдо или Монтеверди. Менее яркие и музыкальные краски «Эвридики», чем это было доступно, к примеру, авторам венецианской школы в то время. Как уже говорилось, музыке в опере не хватало цельности форм. На первых порах композитору многим, видимо, пришлось пожертвовать в поисках желанного решения новых творческих задач «драмы на музыке».

Очень трудно хотя бы в общих чертах мысленно представить спектакль «Эвридики» Пери во дворце Питти во Флоренции. Он неизбежно должен был стать торжественным и праздничным, как подобало ему по назначению. Декоративное решение спектакля тоже никак не могло быть камерным, а носило несомненно пышный, помпезный характер и по стилю скорее всего было близким к сценическому оформлению интермедий 1589 года (тогда спектакль тоже включался в

свадебные торжества). Быть может,

328

декорации создавал тот же Буонталенти или художник его круга. Судя по более или менее известным образцам (зарисовки, гравюры) того времени, в «Эвридике», вероятно, декорация первой и третьей частей контрастировала декорации второй, как пасторальный пейзаж — картине Аида. По тогдашнему обыкновению боковые кулисы подчеркивали глубокую центральную перспективу и изображали, например, ряды деревьев, обрамляющих открытое пространство (лужайки, холмы), нечто вроде уходящих вглубь аллей. Все располагалось симметрично и должно было иметь свой центр (возвышенность, грот, статуя, храм?), который как бы стягивал к себе внутренние линии (тропинки, холмы, ручьи). На этом фоне разворачивались пасторальные сцены. Картина Аида в те времена обычно побуждала художников-декораторов к «инфернальной» фантастичности, изображению всякого рода ужасов в грандиозном масштабе. Здесь был уместен и мрачный фантастический пейзаж, и трон Плутона в центре... Как могло все это соединиться с камерным звучанием музыки, с малым ансамблем сопровождения, с тонкой детализацией мелодии? Космические фантазии декораторов — и тщательное следование за каждой поэтической строкой? Впрочем, и дальше подобные противоречия «внутри» синтеза искусств на оперной сцене остаются характерными для XVII века.

«Эвридика» Каччини отличается от произведения Пери несколько иными особенностями — и сильные стороны ее тоже иные. В музыке Каччини усилено пасторально-идиллическое начало оперы и стали мягче по трактовке драматические эпизоды. Каччини прежде всего расширил роль собственно пения в опере, особенно в радостных, светлых пасторальных сценах, где сольные вокальные партии становятся у него порой очень развитыми. Замечательный певец, Каччини, по его собственным словам, стремился к выразительности вокальных украшений. У него и в самом деле нет какого-либо виртуозничанья как такового. В целом же он более, чем Пери, почувствовал в тексте Ринуччини прежде всего пастораль, красивую сказку, идиллию — для чего было достаточно оснований.

Вообще роль образованных, первоклассных певцов в создании первых итальянских опер, в формировании нового жанра была, по всей вероятности, очень значительна. И Пери, и Каччини в поисках нового вокального стиля «испытывали» его голосом, проверяли его на самих себе. Возможно, что при исполнении партии Орфея Пери как певец более щедро «украшал» ее мелодически, чем это выражено им в партитуре, а Каччини, напротив, более тщательно выписал на бумаге то, что можно было предоставить инициативе певца. Известно также, как много значило для успеха произведений флорентийцев участие выдающейся певицы Виттории Аркилеи, исполнявшей, в частности, партию Эвридики и прославившейся своим умением и вкусом в исполнении изысканных импровизационных украшений. Все это позволяет предполагать, что облик вокальных партий на спектаклях оказывался

329

более изысканным и богатым, чем можно представить себе по сохранившимся нотным рукописям. Каччини стремился к разработке нового стиля и в камерных вокальных жанрах — мадригалах, ариях и канцонеттах для одного голоса с сопровождением. Среди поэтов, к которым он обращался в поисках текстов, сам он выделяет имена Я. Саннадзаро и Г. Кьябрера. Этим своим опытом композитор тоже придавал в известной мере программное значение, о чем свидетельствует авторское предисловие к сборнику «Новая музыка». «Как в мадригалах, так и в ариях я всегда стремился, — пишет Каччини, — передавать смысл слов, пользуясь звуками, более или менее отвечающими выраженным в словах чувствам и обладающими особой прелестью. При этом я старался насколько возможно скрыть искусство контрапункта. Однако для достижения некоторой нарядности я пользовался несколькими *fusa* длительностью до одной четверти такта или до половины самое большее, и это на кратких слогах, которые проходят быстро. Притом это не пассажи, а своего рода украшения, и они могут быть допущены»³. Там же, в предисловии к «Новой музыке», Каччини рассказывает об успехе и популярности этих своих произведений, удовлетворенно добавляя: «И всякий, кто хотел сочинять для одного голоса, пользовался этим стилем, в особенности здесь, во Флоренции...»

Монодия с сопровождением, следующая за поэтическим текстом, действительно воплотила в себе с полной ясностью гармонические тенденции времени (существенные даже в полифоническом изложении) и тем самым ознаменовала важный перелом в развитии музыкального мышления. Как бы ни соприкасалась генетически эта монодия с другими формами гомофонного склада в XVI

веке, она, была н о в а и несла в себе существенные отличия от них. Порой музыковеды за рубежом сопоставляют монодию флорентийцев с традиционным церковным псалмодированием. Но и стилистически, и эстетически это разные вещи. Псалмодирование в григорианском хорале связано с каноническим прозаическим текстом и носит принципиально внеличностный характер. Индивидуальная, именно личностная выразительность монодии с сопровождением всецело зависит от светского поэтического текста. В хоровых произведениях Палестрины, Орlando Лассо (а еще ранее — Жоскена Дебре) временами торжествует аккордовый склад, в котором полностью ясно значение вертикали. Но при этом все голоса равны по своему значению и движутся со спокойной равномерностью. Мелодия не выделена из них как свободно развивающийся голос напевно-декламационного склада и оттесняющий остальные голоса на второстепенное положение. Даже в мадригалах аккордового письма верхний голос более связан движением остальных, как бы ни было индивидуализировано их гармоническое содержание. Мелодия мадрига-

³ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков с. 72.

330

ла, как и мелодия Палестрины, еще не подчинила себе сопровождение. Что касается песен XVI века — фроттол, вилланелл, то в них господствует не декламационная напевность мелодии, а песенно-танцевальная периодичность движения, с незапамятных времен существующая в бытовой музыке. Итак, флорентийцы были правы, когда они считали себя создателями «stile nuovo».

Греческую трагедию участники камераты, конечно, не возродили — и не могли возродить. По существу трагедийные концепции античности, сочетание высокого этического пафоса с суровой объективностью, гражданственные мотивы, идея рока, психологические противоречия, показанные, например, Еврипидом, — все это было не по плечу флорентийцам на рубеже XVI—XVII веков. Они легче воспринимали античность через пастораль: страдания любви, пастушеская идиллия, неожиданная разлука, нежная скорбь, счастливая развязка... Все смягчено, лирически просветлено, даже чуть рафинировано — в духе времени.

Сами по себе эстетические идеи, вдохновлявшие флорентийскую камерату, вне сомнений связаны с традициями ренессансного гуманизма и его художественной культурой. Но даже в пору Высокого Возрождения никому не дано было возродить античную трагедию: искусство не повторяется. В условиях же наступающей новой эпохи, сложной, противоречивой, во многом кризисной, это тем более оказалось невыполнимо.

Однако флорентийцы создали нечто иное: новый жанр современного им искусства со всеми характерными признаками именно своей эпохи. До них не существовало музыкально-драматических спектаклей такого рода, каким явилась их «драма на музыке» И как бы ни эволюционировал в дальнейшем этот жанр, который со временем получил название оперы, он оказался удивительно жизнеспособным и всецело перспективным.

ОПЕРА В МАНТУЕ И РИМЕ

От начала к концу XVII века, от «Эвридики» Пери до многочисленных опер Алессандро Скарлатти итальянское оперное искусство прошло очень большой путь. Представление флорентийской камераты о новом музыкально-театральном жанре — и понимание его итальянскими мастерами на исходе столетия разительно не совпадают. Разве только в первые годы XVII века еще проявлялись некоторые признаки общности между новыми оперными произведениями — и опытами флорентийцев. То была общность среды, в которой зарождались новые замыслы: избранной среды кружка или академии как содружества любителей и знатоков искусства, поэтов и музыкантов, объединившихся на постренессансной эстетической платформе, превыше всего ценивших античное наследие. То была общность атмосферы, в которой, с одной стороны, складывалось новое искусство для немногих просвещенных ценителей, с другой же — готовились придворные спектакли, ибо иной формы, так сказать, широкого показа «драмы на

331

музыке» во Флоренции или Мантуе еще не было. В этом смысле к созданиям флорентийцев примыкают новые произведения, поставленные в Мантуе: «Дафна» Гальяно (1608) и «Орфей» Монтеверди (1607). Даже сюжеты их полностью совпадают с первыми сюжетами флорентийцев!

И однако уже здесь, в сходной среде и близкой атмосфере, зарождаются новые творческие тенденции, и «драма на музыке» сразу начинает изменяться «изнутри». Масштаб этих изменений весьма неодинаков у Гальяно — и Монтеверди. Но общий их смысл связан с возрастанiem роли

музыки, расширением музыкальных форм, укреплением единства внутри произведения. Композитор явно стремится теперь к господству над поэтом. Гальяно как автор «Дафны» занимает еще своего рода промежуточное положение между флорентийцами и композиторами последующего этапа. Монтеверди же, которому в «Орфее» еще близка напевная декламация флорентийцев, их трактовка монодии с сопровождением, в итоге настолько углубляет музыкальную концепцию произведения, что, отталкиваясь от пасторальной драмы, приходит к порогу музыкальной трагедии.

Творческий путь Монтеверди так велик и значителен, что его естественнее рассматривать последовательно — от «Орфея» к поздним операм, которые создавались уже в совершенно иной исторической обстановке. Что же касается Гальяно, то его «Дафну» целесообразно оценить непосредственно после творческой деятельности флорентийцев, поскольку он и работал во Флоренции, и «Дафну» писал на текст того же Ринуччини. Марко да Гальяно (1582—1643) пришел к созданию первой своей оперы с крепкой полифонической выучкой и ранним опытом церковного композитора, автора многих мадригалов (пять сборников, 1602—1607 годы) и других вокальных полифонических произведений. Он был еще молод, когда писал «Дафну», однако уже участвовал в основании «Академии Возвышенных» (Accademia degl'Elevati), которая объединила с 1607 года крупных музыкантов Флоренции. По всей вероятности, кружок Барди — Кореи к тому времени распался и некоторые из его участников вошли в новое содружество. Будучи еще совсем юным, Гальяно в 1597 году слышал «Дафну» в доме Кореи и, значит, несомненно общался с членами камераты. Когда он сам, спустя десятилетие, взялся за этот сюжет, он предпочел снова использовать текст Ринуччини, лишь несколько обновив его. Вообще в действиях Гальяно с молодых лет было много уверенности и последовательности. Его не смущало явное соперничество с Пери и Каччини. Он ознакомил Пери с партитурой своей первой оперы, которую рассчитывал поставить не во Флоренции (где постоянно жил и работал), а в Мантуе, при дворе герцога Винченцо Гонзага. Отношения Гальяно с мантуанским двором завязались еще раньше. Известно, что покровителем «Академии Возвышенных» был кардинал Фердинандо Гонзага, с которым Гальяно много переписывался. Этому кардиналу было направлено и письмо Пери —

332

с отличным отзывом о партитуре «Дафны» Гальяно: Пери свидетельствовал, что работа Гальяно превосходит все другие сочинения на этот сюжет и выполнена с редкостным художественным чутьем. Постановка «Дафны» состоялась в начале 1608 года в Мантуе. Гальяно находился там и участвовал в подготовке спектакля, предъявляя весьма обдуманные и строгие требования к исполнителям. И здесь его, видимо, мало беспокоило то, что в 1607 году при мантуанском дворе был поставлен «Орфей» Монтеверди: Гальяно твердо шел своим путем, четко осознавал свои задачи.

На примере «Дафны» хорошо видно, что, оставаясь как будто бы на эстетической почве камераты Барди — Кореи, композитор уже несколько отходит от принципа безусловного подчинения музыки поэтическому тексту. **Гораздо более Пери или Каччини он придает значение сцене, сценическому осуществлению спектакля, то есть практическому выполнению намерений композитора.**

В тексте «Дафны» Ринуччини опирался на «Метаморфозы» Овидия. Для первой части «драмы на музыке» поэт воспользовался материалом своей же интермедии «Битва Аполлона с пифоном», вторая часть посвящена известной истории Аполлона и преследуемой им Дафны, превратившейся в лавр. В прологе выступает Овидий. Поэтическая основа произведения не отличается цельностью: композиция делится на две самостоятельные части, объединенные лишь участием Аполлона.

Судя по большому предисловию Гальяно к партитуре «Дафны», композитор отнюдь не противопоставлял свой замысел идеям камераты Барди — Кореи. С большой серьезностью он рассказал историю первых «драм на музыке», созданных Пери и Каччини, оценил значение нового синтетического жанра, подчеркнул важность поэтического текста для него. Как автор произведения он требовал умеренного сопровождения, которое не должно заглушать певцов, а также стройности сценического ансамбля и полной согласованности движения актеров со звучанием музыки.

В действительности Гальяно оказался в «Дафне» гораздо больше музыкантом, чем его предшественники: не столько поэтическая строка и детальное следование за ней, сколько более развитые музыкальные формы и широкое пение интересуют его как композитора. В ряде случаев

он, правда, приближается к напевной декламации Пери, например в прологе к «Дафне». Но чаще Гальяно не ограничивается этим, вводя мелодически развитые, порой даже виртуозные арии. Что касается хоров, то здесь композитор постепенно отходит от мадригального склада (которым владел свободно) и стремится к своеобразным формам хоровой песенности.

Любопытно, что ряд арий в партитуре «Дафны» написан не самим Гальяно, а неким просвещенным и знатным дилетантом, имени которого он не называет. Возможно, что то был его покровитель кардинал Фердинандо. Но кто бы ни писал эти арии, они

333

стали возможны в партитуре «Дафны» — а с ними туда вошло виртуозное пение и замкнутая музыкальная форма, не сводящаяся, однако, к канцоне. Более динамичными стали у Гальяно хоровые сцены. Образцом может служить начало произведения. Здесь выражена тревога жителей «дикой местности», которые потрясены появлением страшного пифона, пожирателя людей, и молят Юпитера о помощи. Сцена строится как чередование соло пастуха, общего хора, женского хора, снова общего хора; все это образует одно цельное музыкальное построение, а характер музыки, с ее простыми песенными оборотами и фразами, ясной периодичностью и повторностью, уже далек от мадригального письма. Вместе с тем Гальяно стремится наметить признаки музыкального единства между разными эпизодами «Дафны». Так, пастух Тирсис имеет нечто вроде лейттемы, которая трижды звучит при его появлениях.

В упомянутом предисловии Гальяно в партитуре «Дафны» расписано едва ли не каждое движение исполнителей. На 15-м или 20-м такте вступительной «симфонии» должен войти Овидий, причем ему надлежит идти степенно (а не танцуя), но так, чтобы шаги его согласовались с движением музыки. Особенно детально и тщательно разъясняет композитор, как именно должен действовать актер, исполняющий роль Аполлона. От него, требуются благородство и величие каждого жеста, гармоничность внешнего облика, полнейшее соответствие каждому такту музыки, что в особенности трудно в сцене сражения с пифоном (где Гальяно предлагает даже заменить певца дублером). **Вообще вся центральная сцена битвы Аполлона с чудовищем при участии хора, очень динамичная и напряженная, ясно видится композитору до последней детали, всегда предусмотренной в его музыке.** Подобная картинность и одновременно динамичность музыкальной композиции — особое свойство Гальяно — сообщают новому музыкально-театральному жанру особенности, о которых еще не думали участники флорентийской камераты.

Вдумчивость Гальяно, его стремление осознать и обосновать свои творческие принципы проявлялись иной раз в несколько неожиданных, но весьма характерных для своего времени частных суждениях. В 1617 году была опубликована шестая книга мадригалов Гальяно. На нее обрушился с резко критическими нападками композитор Муцио Эфрем (много лет работавший в доме Джезуальдо). Он нашел в мадригалах множество «ошибок», от которых, как он подчеркивает, были свободны другие авторы — Вилларт, Роре, Лудзаски, Палестрина, Витали, Монтеверди, Фрескобальди. Ошибками Эфрем считал нетрадиционное голосоведение, «неправильные» каденции и близость мадригалов к канцонеттам. Гальяно ответил на эту критику в своем обращении «К читателям» во второй книге мотетов (1622). Он утверждал, что порою от несоблюдения правил в произведении возникает немалая красота, чему есть примеры в великолепных образцах архитектуры, а также у великих музыкантов. Эти

334

«неправильные красоты» непонятны только тем, кто едва начинает свою деятельность и видит в них лишь промахи и ошибки. Идея Гальяно здесь очень близка эстетике стиля барокко, которая как раз складывалась в те годы. Позднее Монтеверди полемизировал со своими противниками со сходных позиций.

И создание «Дафны», и предисловие к ее партитуре, и полемика с Эфремом приоткрывают для нас большие возможности Гальяно как музыкального деятеля первой четверти XVII века, обладавшего сильным характером и незаурядным интеллектом. Но дальнейшая эволюция его творчества остается не слишком ясной: впечатления современников единичны, нотные источники не сохранились или малодоступны. Известно, что до конца жизни Гальяно не порывал с Флоренцией — с 1609 года занял видную должность капельмейстера в церкви Сан Лоренцо, а затем получил и звание придворного капельмейстера от герцога Козимо Медичи. Неоднократно он создавал музыку для придворных празднеств во Флоренции, Мантуе, Риме, в частности писал сценические произведения («Бракосочетание Медора и Анджелики», 1619; «Флора», 1628 и другие). Можно лишь догадываться, что рамки дворцовых театров и обязанности придворного композитора

невольно ограничивали творческие искания Гальяно и направляли его искусство в определенное русло репрезентативных праздничных спектаклей с музыкой. Как раз в те годы, когда он создавал новые музыкально-театральные произведения, «драма на музыке» прочно утвердилась при итальянских дворах и все более приобретала здесь характер пышного, с чудесами и превращениями барочного спектакля.

К счастью, это была лишь одна из линий, которая прошла от опытов в камерате Барди — Кореи к новым явлениям в оперном театре. Другие линии вели к иным музыкальным центрам, в которых опера по-разному соприкоснулась с широкой аудиторией, выйдя за пределы избранного круга ценителей или особой атмосферы придворных празднеств. Начало оперных спектаклей в Риме и особенно в Венеции означало уже признание и распространение нового жанра по стране. Постепенно из единичных торжественных событий оперные спектакли превращались в важную часть театральной Жизни крупных итальянских центров. Впрочем, это не значит, что тип придворной оперы перестал развиваться: он сохранял свое заметное значение в XVII веке и не был позабыт в XVIII.

Более или менее последовательная история оперного искусства в Риме начинается со второй четверти XVII века, хотя спектакли с музыкой и даже единичные оперные произведения ставились там и раньше. Вряд ли в каком-либо другом итальянском культурном центре специфические условия для развития нового жанра могли быть столь противоречивы, как в католическом центре страны. Влияние религиозных идей, прямое вмешательство папской власти в дела театра, с одной стороны, — и обращение к широкой демократической аудитории с ее представлениями и вкусами — с дру-

335

гой, наложили свой неповторимый отпечаток на оперную жизнь Рима.

В том же 1600 году, когда во Флоренции была поставлена «Эвридика» Пери, в Риме исполнялось «Представление о душе и теле» на текст А. Ман с музыкой Э. Кавальери. Композитор полагал, что его эстетические позиции непосредственно близки флорентийской камерате, с участниками которой он тесно соприкасался со времени свадебных торжеств 1589 года. В предисловии к своему произведению он также утверждал примат поэзии, слова над музыкой, требовал разнообразия аффектов и высказывал свои взгляды на характер аудитории. Кавальери предпочитал обращаться к небольшому кругу знатоков и просвещенных любителей искусства. В отличие от «*dramma per musica*» флорентийцев его «Представление» уже отходит от гуманистических идей Ренессанса и носит явный отпечаток духа контрреформации. Символический спор Души и Тела с его навязчивой дидактикой, с участием аллегорических персонажей Света, Человеческой жизни, Наслаждения, Разума не давал особых оснований для драматической выразительности музыки и в этом смысле не мог идти в сравнение даже с пасторальями Ринуччини. Впрочем, Кавальери отчасти преодолел это. Вопреки самой морали произведения (победа чисто духовного начала над земной, плотской жизнью) он достаточно развил то, что относилось именно к земному миру Тела. Аллегорический образ Наслаждения, например, получил у него широкую музыкальную трактовку (включая самостоятельный инструментальный ригурнель явно светского характера). Все «земное» выражалось ариозным, даже несколько изысканным пением, тогда как о «Душе» повествовал простой, скупой речитатив. И то и другое следовало принципу монодии с сопровождением, что и позволяло Кавальери считать себя представителем «*stile nuovo*». Помимо сольных эпизодов «Представление» включало хоры мадригального типа, а первая часть его заключалась небольшой «симфонией».

Произведение Кавальери стоит особняком в истории новых музыкальных жанров, получивших развитие в XVII веке. Автор мыслил его скорее как духовную оперу, чем как ораторию, которая тогда едва складывалась в Риме и еще не приобрела тех форм, какими владел Кавальери. По существу, «Представление о душе и теле» находится как бы между ораторией и будущей римской оперой, ибо для оперного искусства в Риме тоже останутся характерными некоторые черты этого раннего опыта «в новом стиле». Современники же считали, что Кавальери в своем произведении перенес в Рим достижения флорентийской школы.

Как и в других итальянских центрах, в Риме исполнялись пасторали с музыкой (например, «Еумелио» Агостино Агаццари в 1606 году), устраивались карнавальные представления со специально для них написанными пьесами. Так, в 1606 году большой успех имела «Колесница любовной верности» с музыкой Паоло Квальяти: во время карнавала, «на ходу», в настоящей, движу-

щейся по улицам колеснице разыгрывалась пьеса при участии пяти певцов и пяти инструменталистов, причем действующие лица пели соло, выступали в дуэте, трио, квинтете. Зрители и слушатели сопровождали колесницу и по несколько раз наблюдали это представление.

Среди первых единичных собственно оперных спектаклей в

Риме следует назвать «Смерть Орфея» Стефано Ланди (1619) и «Цепь Адониса» Доменико Мадзокки (1626). Творчество Ланди будет рассмотрено дальше. Пока отметим лишь, что отношение к античной мифологии в Риме явно становится иным, чем оно было во флорентийской камерате. Быть может, по стариннейшей традиции церковных представлений и в угоду аудитории серьезный сюжет не препятствует введению комических пародийных эпизодов. В «Смерти Орфея» Харон (перевозчик теней через Лету) поет о «реке забвения» песню застольного типа. У флорентийцев это было бы немислимо, а в дальнейшем развитии оперы в Риме и особенно в Венеции стало обычным.

«Цепь Адониса» была поставлена в Риме спустя три года после появления прославленной поэмы Джамбаттисты Марино «Адонис». К этому времени начало постепенно сказываться влияние современных поэтов и новой итальянской поэзии на развитие жанра «*dramma per musica*». С одной стороны, и сами поэты тянулись к сотрудничеству с музыкантами: Габриелло Кьябрера с 1617 по 1622 год создал тексты для шести «музыкальных драм». С другой же — композиторы стали обращаться, наряду с античными мифологическими сюжетами, к сюжетным мотивам, например из «Освобожденного Иерусалима» Тассо: назовем из ранних примеров оперу-балет Франчески Каччини «Освобождение Руджеро с острова Альчины» (1625). Кстати, эта опера, как и «Флора» Гальяно, написана для праздничного придворного спектакля во Флоренции. Такого рода представления все чаще включали в себя балетные сцены (в них участвовали нередко придворные дамы и кавалеры), а спектакли в целом поражали зрителей богатством и фантастичностью зрелища и частыми сменами эффектных декораций.

«Цепь Адониса» всецело принадлежит к этому же роду праздничных спектаклей, притом еще и с некоторыми, характерными именно для Рима особенностями. Грандиозная пятиактная опера соединяет мифологическую любовную историю Адониса и Венеры с католическим поучением о грехе сладострастия. Новый ариозный стиль сочетается здесь с развитием пышной хоровой полифонии. Мадзокки всячески развил любовную идиллию, выпятил волшебные-декоративные стороны сюжета (таинственные превращения, внезапные смены ландшафтов, заклинания духов и т. п.), присовокупив, однако, ко всему проповедь отречения от земных радостей. Сама мифология была взята в опере, так сказать, из вторых рук, ибо миф о Венере и Адонисе нашел у Марино своеобразное истолкование в обширнейшей поэме, изысканной по стилю, со многими отступлениями, манерными длиннотами,

337

обилием метафор — всем тем, что получило название «маринизма». В своем роде «Адонис» — поэтически-виртуозное произведение, где многие частности не лишены крупных достоинств. Но в целом поэма далеко уводит от простого и мудрого в своей наивности первоисточника.

Доменико Мадзокки и не искал в поэме Марино близости к античной трагедии, как не хотел бы ограничиваться и пасторальной драмой. В этом смысле он уже далеко отошел от позиций и вкусов флорентийцев, которые искали в ней высший тип монодии с сопровождением. Напротив, он сознательно стремился преодолеть «скуку речитатива» — по его собственным словам — и тяготел к более развитым и замкнутым ариозным формам. Сдержанности и строгости флорентийцев он противопоставлял более нарядное, пышное, гедонистическое искусство. Всякая экспрессия, подъем лирических чувств, душевное волнение выражены у Мадзокки расширением мелодии, подчеркиванием ее выразительных интонаций секвенциями, что и приводит к формированию ариозо, «полуарий». Вместе с тем Мадзокки переносит в оперу традиции венецианского многохорного письма. Нередко хоры имеют у него не драматическое, а скорее декоративное значение, как финалы больших сцен. Местами же именно в музыке хоров композитор достигает большой выразительности в передаче серьезных, скорбных чувств. Таков, например, «хор сочувствия», сострадающий героине.

Разумеется, такие спектакли, как «Цепь Адониса», требовали особо пышного и импозантного декоративного оформления. Как раз к 1620-м годам, в связи с праздничными спектаклями, во Флоренции уже складывалась своя школа театральных декораторов. **Отсюда и пошла традиция оперных чудес:** именно в опере получила затем наибольшее развитие сценическая «машинерия»,

позволяющая достигать удивительных эффектов. Помимо богатых архитектурных мотивов (замки, крепости, храмы, подземелья, площади, залы) здесь царила и ландшафтная декоративность: мгновенно возникали причудливые пейзажи с фонтанами и каскадами, дикая лесистая местность внезапно превращалась в роскошный цветущий сад, идиллическая зеленая роща тут же сменялась гротом Вулкана, из пышных цветов выходили красавицы, земной рай превращался в пустыню, вдруг возникала полная иллюзия наводнения, на глазах зрителей пробуждалась весенняя природа и т. д.

Когда в Риме 1630-х годов начал действовать оперный театр Барберини, оперное искусство стало здесь развиваться более целеустремленно (хотя и с непредвиденными порой затруднениями и перерывами). Декоративный стиль спектакля «Цепь Адониса» получил тогда свое продолжение и естественно влился в римское барокко. В недалеком будущем на римской сцене выдвинулся новый тип музыкального спектакля — опера-комедия или трагикомедия с участием народно-жанровых персонажей, близких комедии дель арте. В ряде новых произведений выбор сюжетов

338

откровенно диктовался религиозно-пропагандистскими целями («Святой Алексей», «Небесная комедиантка»). Как видим, все это ушло очень далеко от первоначальных замыслов флорентийской камераты и было связано с иной обстановкой и социальной средой: влияние церкви — вместо гуманистических идеалов Ренессанса, широкая аудитория (она же паства) — вместо избранной среды просвещенных ценителей и знатоков искусства.

Существование оперы в Риме, подъем оперного искусства — или его упадок, даже вытеснение из общественной жизни в большей мере непосредственно зависели от главы католической церкви, то есть от самого папы и его клана, его окружения. На протяжении XVII века сменилось двенадцать пап. Одни из них широко покровительствовали искусству, другие преследовали и гнали его. Начало постоянных оперных спектаклей в Риме относится к понтификату Урбана VIII из семьи Барберини (1623—1644), крупнейших тогда меценатов, которые построили обширный оперный театр. То было время активной художественной деятельности в «Вечном городе», большого строительства, подъема искусства зрелого барокко, время так называемой «триумфирующей церкви», впрочем недолгое и внутренне противоречивое. Грандиозный театр Барберини, который вмещал три тысячи зрителей, был оснащен новейшей тогда машинерией, позволявшей осуществлять самые феерические постановочные замыслы. Известно, что эскизы декораций к спектаклю оперы Ланди «Святой Алексей» делал сам Бернини, поражавший современников барочной пышностью и иллюзорностью праздничных зрелищ. Лучшие композиторы Рима работали для театра Барберини. На сцене выступали сильнейшие певцы. Обстановка же в зрительном зале во время спектаклей, по свидетельству очевидцев, была весьма своеобразной: публика резко делилась на «приглашенных», которым оказывался почет, и «допущенных», которых можно было и удалить из зала; знать вела себя высокомерно, вызывая, устраивала шумные скандалы, в ложах царила полная непринужденность и распущенность, а простой народ нередко помещался на досках, положенных на балки под потолком (!).

Понятно, что семья Барберини чувствовала себя совершенно независимо в Риме. Племянники папы Урбана VIII (среди которых — кардиналы, архиепископ, префект Рима) были знатнейшими меценатами и владели **собственным театром**. Однако со смертью в 1644 году папы из рода Барберини положение в городе резко изменилось. На папский престол вступил кардинал Памфили, теперь Иннокентий X, который враждебно относился к семье Барберини и вынудил меценатов перебраться во Францию вместе с их музыкантами. Театр был закрыт, оперная жизнь прекратилась. И лишь при Клименте IX в 1667—1669 годы вновь начался подъем оперного искусства в Риме. Эти приливы и отливы запрещения, преследования — и вновь разрешения и поддержка ставили оперный

339

театр в совершенно особое положение. В 1690-е годы, при папе Иннокентии XII был разрушен до основания новый, недавно отстроенный театр Тординона. Неудивительно, что в Риме развитие оперы шло как бы толчками и не могло быть особенно последовательным.

Среди множества оперных произведений, поставленных в Риме, выделим, с одной стороны, разновидность оперы, близкой трагикомедии и нередко связанной с религиозной тематикой, с другой — более демократическое направление, родственное комедии дель арте. Одновременно возникали и праздничные, собственно репрезентативные оперные спектакли, а также ставились оперы, не принадлежавшие ни к одной из этих групп, например возникшие под влиянием

современной им испанской комедии.

Выдающимся образцом римского искусства была опера Стефано Ланди «Святой Алексей», поставленная в театре Барберини в 1632 году. Она чрезвычайно характерна именно для римского театра со всеми его особенностями — как с зависимостью от церкви, так и с сильными музыкальными сторонами. Ланди (ок. 1590— 1639) был превосходным музыкантом и оригинальным композитором. Певец-фальцетист в папской капелле, он создавал сочинения в новом стиле (шесть книг монодий), писал мадригалы, инструментальные канцоны и музыку для церкви. В его операх весьма ощутимы вокальные достоинства и вместе с тем углублена роль инструментальной музыки.

В основе оперы «Святой Алексей» (текст ее принадлежит кардиналу Роспильози, будущему папе Клименту IX) — христианская легенда о римском патриции, который отрекся от всех земных радостей ради небесного блаженства, стал пилигримом и, после странствий по свету, живет неузнанным в своем же доме, среди родных, под видом нищего. Никакие соблазны не могут заставить его открыться даже близким: Алексея узнают лишь тогда, когда он умирает и достигает святости. Если бы эта легенда была воплощена в опере как таковая, строго в духе христианской морали, вряд ли произведение Ланди представляло бы яркий театральный интерес и смогло бы даже стать собственно оперой. Вместе с тем и от «драмы на музыку», как ее мыслили флорентийцы, «Святой Алексей» отстоит уже довольно далеко. По существу, к нему ведут пути не только от «Представления о душе и теле» Кавальери или от музыкально-театральных произведений флорентийцев и римлян, но и от старинных мистерий и моралите, вообще от духовных драм с музыкой. Церковная мораль аскезы, участие ангелов и демонов, а также аллегорических персонажей (Рим, Религия), пышный дидактический апофеоз — все это уводит в сторону от первоначальных эстетических позиций флорентийской камераты. Вместе с тем «демоническое» в опере Ланди тяготеет к комическому, а сама драма Алексея развертывается на ярком бытовом фоне, что местами соприкасается с комедией, а генетически, быть может, восходит к традиции средневековых мистерий. Как и «Цепь

340

Адониса», «Святой Алексей» — большая постановочная опера, эффектный спектакль с участием балета, с декоративным прологом, с хоровым апофеозом, требующий совершенной по своему времени техники сценического оформления. В опере три действия. Перед прологом, а также перед вторым и третьим актами звучат «симфонии», то есть в данном случае инструментальные канцоны в нескольких частях. Первая из них состоит из вступления и четырех частей. «Симфония» перед вторым действием уже близка циклической структуре будущей итальянской увертюры. В оркестре участвуют струнные смычковые инструменты, арфы, лютня, теорба и чембало.

В контексте всей оперы очень выделяется партия Алексея. Она, в сущности, противопоставлена едва ли не всему происходящему и по общему характеру отлична от остальной музыки. Именно сопоставление со многими иными эпизодами придает этой партии особую значительность.

В первом акте широко показаны различные силы, противоборствующие Алексею в его душевной стойкости и отречении от земных благ. Домашние в горе: они оплакивают его, не ведая, что он скрывается тут же. Демоны злорадно готовятся его искушать. Легкомысленные пажи насмеваются над Алексеем, как над презренным нищим. В этом «мире соблазнов» интересны комедийные подробности: дуэт пажей, славящих радости жизни, веселый, песенный, чуть ли не буффонный в припеве (*пример 119*); балет веселящихся демонов в адской пещере, которые предвкушают свою победу над праведником.

Во втором акте вступает в силу психологическая драма. Перед ним звучит выразительная «симфония». Ее первая фугированная часть предвещает фугу (проведения тем и секвенции). Вторая часть, серьезное и певучее *Adagio*, контрастирует первой: она идет на $\frac{3}{4}$ (после четного размера), полностью гомофонна и основана на секвенционном движении. Третья часть возвращает мысль к материалу первой. Алексей с тревогой наблюдает смятение своих родных: отчаявшись, его мать и жена отправляются в паломничество — искать его по свету. Тут же демон в образе отшельника соблазняет Алексея открыться им. Кульминационная драматическая сцена связана с тяжелыми страданиями героя, с его душевными сомнениями, с мужественным преодолением их и, наконец, с просветленным приятием ожидаемой смерти. Партия Алексея носит по своей тесситуре исключительно напряженный характер и рассчитана на певца-фальцетиста или кастрата. Вся внутренняя борьба, все одолевающие его сомнения во втором акте выражены в речитативе, причем мелодия движется беспокойно, в высоком регистре. Когда же Алексей побеждает

сомнения и укрепляется в решимости умереть, то в момент наивысшего душевного подъема он переходит от речитатива к арии «О желанная смерть!» Здесь поэтический порыв, подъем чувств вызвал и «мелодический порыв», вылившийся в настоящую арию, причем даже партия сопровождения полностью подчиняется движению мелодии.

341

С начала до конца ария проникнута единством интонаций, единой мелодико-ритмической мыслью и выделяется среди свободного речитативного изложения редкостной цельностью, законченностью. Характер музыки одновременно и напряженный, и сдержанный. Лирический подъем сочетается в ней с некоторой отрешенностью. Движение сходно с сарабандой, которая потом стала обычной основой скорбных, горестных арий (*пример 120*).

Заканчивается опера пышным хоровым апофеозом (прославление Алексея при участии аллегорических Рима и Религии) — в духе венецианской многохорности. «Ангельские голоса» (женский хор) звучат над сценой (с лютями, теорбами и скрипками), а народ (низкие голоса) отвечает им со сцены (со всем оркестром). Эта «двуплановость» небесного и земного отражена и в эскизе Бернини к декорациям спектакля. Она вообще нередко встречается в барочной живописи того времени, в частности у римских художников.

В целом опера Ланди и тем более ее сценическое воплощение, вне сомнений, представляют образную систему барокко. Даже контрасты возвышенного — и бытового или комедийно-демонического соответствуют духу барокко. Пышное оформление сцены, эффектность и грандиозность спектакля, балеты, хоровой апофеоз, символика и религиозная дидактика, казалось бы, слишком далеки от проникновенной лирики, которая сосредоточена в партии Алексея. Но и эта «разноплановость» образов также обуславливает драматическое напряжение барочного типа.

В дальнейшем морально-дидактическая религиозная направленность так или иначе постоянно сказывалась в римском оперном искусстве. Известна, например, более поздняя опера Антонио Аббатини «Небесная комедиантка» (1668, текст Дж. Роспильози), в которой выведена молодая артистка, оставившая свою профессию как греховную, удалившаяся в пустыню «спасти душу», а после смерти достигающая святости и услаждающая своим искусством ангелов и святых! По-видимому, однако, наибольший успех у публики имели те произведения, в которых даже подобные темы не препятствовали созданию жизненных образов и правдивых ситуаций в ряде занимательных сцен с яркой и впечатляющей музыкой.

Со временем авторы оперы, именно в стремлении завоевать симпатии широкой публики, пошли на сближение с современной комедией дель арте, что весьма обновило образное содержание и подготовило возникновение комической разновидности жанра. Так, в 1639 году в Риме была поставлена опера «Надейся, страждущий» (текст Роспильози, музыка Верджилио Мадзокки и Марко Марадзоли по одной из новелл «Декамерона»), в которой религиозное морализирование совместились с яркими и широкими жанровыми сценами, а также с участием слуг Дзанни и Ковьелло, в духе комедии дель арте ведущих всю интригу. Вместо размеренных стихотворных диалогов в устах комедийных персонажей зазвучала простая разговорная речь, не чуждая даже вульгаризмов.

342

Изменился, естественно, и характер речитатива в этих случаях: напевная декламация, акцентирующая поэтические строки, сменилась живым, быстрым речитативом-скороговоркой, так называемым «сухим» речитативом (*secco*). Таков, например, диалог Дзанни и Ковьелло, которые комически хвалятся каждый своей силой, вызывая друг друга на ярмарочное состязание (*пример 121*). На фоне речитатива этого типа еще резче, определеннее выделяются арии, как законченные, мелодически развитые формы.

В той же опере целый акт представляет собой большую сцену на ярмарке вблизи Рима, с выкриками продавцов, появлением всадников, телег и карет, шумом толпы, гуляньем и т. д. Звучит хор, раздаются реплики торговцев. Публику, однако, более всего привлекали зрелищные эффекты спектакля, множество участников и большое движение в сцене ярмарки, настоящие лошади и кареты и т. п. Именно это было отмечено современниками.

На пути к комическому жанру находилась и опера «От несчастья — счастье» (1654, текст Роспильози, музыка Марко Марадзоли и Антонио Аббатини), в которой широко разрослись финальные ансамбли и углубилось различие между речитативным и ариозным складом.

Проступившая в Риме связь оперы с комедией дель арте не была случайной или

скоропреходящей. На комедию дель арте опиралась в XVI веке и мадригальная комедия, а позднее, в первые десятилетия XVIII века комедия дель арте повлияла на формирование итальянской оперы-буффа.

Впрочем, характерное, жанровое начало проникает в музыку римских опер и независимо от того, насколько они близки к комедии. Так, в «Галатее» Лорето Виттори пасторальная идиллия не препятствует композитору написать прекрасный жанровый хор рыбаков, а в «Эрминии» Микеланджело Росси создает характерный хор солдат, близкий жанровым образцам того времени.

Если б опера в Риме могла бесперебойно развиваться в благоприятных условиях, возможно, что местные авторы дали бы образцы лирического углубления оперной музыки. Известно, например, что талантливый римский композитор и певец Луиджи Росси, написавший в 1642 году оперу «Очарованный замок» для Барберини, пять лет спустя поставил в Париже оперу «Свадьба Орфея и Эвридики», которая оказалась первым оперным произведением, исполненным в столице Франции (композитор находился тогда недолго на службе у Мазарини и затем вернулся в Рим). В «парижской» опере Росси сильнее всего выражена лирическая сторона его дарования, и печальный хор подруг Эвридики может служить образцом лирической выразительности нисколько не менее проникновенной, чем в сольных партиях.

Особые условия существования оперы в Риме приводили в XVII веке к весьма своеобразным явлениям оперной жизни. Так, неоднократные папские запреты в трудные для оперного театра годы привели к замене женщин-певиц певцами-кастратами:

343

в «Небесной комедиантке», например, женские партии, в том числе и плавную партию, исполняли кастраты. Со временем в Риме возникла мода на театр марионеток: певцы пели, скрытые от глаз публики, а куклы разыгрывали спектакль. Это казалось менее «соблазнительным».

При всех трудностях и специфических противоречиях в развитии оперного искусства в Риме, процессы, которые обозначились в оперном творчестве римских мастеров, естественно вписываются в историю итальянского музыкального театра. На примере венецианской оперной школы будет хорошо видно, какие именно тенденции римлян оказались характерными для своего времени, а какие — данью особым условиям и условностям их работы в крупнейшем католическом центре.

Клаудио Монтеверди

Клаудио Монтеверди является несомненно центральной фигурой итальянского оперного искусства XVII века, виднейшим представителем итальянской музыки. Ему принадлежит в истории истинная роль создателя музыкальной драмы — в этом смысле именно он кладет начало длительной эволюции жанра в Западной Европе. Для Монтеверди опера была отнюдь не единственной областью творчества: он пришел к ней зрелым музыкантом с большим опытом, владея великой традицией XVI века и преобразуя традиционные приемы и средства выразительности в подчинении новым творческим задачам. Величайший новатор своего времени, он как никто другой из итальянских оперных мастеров органически связан с творческим наследием Ренессанса. На всем протяжении своего долгого пути, от ранних произведений (мотетов, канцонетт и мадригалов), опубликованных в 1582—1587 годы, до последней оперы («Коронация Поппеи»), поставленной в 1642 году, Монтеверди смело и неустанно двигался вперед. Подлинным откровением была, после опытов флорентийцев, его первая «favola in musica» «Орфей» (1607). И совершенно непредсказанным современниками открытием оказалась последняя опера «Коронация Поппеи». Монтеверди один достиг в своей области большего, чем многие другие музыканты его времени. Его творчество представляет определенный этап в истории оперного искусства, более важный и значительный, чем целая творческая школа (флорентийская, римская).

Достижения Монтеверди в опере многообразны: драматизация жанра, превращение его из пасторальной сказки в драму неразрывно связаны у него с широким развитием ее музыкальных форм, ее музыкального языка. Трудно даже сказать, что музыку он подчиняет задачам драмы: то и другое по существу нерасторжимо, ибо драматургия оперы в первую очередь становится у него музыкальной драматургией.

Все современные ему средства оперного выражения — от напевной декламации флорентийцев до

344

римлян — Монтеверди освоил, приумножил и преобразил в своем несравненно более богатом и сложном оперном письме. В отличие от флорентийцев он нисколько не боролся с традиционной полифонией строгого стиля. Он свободно владел полифонической техникой, создал множество многоголосных вокальных произведений, прежде чем обратился к опере, и в дальнейшем никогда не отказывался от применения полифонических приемов, хотя и смело обновлял их. Творческие опыты флорентийцев должны были заинтересовать его, он, по-видимому, был даже увлечен их идеями, но сразу же подошел к задачам «*dramma per musica*» в высшей степени самостоятельно. А затем Монтеверди от первого этапа в развитии оперного жанра продвинулся к своим последним произведениям так далеко, что деятельность флорентийской камераты представляется с такой дистанции всего лишь наивно-экспериментальной, подготовительной.

Историческое значение Монтеверди не ограничивается его оперной деятельностью: неоценимы его заслуги вообще в развитии музыкального искусства своей эпохи, в достижении новых образных возможностей вплоть до воплощения трагического в музыке. В отличие от других оперных композиторов своего времени Монтеверди придавал большой выразительный смысл инструментальному началу, предельно для той поры расширяя его роль в вокальных сочинениях. Вместе с тем композитора неизменно привлекала именно музыка со словом, будь то опера, мадригал, канцонетта, мотет и т. д. И хотя круг образов в музыке с текстом очень широк у Монтеверди, главнейшими для автора остаются драматические образы и эмоции. Сам композитор полностью сознавал это. Он был умен, вдумчив, творчески сосредоточен. Его эстетические убеждения не пришли извне, а выработались в процессе творческой практики. Монтеверди считал себя создателем нового стиля «*concitato*» («возбужденный», «взволнованный», то есть экспрессивный) и полагал, что до него музыка оставалась лишь «мягкой» или «умеренной», а следовательно, ограниченной в своих возможностях.

Клаудио Джованни Антонио Монтеверди родился в Кремоне в семье врача около 15 мая 1567 года. Музыкальное образование получил под руководством Марко Антонио Индженъери, стоявшего тогда во главе капеллы Кремонского собора. Автор месс, мотетов и мадригалов, учитель юного Монтеверди представлял классическую традицию хоровой музыки времен Палестрины и Орландо Лассо, которую и передал своему ученику. В ранние годы Монтеверди начал играть на органе и струнных инструментах (виоле), возможно, также петь в церковном хоре. Творческие способности его проявились рано. В 1582 году был уже опубликован сборник мотетов Монтеверди под названием «Духовные напевы»: автору было всего 15 лет. В 1583 году он опубликовал книгу «Духовных мадригалов», а годом позже — сборник трехголосных канцонетт. Эти публикации, следовавшие одна за другой, побуждают предположить, что молодой композитор начал сочинять значительно

345

раньше, быть может, в 10—12 лет. Выбор жанров на первых порах связан, видимо, со школой, которую прошел Монтеверди.

В 1587 году вышла из печати первая книга мадригалов Монтеверди, в которой уже проступили черты его индивидуальности. Вскоре композитор решил оставить Кремону в поисках более широкого поля деятельности и отправился в 1589 году в Милан. Однако там его надежды не сбылись. Молодой композитор искал самостоятельности, достойного применения силам, которые не мог не чувствовать в себе. Возможности Кремоны стали для него узки, и работа в церкви, над духовными произведениями уже, видимо, не удовлетворяла. Вторая книга мадригалов Монтеверди появилась в 1590 году. Она свидетельствует о первом достижении творческой зрелости и завоевывает автору серьезное признание: его избирают членом академии Санта Чечилия в Риме.

В 1590-е годы начинается работа Монтеверди при дворе герцога Винченцо Гонзага в Мантуе. С 1592 года он становится придворным скрипачом, а с 1602 года — руководителем музыкальной капеллы Гонзага: в его обязанности входит все, что касается повседневной музыкальной жизни двора (спектакли, концерты, музыка в церкви), и все, что связано с музыкальной стороной пышных придворных празднеств. В 1599 году Монтеверди женился на юной певице Клаудии Каттанео, а в 1601 году у него родился первый сын Франческо.

При мантуанском дворе, богатом, роскошном и шумном, Монтеверди мог соприкоснуться с крупными художественными силами своего времени, встречать Тассо, позднее Рубенса. Герцог Гонзага привлекал в Мантую Пери, Гальяно, Ринуччини. Монтеверди общался с композиторами

Лодовико Виадана, Бенедетто Паллавичино, Джованни Гастольди, Соломоном Росси, с выдающимися певцами Франческо Рази, Сеттимией и Франческой Каччини, Вирджинией Андреини, Адрианой Базиле. Винченцо Гонзага воздвигнул в Мантуе новый театр, в котором выступали не только местные певцы, но и приглашенные из других городов сильнейшие исполнители. Сопровождая герцога в его походах и путешествиях вместе с обширной свитой, Монтеверди смог многое повидать и услышать за пределами Италии. В 1595 году ему довелось побывать в Инсбруке, Праге, Вене и задержаться в Венгрии. В 1599 году Монтеверди сопровождал герцога в путешествии во Фландрию (оставив свою недавно обвенчанную с ним жену на попечение отца в Кремоне). Тогда они останавливались в Триесте, Базеле, Спа, Льеже, Антверпене и Брюсселе. Монтеверди хорошо познакомился с новейшей французской музыкой — вокальной и балетной, в Антверпене путешественники посетили мастерскую Рубенса. В самой Мантуе на рубеже XVI—XVII веков были уже известны образцы новейшей музыки — как французской (герцог выписывал ноты), так и итальянской, то есть монодии с сопровождением. Винченцо Гонзага находился в курсе того, что происходило

346

во Флоренции: он был в числе гостей, присутствовавших на торжественном спектакле 1589 года, когда исполнялись интермедии с музыкой; присутствовал и на спектакле «Эвридики» Пери в палаццо Питти в 1600 году. Новый, едва родившийся род представлений с музыкой привлек внимание мантуанского герцога, который вознамерился завести нечто подобное и в своем театре. Спустя несколько лет в Мантуе был поставлен «Орфей» Монтеверди.

Сочинялся «Орфей», видимо, в 1606 году, а первая постановка состоялась 22 февраля 1607 года. Сначала опера Монтеверди была исполнена в сравнительно узком кругу академии Очарованных (Accademia degl'Invaghiti) в Мантуе и вызвала полное одобрение. Затем ее повторили при дворе Гонзага для более широкой аудитории. Главную партию исполнял певец Джованни Гуальберто, выписанный ради этого из Флоренции. Успех «Орфея» оказался выдающимся, редкостным по тому времени. Опера Монтеверди вскоре была поставлена в Турине, в других городах, исполнена в концерте в Кремоне. Ее партитура полностью издавалась дважды — в 1609 и 1615 годах, что совершенно необычно для итальянских оперных произведений XVII века, остававшихся, как правило, в рукописях.

1607 год — великая дата в творчестве Монтеверди и в истории оперного искусства — принес композитору и страшное несчастье: в Кремоне умерла его молодая жена, оставив двух малолетних сыновей. Монтеверди был убит горем, глубоко подавлен и уклонялся от возвращения в Мантую. Когда же он был вынужден вернуться к своим обязанностям, работа при дворе Гонзага оказалась для него совершенно изнурительной — особенно в связи с подготовкой великолепных карнавальных празднеств к весне 1608 года. Правда, сочинение новой оперы («Ариадна» на текст Ринуччини) не могло не захватить композитора, но необычайная спешка требовала напряжения всех душевных сил. Затем последовали длительные и сложные репетиции. Новым ударом для Монтеверди была смерть исполнительницы главной роли — молоденькой Катарины Мартинелли, которую он сам обучал с детства и готовил к спектаклю.

«Ариадна» была поставлена в мае 1608 года. Спектакль имел огромный успех у многочисленной публики, музыка Монтеверди производила потрясающее впечатление, а «Жалоба Ариадны» — центральная сцена оперы — приобрела быструю и всеобщую популярность. Именно эта «Жалоба» осталась единственным отрывком партитуры, дошедшим до нас: рукопись «Ариадны» безвозвратно утрачена, тогда как «Жалоба Ариадны» сохранилась и в ряде авторских редакций, и в многочисленных переложениях.

К тем же весенним карнавальным празднествам Монтеверди написал «Балет неблагодарных» для пышного придворного спектакля, в котором объединены сольное пение, хоры и инструментальные фрагменты, отчасти танцевального назначения.

До 1612 года Монтеверди оставался на службе при дворе

347

Гонзага. Более двадцати лет композитор был связан с Мантуей. Блестящая художественная среда, возможности творческой работы в кругу многочисленных умелых и частью первоклассных музыкантов, возможности исполнения сценических произведений в обстановке богатого и обширного дворцового театра в присутствии многих знатоков и широкой аудитории — все это не могло не привлекать Монтеверди в Мантуе. Но уже сами служебные его обязанности превосходили силы любого выносливого человека. А Монтеверди должен был сочинять много

музыки для придворных празднеств и не мог уклоняться от подобных требований. Одновременно он исполнял обязанности капельмейстера, работал с певцами; играл на виоле, проводил всевозможные репетиции в подготовке концертов и спектаклей, особенно напряженные накануне карнавальных сезонов. Когда Монтеверди обосновался в Мантуе, он был молодым композитором, получившим первое признание. После постановок «Орфея» и «Ариадны» он стал прославленным художником, не имевшим себе равных в Италии того времени.

Тем не менее на протяжении всего мантуанского периода своей деятельности Монтеверди находился в крайне стесненном и зависимом положении, не был свободен в своих поступках (даже если это касалось его личной жизни), постоянно нуждался, обращаясь за помощью к отцу, порою совершенно разорялся и никогда не мог избавиться от гнета повседневных денежных забот. В трудные для себя дни ему приходилось отправлять жену, а затем и детей в Кремону к отцу. Тяжелая болезнь жены с конца 1606 года побудила Монтеверди переправить семью в Кремону, где его жена и скончалась в сентябре 1607 года. В Мантуе Монтеверди получал весьма скромное вознаграждение за свои труды, и это оставалось в полной силе, когда он достиг славы и всеобщего признания. И даже эти гроши композитор порой не мог получить без унижительных напоминаний. «Я должен был каждый день ходить к казначею, — рассказывал Монтеверди впоследствии, — и вымаливать у него деньги, которые по праву принадлежали мне. Видит бог, никогда в жизни я не испытывал большего душевного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей»⁴. Между тем Монтеверди обладал острым чувством собственного достоинства, был самолюбив как художник, через силу переносил унижения и никогда уж потом не мог позабыть о них. Многократно он просил герцога отпустить его, но деспотически-властный и не знавший снисхождения Гонзага не желал его и слушать. Освобождение пришло внезапно и уже не зависело от композитора. В 1612 году Винченцо Гонзага умер, а его наследник вздумал освободить от работы при дворе Клаудио Монтеверди и его брата Джулио (тоже служившего в капелле герцога), что и выполнил с быстротой и полной бесцеремонностью.

После ряда попыток крупнейший композитор Италии нашел для себя место в Венеции, где и обосновался с 1613 года.

⁴ Цит. по кн.: Колен В. Клаудио Монтеверди, М., 1971, с. 52.

348

Венецианская республика пригласила его на почетную должность руководителя капеллы в соборе св. Марка. Многие изменилось в жизни и обязанностях Монтеверди. Вместо зависимого положения придворного слуги он обрел преимущества первого музыканта в республике, главы лучшего музыкального коллектива, высокоавторитетного, с наилучшими традициями. Вместо многочисленных обязанностей на службе у Гонзага — работу, сосредоточенную на вполне определенных задачах. И если Монтеверди, возможно, порою тяготился необходимостью писать много музыки к церковным праздникам, он находил время и для создания крупных светских сочинений, а главное, чувствовал себя гораздо более свободно и независимо во всех отношениях, не испытывая к тому же материальных трудностей, как в былые мантуанские годы.

Общественная жизнь Венеции была, как известно, оживленной, красочной, открытой. Венецианская музыкальная школа славилась своими концертно-колористическими достижениями даже в духовных жанрах. Церковные службы и процессии отличались пышностью и бывали многолюдны. В домах знати устраивались богатые празднества с участием музыки, ставились музыкальные спектакли. Пока не было оперного театра, Монтеверди имел возможность, например, поставить в доме знатного венецианского мецената Джироламо Мочениго сцену «Поединок Танкреда и Клодинды» (1624) и музыкальную драму «Похищенная Прозерпина» (1630). Помимо всего прочего композитор получал заказы на сочинение опер и иных сценических произведений для других городов — более всего Мантуи, а также Пармы и Болоньи.

Отношения Монтеверди с Мантуей не прерывались после его переезда в Венецию, хотя приобрели весьма своеобразный характер. С 1615 по 1627 год композитор сочинил для мантуанского двора балет «Тирсис и Хлора», ряд интермедий (в частности, к пасторали Тассо «Аминта»), работал над операми «Андромеда», «Мнимая сумасшедшая». До 1634 года длилась дружеская переписка Монтеверди с поэтом Алессандро Стриджо, которая сохранила как ценнейшие подробности о творческих замыслах композитора, о его воззрениях на искусство, так и некоторые другие сведения биографического характера. Неоднократно Монтеверди вновь приглашали на службу к герцогам Гонзага. Поразительна та твердость, с какой он отклонял все попытки вернуть его в Мантую. Его ответные письма, внешне почтительные, но полные чувства достоинства, не лишены

сарказма. Когда его соблазняли деньгами и землей, он позволил себе заметить, что с ним не расплатились за беспредельно утомительный труд в прошлом, а потому не стоит обещать то, что уже давно заработано! Как ни привлекала композитора музыкально-театральная среда Мантуи, едкая горечь от условий жизни и труда при дворе Гонзага осталась у него едва ли не навсегда. С 1630 по 1639 год Монтеверди, видимо, не писал опер. Он переживал тогда трудное время. В 1627 году его младший сын,

349

медик, попал в руки инквизиции за чтение запрещенных книг. С большим трудом Монтеверди добился его освобождения. В 1630 году в Венеции разразилась эпидемия чумы. Погиб один из сыновей Монтеверди, возможно старший, музыкант. Избавление от чумы в конце 1631 года было отмечено исполнением благодарственной мессы, которую написал Монтеверди. После чумы и в связи с другими тревожными внешними событиями Венеция как бы затихает на ряд лет и ее художественная жизнь утрачивает свою обычную интенсивность. Монтеверди принимает духовный сан. Обрывается его переписка с Мантуей.

Вряд ли композитор мог тогда предвидеть, что его ждет новый творческий подъем, что перед ним еще откроются невиданные перспективы... С 1637 года в Венеции начали свое существование публичные оперные театры на коммерческих основаниях. Это была поистине новая страница культурной жизни: в театр попадал каждый желающий, купивший билет. В 1637 году открылся первый из таких театров — Сан Кассиано. Спустя несколько лет их было в городе уже четыре, а впоследствии еще больше. Названия театрам давали по церковным приходам: Сан Кассиано, Сан Джованни е Паоло, Сан Мозе, Сан Джованни Кризостомо и т. д. Содержались же оперные театры богатыми венецианскими патрициями из семей Гримани, Вендрамин и других. В 1639 году Монтеверди получил заказ для театра Сан Джованни е Паоло на оперу «Адонис» (по поэме Марино, текст П. Вендрамин). В том же году в Венеции была поставлена его «Ариадна». Музыка «Адониса», к великому сожалению, не сохранилась. В 1640 году состоялась постановка новой оперы Монтеверди «Возвращение Улисса на родину» (текст Дж. Бадоаро по мотивам «Одиссеи»), написанной первоначально для Болоньи. О ней мы уже можем судить по сохранившимся материалам. Годом позже в Венеции была исполнена опера «Свадьба Энея и Лавинии» (тоже на текст Бадоаро); от нее осталось лишь либретто с примечаниями Монтеверди. Наконец, в 1642 году прошли спектакли последней оперы Монтеверди «Коронация Поппеи» (на текст Франческо Бузенелло по Анналам Тацита), которая на новом этапе развития жанра была по меньшей мере столь же новаторской, как «Орфей» в пору его рождения. Сами исторические условия, в каких сложилось и вышло в театр это произведение, были глубоко отличны от первоначальной обстановки, в какой развивалась итальянская опера.

После премьеры «Коронации Поппеи» композитор прожил всего лишь год. Незадолго до кончины его потянуло на старые места и он посетил Кремону и Мантую. 29 ноября 1643 года Монтеверди скончался в Венеции на семьдесят седьмом году жизни.

Очень многое из творческого наследия Монтеверди не дошло до нас. Известна лишь малая доля его произведений для театра. По меньшей мере семь опер (между 1608 и 1641 годами) утрачены в рукописях. Возможно, что среди других несохранившихся сценических работ композитора имелись еще сочинения в оперном

350

жанре — это не вполне ясно. Так или иначе мы располагаем крайне ограниченным материалом и можем сопоставлять лишь первую оперу Монтеверди с двумя из последних. Музыка балетов, интермедий, дивертисментов тоже сохранилась далеко не полностью. Утрачено большинство духовных сочинений. И лишь мадригалы Монтеверди представлены в его наследии наилучшим образом. В восьми изданных между 1587 и 1638 годами книгах мадригалов содержится 186 произведений. Если добавить к этому несколько новых вещей в посмертном сборнике и вспомнить об утраченном цикле 1627 года, то надо думать, что Монтеверди создал всего около двухсот светских мадригалов.

Более двадцати лет работал Монтеверди над мадригалом, прежде чем обратиться к опере. Еще двадцать лет он занимался мадригалом параллельно с оперой. От первых мадригалов к последним пройден огромный путь, в известной мере сблизивший этот жанр если не обязательно с оперой, то со сценическими произведениями. Оставаясь главнейшими сферами творчества, опера и мадригал у Монтеверди одновременно и связаны между собой и сохраняют нечто специфическое в своем жанре. Это в высшей степени знаменательно именно для такого художника, каким был

Монтеверди: двигаясь вперед смелее своих современников, он глубже их познал прошлое и развил его традиции; создавая музыкальную драму, он не отказывался от мадригала и при всем новаторстве не пренебрегал мадригально-полифоническими истоками. «Связь времен» особенно сильна в его творчестве.

Первые три книги мадригалов Монтеверди (1587—1592) возникли в «дооперный» период и сразу же показали, как свободно владеет молодой композитор мадригальной традицией XVI века и как последовательно проявляется его собственная индивидуальность от сборника к сборнику. Уже во второй книге Монтеверди становится мастером, и современники признают его таковым. Еще шире оказывается выбор выразительных средств в третьей книге мадригалов — в связи с усилением драматизма или тонкой поэтизацией лирики. Здесь Монтеверди находит опору в наиболее экспрессивных строфах «Освобожденного Иерусалима» Тассо или пасторально окрашенной лирике Гварини. Более свободно подходит композитор к вокальному многоголосию — как к мелодическому (декламационность, широкие скачки, мелизмы), так и к гармонии, порою жесткой до диссонантности, если этого требует характер образа. Третья книга создана не просто мастером, но мастером дерзающим. Так она и была воспринята современниками.

Хотя в 1600 году последующие книги мадригалов Монтеверди еще не были опубликованы, некоторые из этих новых произведений уже исполнялись и стали известными среди музыкантов. Поэтому Джованни Артузи, теоретик-контрапунктист из Болоньи, смог уже тогда обрушиться на композитора по поводу не только опубликованных его мадригалов, но и тех, которые потом вошли в четвер-

351

тую и пятую книги. Две части полемика трактата Артузи «О несовершенстве современной музыки» вышли в 1600—1603 годах. Согласно традиции XVI века автор избрал форму диалога: два собеседника рассуждают о современной музыке и приходят к заключению, что она идет к гибели, как свидетельствуют об этом в особенности мадригалы Монтеверди. Артузи боролся прежде всего с нарушением правил у Монтеверди, то есть с его гармоническими смелостями — диссонансами, в том числе неприготовленными. По его мнению, музыка этого композитора «терзает слух вместо того, чтоб его очаровывать»: (поразительно, что точно такие же упреки обращались к Глюку-реформатору со стороны традиционалистов в Париже 1770-х годов!), а «новая практика» современных мастеров вообще носит скандальный характер. Монтеверди весьма лаконично ответил на критику в пятой книге своих мадригалов (1605). Он дал понять, что занимает позицию, противоположную той, на которой стоит Артузи, и пообещал дальше опубликовать «Вторую практику, или Совершенство современной музыки» как возражение на его трактат. Смысл своего возражения Монтеверди определил так: «Иные, возможно, будут удивлены существованием другой методы сочинения, кроме преподанной Царлино. Но пусть они будут уверены, что в отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу. [...] Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на истине»⁵. Спустя два года в сборнике «*Scherzi musicali*» появилось «Разъяснение к письму, напечатанному в пятой книге мадригалов»: по просьбе Монтеверди его брат Джулио уточнял и конкретизировал, что именно следует подразумевать под словами «первая практика» и «вторая практика». «Первую практику» представляют полифонисты Окегем, Жоскен Дебре, Пьер де Ла Рю, Мутон, Гомберг, Клеменс-не-Папа, Вилларт и Царлино. «Вторая практика» связана с именами Чиприано да Роре, Индженъери, Маренцио, Лудзаски, Пери и Каччини (то есть с поколением новаторов в жанре мадригала и создателей нового стиля монодии с сопровождением). В новое время иным стало значение слова для музыки: музыка создается не в подчинении традиционным нормам, а в зависимости от того, что требует от нее поэтический текст. Из сказанного ясно, что Монтеверди относит свое творчество ко «второй практике». Вместе с тем брат его в «Разъяснении» утверждал, что композитор воздает должное обеим школам — старой и новой. Поскольку все это писалось по прямым указаниям Монтеверди, нужно думать, что он полностью разделял высказанное мнение.

352

⁵ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 89.

Четвертая и пятая книги мадригалов (1603, 1605) стоят на переломе от XVI столетия к XVII. В них извлечено, казалось бы, все, что можно, из вокального стиля а cappella и совершается переход к

вокальному ансамблю в сопровождении basso continuo. Это происходит как раз параллельно поискам нового стиля во флорентийской камерате. Для себя самого Монтеверди стоит уже на пороге оперы. Но это не значит, что он отрекается от наследия XVI века. Из 39 мадригалов в двух книгах только последние 6 написаны для голоса с инструментальным сопровождением. Чаще всего Монтеверди обращается к поэзии Гварини. В выборе текстов преобладает любовная лирика (которая особенно драматизируется в мадригалах пятой книги), причем едва ли не на первый план выходит круг эмоций, характерный для жалобы, столь прочно вошедший затем в оперную драматургию.

Шестая книга мадригалов (1614) возникла на ином этапе творческой жизни Монтеверди: после создания первых опер, в итоге всего мантуанского периода. Трагические образы и эмоции здесь преобладают, из поэтов особо выделен Марино. С оперной тематикой непосредственно соприкасается большой пятиголосный мадригал «Жалоба Ариадны» и в принципе сближается другой мадригал «Плач влюбленного над могилой возлюбленной». И все же эти два *lamento* еще сохраняют особый облик мадригала как вокального ансамбля а *cappella*. Так, на тему известной арии Монтеверди создал в данном случае более масштабное произведение, расширив малую форму *da saro*, выделив среднюю часть с ее драматической кульминацией на остродиссонансирующем аккорде и обогатив общее звучание средствами многоголосия. Что же касается группы мадригалов на тексты Марино, то они написаны в новом стиле «concertato», или «концертирующего диалога» (семиголосный мадригал «У тихой реки»). Отход от стиля а *cappella* выражен прежде всего в самостоятельности и даже противопоставлении вокальных и инструментальных партий, а также в выделении соло из ансамбля. При этом форма целого отходит от сквозного развития и состоит из нескольких разделов подобно многочастной канцоне.

Эти тенденции явно усиливаются и побеждают в седьмой книге мадригалов (1619), созданной в Венеции и вышедшей под названием «Концерт. Седьмая книга мадригалов на 1, 2, 3, 4 и 6 голосов и других вокальных произведений». Некоторые образцы близки здесь ранним примерам монодии с сопровождением, другие сходны с оперными ариями Монтеверди («Настрою цитру»), в-третьих небывало усиливается выразительная и изобразительная роль инструментального ансамбля. Наряду с мадригалами в книгу входят и канцонетты и даже «Тирсис и Хлора» — «балет в концертном стиле для пяти голосов и инструментов».

Последняя, восьмая книга мадригалов появилась только в 1638 году. Композитор дал этому большому сборнику название «Воинственные и любовные мадригалы» и снабдил его программным предисловием. Помимо мадригалов различного склада и характера в

353

сборник включены сценические произведения — дивертисменты «Бал» и «Нимфа Истрии», а также «Поединок Танкреда и Клоринды». В предисловии Монтеверди объясняет, почему он назвал мадригалы «воинственными» и каким образом это связано с его творческими принципами и намерениями. Еще при создании «Жалобы Ариадны» он задумывался, по его словам, над способом наиболее естественно передавать эмоции в музыке. Ни в одной книге он не находил ответа. Давно прочел работу Винченцо Галилея. Изучал лучших философов, наблюдавших природу. И почерпнул у них больше полезных знаний, чем дали ему теоретики старой школы, которые занимались только законами гармонии.

«Я вынес убеждение, — заключает Монтеверди, — что наша душа в ее проявлениях имеет три главных чувства, или страсти: гнев, умеренность и смирение или мольбу. Это установлено лучшими философами и доказывается самой природой нашего голоса [...] Эти три градации точно проявляются в музыкальном искусстве в трех стилях: взволнованном (*concitato*), мягком (*molle*) — и умеренном (*temperato*). Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его „Риторике“ в следующих словах: „Выбирай ту гармонию, которая соответствует голосу воина, бодро идущего на битву“»⁶. Далее Монтеверди сообщает, как он искал приемы стиля *concitato*, стремясь передать возбужденную речь, и нашел, что звучание инструментов в определенном ритме при повторении одних и тех же нот (то есть тремоло и пиццикато струнных, например) создает нужное впечатление. Для доказательства он «ухватился за божественного Тассо» и написал «Поединок Танкреда и Клоринды», надеясь выразить контрастные чувства: воинственность, мольбу и смерть. Цель была достигнута: произведение было выслушано с одобрением и похвалой.

Как явствует из содержания восьмой книги мадригалов, композитор понимает определение

«воинственные» широко и связывает его с драматическим напряжением чувств, с подъемом их, с волнением борьбы (*concitato!*), не ограничиваясь собственно военной тематикой. По своему общему облику мадригалы здесь многообразны: одни более камерны, другие отличаются мощностью хорового звучания в сопровождении инструментов. Вместе с тем Монтеверди не часто прибегает теперь к гармоническим обострениям и достигает большой простоты, уравновешенности звучаний. Казалось бы, что-то более строгое и объективное входит даже в любовные жалобы, *lamento*. Такова, например, известная «Жалоба нимфы», строгая, сдержанная и тем более сильная в воплощении скорби. Монтеверди не обращается здесь даже к монодии с сопровождением: мадригал написан для сопрано, двух теноров и баса в сопровождении *continuo*. Все в целом не так уж близко

354

⁶ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков С. 93.

к оперной арии *lamento* и даже к любовной жалобе вообще. Отсюда скорее идет путь к иным, трагическим образам, таким, как Сенека в последней опере Монтеверди.

Нет сомнений в том, что в длинной цепи мадригалов, как в творческой лаборатории Монтеверди, очень многое сложилось, подготовилось, созрело для оперы или для сценических жанров вообще. Вместе с тем композитор постоянно испытывал потребность возвращаться именно к мадригалу — и не только новейшему, концертному мадригалу, но мадригалу как вокальному ансамблю полифонической традиции. Выразительные возможности этого жанра, очень гибкого и в то же время более аскетичного, чем опера или кантата, сильного в своей лирике или драматизме и все же более объективного в выражении чувств, чем оперная ария, — были дороги Монтеверди и соответствовали определенным свойствам его характера и его дарования.

Помимо мадригалов Монтеверди написал ряд канцонетт — более простых и близких быту трехголосных вокальных сочинений (сборник «*Canzonette a tre voci*», 1584). Ему принадлежит и множество духовных сочинений (мессы, мотеты, мадригалы, псалмы, *Магнификат*), в которых также проявились характерные черты его творчества — богатство образов и глубина эмоций.

Зная едва лишь треть из оперных произведений Монтеверди (а возможно, и меньше того), мы все же воспринимаем его оперное творчество как уникальное. Он не примкнул ни к какой оперной школе и не породил за собой эпигонов. Если б известен был только его «*Орфей*», положение Монтеверди оставалось бы исключительным для начала XVII века. Одна «*Коронация Поппеи*» позволила бы утверждать, что оно исключительно для середины столетия. Оба же эти произведения, созданные одним автором, отмечают крайние точки творческого пути, поистине не знающего себе аналогий в те времена.

Когда Монтеверди создавал «*Орфея*», духовная атмосфера флорентийской камераты еще была хорошо памятна, а создатели «*stile nuovo*» и первых «драм на музыке» привлекали к себе живой интерес современников. Эстетические идеи камераты были близки Монтеверди, как явствует из его последующих высказываний. Однако он воплотил эти постренессанские творческие устремления гораздо более глубоко, последовательно и сильно, нежели это сделали Пери и Каччини. Даже повторив их сюжет в «*Орфее*», он иначе интерпретировал его и создал не пасторальную сказку, а гуманистическую драму. Поэтический текст Ринуччини, видимо, не удовлетворил его. Он сотрудничал с другим поэтом — Алессандро Стриджо, сыном известного мантуанского композитора. Тот распланировал пьесу на пять актов с прологом: первый акт — пастораль (празднование свадьбы Орфея и Эвридики), второй акт — известие о гибели Эвридики, вторгающееся в пастораль, третий — Орфей в подземном царстве, четвертый — обретение Эвридики и последняя разлука с ней, пятый — отчаяние Орфея и появление Аполлона, увлекающего его на Олимп

355

(апофеоз). В прологе и апофеозе (дуэт Орфея и Аполлона) прославляется великая сила искусства. Как видим, и здесь исходным началом жанра является пастораль. Хотя трагическая развязка личной драмы на этот раз сохранена, торжественный апофеоз смягчает и «перекрывает» ее: спектакль готовился для придворных празднеств. Монтеверди не стремился ослабить пасторальные элементы произведения, не уклонялся от «апофеозности» финала. И то и другое только оттеняло собственно драму, и она действовала еще сильнее. При этом Монтеверди особенно углубил эмоциональное выражение драмы Орфея, вдохнул дух трагедии в главные ее коллизии.

Все это достигнуто музыкой, ее выразительными средствами, ее композиционными приемами,

всей системой музыкально-образного движения в пределах большой, развернутой композиции. Монтеверди всегда вдохновлялся человеческой драмой в любом сюжете, откуда бы он ни был почерпнут. В 1616 году, когда композитор получил через того же Стриджо текст «Свадьбы Фетиды и Пелея» и думал, что ему предлагают писать оперу, — он изложил свои сомнения в известном ответном письме. Ссылаясь на участие в пьесе многочисленных Амуров, Зефиоров, Сирен, он писал: «Не нужно забывать, что Ветры, то есть Зефиры и Борей, должны петь, но как же смогу я, дорогой Синьор, подражать говору Ветров, когда они не говорят! И как я смогу этими средствами растрогать слушателя! Ариадна трогает потому, что это была женщина, а Орфей потому, что это был мужчина, а не Ветер. [...] Ариадна довела меня до слез, Орфей заставлял меня молиться, а этот миф... я, право, не знаю, какова его цель? Как же Ваша милость хочет, чтобы музыка из него что-то сделала?»⁷

Именно такое отношение к человеку и его драматичной судьбе побуждало Монтеверди превращать пасторальную пьесу и придворный спектакль в музыкальную драму.

Необычайно широк и богат круг выразительных средств в музыке «Орфея». Нет, вероятно, ничего, что применялось тогда или могло быть применено в практике сочинения вокальной и инструментальной музыки и что не вошло бы в партитуру Монтеверди. Поразительно многообразно вокальное письмо Монтеверди. Опыт мадригалиста, который вообще наложил свой отпечаток на партитуру «Орфея», сказался и в соотношении поэтического текста и музыки. Советский исследователь убедительно показывает, какое многообразие приемов потребовалось в свое время композитору «в его упорных поисках мадригальной техники, способной отразить и выразительность отдельных характерных поэтических оборотов, и общее настроение положенного на музыку стиха. Именно к этим выразительным приемам восходит строй речи первой монтевердиевской драмы».⁸

⁷ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 90—91

⁸ Ко н е н В. Клаудио Монтеверди, с. 193.

356

В зависимости от возникающих драматических задач Монтеверди обращается к напевной декламации (обогащая ее интонационно и гармонически), к песенной мелодии (канцонетте), к развитой, блестящей ариозности, к полифоническому и гомофонному хоровому складу, к танцевальности, к различным типам инструментального изложения. От певца требуется и выразительная музыкальная речь, и подлинная виртуозность. Свободно построенные монологи (на самом деле имеющие свою драматургическую цельность), небольшие замкнутые арии, центральная ария-мольба Орфея в третьем акте, блестящий дуэт Орфея и Аполлона — все здесь гибко, все одновременно свободно и стройно.

Инструментальный состав партитуры «Орфея» нельзя отождествлять с позднейшим понятием оперного оркестра. Из огромного количества тембров композитор постоянно выбирает лишь те, которые нужны для данного момента, данной ситуации; его краски дифференцированы, и колорит чутко изменчив. Перечисление инструментов еще не означает их единства, а только предусматривает возможный выбор. В «Орфее» звучат: два чембало, два контрабаса, десять виол da braccio, арфа, две скрипки, три теорбы, два органа с флейтовыми трубами, три басовые виолы, пять тромбонов, регаль, два корнета, две флейты, кларнет и три трубы с сурдинами. Соединялись все эти инструменты лишь в очень редких случаях; как правило, из них выделялись ансамбли, например: две скрипки или две флейты с чембало и басовыми лютнями, три виолы и контрабас с такими же инструментами; виолы, басовые виолы, контрабас и орган и т. д. В партии сопровождения Монтеверди часто выписывает не только basso continuo, но и мелодии концертирующих инструментов. В принципе же инструментальные краски были для композитора так же важны и так же у него дифференцированы, как мелодические и гармонические средства выразительности.

Большую заботу проявляет автор «Орфея» о музыкальном единстве произведения в целом и в отдельных частях: точные и варьированные повторения материала, группировка соло и хоров в цельные сцены, принцип da capo, строфическое варьирование — все это служит скреплению композиции в единый художественный организм.

В «Орфее» еще нет увертюры в будущем смысле этого слова. Спектакль открывается небольшой инструментальной пьесой, которая почему-то названа токкатой, хотя является скорее расширенной призывной интрадой фанфарного склада: музыка ее несложна, гармоническая основа статична (до-мажорное трезвучие), звучат медные инструменты, затем tutti, в верхнем голосе

появляются маршево-сигнальные элементы. По существу, это еще не сама опера, а лишь призыв ко вниманию, «объявление» о начале спектакля. Иное значение придано следующему за интрадой ритурнелю, который является своего рода лейттемой оперы. Он обрамляет строфы Музыки, выступающей как аллегорическое лицо в прологе, и возвращается потом в дальнейшем ходе дей-

357

ствия. Спокойное, уравновешенное, мягкое звучание, плавность почти хорового пятиголосия, остринатность движения в басу, стройность целого создают впечатление гармоничности в первую очередь. Позднее Монтеверди не повторяет этот ритурнель буквально, а варьирует его полифонически: на бас наслаиваются те же верхние голоса, но меняясь местами (сложный контрапункт). Это в равной мере может быть лейттемой Орфея и аллегорией Музыки, ибо ее-то и представляет легендарный певец. Заметим попутно, что ритурнель близок традиционному тогда хоровому складу *a cappella*, а проведение в нем принципа сложного контрапункта еще усугубляет эту связь с XVI веком.

Действие «Орфея» разворачивается широко, неторопливо. Общая музыкальная концепция произведения не может быть определена как целиком трагедийная. Слишком много в нем от пасторали, большое место занимают светлые идиллические сцены в первом и втором актах, отчетливо выделено «аполлоническое» начало в образе легендарного певца (центральное соло в третьем акте, дуэт с Аполлоном). Трагическое напряжение не определяет весь ход драмы. Оно проявляется во втором акте с момента, когда вестница сообщает о смерти Эвридики, в сцене Орфея в третьем акте, в трагической кульминации четвертого акта, в начале пятого (монолог Орфея). И все же трагедия как бы вырастает, поднимается из рамок праздничного спектакля — в этом главное отличие «Орфея» Монтеверди от «Эвридики» Пери или Каччини.

В первом акте и начале второго царят светлая радость и ликование, прославляются счастье любви и прекрасная природа. Это — собственно пастораль, свадебный праздник в идиллической пастушеской среде. Хоры, небольшие соло, инструментальные ритурнели выражают различные оттенки и градации радостных чувств, душевного подъема, полноты счастья в близости к природе. Преобладают не декламационные, а замкнутые, завершенные музыкальные формы. В хорах нередко ощущается мадригальная традиция. Поэтический хор пастухов «Покинем холмы» может служить примером гибкого сочетания у Монтеверди полифонического и гомофонного хорового письма. Местами музыка сближается со стилем канцонетты, например в простом и легком дуэте пастухов во втором акте. Особо выделяется на этом фоне вдохновенное обращение счастливого Орфея к природе, его небольшая ария, поразительно цельная, законченная (строфа в форме *da capo*), благородно-простая по всему облику. В ее пластичной, скромной (в диапазоне сексты) мелодии последовательно распеты декламационные интонации, что придает целому гимнически-строгий характер. По смыслу действия эта песня Орфея должна вызвать восторженный отклик окружающих на искусство певца (*пример 122*). Чем шире и полнее разворачиваются праздничные пасторальные сцены, тем острее воспринимается трагический перелом действия с появлением вестницы-нимфы (*пример 123*). Весь строй ее речи (так же

358

как инструментальный колорит сопровождения) резко отличен от только что звучавшей музыки. Орфей не сразу понимает, какую весть принесла ему нимфа, а затем уже прерывает ее монолог возгласами отчаяния. С рассказом вестницы трагическое впервые входит в музыку оперы, и пасторальная идиллия обрывается. Рассказ этот, выдержанный в новом стиле музыкальной декламации, как будто бы нетороплив, лишен бурных проявлений эмоции, словно приглушен в своей благородной камерности, в гибких интонационных деталях, в неожиданных — то острых, то зыбких — гармонических ходах. Но чем дальше движется это горестное повествование, тем острее становится нежная сила сдержанности при неуклонном росте напряжения к кульминации (передача предсмертного возгласа Эвридики «Орфей, Орфей!»), тем трогательнее звучат лирические цезуры в скорбно-распетых, «падающих» концовках фраз. Кульминация-возглас выделена смело, но не резко, а дальше мелодия никнет, медленно опускается и колорит темнеет... Поразительна здесь эта сдержанность трагизма, почти интимная тонкость в передаче роковой вести. Мы одновременно слышим вестницу, стоящую как бы над событиями и прерываемую возгласами, терзающегося Орфея, и видим нежный образ Эвридики.

Это единство напряжения и сдержанности, силы чувств и чистой отрешенности от внешнего драматизма и составляет особое качество трагического в «Орфее». Одни музыкальные средства служат здесь обострению образа (интонационный строй, развитие мелодии в целом,

гармоническое движение), другие сдерживают эмоции (медленность развития, мерность декламации, тонкость каждого штриха), тормозят драму. Рассказ вестницы как раз не драматичен, не громок: он именно трагичен. Его стиль в целом нов для музыкального искусства, но Монтеверди и здесь не порывает с традициями: гармоническая выразительность рассказа вестницы всецело подготовлена искусством мадригала, в частности гармоническим складом мадригалов самого Монтеверди. В отличие от позднейших тенденций итальянской оперы с ее развитой ариозностью, у Монтеверди в рассказе вестницы господствует отнюдь не принцип крупного оперного штриха, крупного плана, а скорее камерный принцип тончайшей мелодической и гармонической детализации.

Перелом совершился. В скорбном ариозо прощается Орфей с землей, с небом, с солнцем. Движение более размеренно, чем в речитативе вестницы, гармонии более просты, и на этой основе с особой остротой звучат хроматизмы в мелодии и выступают, как перебои в дыхании, паузы на сильных долях такта.

В конце второго акта, после хоровой сцены, напоминался инструментальный ритуфель — лейттема из пролога оперы.

В центре третьего акта — большая сцена Орфея, который в страстном стремлении вернуть Эвридику обращается сначала к Харону (чтобы тот перевез его через Лету), затем к богам (чтобы они отдали ему Эвридику). По самой идее Орфей должен

359

победить темные силы Аида чудесной силой своего искусства. Он и выступает в этой сцене как певец-виртуоз, потрясающий слушателей своим вокальным мастерством и способный в то же время выразить глубокие чувства в проникновенно-строгой, трагичной жалобе-мольбе, которая и смогла умиловить богов (пример 124). Его большая, широко развитая ария-сцена как бы противостоит мрачному колориту Аида: пение Орфея сопровождают концертирующие скрипки, арфа и другие инструменты, подземный мир обрисован особой «симфонией», выделяющей тяжелую звучность тромбонов (не зная музыки Монтеверди, Глюк стремился к аналогичным контрастам в этой ситуации).

Сцена Орфея производит впечатление большого вокального монолога в патетически-импровизационном стиле: так с самого начала развивается вокальная мелодия, так блестяще концертируют инструменты. Но в действительности это не просто импровизация, а свободно варьированные строфы, которые, однако, должны производить впечатление импровизации. Что же касается вокальной виртуозности, то она носит здесь особый характер и призвана демонстрировать не технику вообще, а по преимуществу приемы, характерные для стиля *conciato*. Так, уже в первой строфе в сопровождении двух скрипок достаточно простая мелодия Орфея «орнаментируется» весьма своеобразно: помимо всего прочего один звук мелодии, падающий на слог, дробится на ряд мелких нот (шестнадцатых, тридцатьвторых и т. д.), повторяемых голосом. Эти «биения» Монтеверди впоследствии объяснял как один из признаков «взволнованного» стиля в инструментальных партиях. По-видимому, уже в «Орфее» он нашел этот прием. С каждой строфой появляются новые выразительные штрихи. Сменяется тембровая окраска в сопровождении: корнеты — арфа — виола и контрабас. От виртуозности трех первых строф развитие идет к образному углублению в четвертой строфе с ее более строгой мелодикой и «скорбными» хроматизмами сопровождения, а затем к еще более «аскетичной» пятой строфе, где мольба об Эвридике выражена в духе трагической жалобы (сопровождение струнных идет в низком регистре). Удивительна сама динамическая линия этого монолога: от сложности и патетики к углублению и строгой простоте, которая после пройденного пути действует особенно сильно.

Кульминационной сценой четвертого акта является катастрофа: последнее расставание Орфея с Эвридикой. И снова, по аналогии с трагической ситуацией во втором акте, здесь нет и намека на бурное движение чувств, на патетическое их выражение в крупной музыкальной форме. Все основано на музыкальной декламации с аккордовым сопровождением. Но характер музыкальной речи, гибкой и выразительной, а также смены колорита в сопровождении особо выделяют эту сцену. Речь Орфея, прежде чем он обернется, нарушая запрет, от взволнованных восклицаний переходит к быстрой напряженной речитации (стиль *conciato*!) и обрывается в своем подъеме интонацией вопроса... Тут Орфей

360

оборачивается к Эвридике — и все потеряно. Он клянет себя, терзается упреками. Раздаются

тяжелые, веские слова духа: роковой запрет нарушен. Никаких особых средств музыкальной экспрессии здесь нет, только нарастающее напряжение декламации, вопрос... и резкая смена колорита: в сопровождении сперва звучали виолы, басовые лютни и чембало; когда же Орфей обернулся, инструменты смолкают и лишь орган в низком регистре поддерживает его скорбную речь (*пример 125*).

В масштабе всего произведения это еще не развязка. Она отнесена в пятый акт и связана уже не с темой любви, а с темой искусства. Действие открывается монологом одинокого Орфея. Ему отвечает только эхо, подхватывая его слова. Этот прием был очень любим в музыке с конца XVI века. Он усиливал выразительность фразы, создавал особый колорит, хорошо расчленил форму и бывал особенно уместен в сценах одиночества. Впоследствии им воспользовался и Глюк в «Орфее». С появлением Аполлона начинается заключительный апофеоз. Орфей и Аполлон исполняют большой, развитой, виртуозный дуэт светло-гимнического характера — один из первых оперных ансамблей блестящего вокального стиля. Хор прославляет Орфея. В заключение оперы исполняется пышный балет — мореска при участии небожителей. Это торжественное и светлое «апофеозное» пятое действие как бы отвечает широкоразвернутым светлым пасторальным сценам первого акта.

Так в рамках крупного пятиактного произведения очень большое место занимают праздничные пасторальные и замкнутые музыкальные формы. Что же касается собственно трагических коллизий, то они получают гораздо более строгое, камерное и одновременно детализированно-декламационное выражение, словно большой оперный план сменяется иным, требующим пристального и чуткого вслушивания в каждую интонацию. Только в монологах самого Орфея его горестные чувства и пламенная мольба выражаются в более развитых, порой даже (в третьем акте) виртуозных по своему времени формах.

Вторая опера Монтеверди, «Ариадна», хронологически примыкает к «Орфею» и написана для такого же праздничного спектакля в период карнавала. Как признавал сам композитор, его волновала прежде всего человеческая драма самой Ариадны. И все же, вероятно, она развертывалась в рамках пышного дворцового представления со многими декоративными эффектами дивертисментного характера. Однако лучше всего запомнилась слушателям, глубоко захватила их и приобрела всеобщую популярность именно жалоба Ариадны, то есть музыка в трагической коллизии, а не что-либо иное. Даже в «Орфее», который произвел в целом очень сильное впечатление на современников, не оказалось ни одной мелодии, которая в такой мере была бы избрана слушателями как любимейшая. Благодаря этому она и сохранилась — во многих редакциях и обработках. «Жалоба Ариадны» стала первым оперным *lamento*, своего рода началом в цепи стро-

361

гих и эмоционально-сжатых оперных жалоб. В ней композитору удалось сконцентрировать то, что в «Орфее» выражалось главным образом в напряженной декламации трагических коллизий. Декламационные возгласы здесь распеты и стали основой краткой выразительной мелодии, развивающейся цельно и естественно, в замкнутой форме *da capo*. «Жалоба Ариадны» в полном смысле слова родилась из трагического речитатива, как обобщение и простое музыкальное развитие его свойств. И если выразительную декламацию, как бы она ни впечатляла, слушатели обычно не запоминали и не повторяли, то ария Ариадны была сразу усвоена ими и широко вошла в музыкальный быт.

По ходу действия спящая Ариадна была оставлена похитившим ее Тезеем на острове, к которому они приплыли. Проснувшись, она пришла в отчаяние и бросилась в море. Местные рыбаки спасли ее. Обращаясь к ним, она молит: «Дайте мне умереть». Монтеверди вспоминал потом, с каким трудом он нашел способ выразить то чувство, которое вложено в «Жалобу Ариадны». Ведь ария не сама собой родилась из выразительной декламации, а создана композитором как интонационное обобщение, да к тому же еще в опоре на старинный традиционный народно-бытовой жанр итальянских похоронных песен-плачей с их жалобными возгласами и восклицаниями. Отсюда удивительная органичность, естественность *lamento* у Монтеверди, а затем последовательное развитие арий-*lamento* в итальянской опере уже как определенного типа в кругу других типических образов.

Если не считать «Жалобы Ариадны», то все, что писал Монтеверди для оперного театра с 1607 года (после «Орфея») по 1640-й (до «Возвращения Улисса»), нам полностью неизвестно. Параллельно операм композитор создавал также дивертисменты, интермедии, балеты, другие

произведения для сцены. Для опер он явно предпочитал античные мифологические сюжеты: «Андромеда» (1620?), «Похищенная Прозерпина» (1630), «Свадьба Энея и Лавинии» (1641) и другие. Возможно, что композитор также работал над «Армидой» (1628?). В 1639 году он написал «Адониса». Оба последних произведения связаны уже с новой итальянской поэзией (Тассо, Марино). Но как именно Монтеверди трактовал свои сюжеты, каков был путь от «Орфея» к поздним операм, столь отличным от него, судить невозможно. Если даже немногие высказывания композитора в связи с новыми оперными замыслами и эволюция его мадригального творчества сколько-нибудь проясняют направление этого пути, то момент качественного перелома на нем остается неясным. Можно думать, что произведения, созданные по заказам из Мантуи или для других дворов, сохраняли элементы репрезентативности, дивертисментности, вообще пышного, зрелищного спектакля. Но человеческая драма никогда не переставала захватывать воображение композитора в первую очередь, о чем свидетельствует его особенно обостренный интерес в 1627 году к сюжету «Мнимой сумасшедшей Ликори» (текст Б. Строщи), который позволял выразить

362

музыкой быструю смену чувств и даже облик мнимого безумца (он выступал то в роли мужчины, то в роли женщины) и требовал от исполнителя умения перевоплощаться и выражать страсть в крайних проявлениях. Быть может, уже в этой опере, спустя двадцать лет после «Орфея», наметился перелом в музыкальной драме нового типа? Этого никому знать не дано. Монтеверди завершил партитуру в сентябре 1627 года, но неизвестна даже ее судьба: была ли опера поставлена? Не исключено все-таки и то, что творческий перелом произошел у композитора уже именно в Венеции, в новых условиях, в новой духовной атмосфере городской театральной жизни с ее открытостью, широтой, иными возникшими вкусами аудитории.

Однако художник такого масштаба, как Монтеверди, мог, вне сомнений, и пройти за тридцать с лишком лет целую полосу исканий в жанре музыкальной драмы. Один лишь пример небольшого сценического произведения — «Поединок Танкреда и Клоринды» — может навести на такую мысль. Не случайно автор ссылается на него, когда пишет в 1638 году о своих поисках стиля *concitato*. Это был опыт в своем роде — и опыт, по мнению Монтеверди, удачный. Между тем «Поединок» стоит особняком в творчестве композитора и не находит, по видимому, прямого продолжения.

Музыка Монтеверди написана на подлинные строфы из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» без каких-либо «либреттных» переработок. Львиная доля стихов приходится на рассказчика (*Testo*), который повествует о событиях, тогда как Танкред и Клоринда движениями и жестами изображают все, о чем идет речь. Декламация *Testo* в большей части скупа, как речитатив, и лишь изредка приближается к более ариозному пению. Короткие реплики Танкреда и Клоринды, по указанию композитора, нужно естественно с ней сочетать. Поэтический текст Тассо должен полностью и в совершенстве дойти до слушателей. Раскрывает же образный смысл поэзии Тассо по преимуществу инструментальный ансамбль (струнные, то есть 4 виолы, и *continuo* — чембало и контрабас), который изображает происходящее и выражает напряжение чувств, вызванное столкновением Танкреда и неузнанной Клоринды (в доспехах рыцаря). Изображение, о котором, казалось бы, так заботится композитор, передающий посредством оригинальных приемов конский топот, лязганье мечей, нарастающий темп поединка, кульминацию боя (стремительные пассажи струнных), — это изображение одновременно является у Монтеверди и выражением беспокойства, нарастающего волнения сражающихся, драматизма схватки. Для этого-то и понадобился ему стиль *concitato*: особый характер ритмического движения, новые приемы звукоизвлечения у струнных. Когда драматическое напряжение нарастает к концу битвы, волнение передается и партии рассказчика. Когда же Танкред поражает Клоринду и наконец узнает ее, умирающую, звучность сразу стихает, все обрывается и только прозрачное, просветленное гармоническое сопровождение поддерживает последние слова

363

Клоринды. Что это за жанр? Драматизированный мадригал? Но для мадригала превыше всего

характерна вокальная традиция. «Поединок Танкреда и Клоринды» остается попыткой максимально драматизировать музыкальную передачу поэтического текста вне условий собственно драмы. Нет сомнений в том, что этот оригинальный опыт музыкально-драматической картины не прошел бесследно для оперной драматургии Монтеверди.

И все же на творческом пути композитора после «Орфея» проступают лишь некоторые тенденции, отдельные штрихи того, что будет определять стиль и концепции его поздних опер.

«Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи» тоже написаны на античные сюжеты, почерпнутые в данных случаях из «Одиссеи» и из *Анналов Тацита*. Монтеверди был вполне оригинален: ни до него, ни после эти сюжеты не пользовались популярностью у итальянских композиторов. Они привлекли его совсем не теми чертами, какими мог привлечь «Орфей», и истолковал он их по-другому: как обширные, «многофигурные», полные движения драмы, с обилием столкновений и событий, с контрастами возвышенного и прозаичного (даже буффонного в «Возвращении Улисса»), высокой этики и низменных побуждений, с накалом человеческих страстей до неистовства, иными словами, как жизненные драмы во всем их противоречии, а не как идеальные, обобщенные в мифе древние сказания. Поразительна эта смелость и широта Монтеверди — художника, не имевшего тогда образцов и не давшего их со своей стороны для эпигонов: он обогнал свое время, а исторический процесс повернул к середине столетия в сторону от идеалов Ренессанса, которые еще были действенны в драматургии Монтеверди. Таким образом, последние оперы его по существу уникальны в Италии XVII века. Они были бы уникальными еще более — в XVIII столетии, когда лишь Моцарт достиг глубины и силы жизненного драматизма в зрелых оперных произведениях.

При важных общих отличиях от типа оперы, представленной «Орфеем», «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи» как музыкальные драмы отнюдь не сходны и между собой. Эта редкостная способность композитора к творческому движению в поздние годы позволяет думать, что он мог именно в Венеции на протяжении немногих лет (с 1637 по 1642 год) искать и найти свой новый оперный стиль и новые принципы драматургии, еще не характерные для предшествующих этапов творчества.

«Коронация Поппеи» обычно оценивается выше, чем «Возвращение Улисса», и это в принципе справедливо: многообразие сильной жизненной драмы с ее контрастами соединяется здесь с большей психологической глубиной. Но и «Возвращение Улисса» — интереснейшее произведение, в основе которого лежит действенная драма. Здесь все направлено вовне, в действие, движение, столкновение, события и относительно немногое — в глубь эмоций. Опера эта скорее изобразительна, чем выразительна, отчего она, впрочем, не становится менее динамичной. В ней живет дух

364

приключений, она прославляет ловкость, находчивость и силу героя, безупречность и стойкость его верной жены Пенелопы. Действие разворачивается со многими перипетиями, активно и шумно. Композитор не избегает ни натуралистических деталей, ни условности. Боги вмешиваются в судьбы людей, посылают им знамения с неба; Нептун гневается на Улисса, Юпитер и Минерва ему помогают. Женихи Пенелопы получают экспрессивно-комическую характеристику (вплоть до воплей и смеха в партии Иро), особенно в сцене неудачной стрельбы из лука. Лирична, серьезна лишь партия Пенелопы. Улисс — прежде всего действующий герой, но и у него есть в трудной ситуации (феакийцы отплыли, а он проснулся один на берегу) выразительный декламационный монолог с характерными гармоническими «блужданиями». Когда же он рассказывает о буре, которая застигла его в странствиях по морю, музыка становится изобразительной. Партия пастуха Эвмета, преданного Улиссу, местами несдержанна, если не эксцентрична (крики радости). Широка и воинственна фанфарная ария разгневанного Нептуна. Блещет фиоритурами партия Минервы. В партии юного Телемака есть, кроме всего прочего, маленькая ариетта. В опере много ансамблей, порою сложных, виртуозных, с имитациями и колоратурными пассажами. В последнем действии сопоставлены небесный хор (высокие голоса в строго аккордовом складе) — и хор морской (низкие голоса), что заставляет вспомнить о типично барочных апофеозах римских опер. Композиция целого объемна, «просторна», но отнюдь не растянута. Многое в обрисовке персонажей и ситуаций характерно, смело, даже дерзко и порою пестро. Монтеверди отходит здесь дальше, чем где-либо, от строгости стиля. Есть что-то свободное, раскрепощенное в его понимании оперы с приключениями, словно его навели на это не только древние греки с их эпосом, но, быть может, и Ариосто, и авторы «пикарескных» романов XVII века.

«Коронация Поппеи» стоит по трактовке сюжета ближе к исторической драме с чертами трагикомедии. Последняя опера Монтеверди побуждает обычно к сопоставлениям с драмами Шекспира. Возможно, что это преувеличение. Но все же ни один автор опер. в то время, кроме Монтеверди, не наталкивает на подобные сопоставления, равно как и ни один драматург, кроме Шекспира, не вспоминается в связи с последней оперой Монтеверди.

Либреттист «Коронации» Франческо Бузенелло, хотя и опирался на историческую основу, но не строго придерживался истории в развитии сюжета и составе действующих лиц, допускал участие мифологических и аллегорических персонажей. В опере Монтеверди введен широкий круг очень различных участников драмы, кипят и сталкиваются страсти, показана сложная интрига с заговорами, покушениями, жестоким отмщением, причем властолюбием, деспотизмом и коварству противостоят верность, самопожертвование, стоицизм. Ни строгая фабульность «Орфея», ни пасторально-идиллическое начало праздничного спектакля не предсказывали

365

в свое время ничего подобного! «Орфей» возник как будто бы в каком-то ином художественном мире, на эстетической почве иного театра. И все же есть нечто, объединяющее первую и последнюю оперы Монтеверди: человеческая драма, которая призвана потрясти современного ему слушателя, каков бы он ни был в герцогском дворце — или в венецианском публичном театре.

Характеры действующих лиц обрисованы в «Коронации Поппеи» достаточно контрастно, но в то же время не однолинейно. Так, любовная страсть Нерона и Поппеи выражена с красивой яркостью, в блестящей музыкальной форме (сцена в первом акте, большой дуэт в финале), хотя по ходу действия и тот и другая предстают жестокими и по существу агрессивными честолюбцами, а Нерон — еще и грубым деспотом. Партии Нерона и Поппеи вообще выделяются в опере своим блестящим вокальным стилем. Партия Нерона (она написана для кастрата-сопрано) местами просто виртуозна. Вместе с тем Монтеверди решается показать в ней и такие жизненные подробности, как заикание взбешенного Нерона (в сцене с Сенекой), как его грубый хохот (в сцене оргии после смерти Сенеки), его бешенство. В иных тонах охарактеризованы благородные и страдающие герои: покинутая Нероном Октавия и верный супруг Поппеи Оттон (его партия написана для кастрата-альта). Их партии несут в себе драматическое, если не трагическое начало, выраженное по преимуществу в содержательных речитативах или ариозо. Величественная партия Сенеки (бас) — широкая и мужественная. Легкий комедийный стиль проступает в партиях юного пажа и служанки, как бы оттеняя драму.

Важной особенностью в драматургии «Коронации» является смелое сопоставление драматических, даже трагических — и жанрово-комедийных эпизодов: скорбный монолог Оттона (узнавшего об измене жены) — и болтовня солдат на страже; стоическая смерть Сенеки — и веселая интермедия пажа и служанки. Все это признаки времени: в римской и ранней венецианской опере такие контрасты только входили в обычай; в пору «Орфея» они были бы немыслимы. Впрочем, у Монтеверди они еще носят особый характер, поскольку включены в историческую драму как жизненный контраст, а не являются развлекательно-пародийным элементом, каким они стали у венецианцев.

Вместе с тем в широкоразвернутую драму с ее поэзией и прозой, жестокостью и лирикой, патетикой и комизмом вторгается традиционная фантастика: Паллада посылает Меркурия сообщить Сенеке, что пришел час его смерти; Амур отводит руку убийцы от Поппеи; Венера и Амур как бы освящают своим присутствием церемонию коронации Поппеи. Традиционно условен и пролог: Фортуна и Добродетель спорят о том, кто из них сильнее (диалог и. дуэт); Любовь примиряет их — истинная власть принадлежит лишь ей одной. Эта аллегория имеет отношение к развитию драмы — но лишь самое общее, как и ко многим другим сюжетам.

В опере всего три акта, но они насыщены содержанием, в каждом из них много сцен, событий, столкновений. Самый темп драма-

366

тического движения взят очень напряженный. Вспомним первый акт «Орфея» — целиком праздничный, пасторально-идиллический. В «Коронации Поппеи» уже первый акт изобилует событиями, в нем сталкиваются все главные действующие лица, выясняются все соотношения сил и предвещается дальнейшее развитие драмы.

Как когда-то в «Орфее», в последней опере Монтеверди широко раздвинут по своему времени круг выразительных средств; но сами эти средства стали уже во многом другие. Изменилось соотношение вокальных партий и оркестра, солистов и хора. Это связано не только с авторским

замыслом, но и со сценическими условиями в Венеции. Публичные театры, организованные на коммерческих началах, не располагали такими безграничными исполнительскими силами, как богатый придворный театр с его собственными и любимыми приглашенными кадрами артистов. Не случайно в операх, написанных для венецианской сцены, все держится на солистах, а вместо хоров звучат небольшие ансамбли. Скромны и состав оркестра (различные виды струнных и *continuo* как основа, духовые по мере необходимости). Монтеверди, столь тесно связанный с традициями хоровой культуры, в «Коронации Поппеи» и по ходу драмы мог обойтись без больших хоров, и по условиям театра должен был ограничить себя. Что касается оркестра, то мы лишь в самых общих чертах можем представить, каков он был в данном случае.

Дело в том, что сохранилась не полная партитура оперы, а всего лишь схематическая ее запись, только частью автографная. Она содержит вокальные партии и *continuo*. Выписаны также некоторые инструментальные ригурнели. Возможно, что то был всего лишь вспомогательный материал для репетиций, но не вполне исключено, что для венецианского театра, с его исполнительскими силами и уже складывающимися навыками исполнения, достаточно было и такой записи произведения. Так или иначе, одно является несомненным: инструментовка не выписана и не обозначена, а следовательно, о такой тонкой звуковой дифференциации, какая характерна для партитуры «Орфея», здесь не могло быть и речи. Остается предположить, что музыка Монтеверди в «Коронации Поппеи» была рассчитана на струнный состав (виолы, лютни, арфа, контрабас), чембало и небольшие органы, но как именно распределял и выделял эти тембры композитор, можно только гадать.

Опера начинается совсем небольшим инструментальным вступлением. Выписаны лишь два верхних голоса (очевидно, партии виол или скрипок) и *basso continuo*. По образцу распространенных в быту «пар» танцев одна и та же тема кладется сначала в основу паваны, затем — гальярды. Что говорить — простейшее решение задачи! За вступлением следует аллегорический пролог. Все первое действие (наиболее насыщенное из трех) построено таким образом, что различные силы драмы (Нерон—Поппея, с одной стороны, Оттон — Октавия и Сенека — с другой) не раз

367

противопоставляются в их завязавшейся и все обостряющейся борьбе.

Оттон возвращается ночью в Рим из поездки, в которую его посылал Нерон. Приближаясь к дому, он горячо радуется предстоящей встрече с Поппеей. Его монолог (с инструментальными ригурнелями) как бы совмещает в себе музыкально-драматическую декламацию и черты ариозо. Поначалу он носит светлый, несколько гимнический характер и приводит к подъему радостных эмоций. Но затем Оттон замечает стражу — солдат Нерона — у своего дома и догадывается о присутствии Нерона и измене Поппеи. Тут вокальная мелодия утрачивает прежний характер, становится беспокойной, напряженно возвращается к одним и тем же драматическим интонациям. Развитие драмы прерывается прозаическими подробностями. Солдаты вступают в долгий разговор между собой (диалог и дуэт), делятся своими заботами, жалуются на службу, на Нерона, на Рим, толкуют о покинутой Нероном Октавии, о его возлюбленной Поппее...

Появляются из дома Нерон и Поппея. Большая любовная сцена объединяет и быстрые, разговорные речитативы, и напевную декламацию, и ариозное пение. Переходы от речитатива к ариозо совершаются гибко, мелодия течет свободно, иногда с виртуозными пассажами. За широкой и блестящей диалогической сценой следует сольный эпизод (Поппея после ухода Нерона) и сцена Поппеи с ее служанкой.

Новая картина (у Октавии) вначале резко контрастирует с предыдущей. Покинутая мужем Октавия делится горестями со своей наперсницей. Появляется Сенека, выслушивает Октавию и дает ей совет спокойно принять свою судьбу и мужественно, с достоинством держаться в несчастье. Его партия, в широком ариозном стиле (диапазон две октавы), серьезна, внушительна, даже героична. Торжественному тону Сенеки контрастируют легкие шуточные реплики молодого пажа; в драму снова вторгаются словно комедийные штрихи, но это лишь на мгновение. Наступает зона кульминации всего первого акта. Сенека остается один. Афина Паллада предвещает ему близкую смерть. Он стоически принимает роковую весть. Нерон объявляет Сенеке, что оставляет Октавию и намерен жениться на Поппее. В напряженном диалоге сталкиваются Нерон и Сенека, который решительно отговаривает императора от его намерений, ссылаясь на неизбежное недовольство народа. Взбешенный Нерон заикается в безумном гневном... По уходе Сенеки и с появлением Поппеи начинается новая любовная сцена. Поппея еще подливает масла в огонь, оговаривая Сенеку перед Нероном. Император выносит ему смертный приговор. Но и этим не

завершается первый акт. Дальше намечается новая линия интриги. Оттон стремится вернуть Поппею, она решительно отвергает его (большая сцена), а он, придя в отчаяние, замышляет убить ее. Между тем в Оттона влюблена молодая Друзилла. Оттон тщетно надеется найти утешение возле нее: «На устах Друзилла, в сердце Поппея».

368

В итоге развитие событий в пределах первого же действия оперы оказывается таким насыщенным, что уж одно это предполагает как бы «безостановочное» движение музыки то в декламационном, то в ариозном стиле, в соло и в ансамблях, но, несомненно, без статических декоративных эпизодов. Складывается совсем другая оперная драматургия в сравнении с «Орфеем».

В начале второго акта вступает в силу трагедия. Меркурий предупреждает Сенеку, что он вскоре умрет, и тут же начальник преторианцев объявляет ему смертный приговор. Сенека бесстрашен в своем стоическом величии. Он приемлет смерть, как философ, осознавший тщету земных страстей. Его партия широка и героична, он обращается к своим близким с предсмертными наставлениями, а они, содрогаясь от страха, молят его не умирать. Этот хор учеников Сенеки выделяется, как и многие другие трагические страницы в партитурах Монтеверди (в операх и мадригалах), острой необычностью звучаний. В полифоническом трехголосии имитационно наслаиваются голоса, медленно, тяжело поднимающиеся в хроматических наследованиях, что создает впечатление мучительной, гнетущей скорби (*пример 126*). Но Сенека тверд в своем решении. Со словами прощания он удаляется, чтобы вскрыть себе вены.

Здесь возникает резкий по парадоксальности драматический контраст. Самая трагичная сцена оперы сменяется веселой интермедией; юный паж ухаживает за кокетливой служанкой. Звучит простая, легкая ариетта паж в духе жанровой песенки. Веселый диалог завершается дуэтом.

Действие возвращается к Нерону, облик которого раскрывается все полнее. Император и его сотрапезники шумной оргией празднуют смерть Сенеки, глумясь над ней и воспевая радости жизни. Блестящий виртуозный дуэт Нерона и его приближенного Лукана (**вокальные партии включают хохот**) хорошо соответствует всей атмосфере разнузданного пиршества.

Октавия призывает к себе Оттона, и они как оскорбленные супруги вместе обдумывают план отмщения. Под давлением Октавии Оттон укрепляется в решении убить Поппею. Чтобы обезопасить себя, он переодевается в женское платье, взятое у Друзиллы.

Поппея засыпает, убаюканная своей кормилицей. Колыбельная, которую поет кормилица, проста и вместе оригинальна по своей мелодии, мерной и плавной, но с необычным ладовым оттенком, то ли архаичным, то ли слегка экзотичным. Охраняет сон Поппеи и Амур, спустившийся с небес. Когда к Поппее проникает Оттон, чтобы поразить ее мечом, Амур останавливает его руку. Внезапно пробудившись, Поппея замечает лишь быстро удаляющуюся фигуру в платье Друзиллы. Третий акт привлекает внимание к чистому образу Друзиллы, беззаветно любящей Оттона. Подозрение в убийстве падает на нее. Кормилица Поппеи обличает Друзиллу. Нерон, под угрозой пыток, требует от нее признания. Его гнев неистов, он беснуется, выкрикивая: «Бичевать, душисть, жечь...», — и агрессивная, грубая мело-

369

дня его ариозо дополняет облик деспота. Друзилла не выдает Оттона и принимает его вину на себя. Ей грозит казнь. Но тут появляется Оттон, и из его признания все узнают истину. Нерон приговаривает к изгнанию Октавию и Оттона. Теперь он свободен и может соединиться с Поппеей. Отталкивающему образу Нерона в этих сценах противостоит светлый образ Друзиллы и печальный образ Октавии. Выдерживая испытание угрозами, Друзилла выражает свою решимость остаться мужественной до конца в небольшом, серьезном и исполненном сдержанной силы монологе. Осужденная на изгнание Октавия в глубоком горе прощается со всем, что ей дорого, — Римом, родиной, друзьями. Ее прощание-жалоба величаво, очень просто, очень строго по выбору выразительных средств, и лишь необычная расчлененность в течении музыки, словно прерывистое дыхание, сообщает целому трагический отпечаток.

Итак, развязка драмы приносит полное торжество Нерону: противостоящие ему силы побеждены. Опера заканчивается сценой коронавания. Поппеи как жены императора и любовным дуэтом Нерона и Поппеи. Торжественно и пышно, в присутствии консулов и трибунов, Амура и Венеры совершается обряд коронавания. Звучит праздничная симфония для духовых инструментов (на сцене). Но композитор не был удовлетворен таким финалом. Он предпочел после него завершить оперу большим дуэтом счастья, достигнутого счастья любви и честолюбия. Этот последний дуэт Нерона и Поппеи широко развернут, льется непринужденно, как любовный диалог, с репликами и

фиоритурами, ликующие герои изливают чувства, обращаясь друг к другу. Однако за этим впечатлением непринужденности стоит крепкая, словно стянутая стальными обручами, музыкальная форма. Помимо интонационных связей здесь действуют *basso ostinato* в первой и третьей частях и выдержанный почти на всем протяжении дуэта не вполне строгий канон вокальных партий.

Эта «счастливая развязка» по существу не слишком оптимистична: победили сильные, жестокие, честолюбивые, погибли, подавлены, отстранены чистые и оскорбленные. За яркими образными контрастами и смелым обнажением правды жизни в последней опере Монтеверди стоит и нечто большее: его философия на склоне лет, его мировосприятие, каким оно выработалось за многие годы опыта. Нет сомнений в том, что автор «Коронации» был сильной личностью. Он верно чувствовал социальные и психологические противоречия, которые мог и наблюдать, и испытывать лично. Он ценил многообразие и красоту жизни, воздавал должное мужеству, этической чистоте, моральной стойкости. Но похоже на то, что он разуверился в возможной победе справедливости и, желая: быть правдивым, не скрывал этого. Как видим, драматургическая концепция последней оперы Монтеверди достаточно широка. Ее смелость в самом деле сродни Шекспиру. Быть может, именно поэтому пример Монтеверди оказался недосягаемым для ближайших поколений в оперном искусстве.

370

Историческое положение Монтеверди исключительно для его эпохи. С одной стороны, он реализовал ее высшие художественные возможности и тем самым как бы прорвался в будущее. С другой — он не принадлежит к типичным ее явлениям.

Как создатель «взволнованного» стиля, например, Монтеверди бесспорно наилучшим образом выразил динамику своей эпохи. Чрезвычайно динамичными были в своем восприятии мира и итальянские живописцы середины XVII века — Валерио Кастелло, Франческо Маффеи и в особенности Себастьяно Маццони. Но какой бурной ни была бы их динамика в передаче эмоций, действий, явлений природы, все эти страсти и этот вихрь, новые смелые приемы и средства выразительности еще далеко не связаны с образами и концепциями монтевердиевской силы и значительности.

Как представитель нового стиля («новой практики» — по словам композитора) и одновременно полифонист, развивающий лучшие традиции XVI века, Монтеверди тоже вышел на магистральную линию музыкального развития от эпохи Ренессанса к XVIII веку. Но и здесь он далеко вырвался из ряда типических явлений своего времени, поскольку достиг художественного синтеза, еще недоступного другим его современникам.

ОПЕРА В ВЕНЕЦИИ. ФРАНЧЕСКО КАВАЛЛИ

Венецианская оперная школа, которая складывается к середине XVII столетия, имеет наибольшее право называться именно школой в истории итальянского оперного театра. После первых экспериментов во Флоренции, после разнонаправленных оперных исканий в Риме, вслед за уникальными произведениями Монтеверди в Венеции оперное искусство входило, так сказать, в определенную колею. Сформировались и получили продолжение определенные типы опер — в смысле трактовки сюжетов, понимания музыкальной драматургии, интереса к излюбленному кругу образов, соотношения речитативных и ариозных форм, композиционных принципов арии и т. д. Венецианская школа несомненно унаследовала из опыта ближайшего прошлого многое, что в ее условиях и на новом историческом этапе оказалось жизнеспособным и перспективным. Вместе с тем в Венеции прижилось далеко не все, что в свое время было достигнуто усилиями «первооткрывателей». В частности, комические элементы и черты комедии дель арте, так или иначе ощутимые в римском театре, возымели свое действие и на венецианскую оперу, но как бы преобразились внутри иного целого — произведения на мифологический или исторический сюжет.

Судьба комического, комедийного начала в итальянской опере XVII века вообще достаточно своеобразна. По меньшей мере от опер Стефано Ланди до «Возвращения Улисса» и «Коронации Поппей» Монтеверди комическое включается в серьезный оперный жанр. Несколько позднее комическая опера, казалось бы, уже рождается в Италии — и это происходит параллельно развитию

371

венецианской оперной школы. Как ни странно, именно во Флоренции, на первых порах столь

далекой от комедийного понимания «драмы на музыке», новый оперный театр *délia Pergola* открылся в 1656 году премьерой комической оперы — со всеми признаками этой новой разновидности жанра. Автор оперы был Якопо Мелани, и называлась она «Танча, или Деревенский подеста». Литературной основой для нее послужила комедия Микеланджело Буонарроти («Танча», 1611) из сельской жизни, с диалектальными тосканскими элементами. Либретто составил Андреа Монилья. Театр *délia Pergola* был основан местной знатью и студентами, входившими в академию Неподвижных (*Immobiii*), покровительствовал ему кардинал из рода Медичи. В составе труппы находились первоклассные певцы и сильные инструменталисты. Автор либретто «Танчи» Монилья писал впоследствии в предисловии к своим сочинениям, что успех ее был исключительным и на спектакли приезжали зрители-слушатели не только из других городов Италии, но и из других государств.

В тексте либретто сохранены диалектальные черты. Обычный для того времени комедийный сюжет развит умело и динамично. В отношениях двух влюбленных пар выделены даже чувствительно-лирические стороны (что не было характерно для Буонарроти). Введен прием пародии на мифологическую оперу: ловкие и остроумные слуги дурачат деревенского скупца, препятствующего браку своей дочери, и заставляют его заклинать духов, якобы владеющих кладом. В сравнении с единичными римскими операми-комедиями Мелани проявил большое мастерство и расширил музыкально-драматургические рамки этого типа оперы: поставил в ряд с шуточно-народными ариями-песенками развитые лирические арии и создал первые образцы комедийных ансамблей-финалов, например драматический финал второго акта — похищение девушки во время всеобщего замешательства на балу. В остальном средства музыкальной выразительности в «Танче» не отличаются особенно резко от средств и приемов других, некомедийных опер того времени. Однако в «Танче» сам музыкальный язык становится более конкретным, более жанровым, нежели в операх-пасторалях, операх-балетах на условно-мифологические сюжеты. Яркие, характерные музыкальные образы создаются, к примеру, в двух ариях этой оперы: в веселой песенке деревенской девушки Танчи и в лирической арии Изабеллы.

Песенка Танчи приобрела в Италии всенародную популярность. Ее легкие, закругленные песенно-плясовые мелодические фразки, перемежающиеся краткими живыми ритурнелями двух скрипок с басом, явно предвещают мелодический стиль будущей оперы-буффа (*пример 127*). Печальная ария Изабеллы, порвавшей со своим возлюбленным, проникнута лирическим чувством — такова здесь трактовка оперного *lamento*. Мелодия изобилует характерными «вздохами», с вокальной партией соревнуются партии двух концертирующих скрипок. Развитому стилю изложения соответствует и крупный масштаб целого, причем композиция подчинена

372

новому и любимому тогда приему формообразования: вся ария идет на *basso ostinato* (хроматически ниспадающая линия). Все это, так же как выбор тональности (*g-moll*), в дальнейшем станет типичным для оперного *lamento*, но не сдержанно-трагического, а скорее чувствительного характера.

Однако опера-комедия этого образца все же не получила последовательного развития в XVII веке. В театре *délia Pergola* шли и другие комические оперы того же Мелани и Доменико Англези. Наряду с ними ставились в пышном сценическом оформлении и серьезные мифологические оперы, например «Гипермнестра» Ф. Кавалли. Но все это продолжалось недолго: театр закрылся в 1662 году, просуществовав, таким образом, только пять лет. Как и в Риме, существование оперного театра зависело в данном случае от личности властителей. Умер кардинал, покровительствовавший театру, герцог же Тосканский Козимо III Медичи не склонен был поддерживать оперу. С тех пор помещение театра *délia Pergola* служило только для устройства всевозможных состязаний и балов.

Постановка оперного дела в Венеции впервые не испытывала прямой зависимости от двора или церкви. Пусть даже художественные возможности публичных, коммерческих театров были скромными в сравнении с богатыми придворными сценами, но оперная жизнь города была устойчивой, не прерывалась, количество театров возрастало (бывали годы, когда действовало одновременно восемь театров!), возникала преемственность в оперном творчестве и его сценическом воплощении. Если начало комической оперы во Флоренции рано оборвалось, то и эта своеобразная линия оперного искусства была в некоторой мере подхвачена венецианским оперным театром, получила в нем новое отражение. Опыт театра *délia Pergola* не прошел бесследно для Италии, ибо стимулы к созданию комической разновидности жанра там

существовали давно (вспомним мадригальные комедии), хотя история собственно итальянской оперы-буффа развернулась значительно позднее.

Первый оперный театр в Венеции был открыт в 1637 году оперой «Андромеда». В ее создании сотрудничали видные тогда венецианские художественные деятели: композитор Франческо Манелли, поэт и музыкант, руководитель театра Сан Кассиано Бенедетто Феррари (автор либретто). Начиная с 1639 года в том же театре постоянно работал Франческо Кавалли. О постановках пяти опер Монтеверди в Венеции 1639—1642 годов у нас уже говорилось. Отсюда и пошла история венецианской оперной школы, первые страницы которой были столь блистательными. В дальнейшем ее движении пример Монтеверди возымел весьма своеобразное значение: если он многому и научил композиторов младшего поколения, то полностью они за ним не последовали. Скорее молодой Кавалли, который тоже учился на примере Монтеверди, проложил колею для развития венецианской творческой школы с ее типизирующими тенденциями. Монтеверди же был слишком инди-

372

видуален, слишком многообразен, чтобы дать типические образцы искусства. Он оставил не традиции, не образцы, а прозрения, не колею, не русло, а перспективу.

История венецианской оперы очень тесно связана с характером венецианской театральной жизни. Оперные театры конкурировали друг с другом, аудитория необычайно живо откликалась на новые постановки. Коммерческая организация театрального дела диктовала иное отношение к публике, чем где-либо в театре Барберини, откуда можно было грубо выдворить скромного посетителя. Если зал театра не был полон к началу спектакля, в театр иногда бесплатно допускался простой народ; а в присутствии, например, гондольеров администрация была даже заинтересована: они более, чем кто-либо, общались с населением города и разносили молву о спектаклях. Сами театральные условия сложились здесь поначалу своеобразными: знать закупала ложи, остальные места не были нумерованы, зал не освещался (светильники помещались только на сцене), и зрители, чтобы взглянуть по ходу действия в либретто, пользовались небольшими восковыми свечками. Либреттисты сперва ничего не получали за свой труд, кроме права свободного входа в театр. Композиторы и певцы оплачивались скромно. Хоры со временем были вытеснены из венецианской оперы. Основой оркестра оставался струнный состав с клавишными инструментами (для *basso continuo*), а в особых ситуациях звучали духовые различных тембров.

Оперные спектакли шли в определенные сезоны: с 26 декабря до конца марта, от окончания пасхи до 15 июня, с 15 сентября до конца октября (то есть исключались посты, большие праздники и наиболее жаркие летние месяцы). За годы от открытия первого публичного театра до конца XVII века в Венеции было поставлено более 360 оперных произведений, выдвинулись десятки композиторов. Само название «опера» (сменившее первоначальные обозначения «*dramma per musica*», «*favola in musica*») утвердилось именно здесь. Как известно, итальянское слово «*opera*» переводится, как «работа», «дело», «произведение». Первая опера Кавалли «Свадьба Фетиды и Пелея» была обозначена как «*opera scenica*», то есть «сценическое произведение». Далее в Венеции в массовой практике оперных театров слово «опера» приобрело уже специальный, узкий смысл, как название определенного жанра музыкального произведения для сцены, то есть оперы в нашем понимании. Там же стало обычным слово «либретто», буквально переводимое как «книжечка» (от «*libro*» — «книга»), поскольку тексты опер распространялись для посетителей театра в книжках малого формата. Само понятие «либретто» как литературная канва оперы — в отличие от «поэзии» как ведущего начала «*dramma per musica*» — утвердилось тоже в Венеции, где музыка бесспорно возобладала над поэзией. И поскольку явления оперной жизни приобрели здесь впервые массовый характер, именно это понимание терминов «опера» и «либретто» утвердилось в истории.

Венецианская оперная аудитория столь существенно отлича-

374

лась от круга просвещенных гуманистов во флорентийской камерате и от посетителей дворцовых театров, что ее вкусы, предпочтения и запросы не могли не сказаться на характере репертуара, на трактовке оперных тем и сюжетов, на всем облике оперного искусства в Венеции. Никто не помышлял о возрождении античной трагедии, равно как никто не искал в оперном театре религиозного морализирования по образцу Рима. К опере стали предъявляться требования искусства действенного, жизненного, эмоционального, занимательного, волнующего. Оперная продукция становится массовой. Вырабатывается некий тип оперы, оперного спектакля, и единичное произведение не превращается в такую творческую проблему, какую оно представляло

для Монтеверди. В этой связи и единичный оперный сюжет перестает быть особо индивидуальной творческой задачей. Он должен быть разработан таким образом, чтобы увлекать, занимать и трогать, давать основание для любовной интриги и героического подвига, впрочем не утомляя серьезностью и допуская комедийную разрядку в контраст к драме.

Одной из характерных особенностей в трактовке сюжета становится в Венеции широкое и почти повсеместное введение комических эпизодов в контекст серьезной мифологической или легендарно-исторической оперы. Но природа такого комизма здесь иная, чем в «Святом Алексее» Ланди или в «Коронации Поппеи» Монтеверди. Комическое уже не входит органической частью в общую концепцию оперного произведения. Оно в основном пародийно. Оно словно вывертывает наизнанку, снижает и вышучивает происходящую драму. Оно может быть и злободневным, как впоследствии в оперетте. Но всегда цель его — выбить котурны из-под ног античных героев, развенчать патетику, обнажить прозаические, если не низменные подосновы действия. Уже в «Армиде» (1639) Б. Феррари, совершенно независимо от оригинала, то есть от поэмы Тассо, введены такие персонажи, как уродливая нимфа, влюбленная в Ринальдо, и фавн, очарованный этой нимфой. В «Делии» (1639) Франческо Сакрати устами греческого шута Гермафродита высмеиваются манерность и вычурность современного поэтического языка, жеманная метафоричность его и т. д. В опере Кавалли «Свадьба Фетиды и Пелея» Мом советует Юпитеру, влюбленному в Фетиду, превратиться в золото, ибо только оно всемогуще в любви. В «Дидоне» (1641) Кавалли греческий солдат Синон потешается над Менелаем и вообще над обманутыми мужьями, а когда Эней покидает Дидону, придворные дамы, комментируя происшедшее, советуют не доверять кавалерам и всякий час думать о другом поклоннике. Непосредственно из комедии того времени на оперную сцену проникают сводницы, влюбленные старухи, остроумные уроды-шуты, корыстолюбивые красотки, кормилицы, владеющие тайнами героев... К поэтической Психее, например, обращается сводница с советами иметь столько любовников, сколько волос на голове, а когда Психея не слушает ее, высказывает уверенность, что даже из Дианы можно сделать курти-

375

занку («Влюбленный Амур» Кавалли, 1642). В «Язоне» Кавалли (1649) действует шут Демо, горбун и заика; в его же опере «Эгист» (1643) — старуха Дема, вспоминающая о своих любовных похождениях. Это имя, производное от «демос», говорит о народном происхождении персонажа, нарочито снижающего, вульгаризирующего высокий мифологический сюжет.

Подобные эпизоды, иногда совсем краткие, иногда более развернутые, естественно побуждали композиторов вводить в оперу жанрово-песенные элементы, подчас натуралистические эффекты (вроде заикания в партии Демо), разговорные речитативы, иногда комические дуэты, словом, многое из того, что впоследствии станет основой оперы-буффа. Да и в остальном особой строгости в трактовке сюжетов не соблюдалось. Трагические развязки легко заменялись счастливыми (Ринальдо, например, возвращался к Армиде!). В костюмах, в оформлении сцены не характерны были строгость или историческая достоверность.

Некоторые исследователи утверждают даже, что под внешней оболочкой мифологической драмы венецианская опера по существу была комедией дель арте и под одеяниями Юпитера, Венеры, Александра, Эгиста скрывались плечи Флориндо, Изабеллы, Панталоне, Грациано. Но это, конечно, преувеличение. Известная близость к комедии дель арте в венецианской опере несомненна, но тождества здесь нет и быть не может. Несмотря ни на что, условно-сказочный сюжет (миф, легенда) допускает особую, чисто оперную декоративность, оправдывает оперные «чудеса», а полеты по воздуху, заклинания духов, так же как эффектные декорации (замки, подземелья, Аид, волшебные сады и т. п.), словом, все признаки театральной романтики оставались в глазах тогдашней аудитории одной из главнейших приманок оперного спектакля. Новая публика, приобщившаяся к оперному искусству, не обязательно тяготела к истории и не обладала развитым и требовательным чувством историзма, но хотела действенности и героики на оперной сцене, ей нравился ореол чудесного, окружавший героев и их поступки. То понимание героизма, подвига, какое есть в «Орфее» (подвиг легендарного певца), в «Святом Алексее» (подвиг аскета), в «Коронации Поппеи» (подвиг стойка) и связано именно с духовной деятельностью человека, не удовлетворяло современников Кавалли, жаждавших жизненной активности героев, их смелых и воинственных действий, чудесного преодоления препятствий и торжества сильных. Поэтому самая широкая венецианская оперная аудитория не хотела бы пожертвовать мифологической и легендарно-исторической оперой ради оперы-комедии.

На венецианских оперных сценах исполнялись произведения многих композиторов XVII века: Франческо Паоло Сакрати (ум. в 1650 году), Антонио Сарторио (ок. 1620—1681), Джованни Легренци (1626—1690), Пьетро Андреа Циани (ок. 1630—1711), Антонио Драги (1635—1700), Джованни Доменико Фрески (1640—1690), Доменико Габриели (ок. 1640—1690), Марк' Анто-

376

нио Циани (1653—1715), Карло Франческо Поллароло (1653— 1722). Крупнейшими авторами опер в Венеции были, после Монтеверди, Франческо Кавалли (настоящее имя Пьер Франческо Калетти Бруни, 1602—1676) и Марк' Антонио Чести (1623— 1669). Первый из них целиком связан с венецианской школой и наилучшим образом представляет ее, второй же, имея отношение к этой школе, работал и в других музыкальных центрах, в том числе за пределами Италии, и соответственно выразил в своем творчестве не только характерно-венецианские тенденции. Кавалли, родом из Кремы, с юношеских лет обосновался в Венеции, где и закончил свое музыкальное образование. В течение многих лет он работал в соборе св. Марка, где был певчим в капелле, органистом (еще при Монтеверди), позднее капельмейстером; написал довольно много духовных сочинений. Но основной областью его творчества бесспорно оказалась опера. Между 1639 и 1669 годами он создал 42 оперных произведения, из которых сохранилось более половины. Ромен Роллан называет Кавалли «народным гением», отмечая демократизм его искусства, понятного всем без исключения посетителям венецианского театра, и его «могучий комический талант». Будучи необычайно плодовитым, Кавалли больше, чем кто-либо в его время, утвердил типические черты венецианской оперы, определил ее творческий облик. Когда он начинал свой путь, итальянская опера еще не порвала со своим прошлым. В его собственных произведениях, в музыке Луиджи Росси, позднее в сочинениях Чести можно найти выразительные речитативы, со смелой гармонизацией, небольшие картинно-иллюстративные инструментальные эпизоды, внимание к драматической ситуации, к ее экспрессивным деталям. Но основная тенденция музыкального письма влечет Кавалли в иную сторону. Выбор сюжета и его истолкование, понимание характеров, развитие действия, выражение чувства — все подчиняется в его операх принципу крупного мазка, широких простых линий, концентрации тематизма внутри арии или ансамбля. Драматические диалоги или монологи еще побуждают композитора к содержательной и напряженной музыкальной декламации, но стоит ситуации или чувству определиться — звучит законченный, цельный музыкальный номер (ария, ансамбль), обычно выдержанный в едином духе, как ясный образ.

После первых опытов и других разносторонних исканий в итальянской опере устанавливается на ряд десятилетий излюбленный тип сюжета — античного мифологического, затем исторического, без особых отличий в их трактовке. Между событиями истории и мифологическими сказаниями строгой грани ни либреттисты, ни особенно композиторы не проводят: мифология как бы переходит в историю, сливается с ней. Для Кавалли и его венецианских современников история тоже стала своего рода собранием легенд, а Плутарх или Тацит — почти такими же источниками, как Гомер или Овидий.

Круг избираемых сюжетов у Кавалли достаточно, широк, как

377

можно судить хотя бы выборочно: «Любовь Аполлона и Дафны» (1640, либретто Бузенелло), «Дидона» (1641, тоже Бузенелло), «Эгист» (1643, Фаустини), «Дейдамия» (1644, Эрикко), «Ромул и Рем» (1645, Строцци), «Язон» (1649, Чиконьини), «Брадамант» (1650, Биссари), «Александр, победитель себя самого» (1651, Сбарра), «Елена, похищенная Тезеем» (1653, Бадаро), «Антиох» (1658, Никколо Минато), «Сципион Африканский» (1658, Мина-то), «Муций Сцевола» (1665, Минато). Наибольший успех имели «Язон», «Дидона», «Ксеркс», прославившиеся не только в Италии.

Музыка опер Кавалли ярко сценична, ее трудно рассматривать вне театра. Сам характер обрисовки образов рассчитан на восприятие вместе со зрелищем, с действием, с определенной ситуацией. Мифологическая сторона того или иного сюжета не препятствует включению отнюдь не мифологических элементов. В одной из популярнейших опер Кавалли, в его «Язоне», развит мифологический сюжет о герое, похитившем в Колхиде золотое руно, и о волшебнице Медее, любившей его и помогавшей ему. Мифологическая канва позволяет ввести в оперу такие сценические эффекты, как заклинание духов, но почти во всем остальном стиль поведения Язона и Медеи мало отличается от поведения влюбленных пар в комедии, и

опера изобилует чисто комическими сценами (например, влюбленная старая служанка весьма прозаически комментирует действия основных героев).

Музыкальный стиль опер Кавалли достаточно ясен и может показаться несложным, если не знать всего предыдущего. В то же время этот стиль очень зрел. Он уже устанавливается — после исканий Монтеверди. Мелодия Кавалли нередко обнаруживает непосредственную связь с народно-бытовыми источниками, и не потому, что композитор склонен заимствовать свой материал, а потому, что он и сам мыслит в этом духе. Не речитатив, не напевная декламация, а именно мелодия, песенно-ариозная мелодия — основное начало оперной музыки у Кавалли. Вокальной виртуозности в более позднем смысле здесь еще нет. Отдельные фиоритуры и пассажи обычно имеют изобразительное значение и приходится на слова «полет», «слава», «свет» и т. п. или, в исключительных случаях, выполняют иные, уже выразительные функции. Хотя вокальные партии явно преобладают в партитуре, все же и роль оркестра достаточно существенна. Он исполняет множество ригурнелей, тематически объединенных с ариями и дуэтами, даже вклинивающихся в арии. В ариозных эпизодах сопровождение не ограничивается партией *basso continuo*: нередко выделяются также две выписанные партии скрипок (или других инструментов). Большое внимание композитор уделяет оркестровым вступлениям к операм, так называемым «*sinfonia*». Они часто открываются мощными аккордами, которым противопоставлены более оживленные эпизоды. Со временем развитие венецианской «симфонии» привело к выделению в ней фугированных частей, к расширению ее масштабов и превращению в циклическую ор-

378

кестровую сонату — в понимании того времени. Некоторые из этих ранних увертюров программны и тематически связаны с оперой. Так, в опере Кавалли «Свадьба Фетиды и Пелея» вступительная «симфония» изображает «инфернальный совет» в Аиде.

Речитативы Кавалли рельефны и выразительны, но в них нет лирической тонкости и гармонической смелости Монтеверди. В драматические моменты мелодия расширяется до ариозных образований: таковы трогательные жалобы Исифилы, которую покинул Язон. Но, как правило, речитатив у Кавалли четко отделен от арий, которые тяготеют к замкнутым формам. Среди арий много двухчастных, причем части их контрастируют по темпу, размеру, мелодическому движению. Очень большое, принципиальное значение имеет в ариях концентрация характерного музыкального тематизма. Несколько характерных штрихов, единство мелодического движения, установившийся ритм, простые, но последовательно проведенные краски сопровождения создают ясность и цельность впечатления. В ряде арий Кавалли проводит одну мелодико-ритмическую фигуру из такта в такт — словно в танце (*пример 128*). Пользуясь всеми этими композиционными приемами, композитор создает простые, яркие и выпуклые музыкальные образы-характеристики, которые со временем становятся типичными образами итальянской оперы. Таковы заклинание Медеи в опере «Язон» или заклинание Кассандры в опере «Дидона». Таковы сдержанные и сосредоточенные арии-*lamentato* во многих произведениях Кавалли. На таком же принципе основана комическая ария заикающегося Демона — с «подсказками» Ореста («Язон»).

Ария-заклинание приобретает свое типическое значение уже у самого Кавалли. Для нее характерно смелое сочетание устойчивости, даже статики одних выразительных средств — и активного действия, даже напора других. В заклинании Кассандры, например, все изложение ровно-ритмической мелодии идет на ниспадающем синкопами хроматическом остинатном басу. Характерные приемы, найденные Кавалли в заклинании Медеи, удивительно просты и рельефны сами по себе, а сочетание их дает прекрасный, ярко характерный художественный результат. Ровно стучащие аккорды, обрывающиеся на второй половине такта, как тяжелые удары, ограниченный выбор гармоний (уменьшенное трезвучие на *mi*, трезвучие на *do*), широкое движение мелодии по гармоническим тонам, резкая чеканность декламации (с пунктирным ритмом) создают впечатление роковой силы, мощи — и оцепенения. Отсюда ведет свой путь оперное заклинание как типичная сцена, которая может встретиться и в гораздо более позднее время.

Совершенно иной, до противоположности, образ возникает в арии Демона из «Язона». И хотя этот образ типично буффонный, приемы его создания в принципе те же, что и в заклинании

Медее. Орест, прибывший в Колхиду, встречает Демо и расспрашивает его о дороге. Но Демо, хвастливый болтун, комически заикается,

379

и, как нарочно, не может договорить ни одной фразы. Развязная и веселая болтовня заики, за которого Орест договаривает последние слова фраз, передана в его буффонной арии с мелодической «скороговоркой» не только в вокальной партии, но и в оркестре. Вращательное движение мелодии в быстром темпе очень динамично, а «перехваты» ее в партии Ореста и еще более в инструментальных партиях сообщают целому тот общий характер буффонады, который позже в значительной степени определит комическую разновидность оперного жанра в Италии.

В сравнении с Монтеверди Кавалли более акцентирует определенные стороны оперных образов, типизирует приемы их создания. Он тоже по-своему подчиняет музыку драме, но понимает этот принцип не совсем так, как понимали его флорентийцы или Монтеверди. Пери шел за поэтическим текстом, за стихотворной строкой, отделявая интонационные детали. Монтеверди, передавая тончайшие оттенки текста, создавал в то же время единый музыкальный образ. Кавалли просто игнорирует детали, передает лишь общий смысл и характер текста, рисует картину, создает образ крупными мазками, яркими и простыми красками. Это уже принцип «большой» оперной драматургии, своего рода музыкальной фрески. И понятно, что именно в Венеции, где опера вышла за пределы относительно узкого круга слушателей, стала по тому времени широкодоступным искусством, такой принцип должен был восторжествовать.

Заметим попутно, что после первых постановок в Париже опер Франческо Сакрати и Луиджи Росси в 1640-е годы именно оперы Кавалли («Ксеркс» в 1660 году и «Влюбленный Геркулес» в 1662) ознакомили столицу Франции со зрелым искусством венецианской оперной школы.

Примечательно, что как раз в Венеции, где начинают определяться типичные оперные образы, постепенно утверждаются и типичные разновидности оперных декораций. В годы процветания венецианской оперной школы итальянские декораторы (преимущественно из Венеции) распространяют свое влияние и за пределами Италии: Джакомо Торелли, Гаспаро и Карло Вигарани в Париже, Лодовико Бурначини в Вене, некоторые другие в Мюнхене. Декорации «à la italienne» создавались в других странах по сценическим рисункам итальянских мастеров. Судя по венецианским декорациям Торелли, на оперной сцене царил стиль барокко, несколько тяжеловесный и перенасыщенный. Впрочем, условия венецианских театров не позволяли особенно удорожать постановочную часть, и потому декорации отнюдь не писались к каждой постановке отдельно. Для трехактной оперы полагалось иметь 12 различных оформлений сцены (в драматических театрах ограничивались пятью), и они же могли быть использованы вместе и порознь при постановке нескольких произведений — именно как типовые. Со временем в оперном театре образовался свой «набор» необходимых декораций, изображающих сад, улицу, площадь, зал, двор, темницу, реку, облака, лестницу, грот, замок, сцену на

380

сцене. Венецианцы первые прибавили к этому комнату в ее интимном облике — спальню с кроватью и зеркалом. Все это подчинялось определенной схеме выполнения: 12 или 15 боковых кулис, очень глубокая центральная перспектива, как правило — при симметричной группировке деталей (ряды колонн, арок, статуй, военных доспехов, декоративных ваз, аллей и т. п.).

В смысле соотношения с какой бы то ни было действительностью оперная декорация того времени остается, так сказать, вторичной: она не имеет прямых связей с исполняемой оперой и тем более не ориентируется на жизненные явления прошлого или современности. Она черпает свой материал из уже созданного: из архитектурных мотивов Ренессанса и барокко, из монументальной живописи XVI века, из интерьерных росписей XVII. Театральные художники воспроизводят, утрируют или сгущают подобные мотивы и, как правило, выстраивают из них симметричные ряды уходящих вдаль зданий, деревьев, декоративных стен с колоннами или охотничьих трофеев. На далекой исторической дистанции нам трудно представить, как именно согласовалось такое сценическое оформление с музыкой в операх Кавалли. Во всяком случае, синтез искусств в оперном театре не означал тогда полного их единства, а, видимо, предполагал даже внутренний диссонанс. Декорации были грандиозны, условны, статичны, музыка естественна, эмоциональна, лаконична; декорации поражали и подавляли, создавали фантастически небывалый мир, музыка трогала и захватывала, обобщала привычное, близкое, всем понятное. Актер действовал во внешних рамках этого условного мира, а то, что он пел, шло прямо к сердцу, как искренняя речь, далекая от какой бы то ни было стилизации.

В течение целого тридцатилетия Кавалли, можно сказать, царил на венецианской оперной сцене, ему довелось сотрудничать с шестнадцатью либреттистами. Бывали годы, когда он ставил по три и даже четыре новые оперы. Его необычайная плодовитость объясняется не только силой дарования, но также и разработкой определенного типа оперной драматургии.

В отличие от Кавалли, его младший современник Марк' Антонио Чести лишь отчасти может быть отнесен к венецианской школе. И все же его принято относить к ней, ибо по направлению своего творчества он стоит ближе к Венеции, чем к какой-либо другой итальянской творческой школе того времени. Пьетро Чести родился в 1623 году в Ареццо, имя Антонио получил, когда вступил в 1637 году в монашеский орден францисканцев. Откуда происходит имя Марко, которым он помечал свои партитуры, остается неясным. В юности Чести пел в соборной капелле Ареццо, возможно, пополнял свои знания под руководством Аббатини и Кариссими в Риме, затем в 1645—1649 годы работал церковным капельмейстером в Вольтерре, будучи там священником. Известно, что в 1650 году Чести находился во Флоренции при дворе Медичи, общался, в частности, с художником Сальватором Роза и вел беспечную разгульную жизнь. В 1648 году он поставил в Вене-

381

ции свою первую оперу «Оронтея». С конца 1652 года Чести находился на службе у эрцгерцога Фердинанда Карла в Инсбруке. В те же годы его оперы исполнялись во Флоренции и Венеции. В 1660—1662 годах был певцом папской капеллы в Риме. С 1666 года Чести стал «почетным капельмейстером» императора Леопольда I в Вене, где осуществил постановки ряда своих опер. В 1669 году мы снова застаем Чести при дворе Медичи во Флоренции. Там он тогда и скончался, по слухам — от яда. Как видим, это была короткая, беспокойная жизнь талантливого художника, музыканта на все руки, францисканского монаха — и непоседливого повесы, что, впрочем, характерно для эпохи.

Оперы Чести ставились в Венеции, во Флоренции, в Инсбруке, в Вене. Композитор при этом не мог придерживаться какого-либо одного типа оперной композиции. Произведения, созданные для венецианской сцены или для роскошного праздничного спектакля при дворе в Вене, разумеется, не могли быть однотипными. Вместе с тем особенности дарования композитора в равной мере сказывались и здесь, и там. Чести был по преимуществу лириком со склонностью к мягкому, порой даже изысканному выражению лирических чувств. В нем гораздо больше изящной тонкости, чем силы, больше камерности, чем грандиозности. Это проявляется даже в тех случаях, когда от него требовались именно сила и грандиозность, то есть в крупнейших произведениях празднично-придворного назначения.

На примерах оперных произведений Чести становится ясно, как в итальянской опере после середины века чисто музыкальное начало, с одной стороны, и декоративное — с другой, берет верх над драмой, драматическим содержанием и развитием. Чести в этом смысле был отнюдь не одинок. Подлинно драматические концепции оказались недоступными в оперном искусстве после Монтеверди. Общественная атмосфера Италии не способствовала подъему серьезного драматического искусства. На оперной сцене господствовали лирические чувства или пышная декоративность дворцового спектакля. Отчасти как реакция на напыщенный стиль придворного искусства с его холодной внешней грандиозностью возникло и развилось увлечение чисто лирической, любовно-лирической тематикой. Со времени Чести развитие пышной декоративности в опере идет рука об руку с углублением в мир лично-лирических чувств человека. Это и приводит к тому, что музыка — как лирическая или как декоративная — торжествует победу в опере над драмой.

У Чести по-своему продолжается выработка типичных приемов оперной выразительности как собственно музыкальной выразительности. Особенно характерны для него лирико-патетические и легкие грациозно-женственные образы. Примером величавой лирики в лучших традициях итальянской оперы может служить небольшая ария Энноны из оперы «Золотое яблоко»: она обращается к Парису, который ее покинул, с горестными вопросами («Парис, Парис, где ты?»). Мелодия вырастает из выразительных

382

декламационных возгласов, как это бывало у Монтеверди в аналогичных случаях (*пример 129*). Подобно Кавалли, Чести стремится к укреплению единства внутри арии, к тематической концентрации, причем объединяет вокальные строфы и ригурнели, порой даже связывая их интонационно. По типу арий строятся у него и дуэты. Они, в сущности, являются «ариями для

двоих», по итальянскому выражению, и для них не характерна еще индивидуализация партий: голоса или имитируют друг друга, или движутся параллельно.

Наряду с лирико-патетическими или лирико-грациозными образами в операх Чести возникают и образы героические, хотя они менее близки характеру его дарования. Типичное выражение героического, воинственного начала связано с фанфарами, сигналами, бравурными пассажами, словом, с простейшим пониманием образа. Особенно это ясно в прологах, прославляющих Марса как бога войны. **Очень скоро подобная «воинственная» тематика станет обозначать на оперной сцене не обязательно образы войны: она получит более общий смысл выражения душевного подъема, взрыва энергии** (призывы к мести, ревность, бушевание страстей). На венецианской сцене нередко раздавались возгласы «All'armi!» («К оружию»), «Vittoria!» («Победа!»). Это сплошь и рядом не были собственно военные кличи: так рождалась музыкальная метафора подъема страстей.

Чести был одним из тех итальянских композиторов, которые вывели национальное оперное искусство за пределы страны. Вскоре после того, как Кавалли побывал со своими операми в Париже, Чести начал работать в Вене и положил начало непосредственному знакомству местной аудитории с лучшими образцами современной итальянской оперы. Постепенно Вена сделалась своего рода филиалом итальянской оперной школы, которую представляли в ней Антонио Драги, Антонио Кальдара, Джованни Баттиста Бонончини.

Из опер Чести нам доступны только фрагменты «Дори» (1661) и партитура «Золотого яблока» (1667). Между тем от первой оперной постановки Чести в 1649 году до его последней оперы («Агрия», Венеция, 1669) прошло два десятилетия, и композитор, надо полагать, значительно эволюционировал за это время. Сюжеты он обычно избирал античные — мифологические или историко-легендарные: «Влюбленный Цезарь» (1651), «Великодушные Александра» (1662), «Торжество Нептуна и Флоры» (1666), «Семирамида» (1667) и другие.

В опере «Золотое яблоко» дана необычайно пышная, с массой специально изобретенных эффектов интерпретация мифологического сюжета (либретто Ф. Сбарры). Спектакль входил как часть в великолепное карнавальное празднество по случаю свадьбы императора Леопольда I с Маргаритой Испанской и длился в общей сложности более шести часов. Он состоялся в новом роскошном театре на пять тысяч зрителей, в богатых барочных декорациях Л. Бурначини; пять актов включали шесть-

383

десять семь различных сцен, со сменами декораций: «Театр австрийской славы» (аллегорический пролог), пиршество богов на Олимпе, Аид, дворец Плутона, арсенал Марса (с новейшими пушками и ядрами), дворец Париса, штурм крепости, сады Венеры, бурю на море, страшное землетрясение, идиллию на лоне природы, явление Паллады с громом и молнией, пастораль и т. д. Такие сценические эффекты извлечены из мифа о юноше Парисе (сыне троянского царя), который был призван рассудить спор трех богинь и вручить золотое яблоко красивейшей из них. Разумеется, миф остался лишь скромным поводом для развертывания фантастической фабулы, строящейся в основном на интригах богов с вызванными их волей грандиозными, чуть ли не космическими потрясениями. В прологе Слава Австрии, Амур и Гименей превозносят императора Леопольда (в центре сцены — его фигура на вздыбленном коне), его могущество, его владения (на сцене — персонифицированные Испания, Италия, Венгрия, Богемия, Америка...). В апофеозе выступает Юпитер и предлагает вручить яблоко той, кто обладает величием Юноны, мудростью Паллады и красотой Венеры, то есть Маргарите Испанской, новобрачной супруге императора. Итак, сама мифология «перестраивается» в беззастенчивый придворный панегирик.

Однако главная сила музыки в «Золотом яблоке» далеко не совпадает с действием сценических эффектов. Чести даже не всегда выдерживает принцип крупного штриха, широкой картинности, как можно было бы ожидать. Он выписывает изящные детали, кладет нежные краски, задерживается на легких комических эпизодах, прежде чем перейти к картинам и эмоциям более крупного масштаба. В сценах же бесконечных столкновений богов и героев, где все весьма репрезентативно, музыка нередко отступает на второй план, как бы стусеиваясь в скромных речитативах. Она иногда даже по-своему декоративна, например в хорах пролога, в широких фиоритурах вокальных партий (басовые пассажи у Плутона, изящные колоратуры у Венеры). Но истинное господство принадлежит ей у Чести в сценах лирических, в ариях-lamento (например, в упомянутой арии Энноны), в партии Париса, когда он испытывает сомнения и тревогу, в характеристике пленительной Венеры. Музыка Чести вообще менее всего соответствует

космическим масштабам драмы, очень сдержанно иллюстрирует потрясения и катастрофы, не отличается особенной характерностью, к примеру где-либо в трио фурий, хотя и находит впечатляющие приемы в сцене землетрясения (тремолирующий хор без слов, передающий чувство ужаса). Музыкальные формы оперы скромны, не очень развернуты, письмо прозрачно, колорит едва намечен (медные в inferнальной сцене), но обычно неярки. Лирика у Чести благородна, скорее женственна, чем сурова, даже в выражении скорби, она трогает и пленяет своей нежностью, элегичностью, но не потрясает, не уязвляет душу.

Вероятно, не музыка находилась в центре внимания посетителей этого торжественного спектакля: она скорее лишь «сопровожд-

384

дала» пышное феерическое зрелище. Она могла в отдельные моменты более или менее близко соприкоснуться с декоративным искусством Бурначини, но в целом была другой. И все же ее роль в оперном синтезе искусств несомненна: в бурном, преувеличенно-барочном водовороте событий на земле, над землей и под землей она на минуты останавливала их, чтобы приблизить слушателей к внутреннему миру человека, к его печали или душевному подъему. Она на миг как бы сменяла масштаб действия, а затем все по-прежнему двигалось дальше, и музыка уже шла за событиями, по преимуществу только иллюстрируя их.

Придворные оперные спектакли, начавшиеся с первых шагов оперы в Италии, стали во второй половине XVII века международным типом оперных представлений. До поры до времени при иностранных дворах работали итальянские мастера, хоть и применявшиеся к местным требованиям, но все же представлявшие итальянскую творческую школу, как представлял ее Чести. И лишь затем в ряде европейских стран сложились свои оперные школы — ранее всего во Франции. Эта инициативная и «связующая» роль итальянских музыкантов (ибо они же обычно бывали исполнителями) способствовала широкому распространению оперного искусства Италии по Европе: влияние его и в дальнейшем было так или иначе ощутимо, несмотря на рост новых национальных оперных школ.

Разумеется, «Золотое яблоко» Чести — не рядовой придворный оперный спектакль. Но в этом произведении и его постановке как бы в подчеркнутом, преувеличенном виде проявились типичные тенденции придворного искусства, которые потом стали заметными в разных странах и у разных мастеров, получив таким образом некий международный отпечаток.

ОПЕРА В НЕАПОЛЕ. АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ

Неаполитанская оперная школа, сложившаяся на рубеже XVII—XVIII веков, в наибольшей мере представляла итальянское оперное искусство в глазах всей Европы. Ее возникновение и развитие знаменовало своеобразный итог столетней истории нового музыкально-театрального жанра. Неаполь наследовал главным образом Венеции, ее влиятельной оперной школе, которая выдвинула множество мастеров и создала огромное количество произведений. С середины XVII века, когда оперная жизнь постепенно зарождалась в ряде городов Италии, венецианский оперный репертуар преобладал повсюду. Уже в 50-е годы в Неаполе ставились оперы Кавалли и Чести. В Модене шли оперные произведения Чести, Феррари, Легренци, Фрески, Паллавичино, Цини, Лотти. Венецианские влияния так или иначе чувствовались в Лукке, Болонье, Парме, Турине. Лишь к концу XVII века Неаполь затмил Венецию, и с тех пор итальянские влияния на мировую оперную культуру определялись более всего значением неаполитанской творческой школы.

385

Неаполь дал со временем поистине массовую оперную продукцию, более обширную, нежели Венеция. Местные композиторы как на подбор отличались необычайной плодовитостью, творческая школа крепла и разрасталась, легко порождая эпигонство. Это отчасти обусловлено тем, что в Неаполе окончательно сложился, созрел тот тип оперы и оперной драматургии, который уже складывался в Венеции. Неаполитанская опера твердо заявила о себе как музыкальное произведение для театра, как композиция, в которой преобладающие лирические чувства получили типическое музыкально-обобщенное выражение. Если то был спектакль празднично-придворного назначения, в нем еще акцентировались «чудесно»-декоративные, постановочные стороны оперного искусства. С этой определенностью общей концепции жанра стояла в связи и дальнейшая четкая кристаллизация оперных форм, приемов формообразования, стиля изложения, понимания вокальных партий и роли оркестра.

Неаполитанская оперная школа, сложившись позже других оперных направлений, оказалась особенно далека от исходных принципов и устремлений флорентийской камераты. В 1670—1680 годы неаполитанцы пересмотрели и переслушали десятки венецианских опер и, отталкиваясь от достижений Венеции, положили начало новому творческому движению. Общественные условия для создания оперы в Неаполе были своеобразно-трудными, противоречивыми. Быть может, именно в Неаполе с особой силой выступили противоречия той эпохи, с которыми сталкивалось развитие оперного искусства в Италии. Неаполитанское королевство находилось, как известно, до начала XVIII века под властью Испании. Город с богатой народно-певческой культурой, город, где скрещивались также испанские, французские, австрийские влияния, музыкальный центр с живой, экспансивной, отзывчивой оперной аудиторией, Неаполь одновременно был резиденцией властителей неаполитанского королевства. Неаполитанский двор предъявлял свои требования к оперному искусству. Они могли отнюдь не совпадать с тем, чего желала большая оперная аудитория.

Неоценимое значение для развития профессионального оперного театра имели в Неаполе его консерватории — музыкально-учебные заведения закрытого типа, готовившие исполнителей и композиторов и прославившиеся прежде всего своими певцами. Итальянские консерватории не сразу получили такое профессиональное назначение. Они первоначально складывались по частной инициативе, как приюты для сирот и подкидышей, и находились под большим воздействием церкви: дети получали весьма патриархальное воспитание, занимались ремеслами. Но постепенно музыка заняла первое место в системе образования и консерватории превратились в закрытые музыкальные школы. Обучение велось систематично: много часов отводилось на специальные упражнения, на изучение теории и даже композиции. Преподавали известные музыканты, нередко композиторы. При всей замкнутости этих учебных заведений, выпускавших первоклассных музыкантов, воспитанники временами поднимали настоящие

386

бунты, жалуясь на тяжелые жизненные условия. В Неаполе к началу XVIII века существовали три старейшие консерватории — *Délia Pietà de'Turchini*, *Die Poveri di Gesu*, *Cristo Di sant'Onofrio* — и четвертая — *Santa Maria di Loreto*. Из их стен вышло множество крупнейших певцов и известных композиторов XVIII века. В соответствии со вкусами и обычаями времени певцы были в большинстве кастратами. Это уродливое отношение к вокальному искусству распространилось в XVII веке и на оперу (ранее кастраты пели в папской капелле, куда не допускались женщины). Хотя официально производить соответствующую операцию запрещалось, в консерваториях обходили запрет и лучшим певцам еще в ранней юности делали ее, в результате чего они сохраняли высокий и гибкий женоподобный голос, развивая в то же время его большую силу. Участие кастратов мы уже отмечаем в «Коронации Поппеи» Монтеверди, то есть еще в 1642 году. Оно встречалось и раньше. Со временем партии для певцов-кастратов стали обычными в итальянских операх и в ролях героев, полководцев, юных любовников, как правило, выступали кастраты — альты или сопрано.

С неаполитанскими консерваториями связана деятельность первого из видных оперных композиторов Неаполя — Франческо Провенцале (ок. 1627—1704). Он был педагогом в консерватории *Santa Maria di Loreto*, затем директором консерватории *Delia Pietà de'Turchini*. У него учились Леонардо Лео, Доменико Сарри, возможно, Алессандро Скарлатти, многие другие неаполитанские композиторы. Оперное творчество Провенцале очень мало изучено. Судя по опубликованным фрагментам, он был серьезным музыкантом (отличный органист!), перенесшим в оперу богатый художественный опыт. Большинство его оперных произведений относится к третьей четверти XVII века. Как и другие современники, Провенцале предпочитал античные мифологические и историко-легендарные сюжеты, но не чуждался, по-видимому, и комедийных. Музыка его всегда интересна и содержательна, известные нам его арии величавы и лиричны, мелодически грациозны, пластичны, отличаются оригинальностью гармоний, цельностью форм. Нет сомнений в значительности его музыкальных замыслов, но трудно сказать, насколько они характерны именно для неаполитанской школы: Провенцале начал работать над оперой, когда этой школы еще не было в природе. Он скорее предшественник, чем основатель ее.

Истинный характер неаполитанской оперной школы определился при Алессандро Скарлатти за те годы (между 1684 и 1719), когда он с перерывами работал в Неаполе и ставил там свои произведения. Однако Скарлатти был связан не только с Неаполем, но также с Флоренцией и Римом. Он родился в 1659 году в Палермо (Сицилия). Достоверные сведения о его происхождении и музы-

кальном образовании отсутствуют. Возможно, что он в юности недолго был среди последних учеников Кариссими в Риме, где находился с 1672 года (Кариссими умер в 1674). В 1679 году

387

в Риме была поставлена первая опера Скарлатти «Невинный грех», которой предшествовало множество сочиненных им кантат. Композитор пользовался тогда покровительством Христины Шведской, которая после отречения от престола находилась в Риме и как просвещенная меценатка покровительствовала оперным деятелям, поэтам, музыкантам, собрав возле себя большое художественное общество. Одно время Скарлатти был у нее придворным капельмейстером. В 1684 году он перебрался в Неаполь, получил там звание королевского капельмейстера и пробыл до 1702 года, создавая оперу за оперой и продолжая сочинять музыку для Рима. Вскоре по приезду в Неаполь Скарлатти женился, и у него в 1685 году родился сын Доменико — в будущем превосходный композитор-клавесинист. В период 1702—1708 годов Скарлатти жил то в Риме, то во Флоренции. В Риме его творческие возможности были ограничены. Он работал в прославленной церкви Санта Мария Маджоре помощником капельмейстера, но оперы ему ставить было негде: в 1697 году оперный театр был разрушен по указанию папы Иннокентия XII. Скарлатти писал кантаты, оратории, мессы и другие произведения для церкви. Тогда же он вошел в Аркадскую академию и посещал вместе с юным сыном ее собрания, встречаясь там с крупными музыкантами, с Корелли и Генделем. Во Флоренции композитор создавал оперы по заказам Фердинандо III Медичи, надеясь получить место капельмейстера в придворном театре. В 1708 году Скарлатти вернулся в Неаполь на прежний пост капельмейстера и начал преподавать в одной из местных консерваторий. Одновременно он создавал оперы, кантаты и оратории для Неаполя и Рима. В 1718—1721 годах Скарлатти опять перебрался в Рим, где и поставил свои последние оперы. Затем он снова возвратился в Неаполь и провел там еще четыре года: скончался в 1725 году.

Серьезный и необыкновенно плодовитый композитор, разносторонне одаренный, неутомимый в труде, Скарлатти явно не находил себе места в Италии и вынужден был метаться между Неаполем, Римом и Флоренцией. Между тем все, что о нем известно, никак не позволяет заподозрить его в легкомысленной «охоте к перемене мест». Он создал более 125 опер, более 800 кантат, огромное множество ораторий и духовных произведений, писал также инструментальную музыку. Если вспомнить вдобавок, что Скарлатти почти всегда служил, выполняя обязанности капельмейстера или педагога, то станет ясно, что каждый день, если не каждый час его жизни был отдан сосредоточенному труду. Он не искал освобождения от работы, а стремился лишь найти такие возможности для нее, чтобы написанное исполнялось, — естественное желание для первоклассного композитора, не так ли?

Опера была для Скарлатти важнейшей областью творчества. Однако опыт работы в других жанрах, значительный и сам по себе, тоже сказался на оперных произведениях композитора. Нигде в такой степени, как в кантате того времени, итальянские

388

музыканты не могли уделять столь пристального внимания деталям изложения, особенно в вокальных партиях, разрабатывать тонкости и даже экспериментальные сложности музыкального языка, в частности гармонии. Кантата или камерный жанр, помимо специального назначения, служили и своего рода лабораторией для оперы. Во многом была связана с оперой и оратория в ту эпоху. Что же касается различных жанров духовной музыки, то они были важны для Скарлатти своими полифоническими хоровыми традициями. В отличие от большинства оперных авторов следующих поколений Скарлатти свободно владел полифонией и имел к ней вкус: это заметно по складу его оперного письма, по увертюрам, по партиям концертирующих инструментов и их соотношению с голосом. Иными словами, для Скарлатти как автора опер оказалось немаловажно то, что он был не только оперным композитором. Это, вне сомнений, обогатило его оперные партитуры.

О художественных вкусах Скарлатти в целом можно отчасти судить по его связям с так называемой Аркадской академией, объединившей в Риме поэтов, музыкантов, ученых, просвещенных любителей искусства и знатнейших меценатов. «Аркадия» была основана в 1690 году по инициативе ряда деятелей преимущественно из круга Христины Шведской (умершей к тому времени). Ее собрания проходили в садах маркиза Русполи на Эсквiline, ей покровительствовал кардинал Оттобони, который предоставлял для концертов оркестр и первоклассных солистов, ибо в его ведении была папская капелла. Среди основателей Аркадской академии находим поэта Джованни Винченцо Гравину, историка Джованни Мария Кресчимбени,

других поэтов и музыкантов. Концерты и литературные чтения, музыкальные и поэтические состязания, устраиваемые этим сообществом, привлекали лучшие музыкальные силы Рима, а также крупнейших приезжих артистов. Членами «Аркадии» были скрипач и композитор Арканджело Корелли, клавесинист, органист и композитор Бернардо Пасквини, Алессандро Скарлатти, позднее Бенедетто Марчелло. Весной 1708 года в кругу Аркадской академии постоянно бывал Гендель, который написал тогда ряд произведений для исполнения в ее концертах.

Эстетические взгляды представителей «Аркадии» отчетливо выражены главным образом в сфере поэзии. По самому своему смыслу (древнегреческая Аркадия — край пастушеских племен, воспетый поэтами как идиллический край естественной, близкой к природе жизни) Аркадская академия восставала против искусственной, вычурной поэзии «маринистов», против условности, напыщенности стиля — за обращение к естественным чувствам, искренности, простоте. Впрочем, в поэтических произведениях аркадийцев, в их поэмах, сонетах и мадригалах возникала и своя условность, идущая от галантной пасторальной идиллии. Члены «Аркадии» носили имена идиллических пастушков: Скарлатти был «Терпандро». Собирались они на лоне природы, занимались поэтической (и музыкальной) импровизацией, устраивали праздни-

389

ва по античному образцу. Трудно заметить, как именно сказались воззрения и вкусы аркадийцев на музыкальном искусстве, культивируемом в их кругу. Вероятнее всего, что эмоциональный тонус сочинений Скарлатти и Корелли в общем соответствовал тем художественным критериям, которые действовали в этой среде. Вероятно также, что самому Скарлатти, с его пониманием оперы как драмы чувств, были достаточно близки идеалы «Аркадии». Идиллия, в частности пасторальная идиллия, и у него зачастую становится образным воплощением полноты счастья. Помимо всего прочего связи Скарлатти с Аркадской академией давали ему необходимое ощущение художественной среды, причем среды просвещенной, даже избранной, какую он вряд ли мог найти тогда в иных условиях.

Будучи, вне сомнений, основателем неаполитанской оперной школы и наметив ее важнейшие характерные черты, Скарлатти, однако, не может полностью отвечать за ее состояние в последующие годы: эпигоны еще сузили его оперную концепцию, преувеличили роль виртуозного пения и певцов в оперном театре, превратили типические выразительные приемы в шаблонные.

Как и венецианские композиторы, Скарлатти обращался в опере к различным сюжетам — историко-легендарным, античным мифологическим, даже комедийным. К ряду его серьезных опер добавлялись вставные комические сцены, которые могли быть исполнены отдельно и переставлены из оперы в оперу (как интермедии). Приходилось Скарлатти сочинять вставные арии и целые акты для опер других композиторов. Это было связано с практической, театральной необходимостью. Но и сам метод сочинения опер становился таким, что подобные задачи никого, видимо, не смущали. В операх Скарлатти еще меньше, чем у венецианцев, заметны различия в отношении к сюжетам мифологическим, легендарно-историческим или комедийно-бытовым. Для него существуют люди и их чувства в определенных ситуациях, а не исторический колорит и не стилизация античности. Даже действия и поступки героев отходят на задний план: важны предваряющие их или вызванные ими эмоции. Трудно говорить о характерах (как это понимал, например, Монтеверди) : их обрисовка возникает только из выражения нескольких эмоций, не слишком к тому же индивидуализированных.

Для Скарлатти уже не было выбора: музыка или драма. Он целиком отдает предпочтение, даже монополию музыке. При этом музыка оперы отражает, так сказать, лишь лирические вершины текста, а не все его развитие. И само это отражение принимает постепенно музыкально-обобщенный характер, основывается на стремлении к типизации. Выражение любовной скорби и тоски или чувств героического подъема будет сходно у разных героев, будь то персонажи комедии или пасторали, исторические личности или мифологические образы. Историко-легендарные сюжеты давали, видимо, только больше возможностей, больше простора для этого круга эмоций, поскольку несли с собой героику как

390

такую. В остальном же любовные объяснения, сцены ревности, жалобы (*lamento*), гнев, душевный подъем, жажда мести, идиллические настроения получают музыкально-обобщенный смысл подобно тому, как эмоционально «наполнялись» части инструментальных произведений в ту пору. Единство оперной композиции поддерживается в этих условиях не единством драмы, не последовательностью характеров, а чисто музыкальными соотношениями частей внутри акта. В связи с этой основной художественной тенденцией находится и постепенная кристаллизация всех приемов музыкального письма в опере, которую уже можно было заметить на примерах Кавалли. У венецианского автора эти типичные приемы явно намечались, у Скарлатти они созревают, после него становятся шаблонными.

Бесспорным средоточием выразительности в неаполитанской опере стали развитые и завершенные музыкальные номера — арии и дуэты. Установились типы и формы арий, их функции в отличие от речитатива, принципы соотношения вокальной партии и оркестра.

Речитатив уже у Скарлатти становится, как правило, изложением драматического содержания оперы: в него отходит все, что относится собственно к действию, к событиям. Не слушая речитатива, нельзя понять, что происходит на сцене. Он не задерживает сценическое движение, его музыка быстро следует за текстом. Впрочем, таков лишь речитатив *secco*, то есть «сухой», свободный, почти «говорной» (идуший от римских опер комедийного плана), поддерживаемый лишь аккордами клавесина по цифрованному басу. В отличие от *secco* «аккомпанированный» речитатив (*accompagnato*) характеризуется большей напевностью, ритмической точностью, поддержкой инструментального ансамбля, партии которого выписаны, а выразительная роль значительна. Этот тип речитатива более всего наследует традиции выразительной напевной декламации ранних опер или Монтеверди, но все же отличается от нее «открытостью» формы при большой самостоятельности сопровождения. Он отмечает моменты наивысшего душевного подъема и встречается на пиках напряжения, то есть редко, как сильный драматический эффект.

В ариях и других замкнутых музыкальных формах оперы действие задерживается, и чисто музыкальное начало побеждает драматическое. Как правило, ария у Скарлатти воплощает один образ, выражает одно чувство или противопоставляет две стороны, две грани образа — по контрасту. Первая фраза текста получает, так сказать, заглавное значение: она «объясняет» эмоциональный смысл целого. Далее слова и фразы могут повторяться столько раз, сколько потребует музыкальным формообразованием. Скарлатти предпочитал форму *da capo*, то есть репризную трехчастную, как наиболее замкнутую и стройную. Оперные певцы обычно импровизировали множество украшений в репризе, которые тем более выделялись, что при первом звучании эта же музыка была слышна в первоначальном композиторском изложении. Внут-

391

ри арии продолжался процесс тематической концентрации — в развитие композиционного метода венецианцев. При этом вокальный стиль Скарлатти был уже много богаче и сложнее, чем у его предшественников. Наряду с ариями в народном духе сицилианы, с широкими кантиленными мелодиями, с песенно-танцевальными, у него немало виртуозных, бравурных арий широкого плана. Нередко голос вступает в соревнование с инструментом или двумя инструментами: кроме партии *basso continuo* выписаны партии концертирующей скрипки или других инструментов, причем композитор обнаруживает мастерство полифонического письма. При всем многообразии арий у Скарлатти, который обладал редкостным мелодическим дарованием, в его операх отчетливо выделяются образные типы их, связанные с определенными ситуациями (то же самое происходит и в дуэтах).

Так, душевный подъем часто вызывает схожие музыкальные образы — будь то воплощение чувства бурной радости, торжества, мести, ревности, будь то призывы к сражению, к борьбе и т. д. Мелодия в этих случаях становится бравурной, взлетающей вверх, ритм — энергичным, иногда маршевым, движение — стремительным, звучность сильной (концертируют порой медные инструменты, нередко с воинственно-фанфарными элементами). Для арий-*lamento* особенно характерны сдержанная в своем движении кантилена, минор, интонации «вздохов», медленные или умеренные темпы (*сарабанда*, в частности), гармоническая острота (II пониженная ступень лада), сочетание плавности и возгласов в мелодии. Легкие, динамичные арии — буффонные или просто веселые — нередко выделяются живой мелодической «скороговоркой» в быстром темпе и

грациозном песенно-танцевальном движении (часто на $\frac{3}{8}$), простотой и ясностью сжатой формы, прозрачностью изложения. Светлые, спокойно-идиллические арии иногда выдержаны в движении сицилианы и приобретают пасторальный оттенок. Их эмоциональные рамки — желанный покой, добродетель, идиллия, мечтательное созерцание — поистине мир «Аркадии».

И в *Lamento*, и в идиллической пасторали, и в легком ариозном стиле, и в бравурно-героических ариях Скарлатти в конечном счете исходит из исторически сложившихся, отчасти жанрово-бытовых приемов музыкальной выразительности: из народных плачей, из сицилианы, из неаполитанской песенки, из фанфар и военных сигналов. При этом он свободно развивает знакомый, ходовой интонационный «фонд» в богатом, зрелом, уже отшлифованном оперой вокальном стиле.

Вокальное начало, мелодия певца бесспорно преобладает в операх Скарлатти и является их ведущей силой. Но и оркестровая партия у него выполняет важные художественные функции. Оперный оркестр Скарлатти вполне сложился на основе заложенных еще венецианской школой принципов. Роль его повсюду активна в опере, за исключением речитатива *secco*, партии струнных и духовых по-новому дифференцированы, часто требуется концертное исполнение инструментов. Определенные приемы выделения

392

тембров связаны с типичными оперными ситуациями: деревянные духовые звучат в пасторальных, идиллических сценах, трубы — в воинственно-подъемных, тромбоны — в особо мрачных, таинственных и т. д.

Параллельно кристаллизации типов арий и речитативов у Скарлатти происходит и созревание трехчастной оперной увертюры, которая еще называлась «*sinfonia*». После увертюр Ланди, Монтеверди, венецианцев в неаполитанской школе устанавливается тип так называемой итальянской увертюры, то есть циклической оркестровой пьесы из трех частей: быстрой, активно-полифонической — спокойной, кантиленной и — моторного (иногда танцевального) финала. Этот тип цикла стоит в определенной связи с развитием инструментальной музыки того времени, с тенденцией к цикличности и сопоставлению контрастных частей внутри цикла. Оперная *sinfonia* не имеет каких-либо резких отличий от других инструментальных циклов. Для нее характерны разве лишь более простые общие контуры и более крупные штрихи, не показательные для камерных жанров. Что касается связей увертюры с оперой, которую она открывает, то они, как правило, еще не обозначились, хотя в отдельных случаях могут и присутствовать.

Общий склад изложения в операх Скарлатти (в увертюре с ее выписанными партиями, в вокальных номерах, где фиксированы партии голоса, концертующего инструмента и *continuo*) соединяет полифонические и гомофонные приемы. С одной стороны, контрапунктирование мелодий, частые имитации, специфическая пассажность в общих формах движения обнаруживают полифонические истоки этого стиля. С другой стороны, четкий тональный план арий, танцевальное движение, многие особенности мелодико-ритмической структуры (периодичность, секвенционность, гармоническая завершенность построений, мотивное членение) свидетельствуют о кристаллизации гомофонного письма. Преобладание мелодии в конечном счете обеспечивает победу именно этих тенденций в операх Скарлатти. Гармонический язык его достаточно зрел. Складываясь, он обнаруживает некоторые типично оперные приемы, получившие затем всеобщее распространение: драматическую трактовку уменьшенного септаккорда (оперные ужасы, смятение, страсть) и сентиментальную окраску II пониженной, так называемой неаполитанской сексты (вздохи, жалобы, рыдания).

Среди многочисленных опер Скарлатти есть произведения на самые разные сюжеты, с преобладанием, однако, историко-легендарных: «От зла — добро», «Альцимир, или Услуга за услугу», «Флавий», «Сатира», «Розаура, или Причуды любви», «Пирр и Деметрий», «Безумная Дидона», «Падение дещемвиров», «Анакреон», «Эраклеа», «Коринфский пастух», «Тит Семпроний Гракх», «Великий Тамерлан», «Митридат Евпатор», «Любовь непостоянная и тираническая», «Верная принцесса», «Кир», «Сципион в Испании», «Тиберий, император Востока», «Телемак», «Марк Аттилий Регул», а также десятки других. От монументальных

393

историко-легендарных драм (впрочем, безо всякой исторической точности!) с участием множества действующих лиц, обилием картин и поводов для смены декораций — до легких пьес с переделыванием, близких комедии дель арте, — таков либреттно-драматургический диапазон оперного творчества Скарлатти. У него было бесспорное музыкально-драматическое чутье, умение выделить некоторые фрагменты большой драматической силы, а в его кантатах есть много

выразительных тонкостей, остроумных деталей, даже гармонической изощренности. Но и драматизм, и детализация не зависят в операх Скарлатти от выбора сюжета, исторического колорита, даже характеров героев: они проявляются там, где этого требуют те или иные эмоции в определенных ситуациях.

С наступлением новой исторической эпохи драматический интерес опер Скарлатти быстро иссяк: жизнеспособной оказалась лишь его музыка как таковая, ценность которой в конечном счете не зависела от драматургии целого. К сожалению, оперные партитуры Скарлатти долго оставались в рукописях: только фрагменты из них издавались как репертуар вокалиста. В настоящее время мы можем судить об оперных произведениях Скарлатти лишь по немногим образцам их партитур, увидевших наконец свет.

Прежде всего выделим одну из ранних опер Скарлатти как простейший пример оперной композиции на схематичный, лишенный действия либреттный стержень: «Розауру» (1690, на либретто Дж. Б. Лючини). В основе либретто — любовно-лирическая комедия, независимая от места (остров Кипр) и времени (?) происходящего. Две влюбленные пары выдерживают всевозможные испытания и муки ревности из-за взаимных недоразумений. Все улаживается, когда жених Климены, вообразивший, что он влюбился в Розауру (откуда и цепь заблуждений), узнает, что она — его давно потерянная сестра: обе пары возвращаются к своему «исходному состоянию», и наступает счастливая развязка. В целом это, так сказать, **чистый пример оперы чувств**, в которой все остальное не важно, действие может происходить в любой обстановке и никаких мотивировок для того не требуется. Действия как такового здесь почти нет. Одна за другой следуют сцены любви, ревности, печали, гнева, занимающие полностью три акта.

К четырем действующим лицам присоединен еще слуга, который переносит любовное письмо не по адресу и этим усугубляет путаницу. Герои приходят и уходят, сталкиваются на сцене и удаляются с нее безо всякой драматической мотивировки: лишь бы были поводы для лирических излияний. У каждого действующего лица (кроме слуги) есть и арии-жалобы, и бравурно-патетические арии — в зависимости от ситуации. Мужские партии по общему складу не отличаются от женских, одна из них написана для альты. Ансамбли ограничены, хоров, разумеется, нет. Скарлатти сохраняет при этом в композиции оперы известную художественную гибкость. Речитатив и ария у него разграничены, но ария может порою и прерваться речитативным фрагментом.

394

Среди больших ариозных форм встречается и простая песенка «о прекрасной маргаритке» — ее напевает слуга, утешая грустящую Розауру. Партия Розауры включает и типичное *lamento* (она жалуется на измену жениха), скорее чувствительное, чем трагическое, и виртуозные арии гнева и мести. В одной из таких бурно-патетических арий (конец второго акта) интересна, в частности, трактовка колоратуры, как бравурной (аналогично пассажам какого-нибудь инструментального *Allegro*), выражающей страстный и гневный подъем (*пример 130*). Позднее, когда колоратура в женских оперных партиях (у Россини и после него) приобретет по преимуществу легкий, грациозный, «сверкающий» характер, энергичная колоратура XVII—XVIII веков уйдет в прошлое. Во времена же Скарлатти колоратура обычно трактовалась либо патетически, либо изобразительно (пассажи на слова «крылья», «дрожащий», «бегство» и т. п.).

Вступительная *sinfonia* «Розауры» может служить примером итальянской увертюры, к которой, однако, присоединено небольшое медленное вступление (9 тактов, *Grave*). За ним следует оживленное фугированное *Allegro* (как и вступление, в *D-dur*, $\frac{4}{4}$). Ему контрастирует средняя часть — *Andante* (*h-moll.*, $\frac{3}{4}$, аккордовый склад). Финал снова быстрый, в мажоре, с элементами марша, на $\frac{2}{4}$. К увертюре примыкает аллегорический пролог с участием Венеры — чистейшая условность в данном случае.

Впрочем, не один пролог, но и ряд отдельных сцен мог, казалось бы, отсутствовать в опере без особого ущерба для действия. Так обстоит дело и в других операх Скарлатти. Чем дальше продвигался композитор в своем творческом развитии, тем богаче становилась его оперная музыка. Однако тип оперной драматургии в целом у него (и не только у него) не изменялся, происхождение сюжета, обстановка и время действия не имели никакого реального значения. Важен был лишь эмоциональный мир, в котором жили оперные герои — цари, полководцы или завоеватели, какой-нибудь, султан Аладин или простые смертные — покинутые влюбленные, обретенные невесты и т. д., шуты, слуги, прислужницы, «конфиденты»... Обычно даже «набор» действующих лиц зависел в большой мере от того, какими именно голосами располагала труппа. Шло время, Скарлатти переходил от одного сюжета к другому, от небольших, скромных

музыкальных форм и несложной фактуры сопровождения — к развитым, порою виртуозным ариям с богатым сопровождением концертирующих инструментов, а принцип построения оперы, подбор солистов, круг музыкальных образов оставались без изменений.

К числу ранних опер Скарлатти относится и поставленная в 1695 году в Неаполе опера «Массимо Пуппиено» (на либретто А. Аурели). Она удивительна миниатюрностью своих музыкальных форм: ее многочисленные арии (включая выступления главных героев) в большинстве на редкость лаконичны — 7, 9, 10, 13, 17, 19 тактов. Тем не менее в этих скромных рамках представлены все типы сольных оперных номеров с характерной для них мело-

395

дикой, ритмами, видами сопровождения: подъемно-героические, лирические, жалобы, заклинания и т. д. Среди них есть маленькие сицилианы, крохотные менуэты. Сопровождение, как правило, остается весьма несложным, хотя в отдельных случаях выделены партии концертирующих скрипок.

Гораздо более развитые формы и широко разработанная партитура характерны для оперы «Эраклеа» (либретто С. Стампиля, Неаполь, 1700). Сольное пение господствует в ней полностью: в трех актах содержится 48 арий, 8 дуэтов, 1 квартет, 1 заключительный ансамбль. Из девяти действующих лиц только у Илизо («знатный сиракузец») — теноровая партия. Все остальные мужские партии — будь то римский консул, знатный капуанец, еще один знатный сиракузец — исполняются высокими голосами (сопрано). Это означает, что в них выступали певцы-кастраты или женщины. В соответствии со значением персонажа на долю каждого артиста приходится то или иное количество арий: у главной героини Эраклеи их 8, у ее дочерей — по 6, у главных героев Децио и Марчелло — 7 и 5, у пажей — по 4 и т. д. В каждом из трех актов отводится обязательное место буффонаде: ариям Ливио и Алфео или их дуэту — типично буффонным, с мелодической скороговоркой оперным номерам, которые вносят рассеяние и развлечение в ход драмы. Обычно такие номера исполнялись пажами, слугами или иными второстепенными персонажами. Впоследствии эти сценки как бы отпочковались от серьезной оперы и были выведены за ее пределы, исполнялись между актами, как интермедии. Но пока у Скарлатти они оставались очень характерными для его серьезных опер, сколь бы ни был драматичен избранный сюжет в каждом случае.

В сравнении с более ранними произведениями Скарлатти в «Эраклее» гораздо богаче партия оркестра. Опера открывается типичной итальянской увертюрой из трех частей: Allegro с элементами полифонии (скрипки, флейта, гобой, трубы, continuo), Adagio (мелодия у скрипок, духовые маркируют сильные доли) и подвижной третьей части на $\frac{3}{8}$ для одних струнных. Помимо того в первом акте есть небольшая *sinfonia* с трубами, приветствующая появление римского консула, а во втором акте — начальная *sinfonia*. Во многих ариях очень развито сопровождение, порой образующее чуть ли не целый инструментальный концерт: так, в арии-сицилиане Децио из первого акта концертируют две скрипки и альт, соревнуясь с вокальной партией у сопрано (*пример 131*). Обогащается и вокальное письмо, расширяются масштабы арий, сложнее и тоньше становится интонационный склад, порой от певца требуется виртуозная техника. Однако до крайностей виртуозного пения, которые станут характерными несколько позднее, Скарлатти еще далеко!

8 февраля 1710 года Скарлатти поставил в Неаполе свою оперу «Верная принцесса» (на либретто А. Пьовене). Она довольно любопытна по сюжету, близкому опере Моцарта «Похищение из сераля». Действующие лица таковы:

396

Аладин, султан Египта — тенор

Розана, его главная фаворитка — сопрано

Ридольфо, немецкий принц в плену в Египте — сопрано

Кунегонда, богемская принцесса, обрученная с Ридольфо,

переодетая мужчиной, — альт Арзаче, брат Розаны, генерал в Египте — альт Эрнесто, confident Ридольфо — сопрано
Джерина, прислужница Розаны — сопрано
Мустафа, страж пленников — бас.

Соотношение арий, ансамблей и речитативов в этой опере примерно такое же, как в «Эраклее» (42 арии, 8 дуэтов), но в каждом из актов выделен аккомпанированный речитатив, что свидетельствует о некоторой драматизации вокального письма. Вступительная *sinfonia* (то есть увертюра) состоит из трех быстрых частей (Presto 12/8 — Allegro 4/4 — Presto 12/8) и

написана для струнного состава. Буффонада остается обязательной в каждом акте: служанка Джерина и страж Мустафа (бас) ведут свою линию «отстранения» от драмы. Заслуживает внимания трактовка главной партии — «верной принцессы» Кунегонды. Все ее восемь арий, в целом многообразные и содержательные, создают образ серьезной, прекрасной героини, опозитизированной композитором. Чудесные арии в стиле сицилианы (минорные) в первом акте — образцы проникновенной лирики, сдержанно-печальной (*пример 132*). Богатое, самостоятельное сопровождение ансамбля струнных, столь выразительное и вместе колоритное в них, остается и далее характерным для партии Кунегонды. Во втором акте одна из ее арий величаво-драматична (обращение к богам), лишена всякой виртуозности, идет вся на пунктирном ритме сопровождения, отличается гибкостью декламации и интонационной остротой. В совершенно другом роде задумана ария-жалоба Кунегонды во втором акте (*Lento, g-moll*), мягкая, трогательная, с легкими пассажами (как бы прерывающееся дыхание!). Наконец, нужно выделить краткую, как ариозо, «арию прощания» (*Andante lento, d-moll*) той же Кунегонды, идущую на непрерывно трепещущих басах (*continuo*), экспрессивно-декламационную, скупую по фактуре и тем более проникновенную в своей горечи (*пример 133*).

Черты серьезного драматизма свойственны и ариям Ридольфо (например, первой же его арии — *Andante lento, g-moll*), и большому дуэту его с Кунегондой из второго акта «*Tu sei mortà*» (*e-moll*). Нет сомнений в том, что опера драматизируется у Скарлатти, причем это проявляется именно в музыке арий, в их мелодике, в выразительности сопровождения, в обогащении всей фактуры.

Обращаясь к одной из последних опер Скарлатти «Марк Аттилий Регул» (либретто М. Норис, Неаполь, 1719), мы находим те же внешние рамки композиции, тот же состав певцов, то же преобладание арий (почти исключительно *da capo*) и, наряду с усиливающейся драматизацией музыки, явное тяготение композитора к итальянской песенности, к подчеркиванию песенно-неапо-

397

литанских интонаций, к яркой буффонаде, уже близкой к стилю оперы-буффа (*пример 134*). Итак, Скарлатти бесспорно эволюционировал как создатель неаполитанской оперной школы, однако он не стремился преобразить музыкальную драматургию оперы в целом, оставляя ее подчиненной принципу выражения типичных эмоций в законченных музыкальных номерах. Он шел лишь в одном направлении: от самой музыки. Она становилась у него богаче и выразительнее, тоньше и серьезнее, образно углублялась и совершенствовалась. Притом он не порывал с традицией включения буффонады в драматичный музыкальный контекст и даже обнаруживал интерес к ее развитию.

После Скарлатти и отчасти в последние годы его жизни сложившийся в Неаполе тип оперы-*séria* — как он был представлен другими мастерами — уже дал почувствовать признаки кризисного состояния. В «опере лирических чувств» все-таки не было серьезной идейно-драматической опоры, значительности концепций, глубины содержания, которые воспрепятствовали бы ее нисхождению до уровня блестяще-виртуозного, но по существу всего лишь гедонистического искусства. Скарлатти сумел в некоторой степени обойти грозящие опере трудности. Он совершил почти чудо — как музыкант. Но другим это было не дано. Они уступили успеху, моде, эффектам. Тогда опера была легко порабощена певцами, ибо она не ожидала от них никакой драматической игры. Они стали ее тиранами и властвовали даже над композиторами, требуя от них арий определенного характера в определенных местах оперы и в полном соответствии с индивидуальными возможностями и вкусами каждого исполнителя. Но все эти процессы развернулись уже к тому времени, когда Скарлатти заканчивал свой творческий путь. В его творчестве только наметились противоречия, которые затем углубились и обострились в оперных произведениях неаполитанцев. Это не значит, однако, что все сильные стороны искусства Скарлатти, все достоинства его оперной музыки, мелодичной, образной, эмоциональной, были позабыты и не оказали воздействия на дальнейшую историю итальянской оперы. Несмотря ни на что, они остались сильными сторонами и достоинствами всей итальянской оперной школы и обусловили ее популярность в Европе.

Сопоставляя исходные позиции создателей «драмы на музыке» с итогами столетнего развития оперы в Италии, можно лишь удивляться тому, как изменились воззрения на этот род искусства и как далеко он отошел от первоначального идеала.

Флорентийцы стремились возродить античную трагедию, видя в ней идеал синтетической выразительности. Неаполитанцы трактуют любые античные сюжеты в общем ряду с любыми другими и не помышляют о возрождении античной трагедии.

У флорентийцев господствовал примат слова, поэзии, у неаполитанцев — примат чистой музыки. В камерате Барди — Кореи руководителями считали поэтов, у неаполитанцев на эту роль претендуют певцы.

398

Флорентийцы стремились к гибкости музыкальной формы, к следованию мелодии за поэтической строкой. Неаполитанцы всему предпочитают замкнутые ариозные формы и среди них особенно форму *da capo*. Флорентийцы создали напевную декламацию. Неаполитанцы — виртуозный вокальный стиль.

Эстетические идеи флорентийской камераты, как мы знаем, не нашли в действительности своего полного воплощения в оперном творчестве флорентийцев. На путь создания музыкальной драмы вступил лишь Монтеверди и достиг наиболее высоких в XVII веке результатов, причем дал глубоко различные образцы жанра в «Орфее» — и в «Коронации Поппеи». Как бы ни были связаны эти произведения с исторической атмосферой своего времени, в них еще ощутим животворный дух Ренессанса, еще проявляется связь с эпохой гуманизма. В дальнейшем эстетические идеалы флорентийской камераты и творческие свершения Монтеверди не получили подлинной поддержки в итальянском искусстве: опера не стала музыкальной драмой, ей не хватило для этого идейно-общественных стимулов. Для нее нашелся лишь выход в искусство лирических чувств, которое образовало своего рода антитезис к исходным позициям «*dramma per musica*». И все же лучшие достижения этого искусства в музыкально-выразительном, музыкально-обобщающем воплощении широкого круга сильных чувств получили очень большое общечеловеческое значение. Ибо итальянская опера XVIII века обладала не только вокальными «излишествами» и антидраматическими условностями, против которых боролся Глюк-реформатор, но и большим мелодическим богатством, которое он унаследовал.

КАНТАТА И ОРТОРИЯ

Происхождение оперы, кантаты и оратории, при всем их различии, восходит к общим истокам нового стиля. Опера как «*dramma per musica*» флорентийских гуманистов, кантата как камерное искусство для более узкого круга и оратория как концертный вид духовной драмы — по-своему каждая — тяготели к синтезу поэзии и музыки, к новой выразительности монодии с сопровождением. Правда, в оратории это последнее проявилось не сразу, но уже духовная опера Дж. Кариссими «Представление о душе и теле» до известной степени предсказывает путь оратории к общим с оперой музыкальным формам. Со временем первоначальные различия оперы, кантаты и оратории понемногу сглаживались, а общие тенденции выступали все более явственно. В кантате, не связанной с драматическим действием, раньше и естественнее, чем в опере, возобладали собственно музыкальные закономерности, началась кристаллизация музыкальных форм. В этом смысле кантата, как находят некоторые исследователи, оказывала влияние на оперу. К концу XVIII века кантата и оратория располагали теми же вокальными формами, что и опера, включая в себя речитативы, арии, ансамбли. Кантата

399

нередко ограничивалась сольными номерами. Общим отличием кантаты и оратории было обычно отсутствие сценического действия (однако в виде исключения встречалась и театрализация этих жанров).

Первоначально оратория мыслилась как произведение на духовный сюжет, но впоследствии, хотя духовные сюжеты преобладали, стали появляться и светские оратории, что в особенности характерно для Генделя. Кантаты могли быть написаны и на светские, и на духовные тексты. Духовные оратории и кантаты исполнялись как в церкви, так затем и в концертах, например в кругу той или иной академии. Светские кантаты — в любой обстановке вне церкви, чаще всего в камерной. Общие масштабы кантаты и оратории поначалу сложились в принципе различными: кантата — камерный, оратория — концертный жанр. В основе оратории ' лежит та или иная «история», драматический сюжет; поэтический текст кантаты — обычно один эпизод, одна сцена. В итоге XVII века и позднее резкая грань между кантатой и ораторией стирается и различие устанавливается скорее количественное. Духовная кантата с хором утрачивает черты камерного

жанра и может быть названа ораторией, равно как и небольшая оратория (например, оратория Баха на вознесение, BWV 11) может по праву называться кантатой.

По существу развитие более или менее крупных жанров вокальной музыки в XVII веке, как и развитие оперы, свидетельствует о поисках новых возможностей для создания крупных художественных концепций. Ранее наиболее крупным музыкальным жанром была месса, но эта концепция слабо охватывалась единством, ибо музыкальные части мессы рассредоточивались внутри богослужения. Да и содержание мессы оставалось все же каноническим. Для XVII века, и не только для вокальной музыки, стало характерным стремление к крупным многочастным формам (опера, оратория, кантата, сюита, соната), позволявшим воплотить целый круг музыкальных образов.

Появление кантаты подготовлено в Италии развитием разных видов вокальной музыки, которые к концу XVI века тяготели к новому стилю: камерной арии (типа Каччини), песни под лютню, канцоны, мадригала. В самом начале XVII века в Италии издавалось немало сборников камерных вокальных произведений для одного — четырех голосов с сопровождением basso continuo под названиями «Арии и кантаты», «Разная музыка», «Новая музыка». Новые по стилю, эти произведения еще не были кантатами в собственном смысле слова, но они стали своего рода предками кантаты. Подъем камерной вокальной лирики нового типа связан с деятельностью того же кружка Барди — Кореи, который выдвинул идею «*dramma per musica*», с художественными интересами «Академии Возвышенных» (во главе с Гальяно) и, возможно, с другими музыкально-поэтическими содружествами той же поры. Песни Винченцо Галилея под лютню или в сопровождении струнного ансамбля, «*Nuove Musiche*» Каччини, мадригалы и арии

400

Кавальери, «*Musica a una, due e tre voci*» Гальяно были уже произведениями монодического стиля, который здесь даже — в отличие от оперы — развивался в более закругленных мелодических формах. К камерате Барди был близок поэт Габриелло Кьябрера, чьи лирические стихи (как и тексты Ринуччини) охотно избирались членами кружка для вокальных сочинений. На примере «Новой музыки» Каччини (1602) хорошо видно, что это искусство охватывало довольно узкий круг поэтических образов. Если песни Галилея подготовили своим драматизмом оперный стиль, то «мадригалы» (как называл их автор) для голоса и basso continuo Каччини основаны на изящных, несколько условных, но неглубоких любовно-лирических текстах. По своему музыкальному строению это куплеты или варьированные строфы, словом, простейшие и ранние образцы камерной песни. Между тем композитор придавал своему сборнику программное значение как воплощению эстетических идей камераты: это всецело явствует из предисловия Каччини к «Новой музыке». По-видимому, такие произведения действительно воспринимались как очень новые для своего времени. Они ведь пришли на смену полифоническому мадригалу и начали вытеснять его, предоставив поэтическому чувству большую лирическую непосредственность (голос соло) при большей связи со словом.

Новый стиль камерной вокальной лирики быстро получил развитие у итальянских композиторов, как в светских (у Алессандро Гранди, Стефано Ланди), так и в духовных (Доменико Белли, Лодовико Белланда, Оттавио Дуранте) произведениях: ариях, ансамблях, «кантатах», которые публиковались в многочисленных сборниках. На первых порах у этих авторов сохранялся принцип строф (или варьированных строф), а произведение в целом воплощало один образ, одну эмоцию.

Расширение композиционного замысла камерных вокальных произведений связано с известной драматизацией их содержания, заметной уже в ариях и кантатах 1630-х годов. Близок, казалось бы, драматической кантате «Поединок Танкреда и Клоринды» Монтеверди (драматическая декламация с развитым и выразительным инструментальным сопровождением). Но это произведение остается уникальным. Оно предполагает сценическое воплощение. Тем не менее «Поединок» мог повлиять на драматизацию кантаты, так как она и сама все больше тяготела со временем к отходу от чисто лирического профиля. Об этом свидетельствует, в частности, творчество Бенедетто Феррари (1597—1681). Поэт и музыкант, виртуоз на теорбе (его называли *Benedetto della Tiorba*), известный театральный деятель Венеции, автор первой венецианской оперы «Андромеда», он выпустил в 1633—1641 годы ряд сборников «*Musiche varie*». В них содержались и камерные арии, и собственно кантаты еще небольшого размера. Кантаты Феррари включают речитативы и ариозо и носят лирико-драматический характер. Ариозные эпизоды порою строятся на basso ostinato. Этот принцип формообразования помогает

401

в тех условиях создать цельную вокальную форму — арию нового типа с концентрацией тематизма внутри ее. Из кантаты принцип построения замкнутых, целостных музыкальных номеров. Вообще стремление к расширению вокальных форм, к свободе и экспрессивности мелодии очень характерно для Феррари. В отличие от простой, почти песенной мелодики одноголосных мадригалов Каччини, у Феррари мы находим патетическую, как бы приподнятую в своей драматической выразительности, порой необъятную вокальную партию.

После Феррари итальянская кантата, по-видимому, скорее оперы пришла к широким и замкнутым вокальным формам, хотя тут же, в Венеции, и опера уже явно тяготела к ним. И опера, конечно, влияла на кантату, особенно в связи с драматизацией.

Под общим воздействием оперы возникают и музыкально-театральные произведения более камерного типа — небольшие сценки с музыкой, «сценические диалоги», исполняемые в придворной среде, в домах знати, в обстановке музыкально-поэтических академий. Резкой грани между этими «сценическими диалогами» и кантатами, в сущности, нет. Кантата тоже постепенно принимает «диалогическую» форму и может включать две-три вокальные партии, ансамбль. Для этого переходного периода особенно показательны произведения Луиджи Росси. Среди них встречаются и просто однострочные арии, и варьированные строфы на удержанном басу, и арии *da saro*, и большие кантаты с обрамляющими их вокальными и инструментальными ритурнелями, как бы скрепляющими форму целого.

С творчеством высокоодаренного итальянского композитора Джакомо Кариссими (1605—1674) историки связывают кристаллизацию кантаты как нового камерного жанра в Италии. Церковный капельмейстер в Риме, автор многих ораторий, создатель зрелых образцов этого жанра, Кариссими трактовал кантаты как циклические произведения из арий и речитативов, при яркой образности каждой из арий. Правда, в небольших кантатах для одного голоса эта цикличность мало ощутима. Прославленная кантата Кариссими «*Vittoria! Vittoria!*» («Победа! Победа!») в своем чередовании строф и вокального ритурнеля создает все же единый музыкальный образ. Вся кантата проникнута одним чувством душевного подъема, даже несколько воинственной радости (речь идет не о военной, а о любовной победе), для выражения которого найдены яркие и типичные музыкальные средства: элементы фанфарности, простой, четкий ритм, ясная, крепкая гармоническая основа, выразительные короткие, чеканные мелодические фразы. Именно эти художественные средства параллельно стали развиваться и в опере, когда того требовала сценическая ситуация.

Кариссими мыслил образно и находил удивительно яркий мелодический материал. У него можно, например, встретить типичные ораторские, патетически выразительные интонации (кантата

402

на смерть Марии Шотландской), определяющие весь мелодический стиль арии.

Сближаясь во второй половине столетия с оперой, итальянская кантата приобретает более крупные масштабы. Она включает в себя речитатив оперного типа, иногда вступительную *sinfonia* (по образцу оперной), сопровождение в ней делается более развитым: помимо *basso continuo* — облигатные партии скрипок, вокальный стиль становится сложным, нередко виртуозным. Почти все оперные композиторы работают тогда над кантатами, не ощущая, видимо, существенной разницы между сценой оперы — и кантатой в целом. Важное место занимает кантата в творчестве Алессандро Страделлы (ок. 1645—1682), талантливого автора опер, ораторий, мадригалов, канцонетт, множества инструментальных произведений. В его многочисленных кантатах (их более двухсот), предназначенных для одного — четырех голосов, очень усилена партия сопровождения и форма тяготеет к цикличности, словно в инструментальной музыке. При этом вокальный стиль кантат более виртуозен, чем в современных им операх, а отдельные арии поражают смелой бравурностью, например в кантате «Ариадна»: на одно слово «*furore*» (гнев, ярость) приходится мелодический пассаж из 125 нот!

Композиторы неаполитанской школы писали особенно много кантат и почти полностью приравнивали стиль кантаты к стилю оперы, создавая типические арии *lamento*, бравурные, идиллические, пасторальные и т. д. После Провенцале, продолжавшего расширять роль инструментального сопровождения в кантате, у Алессандро Скарлатти кантата уже прямо соприкасается с оперой. Среди его произведений в этом жанре есть одна курьезная шуточная кантата о сольмизации — чисто профессиональная шутка для знатоков «*Per un vago desire*» («В неясном, томлении»). Тирсис учит Хлору сольмизации, показывая ей правила мутации (то есть

переходов из одного гексахорда в другой по старинным, еще средневековым нормам): речитатив. Но, выучившись этому, Хлора выучилась изменять Тирсису (мутация — изменение—измена). В арии, не быстрой, с драматически акцентированным пунктирным ритмом (*Andante, f-moll*), высказывается предостережение наивному Тирсису: напрасно он учит Хлору не постоянству, а изменам, Тогда Тирсис начал учить Хлору «тому, что постоянно» в музыке (об этом сообщается в речитативе), напоминая ей, что все полутоны по сольмизационной системе обозначаются как *ми — фа*. В следующей затем арии (*Andante moderato, h-moll*, с близостью к сицилиане), своеобразной жалобе на свою судьбу, Тирсис обращается к Хлоре, и его слова «*Morir mi fa...*» («Умертвить меня...»), повторенные много раз, всегда подчеркивают полутона «*mi — fa*» (либо *si — do*). Но и это не помогает Тирсису. Далее в речитативе идет речь о том, что определенные последования звуков («хромы») означают вздохи — как учит теперь Тирсис Хлору. Заканчивает кантату небольшое драматическое ариозо (*Andante moderato, g-moll*), построенное на «вздохах»

403

печального Тирсиса, с острыми гармониями (уменьшенные трезвучия, септаккорды, долго не разрешаемые диссонансы...) и завершающими фразами речитатива: Тирсис удалился, вздыхая.

Если такое содержание кантаты не было вполне обычным, то все же тексты кантат и в других случаях нередко сводились тогда к неглубоким поэтическим сюжетам — это отмечали и сами современники. Притом поэзия, как и в опере, всецело подчинялась музыке: слова и фразы повторялись по многу раз в больших замкнутых музыкальных номерах. Порою кантата бывала более экстравагантна по своему стилю, более утонченна, чем опера. Композиторы могли сознательно усложнять ее гармонический язык, отмечая даже, что произведение написано «*con durezza e stranezze*». («с жесткостями и странностями»). Принцип крупного штриха был не столь обязателен в кантате, предназначенной для более узкого круга знатоков и ценителей. Поэтому она и могла служить для композиторов областью особых опытов и исканий, иногда плодотворных, иногда бесплодно-искусственных. Вообще итальянская кантата — истое детище камерат и академий XVII века — воплотила в себе и достоинства и недостатки специфически камерной музыки в тех исторических условиях. Подчеркнуто светская, блестящая по вокальному стилю, иногда изысканно-выразительная, она оказалась совершенно новым видом лирико-драматического искусства. Но за исключением отдельных выдающихся образцов и даже тех или иных творческих откровений у лучших композиторов кантата все же отражала на себе черты некоторой искусственной замкнутости и внешней аффектации, присущие современной ей салонной поэзии. То была поэзия узкого круга людей: ей не хватало жизненности. Она часто прибегала к аллегориям, к вычурным метафорам, вспоминала голубков, пастушескую верность, уединение на лоне природы и т. д. Дух «Аркадии» был ей не чужд.

К началу XVIII века возникли и определились и такие разновидности жанра, как официальная поздравительная и духовная концертная кантата (часто с хором). Эти разновидности продолжали существовать долго, впрочем не занимая впоследствии особенно видного места среди музыкальных жанров. Совершенно особое художественное значение получила официальная кантата «на случай» и особенно духовная кантата у Баха. Что же касается камерной, преимущественно лирической кантаты, то она уступила в XVIII веке место иным жанрам — песне, романсу, балладе.

Параллельно кантате в Италии развивались и другие, более мелкие камерные вокальные жанры — канцонетта и особенно камерный дуэт. Канцонетта по своему складу (первоначально *a cappella*) отличалась простотой и близостью к бытовым вокальным традициям — трех-четырёхголосной песне. Камерный дуэт же, напротив, был много более академичен и полифонически развит. Он часто привлекал в начале XVIII века выдающихся итальянских композиторов. Прекрасные дуэты создавали Агостино Стеффани (1654—1728), Франческо Дуранте (1684—1755), Гендель.

404

Как в трио-сонате того же времени, в камерном дуэте соединялись полифонические и гомофонные приемы композиции. Вокальные партии, подобно партиям, например, двух скрипок, контрапунктировали, а гармонии заполнялись на клавишине свободно — по *basso continuo*. С дальнейшим переходом к зрелому гомофонному письму эта форма была забыта.

Далекие истоки оратории уходят в глубь средневековья, к духовным представлениям с музыкой XII—XIII веков. Но как определенный музыкальный жанр оратория сложилась на основе новых опытов музыкальной драматизации духовных текстов в Италии XVI века. Это произошло в атмосфере контрреформации, когда католическая церковь, перестраиваясь и перевооружаясь в

борьбе с противостоящими силами, изыскивала новые приемы и формы воздействия на психику своей паствы. Примечательно, однако, что возникновение оратории было подготовлено в Риме двояко: в так называемой конгрегации ораториан, основанной священником Филиппо Нери (утверждена в 1575 году), и в другой конгрегации — «Братьев распятия», собиравшейся в церкви Сан Марчелло. В первом случае очевидно стремление служителей церкви привлечь более широкие круги верующих и использовать на их собраниях музыку популярных в быту мелодий (лауд, канцонетт, вилланелл). В другом случае в конгрегации объединены были по преимуществу знатные и богатые прихожане, а музыка для собраний создавалась крупнейшими композиторами второй половины XVI века.

Филиппо Нери искал возможности общения со своей аудиторией вне богослужения. Около середины XVI века в Риме получили известность молитвенные собрания, которые он устраивал как в своем доме, так и при церкви, в помещении оратории (это название места для молитв или трапезной в монастырях затем, к середине XVII века стало обозначать жанр оратории). На собраниях происходили чтения текстов из Библии, произносились проповеди, велись назидательные беседы. Деятели конгрегации всячески поощряли исполнение собравшимися лауд, а также других духовных песен, для которых специально подбирались мелодии из числа наиболее излюбленных в то время и известных со светскими текстами. По существу, это был своего рода ответ деятелей католической церкви на те новшества, которыми ознаменовалась реформация в церковной музыке: протестантский хорал, кальвинистские гимны и другие ее виды сложились, как известно, в опоре на популярные напевы и были рассчитаны на общее исполнение, на легкую доступность.

Ко второй половине XVI века итальянские лауды («восхваления») представляли старинную традицию бытовых духовных песен. Были распространены лауды на различные темы, в различной форме изложения: повествовательные, лирические, даже диалогизированные. Но независимо от этого они оставались просты-

405

ми, большей частью строфическими песнями. К обработке этих песенных мелодий для исполнения в оратории привлекались композиторы. Так, в 1560-е годы над гармонизацией лауд для конгрегации ораториан много работал Джованни Анимучча.

Первой ступенью драматизации лауд была диалогическая форма их исполнения собравшимися. Одна строфа пелась хором как бы от одного лица, другая — от другого. Например, аллегорический спор Души и Тела передавался таким образом, что одна и та же мелодия исполнялась всем хором на различные слова: сначала Тело, потом Душа. В 1583—1588 годы было издано несколько сборников лауд, обработанных для собраний конгрегации Филиппо Нери. Среди них много диалогизированных, но независимо от этого весь их текст (и диалог, и повествование, и мораль) исполняется на музыку одной и той же строфы. И только в дальнейшем из постепенного слияния и растворения в новом целом лауды, проповеди, излагающей и толкующей библейскую историю, и назидательных выводов сложился особый музыкальный жанр, получивший название по месту своего происхождения.

В первой четверти XVII века диалогизированная лауда переживает в ораториальных собраниях свою переходную стадию. Ее музыкальное оформление то соответствует, то не соответствует драматизированному тексту. Так, например, в одном из диалогов 1610 года «партия» Христа (то есть его текст) исполнялась двумя тенорами в сопровождении органа, а «партия» девы Марии была сольной. В диалоге Дж. М. Томмазо (1611) «партия» бога исполнялась то соло, то хором. Бывали случаи, когда за младенца Христа пел бас! Понятно, что ни о каком единстве музыкально-драматического замысла здесь говорить еще не приходится.

Перелом в предыстории оратории совершает Джованни Франческо Анерио (ок. 1567—1620), крупный композитор школы Палестрины, выпустивший в 1619 году собрание диалогов под названием «Teatro armonico spirituale» («Гармонический духовный театр»). Опираясь на практику ораториальных собраний, Анерио выполнил уже самостоятельную творческую работу. Рассказ, повествование он отделил от диалога и вложил в уста Testo (Текст) или Музы, но поручил хору. Хор же выводит у него общую мораль диалога. В самом диалоге голоса распределены по числу персонажей, и каждый из них получает сольную партию с сопровождением органа по basso continuo. Тем самым нарушается и принцип строфического

строения мелодии. Наконец, Анерио создает даже самостоятельные инструментальные вступления к диалогам. Среди его диалогов — «Давид и Голиаф», «Обращение Павла». После Анерио продолжается дальнейшая драматизация духовных диалогов, причем в них постепенно устанавливается новый монодический стиль. Со временем диалог сюжетно разрастается и превращается в «историю». К середине XVII века партия Testo приобретает речитативный характер и соответственно исполняется

406

солистом. Теперь уж создание диалогов окончательно переходит в руки композиторов-профессионалов.

Если лауды и диалоги в собраниях конгрегации Филиппо Нери исполнялись на итальянском языке, то параллельно в конгрегации «Братьев распятия» закладывались основы оратории на латинском языке — по аналогии с католическим богослужением. Молитвенные собрания в церкви Сан Марчелло посещались духовной и светской аристократией Рима, «избранной» публикой, никогда здесь не участвовавшей в исполнении песнопений. На собраниях этой конгрегации звучала музыка, в принципе не отличавшаяся особенно резко от католической богослужебной; в основном то были полифонические мотеты. Поэтому иногда подчеркивают, что музыкальное оформление латинской оратории выросло, как когда-то в литургической драме, из самой культовой музыки. Для молитвенных собраний конгрегации музыку писали Орландо Лассо, Палестрина, Кавальери, Лука Маренцио.

Подобно тому как из лауды вырос «духовный диалог», из полифонического мотета в латинской оратории развивалась ее музыкальная композиция: постепенно из хорового изложения выделилось соло, которое получило драматическую трактовку.

Около 1640 года название «оратория» начинает заменять в Италии другие различные обозначения — «диалог», «духовная драма», «духовная история». Теперь оно уже обозначает определенный жанр: расширенный диалог превращается в собственно ораторию, в которой музыкальная композиция соответствует драматизированному тексту, а стиль изложения сольных партий приближается к оперному. Разумеется, это перерождение духовного искусства совершается под значительным общим воздействием итальянской оперы. Очень тесно сплетаются в своем развитии также оратория и кантата, что прекрасно видно на примере Кариссими.

Документально известно, что всякий раз один из членов конгрегации «Братьев распятия» должен был организовать исполнение оратории и мог для этого приглашать композитора по своему выбору. Так в разные годы избирались Вирджилио Мадзокки (1634), Лорето Виттори и Джакомо Кариссими (1649), Алессандро Страделла (1667), Алессандро Скарлатти (1679). За исключением Кариссими все они писали также оперы, что не могло не сказаться на их ораториальном творчестве.

Кариссими по праву называют первым классиком оратории. Для названной конгрегации он создал ряд латинских ораторий (известны 15) почти исключительно на библейские сюжеты: «Иевфай», «Суд Соломона», «Валтасар» и другие. Они еще совсем невелики по объему, но превосходят рамки духовных диалогов. Библейский текст в них несколько расширен, драматизирован (вложен в уста «действующих лиц»); повествование поручено Историкю, роль которого то обозначена, то нет и исполняется как соло, так и хором. Партия хора трактована свободно, гибко: короткие реплики, перекличка групп, мощное tutti — все это да-

407

леко от строго-полифонического мотетного письма. Хор может и «действовать», и рассказывать, и морализировать, он то участвует в действии, то стоит как бы над ним. Ранняя оратория более реально трактует партию хора, чем современная ей опера, и это понятно: оратория сама выросла из хоровой музыки. Большое значение приобретает в ней торжественный и развитый хоровой апофеоз. Речитативный стиль в ораториях Кариссими заметно отличается от современного ему оперного, будучи более размеренным, напевным и скорее приближаясь к флорентийским, чем к римским и венецианским оперным образцам. Дело в том, что латинский, сугубо книжный текст оратории никак не мог идти в параллель живому разговорному языку и требовал особой музыкальной декламации, более нейтральной и более риторической. Вокальные партии у Кариссими очень развиты, и нередко он переходит от напевной декламации к ариозности, причем не избегает

и колоратур. При этом композитор тщательно следит за текстом, с большой тонкостью и художественным чутьем отделяет все детали композиции. Музыка Кариссими всегда содержательна, серьезна и местами достигает большой выразительной силы — особенно в скорбных ситуациях.

Как бы то ни было, оратория Кариссими внутренне театральна. Раньше большинства оперных композиторов он стремится создать характерные вокальные партии. В оратории «Суд Соломона» обе матери — мнимая и настоящая — обрисованы совершенно различно. Мать-обманщица рисуется не по ситуации легкомысленной (блестящее «оперное» соло). Истинная мать сначала выступает со скорбными, сдержанными репликами, а затем, после справедливого суда, выражает свою искреннюю радость в большой, оживленной арии. В отдельных случаях Кариссими создает в ораториях настоящие оперные сцены: такова застольная хоровая сцена (пир) в «Валтасаре». Если участие Историка-повествователя и большие хоровые апофеозы придают оратории особый концертно-эпический характер, то выразительные и драматические сольные партии приближают ее к опере.

Важнейшая особенность оратории как сложившегося жанра в том, что любое драматичное содержание, любые психологические контрасты, любые столкновения она может раскрыть только чисто музыкальными средствами, без расчета на игру актеров, на их внешность, на сценическое оформление. И Кариссими умеет впечатлять слушателей яркими музыкальными образами. В наиболее драматичной его оратории, «Иевфая», основной психологический перелом выражен средствами музыкально-эмоционального контраста. Согласно Библии, Иевфай возвращается из военного похода победителем. Его встречает любимая дочь, в радостной песне прославляющая его победу. К ней присоединяется женский хор (подруги) и веселым пением, с колоратурами-юбилеями приветствует Иевфая. Все это сплошь праздничная, светлая, динамичная музыка. Но сам Иевфай в отчаянии — сообщает Историк: ведь он одержал победу, пообещав принести за это в жертву первого

408

встречного — а встретила его единственная дочь! После небольшой реплики Историка Иевфай выступает с проникновенным драматическим речитативом, оплакивая свою судьбу несчастнейшего отца. Серьезность, трагическая сдержанность его декламации особенно оттеняются недавними легкими колоратурами женского хора. Дочь Иевфая, которая должна отказаться от самой себя, забывает о своих радостных песнях и обращается к отцу со скорбными вопросами. Ее партия превращается теперь в одно *lamento*. Хоровой апофеоз (шестиголосный хор) оратории носит торжественный характер: сочувствие Иевфаю соединяется с прославлением бога. Но художественная сила оратории заключается отнюдь не в этой ее морали, которая уже в то время воспринималась как условность.

Вообще морально-назидательное назначение оратории, которое в первую очередь придавалось ей деятелями католической церкви, со временем становится все менее непосредственно ощутимым: оно заслоняется ее художественными достоинствами, и она привлекает аудиторию как род духовной драмы в концертном исполнении. Хотя иезуиты постоянно стремятся использовать театр в своих целях (так называемая школьная драма иезуитов), выработать особую «эстетику» нравоучительного спектакля, прославить своих деятелей («Апофеоз Игнатия Лайолы» в 1622 году как духовная драма с музыкой в Риме), все же оратория постепенно ускользает из-под прямого влияния католицизма.

Со второй половины XVII века оратория широко распространяется по Италии как вполне определенный музыкально-поэтический жанр, а затем выходит и за пределы страны. Быстро растут связи оратории с оперой. Многие авторы легко переходят от сочинения опер к ораториям, которые у них превращаются в своего рода «духовные оперы» (и даже порой исполняются в сценическом оформлении). Постепенно итальянская оратория, как более понятная, вытесняет ораторию на латинский текст. Специфический признак ранней оратории, партия *Testo* или Историка, порой совсем отсутствует: ее речитативный характер мало интересен как для исполнителей, так и для слушателей, увлеченных виртуозным оперным пением. Сольное пение вытесняет хоры: в начале XVIII века трибуны для хоров в оратории Сан Марчелло остаются пустыми и служат ложами для слушателей. Да и посетители ораториальных концертов ничем не отличаются от оперной публики: то же модное светское общество в жажде развлечений, те же восторги перед искусными певцами и преобладающее равнодушие ко всему остальному.

К концу XVII века в текстах ораторий, невзирая на их сюжеты (легенды о святых, библейские

истории), охотно выделяется все необычное, фантастическое или эротическое (существовал даже термин «*oratorio erotico*») — так же как это было в опере той поры. Текст оратории тем самым становится похож на оперное либретто и приобретает чуть ли не разговорную легкость, достаточно курьезную в библейских ситуациях. При этом в произведении

409

бесцеремонно смешиваются христианские и античные мифологические мотивы. Близость к опере сказывается и в музыкальном стиле. С не меньшей определенностью, чем в оперном творчестве, здесь проявляется стремление к образной типизации арий и ансамблей и возникают типические арии — *lamento*, арии-заклинания, типические военные эпизоды, бравурные героические арии, спокойно-созерцательные идиллические и т. д. Как и в опере, допускаются в XVIII веке частично из ораторий, то есть набор музыкальных номеров из разных произведений и исполнение их подряд. В ряде партитур ораторий место действия описано с такой подробностью, что это заставляет предположить возможность или даже желательность сценического воплощения. Вместе с тем у таких композиторов, как Легренци и Страделла, оратория, подобно кантате, расширяет круг выразительных средств за счет инструментального сопровождения: партии концертирующих инструментов встречаются в оратории чаще, чем в опере.

В неаполитанской творческой школе оратория особенно близко подходит к опере, что и неудивительно, поскольку над ней работают по преимуществу оперные композиторы во главе с Алессандро Скарлатти или крупнейшие их учителя Гаэтано Греко (учитель Джованни Баттиста Перголези и Леонардо Винчи) и Франческо Дуранте (учитель по меньшей мере двух поколений ведущих итальянских оперных композиторов). Но как ни определяла неаполитанская опера стиль оратории, известные отличия между ними все же проступали. Оратория редко исполнялась театрализованно. Авторы ораторий не располагали, как правило, театральными возможностями, углубляли собственно музыкальное содержание своих произведений. Отсюда в ораториях зачастую более развитое инструментальное сопровождение, большая роль собственно инструментальных номеров, большой интерес к вокальным ансамблям, большая серьезность самой фактуры, общего склада музыки.

Подобно опере итальянская оратория, достигнув зрелости, проникла и в другие европейские страны. Своеобразный филиал итальянской творческой школы образовался в начале XVIII века в Вене, где подолгу работали ее мастера: виолончелист, капельмейстер и композитор Джованни Мария Бонончини (1642—1778), капельмейстер и композитор Антонио Кальдара (ок. 1670—1736), теорбист и композитор Франческо Конти (1682—1732) — все трое авторы опер и ораторий. В Вене — придворном католическом центре — оратория приняла поначалу торжественно-монументальный характер. Ее музыкальное оформление стало пышным, грандиозным, несколько академичным, с большими полифоническими хорами, увертюрами, с обилием концертирующих инструментов. Вместе с тем оратория здесь в дальнейшем смогла обрести и большую музыкальную самостоятельность, большую углубленность музыкальных образов.

Для самой Вены, в перспективе ее дальнейшего музыкального развития, деятельность итальянских композиторов того времени оказалась немаловажной. Они вжились в музыкальную культуру

410

Вены, именно через них лучшее из итальянского творческого наследия — итальянский мелодизм, оперные и ораториальные формы, «предсимфоническая» увертюра — стало достоянием венской музыкальной жизни. В Вене XVIII века итальянскую музыку уже превосходно знали и любили. Вне связи с этим нельзя понять ни реформы Глюка, ни оперного творчества Гайдна, ни, разумеется, великого новаторства Моцарта.

Развитие оратории в XVIII веке отнюдь не ограничено Италией. Совершенно новую творческую трактовку получила оратория на английской почве у Генделя и значительно позже — в Вене у Гайдна.

ОПЕРА ВО ФРАНЦИИ. ЖАН БАТИСТ ЛЮЛЛИ

Распространяясь в XVII веке по Европе, итальянская опера становится на время своего рода образцом в процессе формирования ряда молодых национальных творческих школ. Освобождение от этой зависимости отнюдь не везде проходит легко: английская или гамбургская оперные школы, например, в разной мере завоевавшие самостоятельность усилиями великого (Пёрселл) или крупного (Райнхард Кайзер) художника, вскоре сдаются под натиском итальянских влияний. Лишь Франция XVII века, тоже не игнорировавшая итальянские образцы, вне сомнений, создала свой собственный оперный стиль, легко опознаваемый, определенный, отличный от итальянского. Как это ни удивительно, французское оперное искусство с первых его шагов ярко представило национальную школу, черты которой сказывались затем на протяжении столетий, хотя она, разумеется, не останавливалась в своем развитии.

Французская опера созревала в 1670—1680-е годы в Париже не наподобие римской, венецианской или неаполитанской оперных школ с их местными особенностями, а как искусство общенационального значения, единое, так сказать, централизованное по сути и по духу. Стиль французской оперы сложился в классическую пору абсолютизма, когда культуре и искусству Парижа придавался большой государственный смысл. Центристские тенденции французского государства, быстро крепнувшие в борьбе с феодальной раздробленностью, выдвинули столицу Франции в ее культурной миссии именно как единый центр страны — и в этом заключалось важное отличие Парижа от Рима, или Флоренции, или Венеции, или Неаполя. Сила молодого оперного искусства, начавшего свой путь в Париже, заключалась в первую очередь в его глубокой французской основе. Ограниченность этого искусства, на которую нельзя закрывать глаза, была обусловлена его большой, непосредственной зависимостью от двора абсолютного монарха, даже от личных пожеланий и вкусов Людовика XIV.

Всего пятнадцать неполных лет оперной деятельности Люлли (1672—1687) уже определили художественный облик французской оперы. Это не могло бы произойти, если б в процессе

411

формирования нового жанра не было твердой опоры на ранее развивавшиеся и типичные приемы французского искусства в других его областях: в классической трагедии с ее эстетической концепцией и исполнительским стилем, во французском балете, над которым уже испытал свои силы Люлли, в «*air de cour*» (камерный вокальный жанр во Франции XVII века), наконец, в песенно-танцевальных бытовых традициях.

К началу 1670-х годов французская классическая трагедия достигла полной зрелости стиля. Были созданы почти все трагедии Корнеля и ряд лучших трагедий Расина («*Андромаха*», 1667; «*Британник*», 1669; «*Береника*», 1670). В театре сложилась определенная школа трагедийной игры, для которой стали характерны и особая манера поведения актеров на сцене, и особый тип приподнято-патетической размеренной декламации. Известно даже, что Люлли в своем оперном речитативе стремился подражать, в частности, выдающейся трагической актрисе того времени Мари Шаммеле, наблюдая за тем, как именно она декламировала (в интонационно-ритмическом смысле) на сцене текст своих ролей. Постоянный либреттист Люлли Филипп Кино принадлежал к школе Корнеля. Все, казалось бы, включая рационалистическую композиционную стройность пятиактной трагедии в духе Буало (кстати, его трактат «*Поэтическое искусство*» был завершено в 1674 году), сближает оперное искусство Люлли с театром Корнеля — Расина. Однако иные истоки оперного творчества Люлли восходят к традициям не трагического, а скорее декоративного и зрелищного театра с его изобразительно-динамическими особенностями во Франции с конца XVI века.

Французский придворный балет ко времени Люлли уже имел свои традиции. Историю балетных спектаклей во Франции принято начинать с постановки в 1581 году «*Комического балета королевы*». Однако балет этого типа, соединявший танцы с сольным и хоровым пением, был в свою очередь подготовлен многочисленными придворными представлениями с музыкой, особенно характерными для эпохи Ренессанса. Оказали свое воздействие на музыкальный склад «*Комического балета королевы*» и поэтико-музыкальные идеи Антуана де Баифа и основанной им «*Академии музыки и поэзии*». Стремление подчинить музыку только поэтическому размеру и распространить это даже на танец, связав его с песней, — все это вытекало из антикизирующих

поэтических опытов французских гуманистов, из их эстетических увлечений античными источниками. В итоге же их идеи «размеренной музыки» практически приводили к торжеству аккордового склада (в противовес полифонической песне XVI века) и скандированному выпеванию поэтических строк. В этой связи возникновение на французской почве балета с пением, при общем гомофонном характере его музыки (полное торжество вертикали!) и скромном значении полифонических приемов, казалось бы, находится в русле исканий «Академии» Баифа. Это, однако, не значит, что придворный балет инспирирован столь интеллектуальными поэтическими кругами

412

и непосредственно связан с их теоретическими построениями. Просто рождение «Комического балета» из массы предшествующих ему придворных празднеств совершалось в такой художественной атмосфере, которая еще более способствовала объединению поэтического текста, музыки и танца при господстве гомофонного склада, чем это намечалось раньше.

«Комический балет королевы» был представлен на праздновании свадьбы Маргареты де Водемон (сестры французской королевы) с герцогом Анном де Жуайез. Музыка арий и хоров написал придворный певец и композитор Ламбер де Больё, инструментальные номера принадлежат королевскому певцу Жаку Сальмону. Постановку осуществил Балтазар де Божуайе, как называли во Франции итальянского скрипача Балтазарини (родом из Пьемонта), привезенного из Италии по рекомендации Катарины Медичи и ставшего интендантом королевской музыки в Париже. Слово «комический» в названии балета не имеет специального значения, а указывает только на действенный (или драматический) характер спектакля. Мифологическая основа сюжета трактована свободно, участие волшебницы Цирцеи, Юпитера, Минервы, Меркурия, тритонов, nereид, наяд, нимф, сатира и т. п. несколько не препятствует прямым обращениям в тексте балета к Генриху III, королю Франции, и проникновению, тем самым, панегирика внутрь пьесы. Постановка балета была богатой, роскошной, и «волшебные сады Цирцеи» призваны были очаровывать зрителей. Спектакль разыгрывался придворными дамами и кавалерами в пышных костюмах по моде того времени и в масках. Балетные танцы шли под музыку скрипок, в сопровождении вокальных номеров звучали также духовые инструменты, лютни, арфы. И собственно балетная музыка (семь различных видов движений), и другие инструментальные фрагменты (например, «Звон колокольчика» для пяти инструментов — выход Цирцеи в ее сады), и сольные вокальные номера, и ансамбли (например, четырехголосное пение сирен) — все, за немногими исключениями, выдержано в гомофонном складе — аккордового многоголосия или мелодии с гармоническим сопровождением.

В дальнейшем формы балетного спектакля во Франции оставались подвижными и балет в целом долго не приобретал твердой музыкально-профессиональной основы. Музыка спектаклей с участием танца бывала обычно сборной, либо сочиненной различными композиторами, либо подобранной из чужих сочинений. Ко времени Люлли общими свойствами балетных спектаклей во Франции были: зрелищность, декоративность постановок, мифологические и аллегорические сюжеты по преимуществу, «пасторали» и «празднества» на сцене, торжество гомофонного склада в музыке и растущая роль в ней ритмического начала, собственно танцевальности. Сам Люлли начал свою работу во французском театре именно с балетной музыки, и его оперы в большой мере наследовали традицию французской танцевальности.

Но прежде чем была создана опера во Франции, парижане

413

ознакомились с итальянским оперным искусством, с итальянским вокальным стилем, отличным от французского. В принципе уже о первых опытах создания итальянской «*dramma per musica*» во Франции не могли не знать: «Эвридика» Пери исполнялась во Флоренции на праздновании свадьбы французского короля, после чего Оттавио Ринуччини последовал за новобрачной Марией Медичи во Францию, получил там звание «камергера двора» — и, вероятно, хотя бы слухи о новом роде спектаклей должны были проникнуть в Париж. Несколько позднее большой интерес к итальянской музыке проявлял кардинал Ришелье. В 1639 году он направил в Италию виолончелиста Андрэ Могара, который состоял на службе двора в должности «королевского секретаря». Обстоятельному отчету Могара («Ответ одному любознательному о впечатлениях от музыки в Италии») мы обязаны сведениями об исполнении ранней оратории в Риме, о выдающихся певцах, о манере их пения, об интересе к инструментальной музыке, о «великом Монтеверди... который открыл новый прекрасный способ композиции как для инструментов, так и для голоса».

Несколько лет спустя, когда государственная власть находилась в руках кардинала Мазарини (при малолетнем Людовике XIV), в Париже появились прославленные итальянские певцы: кастрат Атто Мелани и певица Леонора Барони из Рима. Леонору воспевали тогда итальянские поэты за ее чудесное искусство, и даже папу Климента IX, который ею восхищался, прозвали «папой Леоноры». Увлечение итальянским пением в Париже привело тогда к первым попыткам поставить итальянскую оперу при дворе. Будучи итальянцем, Мазарини всячески способствовал этому: по его указанию Атто Мелани организовал в 1645 году постановку «Мнимой сумасшедшей» Франческо Сакрати (опера возникла всего лишь в 1641 году), которая и состоялась в пышном барочном оформлении итальянского декоратора Джакомо Торелли. Впрочем, этот спектакль не произвел в Париже особого впечатления: оперу слушал узкий круг избранных, успеха она не имела. Несколько большее значение возымела в 1647 году постановка в столице Франции оперы Луиджи Росси «Свадьба Орфея и Эвридики». К этому времени из Рима перебралась в Париж семья Барберини, которая привезла с собой свои оперные традиции и своих музыкантов, а среди них талантливого композитора Луиджи Росси. Партию Орфея в новом спектакле исполнял тот же Атто Мелани, партию Эвридики пела итальянская певица Кекка ди Фиренце; даже партию кормилицы поручили итальянскому певцу-кастрату. Избранная для парижской постановки опера была очень характерна для переломного периода в Италии, когда причудливое сплетение декоративного, лирического и комического, заметное уже у Ланди, придавало странно-противоречивый облик оперному искусству.

Либретто отягощено массой не относящихся к сюжету вставок: здесь и интрига богов, и плутни старухи-сводницы. В любовно-лирические сцены внесена камерная утонченность — по образцу

414

кантаты того времени. К счастью, музыка Росси отличается нежным лиризмом и большой пластичностью форм. Пример его оперы уже мог так или иначе воздействовать на юного Люлли, который всего годом раньше был привезен во Францию и вряд ли остался равнодушным к итальянской музыке. Когда, спустя тринадцать лет, в Париже была поставлена опера Кавалли «Ксеркс» (1660), Люлли уже принял непосредственное участие в «редактировании» ее партитуры, которую он дополнил балетной музыкой — согласно французскому вкусу. Однако ни Росси, ни Кавалли (который в 1662 году на праздновании свадьбы Людовика XIV поставил в Париже еще одну свою оперу — «Влюбленный Геркулес») не одержали победы во Франции. Итальянская опера как таковая — даже с дополнениями — не привилась здесь.

И все же появление итальянской оперы в Париже должно было подвигнуть французов к созданию собственных образцов этого нового рода искусства. В 1659 году композитор Робер Камбер (органист, ученик Жака Шамбоньера) поставил в замке Исси «Пастораль» на текст поэта Пьера Перрена — «первую французскую музыкальную комедию». Она была встречена очень хорошо, не раз повторена и даже исполнялась потом силами придворных любителей музыки. Камбер получил назначение на должность музыкального интенданта Анны Австрийской. В 1669 году Перрен, опираясь на длительный успех «Пасторали», подал прошение Людовику XIV, а в ответ получил от короля патент на открытие Королевской академии музыки — первого французского оперного театра. Патент давал Перрену монопольное право публичного исполнения опер во Франции. «Для возмещения расходов» с публики разрешено было взимать плату за вход в театр. Всякому же другому, кроме Перрена, вздумавшему поставить оперу, грозил штраф в 10 тыс. ливров (и конфискация театра, машин к костюмов), треть которого поступит в пользу владельца патента. Любопытно также, что в тексте документа оговорено: в операх могут петь «благородные господа, девицы и прочие особы», не утрачивая своего «благородного звания», привилегий и должностей. Это полностью соответствует общей установке, сформулированной в патенте выше: музыка — благороднейшее из искусств.

Такое стремление к правительственной регламентации, к предоставлению монополий было, как известно, характерно для французского абсолютизма в отношении торговли и промышленности. Теперь оно распространилось и на театральное дело.

19 марта 1671 года Королевская академия музыки открылась спектаклем оперы «Помона» на текст Перрена с музыкой Камбера. Многочисленные повторения показали, что спектакль пользовался прочным успехом. Перрен не смог, не успел быть даже на премьере: попал в долговую тюрьму. Следующую оперу («Горести и радости любви», 1672) Камбер был вынужден писать уже на текст другого поэта. Недостаточная деловая практичность Перрена, с одной стороны, и быстрое выдвижение Люлли как при-

дворного музыканта — с другой, привели к тому, что в 1672 году Людовик XIV передал патент на исполнение опер из рук Перрена в руки Люлли. Камбер уехал в Лондон, где успешно действовал в своей области и скончался в 1677 году. Люлли же стал с 1672 года — как композитор, дирижер, режиссер, балетмейстер, организатор — «абсолютным монархом» французского оперного театра и оставался им до конца жизни. По своей природе, по характеру и дарованиям он более других был готов стать монополистом в своем деле.

С именем Люлли справедливо связывается не только само начало французского оперного искусства, но и формирование в целом национального стиля французской лирической трагедии (как называли тогда оперу серьезного, по преимуществу героического содержания). В течение долгого времени Люлли безоговорочно считали представителем классицизма в своей области — подобно великим драматургам Франции Корнелю и Расину. В наши дни в его творчестве усматривают и проявления стиля барокко: в трактовке античных мифологических и легендарных сюжетов (с усилением сказочно-декоративной стороны), в постановочном характере спектаклей, в системе образов. Однако для самой музыки Люлли, для ее стилистики, отчасти и для музыкальной драматургии его опер, действительно очень существенны черты, роднящие ее с современными ей проявлениями классицизма во французском драматическом театре. Это сказывается в пристальном внимании Люлли ко французской сценической декламации, на которую он опирался при выработке характерного склада оперного речитатива, ставшего на многие годы образцом французской оперной речитации, даже своего рода каноном в глазах последователей. Это сказывается и в трактовке героического начала, которое, однако, смягчается у Люлли многими гедонистическими, идиллическими, сказочно-пасторальными элементами. К классицизму тяготеют у Люлли и оперная композиция в целом, с ее рационалистическим «расчетом», с выверенным характером контрастов, с постоянной заботой о структурном равновесии и внутри каждого акта оперы, и в распределении их драматургических функций; музыкальная стилистика Люлли, с ее простым гомофонно-гармоническим складом, с ранней «классичностью» в расчленении музыкальной формы как в самых малых масштабах, так и в последовании частей композиции. Помимо того все складывается у Люлли как типичное для его стиля (и для французской оперы XVII века): тип речитатива, тип арии, тип героики и пасторальности, типы больших и малых структур. В истории оперы Люлли — основоположник ее французской традиции, в истории музыки — один из наиболее явных предшественников пред-классических направлений в искусстве XVIII века.

Жан Батист Люлли (офрануженное имя того, кто именовался на родине Джованни Баттиста Лулли) родился 28 ноября 1632 года во Флоренции или близ нее, в семье итальянского мельника. С детства проявил музыкальные и актерские способности и под-

416

ростком привлек к себе внимание, когда пел, играл на скрипке разыгрывал комические сценки. В 1646 году герцог Гиз увезет в Париж, где Люлли попал в дом к принцессе Монпансье — для практики в итальянском языке. По-видимому, в юности он занимался под руководством французских органистов. Рано выдвинулся Люлли среди других музыкантов в Париже, вошел в состав придворного оркестра под названием «24 скрипки короля», восхищал придворных своей игрой на скрипке, заинтересовал короля как автор арий и танцев, организовал новый, малый оркестр — «16 скрипок короля», словом, шаг за шагом быстро завоевал признание и сделал карьеру при дворе Людовика XIV. С 1653 года он получил звание «придворного композитора инструментальной музыки», с 1662 года он уже назывался «*maître de la musique*» королевской семьи. Люлли, несомненно, обладал очень сильным характером и трезвым умом, крепкой сметкой, был проникновен и резок, одновременно и осторожен и смел. Расчетливо добываясь звания «королевского секретаря», он ухитрился быть, по существу, независимым и даже подчинять окружающих своим целям. А «король-солнце» при всей своей властности, даже деспотизме, по свидетельству современников, нередко поддавался влиянию таких сильных и удачливых придворных деятелей.

Творческая работа Люлли с самого начала была крепко связана с театром. Вслед за организацией придворной камерной музыки и сочинением «*airs de cour*» он начал писать балетную музыку. Сам Людовик XIV танцевал в балетах, которые были тогда излюбленным развлечением придворной знати. Люлли был превосходным танцором. Ему доводилось участвовать в постановках танца вместе с королем.

До начала оперной деятельности Люлли в течение около двадцати лет испытывал свои силы в

других жанрах: в балетной музыке, а также, сотрудничая с Мольером, в музыке к комедий спектаклям. Опыт работы в балете позволил ему крепко усвоить французскую традицию танца, его ритмо-динамические (?) традицию балетной звукописи. Но музыкально-драматической цельности в этих произведениях еще искать не приходилось: придворные празднества и дивертисменты требовали сочинения танцев, пантомим, небольших арий, увертюры — и все это не скреплялось единством музыкального замысла. Что касается сотрудничества с Мольером, то здесь были всего лишь определенные точки соприкосновения, но не близость творческих концепций, не общность взглядов драматурга — и композитора. Люлли писал музыку к пьесам Мольера «Брак поневоле», «Принцесса Элиды», «Сицилиец» (1664). «Любовь-целительница» (1665), «Господин де Пурсоньяк» (1669) «Мещанин во дворянстве» (1670). С успехом выступал он и как исполнитель комических ролей, например Пурсоньяка в комедии Мольера, Муфти в «Мещанине во дворянстве».

Музыка Люлли занимала в пьесах Мольера место своего рода дивертисментов или интермедий и носила по преимуществу

417

«вставной», декоративный или бурлескный характер. Далеко не всегда эта музыка требовалась самой драматической концепцией Мольера. Часто она была связана с теми развлекательно-декоративными вставками, которые драматург вынужден был допускать в угоду придворным вкусам. Люлли писал, например, музыку к дивертисментам «Принцессы Элиды», к «Турецкой церемонии» «Мещанина во дворянстве», к прологу и интермедиям «Господина де Пурсоньяка», к балетам в прологе и интермедиях «Любови-целительницы», к комедиям-балетам «Брак поневоле» и «Сицилиец». Все это были небольшие арии или несложные ансамбли, много танцев, ряд других инструментальных фрагментов, иногда пародийного характера. И хотя сотрудничество Люлли с Мольером выразилось в значительном количестве работ, искусство Мольера соприкасалось с искусством Люлли отнюдь не главной своей сущностью, а всего лишь фарсово-интермедийно-балетными сторонами театра того времени. Главное в творчестве Мольера-комедиографа и в творчестве Люлли — оперного композитора как бы расходится в разных направлениях, ибо сатирическая комедия типа «Тартюфа» и героико-панегирическая опера типа «Тезея» — это именно разнонаправленное искусство, либо правдиво и остро разоблачающее социальную действительность, либо в условных формах патетически восхваляющее ее. Личные отношения между Люлли и Мольером омрачены недоброжелательством и интригами со стороны композитора, стремившегося к монопольному положению при дворе. После смерти Мольера в 1673 году Люлли, по существу, стал первой фигурой французского придворного театра.

Как видим, у Люлли к тому времени накопился не только большой, но и разносторонний опыт театрального композитора. С получением патента Королевской академии музыки он целиком сосредоточился на сочинении и постановке опер (отчасти опер-балетов), оставив другие театральные заботы. Год за годом создавал крупные оперные произведения, сам осуществлял сложные и роскошные их постановки. Энергия Люлли не ослабевала со временем. Он умер 22 марта 1687 года в расцвете своей славы, как подлинный властелин французской оперы, не успев испытать ни признаков творческой слабости, ни каких-либо превратностей блестящей карьеры.

Как единовластный руководитель Королевской академии музыки Люлли обнаружил выдающиеся способности театрального деятеля. На всем оперном деле лежал тогда сильнейший отпечаток его творческой личности. Он сам изыскивал кадры для своей труппы, сам воспитывал их, обучая актеров пению, декламации и умению держаться на сцене, оркестрантов — игре на струнных инструментах, танцовщиков — балетной технике. Сам проводил репетиции, хотя бы число их достигало семидесяти. Сам дирижировал оркестром — со скрипкой в руках (а не за клавишным или органом, как было принято в Италии). Помимо значительного количества солистов и большого оркестра (пять партий струнных,

418

флейты, трубы, фаготы) в каждой опере Люлли были заняты хор и балет. И все же он умел держать в руках не только скрипку, но и весь спектакль. При обилии участников и сложнейшей постановочной части его театр отличался удивительной дисциплиной, точностью, слаженностью. Стройность его оркестра, сыгранность музыкантов особенно удивляли всех иностранцев, когда-либо присутствовавших на спектаклях. К тому же у Люлли как дирижера была своя исполнительская манера: он чрезвычайно оживлял музыку, подчеркивая контрасты движений и ритмов и придавая своему искусству своеобразное очарование, которое быстро померкло со

смертью композитора.

Еще более удивительно то, что Люлли создал законченный тип французской оперы (так называемой во Франции лирической трагедии) и достиг несомненной творческой зрелости в первые же годы своей работы в оперном театре. Строго говоря, предшественников в этом жанре у него не было: ни единичные постановки итальянских опер в Париже, ни опыты Перрена — Камбера сами по себе не могли подготовить тип французской лирической трагедии. По-видимому, только опора на многосторонние традиции французского искусства (включая трагедию, балет, камерные вокальные формы) помогла Люлли органично подойти к созданию нового жанра.

Постоянным либреттистом Люлли стал драматург Филипп Кино. По указаниям композитора он разрабатывал планы либретто, а окончательный выбор того или иного сюжета принадлежал королю. Люлли, однако, мог и умел направить внимание монарха на желательный сюжет и повлиять на его решение. Оперные постановки при дворе Людовика XIV в то время тесно сливались со всем строем дворцовых празднеств. От пышных и строго регламентированных этикетом придворных церемоний, в которых было так много театрального, не слишком далеко отстоял и аллегорический оперный пролог, в той или иной форме прославлявший личность Людовика. Оперная декоративность напоминала о дворцовой архитектуре, о дворцовом интерьере, а оперные костюмы соотносились с модой того времени.

Первой постановкой Люлли в Королевской академии музыки была опера-балет «Празднества Амура и Вакха» (1672) — произведение мало самостоятельное, с музыкой, подобранной из старых балетных работ Люлли. Затем последовал ряд лирических трагедий: «Кадм и Гермиона» (1673), «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Персей» (1682), «Армида» (1686) — называемые главнейшие. В конце жизни композитора возникла героическая пастораль «Ацис и Галатей». Хотя в этих произведениях связь с балетом оставалась очень значительной, все же они относились к иному жанру, ибо были сильны драматическими, даже героическими своими сторонами. Современники называли их лирическими трагедиями, подчеркивая их музыкальное («лирическое» — в античном смысле) начало и их связь с искусством классической трагедии.

419

Между тем искусство Люлли, соприкасаясь с классической трагедией и находясь в зависимости от ее структурных норм, во многом отличается от нее по содержанию. Даже в выборе сюжетов Люлли не следует ни за Корнелем, ни за Расином. Он питает пристрастие к мифологии, а немногие литературные сюжеты («Роланд», «Армида») трактует тоже как мифологические. Корнель, как известно, предпочитал исторические, историко-легендарные сюжеты или опирался на античные образцы («Эдип»), а Расин, во всяком случае, не ограничивался мифологией. Люлли не повторил ни одного сюжета Корнеля или Расина. Ему нужны были для его концепций не только героические личности и сложная любовная интрига, подвиги и приключения, но и обязательно чудеса — волшебные превращения, балеты, пышные процессии, вмешательство богов, заклинания, нападения дракона и т. п. Традиционные для трагедии коллизии, такие, как борьба чувства и долга, выбор между личным и гражданственным, создаются в опере Люлли не одними лишь действиями людей и разрешаются при участии фантастических высших сил. Правда, композитор предпочитал активных, сильных, дерзающих героев; близки ему были и женские образы «повелительниц», роковых героинь, которым он противопоставлял более мягкие, жертвенные характеры. Но при этом герои Люлли действовали в фантастической обстановке, и результаты их действий порой бывали обратно пропорциональны затраченным усилиям: борющийся погибал, а пассивный торжествовал победу — все зависело от воли богов.

Вместе с тем опера Люлли с внешней стороны — в смысле опоры на античность, серьезности тона и концепции, композиции и литературного стиля либретто — соприкасается с произведениями Корнеля и Расина. Обширная пятиактная композиция лирических трагедий Люлли строго продумана как в целом (движение к кульминации — и к развязке), так и в пределах каждого акта. Первый акт представляет собой завязку (герои и окружение), второй — дальнейшее обнаружение противоборствующих сил, третий приводит к их столкновению и в конце — к драматической кульминации всего произведения, четвертый показывает дальнейшую борьбу героев с драматическим поворотом в конце (ложная развязка, торможение, неожиданное вмешательство и т. д.), пятый образует последнюю кульминацию и развязку (как правило, счастливую). Интрига обычно крепко стягивает узлы драмы и связывает судьбы действующих лиц. Почти всегда это сложная любовная интрига, в которой к тому же участвуют таинственные силы (волшебник и волшебницы, боги и богини) Кадм любит Гермиону, но она предназначена в жены великану.

Чтобы завоевать ее, он должен совершить ряд чудесных подвигов (победить дракона, посеять его зубы, а когда из них вырастут воины, убить их и т. д.). Богиня Паллада помогает Кадму, Юнона ему препятствует. В конце концов Кадм проходит через все испытания и соединяется с Гермией. Тезей любит Эглею, но в него влюблена волшебница Медея... Атис любит Сангариду, но в него влюблена

420

богиня Кибелла... Волшебница Армида любит своего врага Рено, он испытывает борьбу между чувством и долгом и покидает Армиду ради новых подвигов. К этим основным линиям фабулы присоединяются осложняющие их линии интриги. Конечно, повсюду прославляются мужество, верность, честь, сталкивающиеся с коварством, волшебными чарами, могуществом богов. Наиболее острые коллизии, особенно кульминации в развитии сюжета, достигают трагического напряжения — и в этом заслуга Филипа Кино: монолог Армиды над спящим Рено, сцена безумия Атиса потрясают зрителя, хотя та же музыка вне действия подобной силой все-таки не обладает. Музыка Люлли, интерпретируя сюжет своими выразительными средствами, вносит важные акценты в его лирическую трагедию. Композитор широко пользуется любым поводом для введения танцев (иногда целой их сюиты), маршей, шествий, процессий, изобразительно-картинных эпизодов («сны», «видения», «волшебные сады», «полет фурий» и т. п.). Эти инструментальные номера у него в меру характерны, пластичны, вносят контрасты в развитие действия, но скорее декоративны, чем выразительны, и очень способствуют репрезентативности спектакля. Вполне условное, явно или скрыто панегирическое значение имеют большие аллегорические прологи. Действие их может происходить где угодно: в садах Версаля, во дворце бога Времени, на лоне сельской природы. В прологах прославляется героизм, борьба добрых сил со злыми при постоянных ссылах или намеках на Людовика XIV, его славу, мудрость, доброту, силу, победы и успехи.

Огромное значение Люлли придавал цельности музыкально-драматической композиции оперы. Мастерская группировка соло, хоров, танцев, инструментальных картин, сопоставленных по контрасту движений, ритмов, темпов, теснейшим образом связана со сценическим развитием. Драматическое напряжение монолога (декламация у Люлли превосходна по выразительности интонаций) разрезается картинными эпизодами; после личных столкновений героев звучит марш победы; мрачные видения сменяются светлыми снами. Контрасты всегда отчетливо выражены в музыке. Вместе с тем сам Люлли, по-видимому, не отделял всех деталей партитуры. Он обычно набрасывал мелодию и бас, а остальное дополняли по его указаниям ученики и помощники. Целое он твердо держал в руках. Основой вокальных партий в операх Люлли является музыкальная декламация, близкая речи трагических актеров, интонационно приподнятая и широкая; небольшие ариозные эпизоды выделяются из нее большей мелодичностью и замкнутостью, но они не виртуозны — в отличие от итальянских арий. Всегда важна роль хора, ибо опера Люлли не обходится без участия хоровых масс (народ, воины, свита божеств, амуры, нимфы, грации, фурии, духи).

Музыкальный язык Люлли не очень сложен и вне театра мог бы показаться и монотонным. Но он в целом безусловно нов и даже зрел: ясность гармонии, ритмическая энергия, четкость членения

421

формы, чистота фактуры говорят о победе принципов гомофонного мышления.

Итак, лирическая трагедия Люлли — это обширная, рационально построенная музыкально-сценическая композиция, в которой античный мифологический сюжет развернут по схеме трагедии, но интерпретируется как героическая сказка с огромной долей репрезентативности. Композиция эта наполнена массой действующих лиц — главных героев, наперсников, богов, аллегорических персонажей, целого сонма фантастических существ. И если герои еще придерживаются строгого стиля нотированной трагедийной декламации, прекрасно выраженного в их партиях, то почти все, что они поют (как и вся декоративная часть, все танцы, марши и «картины»), по стилю совпадает с современной Люлли музыкой придворного и — отчасти — городского быта, с музыкой современной комедии, над которой работал и сам композитор. Танцы у Люлли всегда современны: менуэт, гавот, канари и другие, независимо от того, что они отнесены к античности.

Творческий метод Люлли с достаточной ясностью и широтой проявился в каждом из его зрелых произведений — в «Тезее», «Атисе», «Персее», «Армиде». В лирической трагедии «Тезей» очень свободно обработан античный миф — отчасти в духе трагедии, отчасти в духе балета. Тезей

выведен как полководец, одерживающий победу над врагами и прославляемый народом. В оперу введена большая романическая интрига: Тезей любит юную Эглею, воспитанницу афинского царя Эгея, но в Тезея влюблена волшебница Медея. Фабула разворачивается со многими осложнениями. Медея стремится отнять Эглею у Тезея и добивается брака ее с почтенным Эгеем. Путем различных волшебных испытаний она пытается разлучить влюбленных. Она же восстанавливает царя против победоносного полководца Тезея (он может якобы стать претендентом на престол) и уговаривает тайно отравить его. Но Эгей, по случайной примете, узнает в Тезее своего давно отсутствующего сына, и все в последний момент (рука героя у чаши с ядом) развязывается благополучно.

В «Тезее», как всегда, пять актов с прологом. Пролог обрамляется увертюрой (C-dur), которая и открывает оперу, и служит как бы музыкальным антрактом между прологом и первым действием. Здесь представлен тип французской увертюры (в отличие от итальянской), который сложился именно в произведениях Люлли. Для нее характерно мощное аккордово-маршеобразное вступление (торжественное открытие придворного спектакля), за которым следует оживленная фугированная часть (*пример 135*). На деле возможны и частные отклонения от этой схемы, например встречаются еще медленные заключения. Увертюра «Тезея» очень театральна, «представительна», с помпезной первой частью. Пролог не имеет прямой связи с оперой. Он разыгрывается «в садах Версаля» и восхваляет будущие победы Людовика XIV. Музыкально-сценическая композиция пролога строго продумана и стройна. Пятиголосный хор Амуров, Граций, Наслаждений и За-

422

бав, чередующийся с выступлениями корифеев и речитативами, образует первый раздел (C-dur) пролога, весьма законченный и закругленный. По принципу рондо несколько раз возвращается «крепкая» аккордовая (с небольшими «юбилеями») начальная тема хора.

Второй раздел начинается выступлениями Венеры и Марса. В маленькой арии Венеры «Вернитесь, Амуры» (g-moll) легкие, летящие вверх мелодические фразы сочетаются с речитативными оборотами, а средняя часть арии является просто речитативной. Появление Марса характеризуется воинственной музыкой оркестра (с трубами и литаврами), причем тема Марса чередуется с нежно-пасторальной (гобой) темой Венеры. Радостный дуэт Венеры и Марса в простом танцевальном движении открывает новый раздел (G-dur). Здесь же звучит общий хор, подхватывающий слова дуэта «Смешаем победные песни с нежными песнями любви». Следует заключительный балет (g-moll): за танцем (канари) идет ария Цереры, затем снова танец (менуэт) и ария Бахуса. После этого повторяются дуэт и хор G-dur и вновь звучит увертюра (C-dur).

Как видим, принцип обрамления и проникает внутрь арии, и господствует в общей композиции, которая основана вместе с тем на контрастных тематических сопоставлениях. Все арии пролога невелики, мелодически просты, близки танцевальным движениям. Хоры выдержаны в аккордовом складе, с отдельными пассажами. Общий стиль музыки очень ровен и зрел и характеризуется ладо-тональной ясностью, единообразием каденций, четкой ритмической организацией каждого эпизода, чистотой фактуры. В прологе господствует дивертисментно-балетная драматургия. Событий почти нет. Амуры, Грации, Наслаждения и т. д. намерены покинуть Версаль, напуганные слухами о грозящей войне. Венера удерживает их, а Марс предсказывает блестящую победу в войне и славу победителю. Начинается общее веселье (балет) при участии Цереры и Бахуса.

В пяти актах оперы, помимо основных действующих лиц драмы, действуют еще хор воинов, афинская толпа, духи, Призрак, Ярость, Отчаяние, четыре привидения, обитатели Аида, фурии, счастливые обитатели очарованного острова, свита божеств, свита царя Эгея, толпа рабов.

Первый акт открывается отдаленной картиной боя, шум которого доносится в храм Минервы, где укрылись Эглей с подругой. Эглей прислушивается с ужасом к нему: она любит Тезея и тревожится о нем. Собравшийся в храме народ присутствует при торжественном жертвоприношении. Разворачивается личная интрига: Эгей объясняется с Эглеей. Наконец воины Тезея с победой возвращаются в Афины. Звучит победный марш, ставший потом очень популярным во Франции. Написанный в до мажоре, четкий, мощный (с трубами), лапидарный, он ярко воплощает воинственно-героическое начало оперы (*пример 136*).

Второй акт как бы продолжает завязку личной драмы. Медея

423

узнает о любви Тезея к Эглее. У нее созревает план действий, ибо она прослышала о матримониальных намерениях Эгея. Маленькая ария Медеи в начале акта может служить

хорошим примером ариозного стиля Люлли. Форма *da capo* уложена здесь всего в 16 тактов, причем первая часть ограничена четырьмя тактами! Мелодия отличается большой гибкостью, точностью и изяществом декламации, движется в пределах октавы и более декламационна, чем певуча (по одному звуку на слог); лишь окончания мелодических фраз более закругленны. Заключается акт драматическим речитативом Медеи, замышляющей месть. Как известно, Люлли придавал особо важное значение речитативу, стремясь к соответствию декламации трагических актеров. Если речитатив флорентийцев призван был передать напевную декламацию итальянского стиха, а речитатив *secco* приближался к разговорной речи, то речитатив Люлли полон поэтического пафоса, драматического движения, предполагает сильную актерскую игру, хотя и в несколько условном стиле классической трагедии своего времени. Отсюда широкий мелодический размах этого речитатива (скачки мелодии), его интонационное беспокойство при выдержанности сопровождения (частые поддержки аккордами). Мы опускаем многие подробности второго акта оперы, связанные со столкновениями Медеи с Эгеем и Тезеем.

Основное развитие драмы, связанное с кознями волшебницы Медеи, происходит в третьем и четвертом актах. Здесь психологическая кульминация совпадает с наиболее яркими декоративными, фантастическими эпизодами. Желая устранить Эглею, Медея подвергает ее вояжеским испытаниям. Угрожая сопернице смертью, она вызывает «обитателей преисподней», но Эглей согласна умереть, лишь бы не изменять Тезею. Затем Медея грозит, что фурии растерзают Тезея, если Эглей не отвергнет его. Когда же и этот коварный замысел не удастся, Медея вынуждена притвориться спокойной и счастливой. Идиллический балет созданный ею счастливых обитателей очарованного острова заключает четвертый акт. Контраст «демонического» и «пасторального» в музыке этих актов очень характерен для мира образов Люлли. Тяжелому, ровному, мрачному хору теней из третьего акта можно противопоставить нежный пасторальный танец из четвертого (флейты и гобои, мягкое движение параллельными терциями и секстами, закругленность построений; *пример 137*).

В пятом акте наиболее драматичная сцена узнавания Тезея по музыке очень лаконична и скупа, тогда как апофеоз оперы отличается широтой и пышностью. По настоянию Медеи Эгей решается отравить Тезея: царь опасается, что Тезею достанется его престол, а давно отсутствующий сын царя, подлинный наследник, тем самым его лишится. На праздничном пиру Эгей подает Тезею чашу с отравленным вином. И когда тот уже подносит ее к устам, царь замечает у Тезея меч своего сына... В последний момент опасность предотвращена. Тезей открывается присутствующим, которые и приветствуют его. Вся сила этого эпизода —

424

в сценическом действии: оно призвано захватить зрителей. Музыка же как бы отступает на второй план и сводится к кратким, простым речитативным репликам, всего лишь поддерживая текст. Опера заканчивается торжественно и эффектно. Потерпевшая поражение Медея обрушивает проклятия на всех и уносится на колеснице, запряженной драконами, в то время как мрак окутывает Афины, сотрясается земля и рушится дворец Эгея. Тут появляется Минерва («*deus ex machina*»), рассеивает тьму и восстанавливает разрушенный дворец. Празднество продолжается. Картина появления Минервы и заключительный хор эффектны по музыке и венчают всю композицию в целом.

Люлли вообще охотно расширяет музыкальные масштабы как в декоративных эпизодах, так и в прологах, апофеозах, то есть там, где основное драматическое действие тормозится или замедляется. В других же случаях он как раз избегает широких музыкальных форм, стремясь к драматической концентрации музыки. Речитатив и ария у него много легче объединяются в одну сцену, чем в итальянской опере. Этому способствует и большая интонационная широта речитатива, и большая декламационность арии. Достигая единства оперной сцены, Люлли все же не создает цельной и развитой музыкальной характеристики образа, музыкального выражения эмоции с той силой, какая давалась итальянским оперным композиторам его времени. Люлли исходит из иного принципа соотношения музыки и текста: его мелодия идет за текстом, с большой точностью и силой передавая смысл каждой строки, каждого восклицания, но не давая собственно музыкально-психологического обобщения. Поэтому музыка Люлли (за исключением инструментальных фрагментов) очень проигрывает вне театра. Любая итальянская ария может быть исполнена без слов, переложена для инструмента — и ее эмоциональный смысл останется вполне понятным. Оперная декламация Люлли без текста без драматического исполнения вообще немыслима..

Классическим примером оперной сцены Люлли может служить прославленный монолог Армиды из одноименной лирической трагедии. Этот монолог создает не просто музыкальный, а сценически-музыкальный образ. Вплоть до конца XVIII века эту сцену справедливо считали образцом французской декламации в опере, и Глюк не случайно написал для Парижа свою «Армиду» на старое либретто Филиппа Кино. Дамасская волшебница Армида произносит свой монолог перед спящим рыцарем Рено, отвергшим ее любовь: она занесла над ним меч и колеблется, не в силах поразить врага. Быстрая смена ее чувств («Поразим! Что может меня остановить... Совершим! Я трепещу... Отомстим! Я вздыхаю») передана в выразительном патетическом речитативе, который по широте размаха мелодии приближался бы к ариозо, если бы не был так стремителен и свободен. И лишь в конце монолога, когда любовь побеждает жажду мести, Армида поет небольшую арию, которая отличается от речитатива только своей мелодической периодичностью и замкнутостью формы, но как раз не широтой

425

мелодии, не кантиленностью, не пассажностью. Ее выразительность сдержанна. Вне слов и ситуации она не произвела бы сильного впечатления (*пример 138*).

Сопоставляя музыку лирических трагедий Люлли с другими областями его творчества, нельзя не заметить, насколько зрелым и единым является в целом его музыкальный стиль. Что касается драматического речитатива, то он, разумеется, остается прежде всего достоянием именно оперы. Арии же, танцы, инструментальные картины, даже увертюры в сущности едины по стилю у Люлли как в мифологических операх или балетах, так и в комедиях или комедиях-балетах Мольера. Та же сдержанная, благородная простота арии, та же ритмическая энергия танца (вне всякой полифонической стилизации), та же торжественность французской увертюры, совершенно та же манера изложения, что в «Мещанине во дворянстве», что в «Гезее». А композиция в целом — другая! В связи с этим отмечалось, что жизненные истоки оперных арий Люлли (которые распевал весь Париж) или его танцев так же народны, как истоки его комедийной музыки.

Авторитет Люлли как главы французского оперного театра и его единственного композитора в те годы был при жизни велик и непоколебим. Художественное влияние его было сильно не только во Франции, но и за ее пределами, особенно у немецких мастеров. Это влияние простерлось на различные области музыкального искусства, на оперную драматургию (по преимуществу во Франции) и на музыкальный стиль (более широко).

Глубокая французская основа оперной музыки Люлли, единство его оперной композиции, редкое сценическое чутье, интерес к большим героическим темам сделали музыкально-драматическую концепцию Люлли исходным пунктом всей французской оперной школы. Но некоторая условность его оперного театра, зависимость от придворной эстетики, сказавшаяся в напыщенности аллегорических прологов, в противоречиях драматического и самодовлеющего декоративного, отчасти и в ходульности самого трагического пафоса с его внешней эффектностью — были спародированы и осмеяны во Франции вскоре после смерти Люлли. Это не значит, однако, что наследие Люлли потеряло свое значение. На него опирались, его стремились развивать, с ним спорили, ему противостояли деятели французского оперного театра вплоть до революции 1789 года. Одним оно служило знаменем, другим — мишенью.

Влияние же Люлли в более широком смысле, как музыканта определенного направления, сказалось сильнее всего в области инструментальной музыки и притом не только французской. Тут воздействовали, например на немецких мастеров, не одни музыкальные формы Люлли (его увертюра, его танцы), но и его музыкальный склад, в целом ярко гомофонный, с отчетливо выраженными новыми тенденциями. Учениками Люлли оказались не только французские композиторы, но и некоторые немецкие музыканты на рубеже XVII—XVIII веков.

426

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В АНГЛИИ. ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛ

Для истории музыкального искусства и — шире — музыкальной культуры Англии XVII столетие оказалось особо значительным во многих отношениях. Английская музыка в итоге Ренессанса накопила богатое историческое наследие: уходящие в глубь средних веков традиции многоголосия, высокий пример для Европы творчества Данстейбла, расцвет искусства мадригалистов в XVI веке, подъем школы вёрджинелистов на рубеже XVI—XVII веков — все это были крупные вехи на пути английской музыкальной

культуры. В XVII столетии английская музыка испытала на себе большой перелом, связанный сначала с пуританским движением, а затем с реставрацией Стюартов, то есть со своего рода двойной переориентацией во взглядах на искусство, на его участие в общественной жизни. И как раз в этих же исторических условиях выдвинулась фигура гениального музыканта, не знавшего себе равных в Англии, одновременно глубоко почвенного и тонко оригинального, — Генри Пёрселла. Так в кризисную, переломную эпоху была достигнута вершина в развитии английской музыки, и поныне еще не превзойденная в дальнейшем ее движении. Пёрселл — творческое явление редкостной индивидуальной силы, а для Англии — совершенно исключительное. После Пёрселла его страна быстро и надолго утрачивает значение в области музыкального творчества, но английские композиторы не прекращают своей деятельности, а концертная и оперная жизнь Лондона широко привлекает к себе иностранных артистов.

Хотя Пёрселл родился в самый канун Реставрации, на судьбы его искусства во многом воздействовало и то, что происходило в предшествующие годы, в эпоху Революции, и то, что вело свое происхождение еще с XVI века. Эта относится к английской музыкальной жизни и профессиональным традициям музыкального искусства, а также особенно к музыкально-театральным явлениям, предшествовавшим возникновению оперного театра в Англии. Давно известны и освещены в литературе последствия пуританского движения для музыкальной культуры страны: уничтожение музыкальных инструментов (органов, в первую очередь) и нот в церквях, запрещение инструментальной и традиционной полифонической хоровой музыки в них, разрушение системы профессионального образования церковных музыкантов — все это было в глазах пуритан частью их борьбы против ортодоксальной, «папистской» церковности. В результате подготовка профессиональных музыкантов пострадала очень серьезно, что не могло не сказаться в дальнейшем. Вместе с тем музыкальная жизнь страны, разумеется, продолжалась, принимая порой лишь несколько другие формы (иные из них оказались весьма перспективными).

Естественно, что в новой обстановке утратили свое былое значение такие традиционные с XVI века виды зрелищно-музыкальных представлений при дворе, как английская маска. Однако и во вре-

427

мена Кромвеля известны постановки масок, приуроченные к каким-либо официальным, торжественным событиям. Так, в 1653 году в Лондоне была исполнена в честь португальского посланника маска «Купидон и Смерть» на текст Джеймса Шёрли с музыкой Мэтью Локка и Кристофера Гиббонса. Довольно обширный спектакль включал диалогические сцены без музыки, песни и инструментальные номера (в том числе «выходы» — «Entry», танцы и другие фрагменты). Общий характер пьесы определялся аллегорической трактовкой нехитрой фабулы: Любовь побеждала Смерть. На сцене действовали олицетворения, мифологические персонажи и простые смертные: Купидон, Смерть, Безумие, Отчаяние, Природа, Меркурий, сатиры, Камергер, Дворянин, Трактирщик, влюбленные, Старик и Старуха... Вокальные партии помечены только у Камергера (тенор), Природы (сопрано) и Меркурия (баритон). Пьеса делится на пять частей (пять «выходов»). Львиная доля музыкальных номеров написана Локком; Гиббонсу принадлежат: инструментальные пьесы во втором entry, заключительные сольные и хоровые сцены во втором и четвертом entry. В качестве entry фигурируют небольшие пьесы (для струнных и харпсихорда) в нескольких частях. Среди танцев встречаются гальярда, пляска сатиров. Наиболее привлекательны песни (song). Их исполняют соло, дуэтом, их же подхватывает затем хор. Речитативно-ариозные моменты выражены слабее. Впрочем, пение Природы, Меркурия и Камергера требует уже известной вокальной техники, ибо в их партиях есть и мелодическая широта, и даже фиоритуры (у Меркурия, в частности). Разумеется, это еще не опера. Но подступы к опере здесь уже ощутимы — особенно если сопоставить музыку Локка — Гиббонса с простейшими танцами и песнями, написанными Робертом Джонсоном и Альфонсо Феррабоско к маске Бена Джонсона «Оберон» (1610—1611).

Поскольку собственно драматические спектакли были запрещены специальным указом пуританского правительства, это неожиданно открыло путь для музыкальных спектаклей, ибо

запрещение формально к ним не относилось. В 1656 году поэт и опытный драматург Уильям Давенант поставил в Лондоне «Осаду Родоса» как представление «на декламации и музыке в манере древних». Эту пьесу обычно и считают первой английской оперой. Музыку к ней писали Г. Лоус, Г. Кук, Ч. Колмен и Дж. Хадсон. В основу сюжета положено восхваление рыцарей, победоносно отстаивающих христианскую веру от турок. Драматическое действие даже несколько оттеснено в спектакле музыкой — вокальными и инструментальными номерами, декоративной картинностью, балетами. Весь текст был положен на музыку. Хотя сама-то она не сохранилась, однако по ряду признаков можно заключить, во-первых, что в пьесу были введены речитативы («декламация и музыка в манере древних» — по итальянскому образцу), во-вторых, что в целом подобный тип спектакля приближался к традиционной маске. Постановка имела успех. За ней последовали еще спектакли

428

в том же роде, причем Давенант называл свои произведения операми.

Одновременно продолжали развитие и другие формы музыкальной жизни. Так как традиционная церковная музыка подвергалась гонениям, а пышность придворных концертов осталась позади, в обществе возрос живой и деятельный интерес к камерному домашнему музицированию и устройству частных концертов в небольших собраниях, постепенно объединивших любителей музыки с профессионалами. Об этом с полнотой сведений и конкретностью свидетельствует мемуарная литература. Путь от собственно домашних занятий музыкой к небольшим частным концертным предприятиям в Лондоне оказался на поверку недолгим. Уже в 1672 году, то есть в период Реставрации, скрипач Джон Банистер положил начало платным концертам в помещении, которое он назвал «музыкальным кафе». С 1678 года в Лондоне стали известны камерные музыкальные собрания в доме Томаса Бриттона, торговца углем и страстного, просвещенного любителя музыки. Сохранились даже копии произведений Корелли и Пёрселла, сделанные самим хозяином дома, по-видимому в связи с их исполнением.

С реставрацией Стюартов (1660) художественная атмосфера в стране и особенно в столице ее заметно изменилась. Некоторые тенденции музыкальной культуры, возникшие или усилившиеся в годы Революции, смогли окрепнуть в дальнейшем развитии: это относится к музыкально-театральным опытам и, как мы уже видели, к началу концертной жизни. Отпали многие препятствия для широкого исполнения музыки в самой различной общественной среде; помимо королевской капеллы, при дворе Карла II Стюарта был организован ансамбль «24 скрипки короля», в Лондон постоянно приглашались крупные иностранные артисты, а придворной музыкой в целом управлял с 1666 года француз Луи Грабю. Для английской музыкальной культуры это время было полно противоречий. Подъем в обществе интереса к музыке не был связан ни с серьезностью национальных позиций, ни даже с материальной поддержкой крупных музыкальных начинаний. Вернувшись из эмиграции, Карл II привез из Франции поверхностные увлечения иностранной модой, стремился подражать Людовику XIV в самом стиле придворной жизни, выписывал музыкантов из-за границы, надеялся заполучить Люлли в Лондон. Вместе с тем в казне не хватало средств даже на содержание придворной капеллы и певшие в ней мальчики, вместо предписанной им роскошной одежды, вынуждены были показываться чуть ли не в лохмотьях.

Музыкальные связи с Францией и Италией стали в годы Реставрации едва ли не характернейшей чертой нового периода. Талантливый английский композитор Пелэм Хамфри был отправлен в 1664 году на несколько лет в Париж для завершения образования под наблюдением Люлли. Переселившийся в Англию Робер Камбер поставил здесь свои оперы «Помона» и «Горести

429

и радости любви». После ряда других постановок по французским образцам в 1686 году в Лондоне была исполнена лирическая трагедия Люлли «Кадм и Гермиона». Еще более широкое распространение получила тогда итальянская музыка в Англии, благодаря присутствию в Лондоне итальянских композиторов, певцов, крупных скрипачей, педагогов. При дворе давала представления итальянская оперная труппа. Увлечение итальянским вокальным искусством в кругах аристократии, с одной стороны, и высмеивание его крайностей в литературе и драматургии — с другой (что будет столь характерно для времен Генделя), началось уже теперь, в годы Пёрселла. Положительной стороной музыкальных связей с Италией оказалась в это время новая возможность для английских музыкантов хорошо ознакомиться с лучшими образцами передового итальянского искусства, в том числе с произведениями выдающихся композиторов-скрипачей

Джованни Баттиста Бассани, Джованни Баттиста Витали и с первыми опусами Арканджело Корелли. Как раз для Пёрселла это было очень существенно. Что касается знакомства с итальянской оперной музыкой, то можно думать, что оно не началось, а лишь продолжалось и углублялось в годы Реставрации. Известно, например, что итальянский речитативный стиль внес в английскую маску еще Никола Ланье в 1617 году и что он сам ездил в Италию. Примечательно также, что прославленный Джон Мильтон, который создал свою пьесу-маску «Комус» в 1637 году (с музыкой Г. Лоуса), вскоре после этого побывал в Италии и посетил, в частности, оперные спектакли в театре Барберини в Риме. Словом, сведения о новом музыкально-театральном жанре, созданном в Италии, не могли не просочиться разными путями в Англию задолго до Реставрации. Вне сомнений, при жизни Пёрселла в его стране должны были иметь отчетливое представление и о французской музыке по образцам Люлли и, возможно, французских клавесинистов.

Так в общих чертах складывалась историческая обстановка, в которой проходили юные и зрелые годы Пёрселла, созревал и достиг высшего расцвета его удивительный талант.

Генри Пёрселл родился в Лондоне не позже ноября 1659 года в семье придворного музыканта (певца, лютниста и виолыста, композитора) Томаса Пёрселла. Музыкальное развитие Генри Пёрселла с детских лет до 1673 года было связано с королевской капеллой, где он пел в хоре, обучался игре на органе, лютне и скрипке. Руководитель капеллы, певец и композитор Генри Кук был, видимо, его первым учителем. После кончины Кука в 1672 году его должность получил бывший ученик капеллы Пелэм Хамфри (побывавший во Франции и в Италии), а затем она перешла к Джону Блоу. Возможно, что юный Пёрселл занимался под руководством Хамфри, а также, вне сомнений, он пользовался советами серьезного музыканта Блоу. Проявив отличные способности органиста и клавесиниста, будучи с детства певцом, он рано начал и сочинять музыку, а первые публикации его песен (не считая

430

спорных) стали появляться с 1675 года. С 1673 года, когда у Пёрселла стал ломаться голос, его зачислили на придворную службу (пока без жалованья) как «хранителя, мастера по ремонту и настройщика» клавишных и духовых инструментов. Он превосходно изучил особенности инструментов, легко справлялся со своими обязанностями, настраивал даже орган в Вестминстерском аббатстве — и вскоре стал получать вознаграждение за свою работу. С 1677 года молодой Пёрселл был назначен «композитором для королевских скрипок» (аналогичную должность занимал и его отец) и должен был сочинять арии и танцы для исполнения при дворе. Спустя два года он, после Блоу, получил также место органиста Вестминстерского аббатства, а с 1682 года стал еще и органистом королевской капеллы. В это время он уже много сочинял музыки — для придворных празднеств, для театра, для церкви. С 1684 года он вынужден был принять на себя еще и обязанности личного клавесиниста короля.

Между тем истинным признанием Пёрселла было творчество, и он успевал, невзирая на все, писать произведения в различных жанрах: вся его короткая жизнь была наполнена до предела творческим трудом. В остальном ему жилось нелегко. В 1680 году он женился, три его сына умерли один за другим в младенческом возрасте; остались в живых две дочери и младший сын (который тоже стал органистом). Скончался Пёрселл 21 ноября 1695 года, оставив огромное, бесценное творческое наследие. Нелегко даже установить четкую последовательность его работы в разных жанрах. Более или менее ясно лишь одно: работа Пёрселла над песнями и над духовными хоровыми сочинениями (энсемами, или антемами) началась раньше, чем он подступил к созданию оперы, раньше, чем он начал сочинять трио-сонаты в новейшем вкусе. Однако и здесь необходимо уточнение: уже к 1680 году относится первый опыт Пёрселла в сочинении музыки для театра (к трагедии Н. Ли «Теодозий, или Сила любви»). Главные же музыкально-театральные работы Пёрселла появились в последние шесть лет его жизни (1689—1695). Современники хорошо знали и высоко ценили Пёрселла. Он был, что называется, на виду: его произведения исполнялись в лучших церквях Лондона, при королевском дворе, на сценах театров; как исполнитель он тоже был известен, успешно участвовал в состязании органистов; многие его мелодии широко входили в быт. (хотя далеко не всегда, вероятно, с именем автора). С Пёрселлом охотно сотрудничали современные драматурги: он писал музыку к их произведениям, к их переработкам пьес Шекспира, Бомонта и Флетчера. За годы 1680—1695 Пёрселлу довелось иметь дело с текстами Дж. Драйдена, У. Давенанта, Т. Шедуэлла, У. Конгрива, Н. Ли, Т. Дёрфи, Т. Беттертона, Р. Хейурда, Афры Бен, Н. Тейта, Э. Сетлла, Т. Саутерна, Э. Равенскрофта — то есть как значительных, так и совершенно второстепенных английских драматургов эпохи Реставрации.

При всем многообразии творческих интересов Пёрселла, в его облике музыканта и на его композиторском пути явственно

431

проступают важнейшие признаки художественной индивидуальности, важнейшие общие тенденции творческого развития, определяющие в конечном счете историческое место этого крупнейшего из английских мастеров.

Подобно самым великим представителям XVII века в музыке — Монтеверди и Шюцу — Пёрселл соединяет развитие глубинных традиций Ренессанса с новейшими достижениями современного ему музыкального искусства. При этом его отношение к традициям не совсем таково, как у итальянского и немецкого композиторов. Монтеверди, родившийся почти столетием раньше Пёрселла, непосредственно вырос из традиций хорового многоголосия XVI века. Шюц, сложившийся в начале XVII столетия, усвоил их, в частности, через своих итальянских учителей, но также и на немецкой почве. Пёрселл, принадлежащий к младшему поколению своего века, воспринял главным образом английские традиции хорового многоголосия (энсезмы, мадригал), тоже уходящие в XVI век, старинной английской маски — воспринял уже в условиях 1670-х годов, в исторической обстановке, неведомой ни Монтеверди, ни Шюцу. На протяжении многих лет Монтеверди, со своей стороны, и Шюц — со своей, двигались к органическому синтезу полифонической традиции с новым стилем XVII века, как он заявил о себе в начале или хотя бы к середине столетия. Пёрселлу предстояло за немногие творческие годы пройти более длинный, путь от традиционного английского многоголосия к достижениям нового стиля в его зрелости — у итальянцев последней трети века, у Люлли и его учеников. И, что самое трудное, остаться самим собой, английским художником. Ему это оказалось под силу.

Создавая многочисленные хоровые произведения для церкви, Пёрселл в известной мере уже шел этим путем. Он начал писать свои энсезмы (их более 70) в традиционном полифоническом хоровом складе а саррелла наподобие мотетов, затем приблизился к более новому стилю кантаты и, наконец, в поздних произведениях соединил концертное изложение с сопровождением инструментов, то есть, по существу, полностью преобразил старинный жанр. По-видимому, этот процесс в некоторой степени аналогичен эволюции мадригала у Монтеверди с тем, однако, различием, что итальянский композитор работал над мадригалом в общей сложности более пятидесяти лет, а Пёрселл создал основную часть энсезмов в пределах десятилетия. Исключительно сложен был и путь Пёрселла от старинной маски и музыки к драматическим спектаклям эпохи Реставрации к созданию английской оперы. Свои сложности встретил композитор и в области инструментальной музыки, в которой он исходил из традиций вёрджинелистов, а достиг уровня наиболее передовых жанров современности и даже создал произведения, которые могли, как оказалось, быть приписаны Баху.

Поразительной особенностью творческого облика Пёрселла было объединение глубокой национальной почвенности его

432

искусства, смелой опоры на народно-жанровые образцы (песен, танцев) — с совершенно свободным проявлением авторской индивидуальности, с поэтической тонкостью, изяществом и гибкостью в передаче эмоций, порой даже с изысканностью мелодии, гармонии, колорита, всегда носящей остро индивидуальный отпечаток. Ничего надуманного в личностной оригинальности, ничего трафаретного или банального в общедоступно-жанровом материале, всё — свое и всё — почвенное! На далекой исторической дистанции мы не всегда легко различаем неповторимо-индивидуальные черты каждого композитора XVII века. Пёрселл же едва ли не самая различимая индивидуальность своего времени. Он очень широко использует мелодические, жанрово-ритмические особенности, формообразующие приемы (например, *basso ostinato* от английского гроунда) английского народного искусства и естественно, органично соединяет с ними индивидуальные черты мелодического мышления, самобытность ритмического развития из народных основ, свое понимание ариозных или хоровых, сюитно-сонатных или импровизационно-полифонических форм. Многие из песен Пёрселла приобрели в Англии общенародное распространение, по существу стали народными — в том числе шуточные, сатирические. И вместе с тем вряд ли хоть один композитор в Англии до Генделя достиг столь индивидуального выражения трагического начала или столь одухотворенного воплощения лирических чувств.

Пёрселл имел случаи и, вероятно, испытывал потребность высказать некоторые из своих взглядов и вкусов в области музыкального искусства. В авторских предисловиях к некоторым его

сочинениям, в теоретическом пособии «Введение в искусство музыки» он проявил себя как теоретик и одновременно как художник определенной эстетической ориентации. Пёрселла привлекали проблемы синтеза искусств, он писал о естественном союзе поэзии и музыки, объединяющем разум и красоту (предисловие к «полуопере» «Пророчица, или История Диоклетиана»). Он настаивал на том, что «нынешний век» требует отказа от прежних «варварских» вкусов и располагает к утонченности, к созданию стройных, благозвучных произведений. Пёрселла одновременно глубоко интересовал» коренные музыкальные традиции английской культуры — и увлекали новейшие европейские искания в создании прогрессивных музыкальных форм и сложении нового музыкального стиля. Упомянутое «Введение в искусство музыки», выпущенное издателем Джоном Плэйфордом в 1655 году, позднее много раз переиздавалось. Двенадцатое издание (1694) было подготовлено, отредактировано и значительно дополнено Пёрселлом, придавшим книге серьезные достоинства и сообщившим ей отчасти собственный творческий отпечаток. В заново написанном разделе о контрапункте композитор особо выделил вопрос о гроунде как традиционно-английской форме остинатного изложения. В предисловии к изданию своих трио-сонат (НРЗБ) большой интерес к новым

433

образцам итальянской музыки, к которым желал привлечь симпатии своих соотечественников и которым в известной мере следовал сам. Иными словами, композитор превосходно осознавал свои художественные задачи, был тверд в своих убеждениях, предпочтениях, вкусах⁹.

Подавляющее большинство произведений Пёрселла так или иначе связано со словесным текстом или с текстом и сценическим действием: энсезмы и другие вокальные духовные сочинения, светские оды, приветственные хоровые произведения на случай, кантаты, более ста песен, множество дуэтов, кетчей (традиционных в английском быту канонов), музыка к десяткам драматических спектаклей, примыкающие к ней «полуоперы» (semi-оперы) и, наконец, оперы, вернее, одна бесспорная опера — «Дидона и Эней». Тем не менее текст имеет для Пёрселла весьма специфическое значение, иное, чем у флорентийцев, у Монтеверди или у Люлли в опере. Словесный текст дорог Пёрселлу, если он соответствует его музыкальной образности, единой в вокальных и инструментальных произведениях. И композитор буквально обходит в тексте то, что ему образно не близко. К какому бы жанру Пёрселл ни обращался, он прежде всего музыкант со своей сложившейся и яркой образной системой. Он склонен раскрывать ее в связи с текстом или также сценическим действием, но может обойтись и совершенно без этого, обращаясь к инструментальной фантазии, трио-сонате, клавесинной пьесе. В «Королеве фей» музыка его столь обильна и столь значительна, что советский исследователь, например, настаивает на принадлежности этого произведения к оперному жанру¹⁰. Однако образная система и даже образная концепция в целом, как она выражена в музыке Пёрселла, с одной стороны, в тексте пьесы — с другой, лишь только соприкасается некоторыми гранями, но совсем не совпадает, причем Пёрселл высоко поднимается над второсортным драматургом своего времени (Э. Сеттл?), переработавшим пьесу Шекспира.

Что же именно характерно для образного мира Пёрселла? Во-первых, сама по себе концентрация музыкальной образности как таковой, концентрация, к которой последовательно шла вся музыка XVII века, включая оперу от Монтеверди и венецианцев, а также наиболее передовые инструментальные жанры с их формированием тематизма в отдельных частях и образными контрастами в пределах цикла. Пёрселл не создает «нейтральной» в образном смысле музыки и почти не мыслит законченной пьесы или ее значительной части вне яркой образной характеристики, выдержанной последовательно и на основе внутреннего интонационного единства. Он любит традиционные в Англии формы *basso ostinato*, которые — сверх всего — еще скрепляют единство целого, будь

⁹ См. раздел, написанный О. Е. Левашовой, в кн.: История европейского искусствознания. М., 1963, с. 286—287.

¹⁰ См.: Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978 (раздел «„Королева фей" и ее истоки», с. 131 — 187).

434

то ария или инструментальная пьеса. Пёрселлу был бы чужд и метод флорентийцев, следующих в монодии за поэтической строкой, и метод Люлли, как правило мелодически декламирующего текст в стиле классической трагедии. Любая ария (как и любая иная пьеса) для него — прежде всего музыкальный образ, и этому в первую очередь подчиняется интерпретация поэтического текста, сохраняя, однако, и необходимую чуткость к слову.

Круг образов у Пёрселла достаточно широк, но очень индивидуален и отнюдь не всеобъемлющ.

Наибольшей высоты достигает композитор, создавая образы трагические, в то время еще редкостные в музыкальном искусстве. Драматизм вообще присущ его мировосприятию, но трагическое напряжение возникает в его музыке лишь на вершинах выразительности. Драматичны и первая ария Дидоны и монолог Энея во втором акте оперы, подлинно же трагична лишь последняя сцена Дидоны (речитатив и ария). Истинно трагическое напряжение характерно для арии Зимы в «Королеве фей», высоким трагизмом отмечена «Жалоба» оттуда же. Трагический отпечаток носят и некоторые медленные части из трио-сонат Пёрселла (например, Largo из сонаты c-moll издания 1683 года), ибо для подобных образов композитор не обязательно нуждается в театре или в словесном тексте. Ни один из этого ряда образов не походит на другой, каждый из них индивидуален и неповторим. Вместе с тем для них характерна некоторая скованность, сосредоточенная глубина, медленное движение, темный ладотональный (часто c-moll) и тембровый колорит, нисходящие хроматизмы в сопровождении (особенно в басу), жесткость каждой вокальной интонации. Одни из них более напряжены, другие более мучительно-скованны, словно застыли, но повсюду уже выявляется принцип одновременного контраста, благодаря взаимному противодействию активных, динамичных, острых художественных сил (напряженных интонаций, хроматизмов, гармонических обострений) — и властных, сковывающих, тормозящих факторов (медленное движение, мерная повторность баса, уравновешенность целого и т. д.).

Разумеется, трагические образы редки, даже исключительны в произведениях Пёрселла. Они существуют в обширном кругу других — сочно жанровых (как танец матросов в «Дидоне и Энее»), порою фантастических (в национально-сказочной традиции — сцена ведьм оттуда же), светло-лирических, шуточно-динамических, героических, идиллических. Собственно пёрселловским в этой образной системе является сочетание редкого, сильного, но неизменно сдержанного трагического начала с тонкопоэтичным, часто в национальном колорите, истолкованием многих других образов, которым приданы нежные, легкие, даже хрупкие, характерно-фантастические или лирико-меланхолические очертания при господствующей камерности общего тона и масштабов, — и всему этому еще контрастирует почвенное, яркое народно-жанровое начало, смело оттеняющее более субъективные

435

и более углубленные стороны образного содержания. Для воплощения подобного круга образов Пёрселл тяготел, особенно в последние годы, к композиции в целом крупного плана (однако при камерности ее разделов и выписанности деталей) : в светской музыке со словом она была осуществима в театре, в инструментальной музыке — в циклических формах.

В этом свете театральные работы Пёрселла представляются поисками не столько нового синтетического **жанра** как такового (то есть собственно оперы), сколько новых возможностей для реализации близкого ему мира музыкальных образов — от немногих единичных (в пьесах с малым участием музыки) до более значительного их круга и, наконец, до целостной музыкальной концепции. Там, где эта целостная концепция совпадала с фабульными рамками пьесы, Пёрселл создавал **оперу** («Дидона и Эней»), хотя бы общие художественные достоинства текста и были несравнимо ниже его образного замысла. Там, где такая концепция у композитора возникала, но в большой мере не зависела от развития фабулы, он только шел к опере, но **не стремился ее создать**, ибо в пьесе далеко не все было близко его образному мировосприятию («Королева фей»). Замечено, что с годами Пёрселл все охотнее писал музыку для театра и расширял ее роль в спектаклях. Однако после «Дидоны и Энея» (1689) он лишь приблизился к опере в «Королеве фей» (1692) и создал ряд произведений, которые называют «полупоперами» (1690—1695), много раз возвращаясь в то же время к сочинению музыки для драматических спектаклей. Иными словами, здесь не было **последовательного** пути композитора именно к опере, к **особому** музыкально-театральному жанру, и связь музыки — театра оставалась у него подвижной, как у музыканта, ищущего в театре то, что ему близко.

На это можно возразить, что драматический театр в эпоху Реставрации, да еще представленный в большинстве случаев не лучшими драматургами, известный безвкусицей и бесцеремонными переделками Шекспира, не мог удовлетворить творческие запросы такого глубокого и тонкого художника, как Пёрселл. И следовательно, композитору просто предоставлялось мало возможностей создать оперу. Все это так. Однако в истории известны бесчисленные случаи сочинения опер на неудовлетворительные тексты либретто, причем это относится и к первоклассным композиторам мира. Непреодолимое стремление создать **именно оперу**, творчески высказаться в

этом, а не ином жанре помогало оперным мастерам игнорировать слабости либретто, тем более что это обычно происходило в пору зрелости оперного искусства и глубоко разработанной оперной драматургии как драматургии в первую очередь музыкальной. Во времена Пёрселла оперная драматургия лишь зарождалась, а в его стране самый жанр едва заявил о себе. У Пёрселла, видимо, не было непреодолимого желания высказаться именно в опере, а действовала скорее сильнейшая творческая потребность высказать нечто **свое**, близкое, уже

436

становящееся, но еще всецело поддающееся развитию в мире музыкальных образов. По разным причинам он редко, только в исключительных случаях находил для этого возможности в современном английском театре.

На протяжении 1680—1695 годов Пёрселл много работал для театра, около пятидесяти раз участвуя в сочинении музыки к спектаклям. Но к 1689 году, когда ему представилась возможность создать оперу, он пока лишь в небольшой мере мог опираться на свой опыт в этой области. Вместе с тем в Англии еще была жива традиция маски как большого зрелищного спектакля и возникал обычай вставлять маски-эпизоды в драматические спектакли (в том числе в переработки пьес Шекспира). Учитель Пёрселла Джон Блоу назвал свою оперу «Венера и Адонис» (до 1687 года — более точной даты нет) просто маской. Тем не менее, хотя она предназначалась для «самодеятельного» исполнения в узком придворном кругу, она уже **была** оперой. Возникали и другие опыты создания английских оперных произведений, но, по-видимому, еще малосамостоятельные и невысокой художественной ценности. Всего за три года до оперы Пёрселла в Лондоне прозвучала, как упоминалось, первая лирическая трагедия Люлли. Итак, автор «Дидоны и Энея» имел перед собой живые примеры традиционной маски, первые опыты создания английской оперы, представления об итальянской (венерианского образца) и французской оперных школах.

Все эти примеры были так или иначе действительны для Пёрселла, который отнюдь не отмахивался от созданного другими, когда работал над своим оперным произведением. Следы связи с масками, например, или с композиционными особенностями итальянской оперы нетрудно обнаружить в партитуре «Дидоны и Энея». Но Пёрселл, в свои тридцать лет, оказался самостоятельным и оригинальным художником, а его произведение осталось уникальным в оперной культуре XVII века. Необычайная одухотворенность лирики, достигающая высот трагического, развитие личной драмы на ярком фоне национально-колоритной фантастики или народно-жанровой стихии — эти свойства единственной «полной» оперы Пёрселла в своей совокупности больше не повторялись нигде в XVII—XVIII веках.

Опера «Дидона и Эней» предназначалась для исполнения в специфической обстановке закрытого учебного заведения: ее заказал Пёрселлу для ученического праздничного спектакля учитель танцев Дж. Прист, содержавший женский пансион. Женские роли было предположено поручить воспитанницам пансиона, для мужских требовались певцы, приглашенные со стороны. В публичном театре опера Пёрселла при его жизни так и не была исполнена.

Быть может, эти особые, почти камерные условия исполнения в некоторой мере определили относительную скромность масштабов оперы, концентрированность ее музыкальных форм, отсутствие тех или иных длиннот. Но и помимо каких-либо внешних ус-

437

ловий все это было как раз близко Пёрселлу, соответствовало его творческим намерениям. Что касается содержания оперы, ее образного строя, ее концепции в целом, то в этом смысле ни малейших скидок на уровень и возраст исполнителей (и возможных слушателей) композитор, по всей видимости, не мыслил. Как всегда у него, общий благородный, серьезный тон драмы и жизненно-яркий характер жанровых сцен, по существу, были далеки от фривольности тона и развлекательного «изобретательства» фабулы, характерных для театра Реставрации.

Либретто «Дидоны и Энея» написано второстепенным драматургом Н. Тейтом по «Энеиде» Вергилия, хотя действие драмы перенесено в обстановку, далекую от античности, от Карфагена (Дидона) и Трои (Эней) и традиционную для английского театра. Пёрселл нашел у Тейта близкие для себя возможности (не более!), чтобы создать цельную музыкальную драму и раскрыть ее в музыкальных образах глубоко индивидуального или характерно-национального плана. Разумеется, музыка Пёрселла высоко поднялась над текстом Тейта, но

автор либретто не мешал композитору — и это уже было немаловажно!

С внешне-композиционной стороны в опере «Дидона и Эней» можно найти все достижения итальянской и французской оперных школ к тому времени: развитую ариозность при концентрации тематизма, зрелые формы речитатива (как у венецианцев), участие хора, балеты, тип увертюры (как у Люлли). Но по существу, и слагаемые оперной композиции, и художественная концепция целого у Пёрселла скорее отличают его глубоко оригинальное творение от современнейшему итальянских и французских опер, чем сближают его с ними. В отличие от Кавалли, Чести, молодого Алессандро Скарлатти Пёрселл далек от крепнущей тогда тенденции к воплощению в музыке оперы круга типичных эмоций в типичных ситуациях — этого всеобщего принципа оперной драматургии в Италии к концу века. Для автора «Дидоны и Энея» важно иное: художественное взаимодействие мира лирических образов личной драмы — и мира колоритных сказочно-фантастических и народно-жанровых образов. Сам по себе локальный колорит, проступающий в сценах ведьм (не из Карфагена, а из английского фольклора) или матросов (танец и песня в народном духе), еще более оттеняет и выделяет значение психологической драмы. В отличие от Люлли Пёрселл избегает самодовлеющей декоративности: его хоры, его балеты всецело подчинены общему замыслу произведения с основными контрастами двух групп образов. Композитор отказался от большого аллегорического пролога, традиционного в оперных спектаклях и соответственно подготовленного либреттистом. Можно заключить в итоге, что концентрация образности происходит в опере Пёрселла не только в пределах каждой замкнутой композиционной единицы (арии, хора, танца), но и в более широком масштабе основных образных противопоставлений, то есть в музыкальной драматургии целого.

438

Увертюра к «Дидоне и Энею» состоит из двух частей: небольшого Adagio (всего 12 тактов) и бурного, моторного Allegro moderato. Ничего условного, торжественного здесь нет. И хотя увертюра не имеет прямых тематических связей с оперой, она, вне сомнений, близка миру ее образов, будучи проникнута внутренним драматизмом. Избранная ладотональность (с-moll) всецело характерна в этом смысле для XVII—XVIII веков. Первая, медленная часть, в отличие от помпезно-маршевых аккордовых вступлений в увертюрах Люлли, полна субъективного чувства: печально-лирический строй музыки резко нарушается сильными аккордами в шестом и девятом тактах (доминанта g-moll, взятая внезапно или подготовленная уменьшенным септаккордом) — вторжением грозного драматизма. Вторая часть увертюры как бы противопоставляет непосредственности лирического высказывания драматический динамизм более общего характера, словно беспокойную атмосферу драмы (*пример 139*).

В пределах первого акта сопоставлены две контрастные картины: одна, целиком связанная с развитием личной драмы, и другая, обнажающая злые колдовские силы, противостоящие счастью героев. Вся композиция первой картины подчинена единому эмоционально-психологическому замыслу: от печали, сомнений, томления любви — к успокоению, просветлению, радости, торжеству. Дидона любит Энея и еще не уверена в нем. Наперсница утешает ее, к ней присоединяется хор. Здесь нужно выделить песню печальной Дидоны, песню-жалобу (все еще сохраняется тональность, увертюры с-moll), скорее нежную, чем патетическую, с трогательными интонациями-вздохами, с паузами на первой и акцентами на второй доле такта, с утонченностью синкопированной мелодики в заключительных ее фразах на остинатном басу. Эта печаль еще не трагична. Арии Дидоны контрастируют быстрая ария Белинды в до мажоре: ее светлый, радостный характер определяется любопытным сочетанием выразительных средств — фанфарных и «юбилейных» интонаций с легкостью движения и мягкостью звучаний. Появляется Эней. Звучит хор во славу Купидона. Эней любит Дидону, влюбленных ждет счастье. Картина заканчивается «Триумфальным танцем» — традиционной чаконей. Помимо всего прочего, уже в пределах этой картины Пёрселл обнаруживает высокое мастерство хорового письма и свободу в выразительной трактовке хора. Гомофонный по характеру, ритмически своеобразный женский хор (с дуэтом), как хоровая песня в национальном колорите, совсем непохож на хор, обращенный к Купидону, полифонический, в традиционном изложении и вместе с тем легкоподвижный.

Вторая картина первого акта по-своему весьма колоритна и представляет мрачный, темный

контраст по отношению к первой. Действие происходит в пещере ведьмы, куда собирается целый сонм злых колдуний — все традиционные образы английской сказочности, а ко времени Пёрселла и традиционно-шекспировская ситуация. Аккордовое инструментальное вступление (Len-

439

to, f-moll) звучит строго, величественно, веско, даже жестко (диссонансы с секундами в верхнем регистре). Партия ведьмы-корифейки написана для мужского голоса, и в ее общем складе господствуют черты, характерные для оперных заклинаний, призраков, всяческих воплощений роковой злой силы, — соединении резких интонаций с «оцепенелостью», статикой всего звучания. Ведьмы готовят погибель Энею: он вынужден будет покинуть Карфаген, введенный в заблуждение злым духом в образе Меркурия, а затем буря потопит его корабль. Особое впечатление должен был производить хор злобно хохочущих ведьм (*Allegro vivace*, стаккато на слог «хо»). Вся сцена, а тем самым и первый акт оперы заканчивается хором и танцем фурий. Пёрселл, надо полагать, не знал давнюю оперу Ланди «Святой Алексей». Но там уже была намечена сходная ситуация: балет злорадствующих демонов в адской пещере.

Второй акт начинается светлыми идиллическими сценами в роще, после которых еще острее воспринимается последующий драматический перелом, приводящий затем к катастрофе. Дидона, Эней и их приближенные испытывают счастье близости к природе; в сольных выступлениях и при участии хора выражается чувство мирной радости при созерцании всего окружающего. Здесь много песенного в вокальных партиях. Охота, которая увлекла отважного Энея, заканчивается его торжеством; он поразил крупного зверя. Разражаются буря и гроза (козни ведьм!). Все покидают рощу. Энея задерживает Меркурий, вернее, злой дух в его образе. Герой узнает, что по воле Юпитера он должен покинуть Карфаген и отправиться со своими кораблями в **путь**. Совершается решающий драматический перелом: с вершины счастья — к катастрофе. Монолог-жалоба Энея — одна из кульминационных сцен во всем произведении: гибкая, выразительная, с интонационными обострениями декламация, местами «распевающая» мелодию, стоит как бы на грани речитатива и ариозо. Драматизм этот глубок, но, как и всегда у Пёрселла, негромок, лишен внешней экспрессии, тонко детализирован в каждой горестной интонации. В сохранившихся нотных материалах второй акт оперы заканчивается этим монологом. В либретто за ним следует еще сцена торжествующих ведьм с танцами нимф. Традиция требовала подобного завершения. Отказался ли от него Пёрселл, пренебрегший традицией, или просто музыка последней сцены по какой-либо причине не сохранилась — об этом еще спорят. Судя по всему, что мы знаем о музыкальном искусстве той поры, второе предположение, вероятно, более правомерно.

Третий, последний акт оперы, как и первый, состоит из двух резко контрастирующих картин, причем общее драматическое развитие идет в обратном направлении: от простодушного (или злорадного) веселья — к скорби, отчаянию, разлуке и смерти. Музыкальные контрасты здесь в особенности поражают, ибо кульминация трагического чувства наступает после наиболее динамичных жанровых сцен, и полное погружение в субъективно-

440

лирический мир Дидоны в ее предсмертной жалобе воспринимается с предельной остротой в сравнении, например, с брутальным, «фольклорным» танцем матросов.

Первая картина третьего акта — чисто английская по колориту. На берегу моря перед отплытием кораблей Энея веселятся матросы. Их танец, их песня представляют прекрасные образцы народно-жанровой музыки у Пёрселла. Пляска матросов тяжеловата и полна живой силы. Простая и лапидарная музыка вместе с тем воспринимается в ее особенности — прежде всего благодаря размашистым синкопам, своего рода лихому топоту ритма несомненно фольклорного происхождения (*пример 140*). В этой же картине появляются ведьмы: хор и балет колдовских сил, торжество зла.

Вторая картина завершает оперу, причем драматическая развязка становится здесь одновременно и кульминацией трагизма. Дидона расстается с Энеем и не желает его задерживать, даже если он способен ради нее воспротивиться воле богов. Глубина ее горя выражена в последней, предсмертной арии — истинном шедевре Пёрселла, одной из высочайших вершин всей музыки XVIII века. Необычайно выразителен и предшествующий, тесно связанный с ней речитатив. Если в арии мелодия включает в себя и декламационные обороты, то в речитативе, который вливается в нее, выразительнейшая декламация, вплоть до малых интонационных ячеек, проникнута таким

единством, такой последовательностью развития, что по силе и «сгущению» эмоции не уступает ариозным формам. Ария Дидоны (g-moll) подлинно трагична, в особо пёрселловском понимании трагизма. Ее мелодия удивительно индивидуальна. Мягкие и в то же время острые, нервные ее изгибы чередуются с возгласами-вздохами, вырывающимися из глубины сердца и достигающими высокой кульминации, а когда голос Дидоны стихает, струнные еще более обостряют ее жалобу своей хроматической мелодией, всецело насыщенной вздохами. Впечатление остроты горя и хрупкости образа и подчеркивается, и сдерживается строгой основой *basso ostinato* (здесь медленная, мерная, хроматически нисходящая линия басов) — традиционным в Англии приемом гроунда. Мелодия на редкость, до прихотливости ритмически свободна и гибка — басы, как роковая неотвратимость, ведут свою линию, удерживают свой ритм, все время возвращаясь к одной скорбной формуле. В виде исключения в этой арии выписаны все сопровождающие голоса (партии струнных смычковых), тогда как в преобладающем большинстве случаев Пёрселл ограничивается цифрованным басом. Это необходимо: инструментальные голоса тоже поют, а в постлюдии они перенимают нисходящие хроматизмы баса и как бы «допевают» все до конца, замыкая целое (*пример 141*).

Образы скорби или угасания, любовной жалобы или зимнего оцепенения, какими бы нежными, мягкими они ни были, порой обладают у Пёрселла особой силой внушения, скрытой остротой, если можно так сказать. И тогда они становятся трагичными как

441

музыкальные образы, где бы они ни появлялись — на сцене или вне ее, в трагической коллизии или когда она уже разрешена. Даже пейзаж Пёрселл способен воспринимать трагически, как гнетущее состояние зимы, как сон оцепеневшей природы, подобный смерти: такова ария Зимы в «Королеве фей». Ария-lamento Дидоны принадлежит к кругу сильнейших трагических образов Пёрселла с присущим ему слиянием глубины и индивидуальной тонкости, даже хрупкости в их воплощении.

Оперу завершает полифонический хор, оплакивающий погибшую Дидону, но печаль эта легка и светла: она приходит уже извне трагедии.

Другие работы Пёрселла для театра то более или менее приближаются к «Дидоне и Энею» по жанровым признакам, то отходят дальше, в сторону драматического театра с музыкой. Притом главная ценность, основной художественный интерес их всегда сосредоточены в музыкальной образности — даже если концепция целого выражена слабо из-за ограниченной роли музыки в спектакле.

На первое место по близости к оперному жанру обычно ставят у Пёрселла «Королеву фей» — обширную партитуру, содержащую многочисленные музыкальные номера к пятиактной пьесе, которая является переработкой комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Далеко не весь текст пьесы положен на музыку, но вместе с тем то, что получилось у Пёрселла, отнюдь не сводится к опере со словесными диалогами. Музыкальные номера целыми группами рассредоточены в различных частях каждого из пяти актов, тогда как словесный текст в значительных масштабах исполняется также вне музыки. В большинстве случаев музыкальные сцены образуют нечто вроде традиционных масок внутри спектакля.

Эффектное, зрелищное представление, феерическое и комедийное, фантастическое, аллегорическое и развлекательное, «Королева фей», в сущности, лишь внешне опиралась на Шекспира, а обильные включения масок в ее текст призваны были усилить впечатление праздничности грандиозного занимательного зрелища. Пёрселл очень широко понял свою задачу и насытил музыкой все сцены, которые были на нее рассчитаны. Но композитор не остался бы самим собой, если б он внутренне подчинился предложенному (не шекспировскому!) тексту и ограничил себя музыкальной его иллюстрацией.

За видимой пестротой и многоликостью не только всего спектакля в целом, но и самих его музыкальных частей стоит цельная система музыкальных образов Пёрселла. В различных воплощениях мы найдем здесь его скорбные, омраченные, трагические образы, как бы виды его *lamento*. Ряд образов жанровых, колоритно-народных, с яркой национальной окраской богато представлен в «Королеве фей». Образы картинные, живописные или изобразительные всегда подлинно выразительны. Композитор создает музыку, олицетворяющую времена года, передающую торжество света или глубину ночи, — и вся она проникнута

442

силой чувства, которое неотделимо от образа, вся она носит яркий отпечаток творческой

индивидуальности автора. И еще одна группа образов выступает в «Королеве фей» — не просто жанровых, а комических, буффонных, на которые как бы наводит текст пьесы.

В музыке «Королевы фей», наряду с ариями, ансамблями, хорами, есть и множество инструментальных номеров, в том числе картинно-выразительных, а также балетных. Их образность, чаще не зависящая от слова, столь же определена и ощутима, как в вокальных номерах.

Перед началом спектакля звучат четыре пьесы для струнных инструментов, своего рода сюита, хотя первая пара пьес (Прелюд и Хорнпайп) названа «Первой музыкой», а вторая (Ария и Рондо) — «Второй музыкой». Все это в целом как бы вынесено за пределы представления. И лишь затем исполняется увертюра из двух частей (D-dur, струнные и трубы): торжественной фанфарной, светло-триумфальной — и живой, легкой полифонической. Первое действие пьесы разворачивается без музыки, и только к концу его звучит идиллический дуэт, воспевающий жизнь на лоне природы, и разыгрывается музыкальная сценка пьяного поэта-заики, заблудившегося в лесу и попавшего в царство фей, которые забавляются, смеясь над ним. Здесь налицо и нарочито простоватая буффонада в образе поэта, и изящная, колоритная скерцозность в хоре фей. В заключение первого акта исполняется мелодичная жига, которая приобрела в Англии широкую и долговую популярность.

Музыка второго акта связана с двумя контрастными группами образов — лесной идиллии и аллегории Ночи, словно двумя масками внутри действия. В первой из них сильны картинно-образительные моменты, из которых вырастает поэтическая образность. Хор, балет, ариозность — все колоритно, проникнуто поэзией природы, подчинено единому, светлому строю чувств. Здесь и «Концерт птиц» с темой «щебетания» (цикл вариаций на *basso ostinato*), и хор, и балет с характерными переключками эха, и другие колоритно-образительные моменты, потребовавшие многих оркестровых тонкостей темброво-регистрового и фактурного порядка. Вся эта маска в целом, если ее можно так назвать, по своему светлому образному строю противостоит явлению Ночи с сопоступующими ей Таинством, Тайной и Сном. Каждый из аллегорических персонажей исполняет по арии, причем колорит звучания все темнеет к арии Сна и хору за ним (потом следует еще общий заключительный танец усыпления). Как ни значительны достоинства музыки в этой сцене, над всем возвышается ария Ночи (c-moll, $\frac{3}{2}$, медленный темп), строгая, величавая, в сопровождении струнных с сурдинами. Тут все — и полифония струнных в складе *a cappella*, и пластичная широкая мелодия вне декламационных возгласов, и мерное, медленное движение — служит созданию не драматического напряжения, а особого, трагического спокойствия, свойственного именно Ночи.

443

Третье действие несколько интермедийно по отношению к предыдущему и последнему (если иметь в виду его первую, музыкальную часть). Музыка сосредоточена в «сцене на сцене», то есть в маске, которая разыгрывается перед Ткачом по требованию Титании и соединяет фантастику с комедийностью. Здесь есть и «своя» увертюра, и выступления дриад или Нимфы с песней или арией, танцы фей и «зеленых людей», буффонный дуэт Коридона и Мопсы, танец жнецов... В заключение третьего акта звучит Хорнпайп.

Музыкальная образность в четвертом акте — иного плана. Прославление восходящего солнца, олицетворяемого Фебом на колеснице, и выступления перед ним Времен года побуждают Пёрселла сопоставить яркие «триумфальные» образы, торжественные, даже героические, с иными, лирически сосредоточенными, драматизированными, порой трагическими. Пятичастная «симфония» в D-dur открывает этот ряд сцен. В ней чередуются торжественно-трубные, радостные и светлые быстрые части (первая, четвертая) с совершенно иными: третья часть (*Largo*, h-moll) проникнута чувством возвышенно-поэтической скорби, в пятой части (*Adagio*, D-dur) растет драматическое напряжение. Вторая часть цикла — спокойная, «раздумчивая» полифоническая Канцона. Вряд ли подобная композиция могла быть строго подчинена программной задаче: прославлять, живописуя, восход солнца, нисхождение Феба с небес на землю. Пёрселл создал оркестровый цикл самодовлеющей ценности-, охватывающий круг контрастных между собой образов, наподобие наиболее перспективных инструментальных циклов своего времени. Далее звучат еще музыкальные номера, прославляющие восходящее солнце (дуэт, ария, хор).

Перед богом солнца появляются и проходят одно за другим Времена года: Весна, Лето, Осень и Зима. Светлый, поэтический образ Весны создает пластичная, гибкая мелодия сопрано в сопровождении одних струнных (ария h-moll). Сельской идиллией, легким танцем кажется Лето

(ария G-dur, альт с гобоями). Меланхолической грустью дышит лирическая Осень (ария e-moll, тенор и солирующие скрипки). Скорбное, смертельное оцепенение воплощает Зима (ария a-moll, бас со струнным квартетом). Ария Зимы, вне сомнений, выделяется как эмоционально-образная вершина в этом ряду Времен года. Чувство мучительной, острой, но скованной скорби сгущено в ней до предела, дано в суровом, «ужесточенном» выражении. Хроматическая остигатность проникает все голоса струнного квартета, ни одна интонация не дает выхода в более светлый мир чувств, партия баса хранит темный общий колорит, движение стеснено, воля бессильна. Конечно же это — выражение, а не изображение страшного, ледяного оцепенения Зимы. Оно целиком принадлежит Пёрселлу, как созданный им образ.

Пятый акт носит в целом праздничный, славильный характер: совершается бракосочетание трех влюбленных пар. Чего тут только

444

нет! И блестящая поздравительная ария Юноны, и фантастический китайский сад блаженства, воспеваемого Китайцем и Китайкой, и танец шести обезьян в этом саду, и выход Гименя, и виртуозные арии ликования (с колоратурными пассажами и блестящим «концертированием» трубы), и заключительная большая балетная чакона... Но ничто из этой музыки не сравнимо с «Жалобой», которая вторгается странным диссонансом в общую атмосферу столь «апофеозного» акта. Даже сценический повод к ней кажется каким-то случайным. В начале счастливого свадебного празднества, после арии Юноны, по просьбе Оберона должна быть исполнена песня о несчастной любви — именно «Жалоба» (то есть буквально *lamento*). Вот и звучит ария сопрано (с сопровождением солирующей скрипки) «О дайте мне плакать» — не от лица какого-либо персонажа, а просто как лирическая вставка. Это один из самых высоких примеров выражения трагического начала у Пёрселла. Характерные приемы музыкальной речи и формообразования в конечном счете сходны с другими образцами *lamento*, но их соотношение и облик целого, как всегда, неповторимы. Минор (d-moll), медленное, мерное движение инструментальной партии, нисходящие хроматизмы в остигатном басу (с отступлениями от него в средней части формы *da capo*), начальные декламационные обороты в мелодии голоса, тяжелые паузы на сильных долях, пение скрипки, когда голос замолкает... Все как будто бы выдержано в пёрселловском типе *lamento*. Но здесь нет той неумолимой концентрации образных черт, какая осуществлена в арии Ночи, и отчетливее выражены две стороны образа: остро воспринимаемая обреченность, роковая непреодолимость горестной участи — и нежная, покорная лирическая жалоба, в которой человеческому голосу еще отвечает скрипка. Ночь — Зима — Жалоба — различные воплощения трагических образов у Пёрселла в «Королеве фей» (*пример 142 а, б, в*).

Советский исследователь творчества Пёрселла склоняется к тому, что «Королева фей» с его музыкой — вполне оригинальная форма полноценной английской оперы с необходимой цельностью музыкальной концепции, определяющей именно оперную драматургию¹¹. Цельность концепции В. Дж. Конен видит в единстве музыкально-образного строя, в тональных соотношениях как на близком, так и на далеком расстоянии, во всем, что следует оценить как «интонационную фабулу» в этой музыке Пёрселла. Можно согласиться с тем, что образная система композитора полно и в ее внутреннем единстве представлена в «Королеве фей». Можно даже усмотреть здесь цельность музыкальной концепции. Но это именно музыкальная, а не оперная концепция, потому что многочисленные номера, как можно было убедиться, не имеют единого хотя бы намеченного сюжетного стержня, а в пьесе, помимо них, остается

¹¹ См.: Конен В. Пёрселл и опера, указ. изд.

445

изрядная доля словесного текста, возникают новые сцены и эпизоды, идет развитие действия, остающегося вне музыки.

К числу полуопер у Пёрселла относят четыре крупных произведения: «Пророчица, или История Диоклетиана» (по пьесе Ф. Бомонта и Ф. Мейсинджера с добавлениями Т. Беттертона, 1690), «Король Артур, или Британский герой» (текст Дж. Драйдена, 1691), «Буря, или Очарованный остров» (текст Дж. Драйдена, У. Давенанта и Т. Шедуэлла, переработка пьесы Шекспира, 1695), «Королева индейцев» (текст Дж. Драйдена и Р. Хейурда, 1695). Из них наименее интересна последняя пьеса.

Сюжет «Пророчицы» (действие происходит в Древнем Риме и Персии) побуждал к устройству эффектного репрезентативного спектакля, а для Пёрселла давал возможности создания больших музыкальных сцен. В «Пророчице» очень много музыки. Помимо отдельных инструментальных

номеров и арий особого внимания заслуживают крупные хоровые сцены, включающие также сольные и ансамблевые фрагменты, при широко разработанной партии оркестра. Таковы картины триумфа Диоклетиана, который провозглашается императором Рима (во втором акте), сцена победоносного сражения войска Диоклетиана с персами (четвертый акт) и заключительная разросшаяся маска самостоятельного содержания (финал).

«Король Артур» интересен национальным характером сюжета при обычном тогда сочетании историко-легендарных, эпических и фантастических сюжетных мотивов. В первом действии содержатся две большие музыкальные картины. Первая из них (из пяти номеров) — это обряд языческого жертвоприношения в воинском лагере саксов и последующая сцена варварского пиршества. Вторая картина связана с окончанием победоносного сражения бриттов с саксами. Возникающий образ победителей благороден, суров, мужествен (хор бриттов, обращенный к врагам) — он противостоит той характеристике саксов, которая сложилась в музыке первой картины. Во втором действии музыка связана с фантастической и пасторальной сценами.

Третий акт содержит одну, но очень обширную музыкальную сцену — фантастико-аллегорическую. Все заморожено вокруг в стране вечного Холода — природа, живые существа; Купидон, спустившийся на землю в колеснице, и Гений Холода, поднявшийся из-под земли, спорят между собой. Но Купидон побеждает, и под его благотворным влиянием теплеет воздух, сходят снега, воскресает природа, оживают люди. Мирный дуэт Купидона и Гения Холода и радостный хор «Нас согрела любовь» завершают сцену. Из нее особенной известностью пользуется монолог Гения Холода — весьма оригинальный по найденным приемам выразительности: тремоландо в оркестре, тремоландо в басовой вокальной партии, сначала декламационно поднимающейся по полутонам, необычность гармоний (уменьшенные септаккорды, увеличенные трезвучия, другие диссонансы, отчасти линейного происхождения) — все это создает таинственный,

446

странный эффект ледящей дрожи, неодолимого трепета.

В четвертом акте «Короля Артура» тоже царит фантастика. Здесь особенно интересно задумана сцена искушения Артура и его спутников в очарованном лесу. Это динамичная пассакалья со многими вариациями, сначала инструментальными (струнные и гобой), затем вокальными (соло, дуэт, трио с хором), богатыми по многообразию средств выразительности, понимаемых свободно, но все же не разрушающих цельность формы. Пятый акт только завершается грандиозным музыкальным апофеозом — целой маской, в прямой и аллегорической форме восхваляющей величие, героизм и мощь Британии. Тут звучит и пасторальная, и гимническая музыка, свободная, однако, от официозной торжественности, вызывающая в научной литературе сравнения с аналогичными образами Генделя.

Музыка к «Буре» (в которой осталось весьма мало шекспировского) неравномерно распределена по пяти актам пьесы и обнаруживает — при всех достоинствах — заметную связь со стилем итальянской оперы того времени. Последнее сказывается в виртуозно развитой ариозности, отчасти в обращении к речитативу *сессо*. После увертюры музыка замолкает до второго акта. Во втором акте есть дуэт двух дьяволов, блестящая басовая ария «Поднимайтесь, подземные ветры» и танец Ветров (с мелодией, заимствованной из лирической трагедии Люлли «Кадм и Гермiona»). Среди песен Ариеля в третьем акте по-пёрселловски оригинальна песня с хором на подлинный текст Шекспира «Отец твой спит на дне морском» с ее поэтическими звукоизобразительными тенденциями (море, похоронный звон) и выдержанным настроением беспокойной, гнетущей, чуть таинственной скорби. Четвертый акт содержит всего лишь два музыкальных номера, а в пятом дело ограничивается заключительной маской Нептуна и Амфитриты, в которой преобладают сольные вокальные номера по преимуществу виртуозного склада.

В итоге «Бурю» трудно даже назвать «полуоперой». Скорее это музыка к пьесе, быть может лишь выделяющаяся среди аналогичных работ композитора не столько по масштабам, сколько по невольным «шекспировским» ассоциациям. Что касается проступивших здесь связей с итальянским музыкальным искусством, то композитор вполне осознавал их, как явствует также из его предисловия к трио-сонатам, опубликованным еще в 1683 году: Пёрселл высоко ценил итальянскую музыку и стремился привить своим соотечественникам вкус к ней. Немного позднее, на примере инструментальных его произведений, в первую очередь трио-сонат, мы убедимся в том, что несомненная связь композитора с искусством итальянских мастеров оплодотворила его творческую мысль, помогла овладеть новыми прогрессивными жанрами своего времени, не

ослабив, однако, яркой художественной индивидуальности Пёрселла.

Среди других многочисленных работ композитора для театра есть и более обширные, и совсем небольшие (всего несколько песен

447

или инструментальных номеров). Выбор драматических произведений очень широк: «Теодозиус, или Сила любви», «Цирцея», «Амфитрион», «Распутник» («Дон-Жуан»), «Дон-Кихот», «Мальтийский рыцарь», «Эдип», «Тимон Афинский», «Бондука, или Английская героиня» и т. д. и т. д. Трагедии, комедии, пьесы по известным романам, переделки Шекспира, античных драматургов, всевозможные другие адаптации — едва ли не все, что могло идти на сцене в эпоху Реставрации, так или иначе снабжалось музыкой — и Пёрселл часто писал ее, невзирая при этом на качество пьесы и свободно поднимаясь над ее уровнем.

Судьба английского музыкального искусства после Пёрселла не раз служила и еще продолжает служить темой для обсуждения в научной литературе. История английской музыки не оборвалась на Пёрселле, но у него не было сколько-нибудь достойных продолжателей. Вместе с тем блистательно работавший в Англии Гендель в какой-то мере опирался на его творческое наследие. И при Генделе, и в дальнейшем на родину Пёрселла устремлялись крупнейшие европейские артисты; в Лондоне помимо многих десятков иноземных композиторов выступали Глюк, Гайдн, Моцарт. Английская мысль о музыке была очень значительна в XVIII веке. Тем более парадоксальным представляется состояние музыкального творчества в стране, уже владевшей богатыми музыкальными традициями и только в недавнем прошлом выдвинувшей своего великого художника.

Нередко высказываются суждения о том, что крайности пуританского движения подорвали основы профессионального музыкального развития в Англии или что эпоха Реставрации, в свою очередь, не способствовала процветанию серьезного национального искусства. Но само появление Пёрселла, казалось бы, снимает эти доводы! В. Дж. Конен в названной нами монографии развивает соображения о том, что отсутствие в Англии таких форм придворной культуры, какие существовали тогда в итальянских и даже немецко-австрийских центрах, помешало на первых этапах развитию оперного искусства, для которого не нашлось, так сказать, материальной основы: поэтому, мол, и Пёрселл как оперный композитор не смог создать творческой традиции. Однако автор «Дидоны и Энея» как музыкант и вне оперы не нашел крупных последователей в своей стране. Не значит ли это, что множество причин действовали в одном направлении и именно в сумме своей они оказались непреодолимыми?

По всей вероятности, и антицерковные действия пуритан, и духовная атмосфера эпохи Реставрации, и «обуржуазивание» общественного строя (особенно после свержения династии Стюартов Вильгельмом Оранским в 1688 году) — все это не слишком стимулировало истинный подъем музыкального творчества и последовательный рост творческих сил. На много лет

448

Пёрселл остался последним великим музыкантом Англии. Он был одинок в искусстве своей страны: рядом не нашлось ни одного «соизмеримого» по значению художника. Он умер очень рано: всего тридцати шести лет. В его мировосприятии было сильно чувство трагического. Думается, что еще при жизни Пёрселла назревала катастрофа: его оригинальное, чудесно одухотворенное искусство было обречено на историческое одиночество. А дальше в духовной культуре Англии, рано и смело вступившей в эпоху Просвещения, поднялись творческие силы, для которых важнее всего было осознать, провозгласить, сформулировать, отстоять, противопоставить — или наглядно показать, проакцентировать, разоблачить, высветить... Художественная литература, публицистика, эстетика, живопись полнее и легче удовлетворяли этим сильнейшим потребностям времени, нежели музыка с ее образной спецификой: ей пришлось отступить. Пёрселл был забыт надолго.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ИСПАНИИ

Истоки испанского музыкального театра XVII века уходят в прошлое. Мы знаем, как значительно было в XVI столетии творчество крупнейших испанских полифонистов, близких к римской школе, как интенсивно развивалось искусство испанских композиторов-органистов. По иному пути шли тогда представители более мелких жанров светской музыки. Это был менее заметный, скромный, но вполне самостоятельный путь формирования национального искусства на основе бытовых

музыкально-поэтических форм. Неоспоримое значение на таком пути приобрело уже в XVI веке тяготение музыки к театру и театра к музыке. С одной стороны, музыкально-поэтические формы, театрализуясь, превращались в небольшие спектакли. С другой — развитые театральные представления включали в себя бытовую музыку — вильянсикос, испанские танцы.

Начало этому было положено еще на рубеже XV и XVI веков Хуаном дель Энсиной в его эклогах и репрезентасьонес. В XVI веке за ним последовали поэт Лукас Фернандес и драматург Хиль Висенте. Фернандес еще в 1510-х годах положил на музыку свои «Диалоги для пения» в виде небольших сенок с мелодиями популярных вильянсикос и с элементами музыкальной декламации под инструментальное сопровождение. Хиль Висенте (родом португалец, писавший на кастильском языке) ввел музыку в большие феерические спектакли, весьма точно обозначив ее участие в драме. Сама музыка не сохранилась. Но по указаниям автора и на основе имеющихся сведений о составе исполнителей (певцы, ансамбль арф, виуэлы и другие), потребных для такого рода постановок, можно судить о значительной роли музыки в спектаклях Висенте. Во всяком случае, в итоге его деятельности (ум. ок. 1536 года) за музыкой было упрочено ее место в испанском драматическом театре: со временем вставные музыкальные ансамбли в начале пьес и балеты в финалах стали традиционными.

449

Постоянно интересовался музыкой и драматург Д. С. де Бадохос, уделивший ей большое внимание в своих пьесах (1554).

Развитие светского театра в Испании затормозилось в период Контрреформации Инквизиция преследовала театр. В список запрещенных книг попали некоторые сочинения Энсины и почти все произведения Висенте. И в то же время в духовных представлениях явно усилилась тяга к музыке, к танцам, словно не находившая себе выхода в чисто светском искусстве. В 1561 году в Мадриде было издано весьма своеобразное произведение Петро Суареса де Роблеса «Танец о рождении Иисуса Христа в пасторальной манере». Пьеса исполнялась в храме: пастухи танцевали под звуки труб и других инструментов, ангелы пели вильянсико.

Так или иначе музыка вошла в театр и он уже не расставался с ней. Крупнейшие драматурги, создавшие мировую славу испанского театра, Лопе де Вега и Кальдерон не только вернули музыке ее место в светских представлениях, но и всемерно углубили ее значение. Начиная с драматургии Лопе де Вега (1562—1635) испанская драма во всех ее разновидностях так тесно соединяется с музыкой, что различие между любым драматическим спектаклем и особым музыкально-театральным жанром — сарсуэлой не всегда легко уловить. Во всяком случае одно не подлежит сомнению: испанский театр с тех пор носит более синтетический характер, нежели, например, итальянский, и если сарсуэла — еще не опера, то испанская драматургия в целом больше тяготеет к музыке, чем итальянская и даже французская того времени.

Трудно выделить в XVII столетии только определенные драматические жанры, для которых была бы характерна связь с музыкой. Наряду с крупными образцами драматургии, включавшими музыкальные номера, развивались малые музыкально-театральные жанры, театрализованные песни (tonos, tonadas) и возникла сарсуэла — новый, развитой и синтетический музыкально-театральный жанр. Порой эти жанровые разновидности как бы смыкаются — грань между ними может быть и размыта.

Что касается сарсуэлы, то она первоначально возникла как придворное представление с музыкой и получила свое название от имени королевского замка (La Zarzuela). К типу сарсуэлы относится спектакль по Пьесе Лопе де Вега «Лес без любви», поставленный в 1629 году в королевском дворце в Мадриде. Музыка его не сохранилась. Однако известно, что она занимала в пышном представлении важное место. В посвящении этой пьесы, когда она издавалась, Лопе де Вега писал, что его стихи являются наихудшей частью произведения — так он расценил сарсуэлу в целом. Спектакль действительно отличался большой постановочной сложностью, декоративностью (аллегорический пролог, сценические превращения, требовавшие мгновенной смены декораций). Машинно-сценической частью управлял опытный флорентийский специалист Косме Лотти, который, можно

450

думать, был тогда в курсе постановочных новшеств молодой итальянской оперы. Оркестр оставался невидим для публики, и его участие в спектакле имело большое выразительное значение. Судя по характеру текста, пение чередовалось с диалогами. Сам Лопе де Вега назвал свою пьесу «Эклогой», по-видимому не придавая ей значения особого театрального жанра.

Об участии музыки в пьесах Кальдерона (1600—1681) можно судить полнее. Многие из них по существу являются сарсуэлами. Так, Кальдерон назвал свою пьесу «Фалернский сад» (1629) «Празднеством сарсуэлы» («Fiesta de Zarzuela») с музыкой Хосе Пейро. Но и в других случаях, даже не называя произведение сарсуэлой, испанский драматург с большой тщательностью указывает, где и какая должна звучать музыка — вокальная или инструментальная. В некоторых случаях это, видимо, была еще музыка старинной традиции — мадригально-полифонической. Но ей по ходу действия порой придавался глубокий психологический смысл, она могла договаривать то, о чем умалчивали герои, раскрывать скрытое и углублять сказанное. Так, в двух пьесах Кальдерона, в «Чудесном волшебнике» и в комедии «Дать все — и ничего не отдать», музыка, звучащая за сценой, должна раскрыть те чувства героев, о которых они сами не решаются говорить (любственное очарование, признание в любви). В обоих случаях, однако, имя автора музыки осталось неизвестным. Зато мы знаем, что аналогичную музыку к пьесе Кальдерона «И Амур не свободен от любви» написал испанский композитор и «королевский арфист» Хуан Хидальго. Здесь эта музыка тоже не носит оперного характера: она дополняет и раскрывает драму своими средствами, но не драматизирована по форме изложения. Например, скрытый за сценой хор должен выразить чувства влюбленной Психеи, подходящей к спящему Амуру, пока она сама еще не высказала их.

В отдельных случаях музыка в пьесах Кальдерона приобретала почти оперный смысл. В 1660 году при мадридском дворе было поставлено «Празднество сарсуэлы» Кальдерона под названием «Одним лишь взором ревность убивает» с музыкой того же Хуана Хидальго, которая охватывала весь текст пьесы. Однако это скорее редкое исключение. Последовательного развития такой тип музыкального театра в Испании XVII века не получил, и для сарсуэлы всегда оставались характерными большие словесные диалоги.

Кальдерон создал немало сарсуэл различного содержания — комедийных, мифологических, историко-географических. К числу сарсуэл у него относят пьесу «Пурпур розы» (о Венере и Адонисе), эклогу «Эхо и Нарцисс», «Мост в Монтибле» (из времен Карла Великого) и целый ряд других произведений. Одна из сарсуэл Кальдерона «Любовь — величайший восторг» была очень пышно поставлена в специально воздвигнутом для нее театре на пруду в мадридском королевском парке. Во время спектакля поднялась такая буря, что присутствующим в театре на воде грозила опасность: поднялась паника, и спектакль пришлось прекратить.

451

Кальдерон любил сарсуэлу, понимая, как связана она своими корнями с традициями испанского народного искусства, хотя и существует при дворе. В прологе к его «Лавру Аполлона» («Празднество сарсуэлы») выступает сама Сарсуэла как аллегорический персонаж. Она спорит с нимфами и хорами придворных, уверяя их, что ей, «сельской жительнице», несмотря на скромное происхождение, суждено победить «церемонии и напыщенность» в театре.

Участие музыки в драматических спектаклях утверждается в XVII веке как черта национального испанского театра. Произведения других испанских драматургов (Гирсо де Молины, Аларкона-и-Мендосы и иных) тоже нередко ставятся с включением музыкальных номеров.

Во время Кальдерона наряду с его сарсуэлами в театре ставились и сарсуэлы других авторов. Так, до 1644 года была исполнена сарсуэла «Любовь творит чудеса» Луиса Велеса де Гевары с музыкой того же Хуана Хидальго. Среди музыкальных номеров ее — и речитативы, и арии, первые сохранившиеся образцы испанской сценической музыки нового стиля (мелодия с *basso continuo*).

К середине XVII века участие музыки в спектаклях настолько расширилось, что к некоторым драматическим постановкам привлекались все музыканты Королевской капеллы. Чуть ли не в каждой пьесе содержались сольные и хоровые номера, инструментальная музыка, балеты. Вошло в обычай открывать спектакль вокальным квартетом (так называемый *cuatro de empezar*), иногда с сопровождением арфы и виуэлы. Традиционными стали музыкальные номера в прологе, например народная песня — сегидилья, музыкальные интермедии в антрактах, балеты в финалах или фарсах, заключающих спектакль. Даже тексты для этих номеров могли быть вводными и заказывались особым авторам.

Распространение сарсуэлы и других видов спектаклей с музыкой не ограничилось Мадридом. В Валенсии, Барселоне, Валья-долиде сарсуэла стояла ближе к народно-бытовым жанрам, была свободна от придворной зависимости. Рядом с сарсуэлой в Испании развивались и другие, более мелкие музыкально-театральные или театрализованные жанры: небольшие комические

интермедии, балетные пьески (описанные еще в «Дон-Кихоте»), характерные театральные песни — tonados. Среди тонад встречаются очень живые сценические песни — более игрового склада, чем в сарсуэле. К концу XVII века относится, например, песня о борьбе Дон-Кихота с ветряными мельницами.

Среди представлений с музыкой большой известностью пользовались в Испании XVII века так называемые auto sacramentales, духовные пьесы с музыкой символично-аллегорического типа, обычно разыгрывавшиеся под открытым небом перед собравшейся толпой. Этот же обычай существовал и в Риме, где порой даже оперные спектакли вывозились таким образом на площадь. Вообще римский театр в некоторой степени был связан с испан-

452

ским. Кардинал Роспильози, как известно, перенес в Рим отдельные черты испанской комедии. Правда, итальянская опера в XVII веке не импортировалась в Испанию. Но постановочный стиль римской оперы, трактовка хора в ней, ее католическая ориентация и — вопреки ей — народное начало родственны испанскому театру того времени.

Историю сарсуэлы завершают в XVIII веке уже не столько поэты или драматурги, сколько крупные и опытные испанские музыканты. Среди поэтов выделяется лишь Франсиско Бансес Кандамо (1662—1709) из Астурии, особенно охотно культивировавший форму сарсуэлы. К числу сарсуэл он отнес у себя и «Неистового Роланда», и комедии, и пасторали («Чудовище ревности и любви»), и пьесу «Австрийцы в Иерусалиме». Таким образом, сарсуэла на этом этапе не зависит от литературно-драматического жанра, а фигурирует в Испании как тип спектакля — синтетического, с большим участием музыки.

Крупнейшие композиторы сарсуэлы в XVIII веке уже не упускают случая ставить свои имена на партитурах. Теперь они в первую очередь, а не драматурги, представляют сарсуэлу. Наибольшую славу snискали в этой области Себастьян Дурон и Антонио Литерес — оба высокопрофессиональные композиторы, авторы крупных духовных сочинений и музыки для театра. Дурон родился в Бриуэге, с 1691 года был королевским капельмейстером и директором театра в Мадриде, находился под личным покровительством Карла II и эмигрировал во Францию при вступлении на испанский престол Бурбонов. Во Франции Дурон и умер. Художник с яркой национальной самобытностью, Дурон пользовался в свое время европейской известностью. В свои сарсуэлы, как и в фарсы и тонады, Дурон смелее, чем кто-либо до него, вносит свежий, оригинальный мелодико-ритмический склад народного искусства. Особенно хороши у него острые, своеобразные танцевальные ритмы. Он не только пишет музыку к сарсуэлам в стихах («Очарованный лес любви» на текст А. де Заморы), но и создает сарсуэлы в прозе, что было тогда ново. Одна из таких сарсуэл уже названа им «сценической оперой»: музыка ее написана для четырех голосов, хора и инструментального ансамбля из струнных и труб (*пример 143*). Младший современник Дурона Литерес (умерший не ранее 1752 года) с еще большей определенностью устремляется от сарсуэлы к опере. Так, он ставит в 1710 году в королевском дворце сарсуэлу «Ацис и Галатя» (по поэме Хосе де Каньизареса), а затем пишет просто «гармоническую оперу в итальянском стиле» под названием «Стихии» («Los elementos»). В сарсуэле «Ацис и Галатя» арии уже по-оперному развиты, не лишены виртуозности, но очень выразительны, изящны.

Однако значение сарсуэлы в XVIII веке быстро заслоняется в Испании нахлынувшей сюда итальянской оперой. Опера ségia как международный тип праздничного придворного спектакля торжествует свою победу и в Мадриде, где оперные постановки

453

занимают прежнее место национальной сарсуэлы. Итальянские певцы приобретают неограниченное влияние в испанской столице. Знаменитейший во всей Европе певец-кастрат Фаринелли становится полномочным министром Карла V. Перспективы создания национального оперного искусства, уже, казалось бы, недалекие, отодвигаются на неопределенное время.

ПЕСНЯ, ОРАТОРИЯ И ОПЕРА В ГЕРМАНИИ

Для немецкой музыкальной культуры XVII век был временем тяжелых испытаний. Тридцатилетняя война (1618—1648) внесла чувство трагизма в мировосприятие немецких художников. И еще долго после нее всеобщее разорение, материальный упадок, раздробленность, духовная опустошенность не только всемерно омрачали жизнь общества, но так или иначе постоянно сказывались в развитии его культуры и в содержании искусства. После войны

население империи сократилось почти в три раза. Опустели многие разоренные города. Бюргерство утрачивало ранее завоеванное значение под натиском феодальной реакции. Положение крестьянства становилось невыносимым. Вопиющий разрыв между уровнем жизни правящей верхушки в различных частях страны и существованием широких народных масс производил поистине потрясающее впечатление на мыслящих современников, порождая в искусстве образы страшные, гневно-сатирические, гротесковые, трагические.

Вдобавок ко всему в стране были подорваны основания какого бы то ни было национального единства. После войны раздробленность Германии на множество самоуправлявшихся княжеств, курфюршеств, епископств была закреплена Вестфальским мирным договором. Каждый немецкий властитель, независимо от масштабов своих владений, мог считать себя «абсолютным монархом» в их пределах. К концу столетия взоры таких немецких князей все чаще обращались к Версалию, находя в резиденции Людовика XIV завидные образцы для подражания. Степень провинциализма была, конечно, в различных немецких культурных центрах далеко не одинаковой в XVII веке. Вена, Мюнхен, Дрезден, Штутгарт выделялись как княжеские резиденции с высокоразвитой музыкальной культурой, с оперными театрами и значительным количеством приглашенных иностранных музыкантов. В огромном большинстве немецких городов главной фигурой музыкальной жизни был крупнейший из местных церковных органистов.

Для судеб немецкого музыкального искусства немаловажной оказалась в XVII веке различная культурная ориентация, с одной стороны, католических, с другой — протестантских центров. Католические резиденции охотнее завязывали отношения с Италией (Римом, Венецией), приглашали иностранных артистов, поддавались европейской моде и влиянию итальянской оперы в частности. Поскольку зависимость музыкальной культуры от княжеского двора или от церкви в Германии была не меньшей, если не боль-

454

шей, чем в других европейских странах того времени, — художественная «политика» светских или церковных властителей не могла не влиять на уровень и направление музыкальной жизни того или иного немецкого центра. Католические резиденции способствовали известной «космополитизации» музыкальных вкусов и в ряде случаев недооценке отечественных кадров. Вместе с тем в Вене или в Дрездене немецкие музыканты могли расширять свой кругозор, соприкасаясь с представителями искусства других стран, близко знакомясь с их произведениями. Некоторые немецкие мастера и сами складывались в опоре не только на отечественные традиции, но и на опыт итальянского (Г. Шюц) или французского (композиторы конца XVII века) искусства. Отдельные из них получали или завершали свое образование в Италии.

Большое количество немецких музыкантов было связано в XVII веке с церковью (органисты, руководители капелл, певцы, исполнители на различных инструментах). И в этом отношении судьба их складывалась неодинаково в зависимости от католической или протестантской церкви. Протестантские центры оказывались в итоге более прогрессивными: в церковной музыке прочнее была связь с народными истоками (через протестантский хорал), меньше действовали итальянские влияния, глубже разрабатывались местные традиции органного искусства. Если на торжественной закладке собора в Зальцбурге (1628) звучала пышная двух-хорная месса Орацио Беневолли для 48 голосов — своего рода монстр католического многохорного письма, то для протестантских церквей было характерно звучание органа под руками крупного исполнителя и исполнение хорала всей общиной.

Со временем в некоторых немецких городах стало заметно новое оживление музыкальной жизни в кругах бюргерства, зародились новые формы музыкальных содружеств (так называемые *collegii musici*) сначала в Гамбурге, Любеке, затем и дальше. Это возымело существенное значение для развития концертной деятельности. До уровня концертов постепенно поднялось и музицирование в церкви, когда виднейшие композиторы-исполнители собирали в ее стенах увлеченную городскую аудиторию. Это хорошо известно на примерах старших современников Баха, органистов Дитриха Букстехуде в Любеке, Иоганна Пахельбеля в Нюрнберге (и других городах), Георга Бёма в Лüneбурге, Адама Рейнкена в Гамбурге.

Как ни тягостны были исторические условия для большинства немецких музыкантов в XVII веке, сколь провинциальными ни были по жизненному укладу многие немецкие города, как ни бедствовали широкие слои населения в Германии, нужно признать, что немецкое музыкальное искусство прошло большой и значительный путь от XVI к XVIII веку. Не все на этом пути было замечено современниками, не все оценено по достоинству, не всегда действовали законные

критерии при сопоставлениях немецкого искусства,

455

например, с итальянским. Но для своей страны немецкие музыканты XVII века сделали очень много, особенно в области духовной и инструментальной музыки. Именно они в большой мере подготовили почву для Баха, который стал наследником всего лучшего в немецкой музыкальной культуре и вместе с тем крупнейшим художником мира, самостоятельно обобщившим творческий опыт различных национальных школ.

Среди множества немецких мастеров XVII века, достаточно интересных, инициативных, ищущих, особо возвышается крупнейшая фигура Генриха Шюца, композитора подлинно европейского масштаба, достойного встать рядом с Монтеверди и Пёрселлом. Подобно Монтеверди Шюц не может быть назван типичным явлением времени в своей стране, ибо его искусство долго остается уникальным для нее. Но в большом масштабе музыкального развития творчество Шюца находится на магистральном пути от классической полифонии XVI века и поисков нового стиля в начале XVII к эпохе Баха — Генделя.

Хоровая полифония, бытовая песня и первые шаги в создании оперы, новые органно-клавирные формы и открытия в области ранней оратории, зарождение оркестровой сюиты и — особый склад скрипичной музыки — все представляет интерес в творчестве немецких композиторов XVII столетия. Не следует забывать также, что немецкая мысль о музыке развивалась достаточно интенсивно, особенно в начале столетия (до Тридцатилетней войны) и к концу его. Появление в 1615—1619 годах трехтомного труда Михаэля Преториуса (латинизированная фамилия Шульца) «*Syntagma musicum*» было своего рода событием. В 1650 году в Риме вышли два огромных фолианта «*Musurgia universalis*» известного немецкого естествоиспытателя Атаназиуса Кирхера, который рассматривал музыку умозрительно с точки зрения филологической, арифметической, геометрической, симфонической, органической и т. д., то есть в свете различных наук. Значительно позднее, в 1690 году была опубликована книга Вольфганга Принца «Историческое описание благородного певческого и звукового искусства» — первый в Германии опыт создания истории музыки¹².

Вокальные жанры, связанные со словом или со словом и сценическим действием, развивались в немецких условиях XVII века с преобладанием духовной тематики, оратории над оперой, духовных хоровых сочинений над светской лирикой. И все же именно в XVII веке новые формы лирики, связанные с повседневным, по преимуществу бюргерским бытом, постепенно складываясь, получили свое развитие у немецких мастеров. Для истории немецкой музыкальной культуры это было немаловажно, поскольку народно-песенные традиции с XVI века лежали в основе мелодий протестантского хора, который в свою очередь определил многое в мелодическом складе духовных хоровых и органных сочинений

¹² См. об этом в кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963, с. 171 — 175; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 157—223.

456

немецких композиторов, включая, разумеется, Баха. То, что наряду с протестантским хоралом — духовной песней — в XVII столетии зарождается и получает распространение лирическая светская песня, означает своего рода перелом в художественном сознании современников, соответствующий, кстати сказать, процессам, характерным для немецкой поэзии той поры.

ПЕСНЯ

Если в XVI веке развивалась в Германии песня-хорал, полифоническая песня-мотет и одnogолосная народно-бытовая песня, то в XVII веке было положено начало истории светской лирической песни для голоса с инструментальным сопровождением — того нового жанра, который оказался чрезвычайно перспективным (Шуберт!). На первых порах немецкая вокальная Лирика формировалась еще под известным влиянием хора и отчасти итальянской оперной монодии, но важнее всего становилась для нее народно-мелодическая основа. Остается ли песня бытовым, «домашним» родом искусства или подвергается влияниям итальянской кантаты (в конце столетия), все равно она имеет в стране большое художественное значение и в дальнейшем определяет даже облик раннего немецкого зингшпиля.

В XVII веке выдвинулись, как известно, крупные немецкие поэты-лирики: Якоб Бёме, Пауль Герхард, Пауль Флеминг. И параллельно им появилось множество песенных композиторов-

лириков, образовавших затем даже свои творческие школы в различных немецких городах. Главного внимания здесь заслуживают в первую очередь три имени: Иоганна Хермана Шайна, Генриха Альберта и Адама Кригера как художников, определивших первый расцвет светской вокальной лирики нового стиля.

В начале XVII столетия немецкая бытовая песня еще сохраняет связь с хором, но в сравнении с хоровым полифоническим письмом XVI века в ней выступает мелодическое начало как начало лирическое, причем обнаруживается безыскусственность замысла, непосредственность чувства. Среди мадригалов, вилланелл, духовных концертов Шайна (1586—1630) выделяется его сборник трехголосных немецких песен «Лесная музыка» («Musica boscareccia», три части, 1621—1628, название дано в подлиннике итальянское). На примерах этих произведений видно, как из хоровой бытовой песни рождается новая форма вокальной лирики — сольная песня с сопровождением. Сам автор, предназначая свои песни для исполнения в дружеском кружке любителей, указывает в предисловии, что их можно исполнять как угодно: 1) петь а cappella трехголосным хором, 2) петь лишь два верхних голоса, а нижний поручать какому-либо инструменту, 3) петь только один верхний голос, средний играть на скрипке, нижний — на другом струнном инструменте, 4) петь верхний голос с сопровождением клавесина — как по цифрованному басу. При всем различии музыки, в этом есть нечто общее с практикой исполнения итальянских

457

мадригалов в конце XVI века, когда певец выделял лишь верхний голос, а остальные игрались на инструменте или инструментах. Песни Шайна очень просты, куплетны. Преобладает в них любовно-лирическая тематика, нередко встречаются пасторальные, буколические тексты, реже шуточные (например, подражание курице, петуху). Музыкальной основой их чаще всего является выразительная мелодия верхнего голоса, которой придается именно лирический, несколько чувствительный смысл, как это заметно в песне о «ясных глазках Филлис».

Стилевой перелом, наметившийся у Шайна, определяет и творчество замечательного немецкого песенника Альберта (1604—1651), положившего начало развитию сольной немецкой песни. Как автор песен, поэт и композитор одновременно Альберт пользовался в свое время большой известностью. Церковный органист, ученик великого Шюца в Дрездене, он писал в основном вокальную музыку (в частности, для театра). Песня была для него главной областью творчества — песня, тесно связанная с бытом, обращенная ко всем «друзьям музыки» (как сказано в авторском предисловии к сборнику песен). Между 1638 и 1650 годами Альберт выпустил в Кенигсберге (где он с 1631 года жил и работал) восемь сборников песен, содержащих сольные и хоровые произведения на светские и духовные тексты. Основное содержание текстов — бесхитростная любовная лирика. Она получает в музыке новое — уже чисто лирическое — выражение: Альберт пишет сольные песни для голоса и basso continuo. Его мелодика развивается из народно-песенных истоков, лишена всякой отвлеченности, свежа и реальна, стройна и законченна (ясное членение на фразы, квадратность структур).

Наконец у Кригера (1634—1666) немецкая песня достигает первой вершины своего развития. Сохраняя здоровые связи с народно-песенной почвой, песни Кригера носят уже более заметный отпечаток творческой индивидуальности автора, как будто под руками мастера приобретают новый художественный облик. Кригер тоже был органистом (в Лейпциге и Дрездене). От своего замечательного учителя Самюэля Шайдта в Галле он наследовал крепкие профессиональные традиции. Безвременно умерший художник, он сосредоточил творческие интересы в жанре песни (Кригер, как и Альберт, называл свои песни «ариями»). Круг песенной тематики Кригера, оставаясь бытовым, все же расширился: он писал песни и любовно-лирические, и студенческие, и застольные, и духовные. Тексты он тоже сочинял сам — и очень удачно. Его песня выходит за область пасторалей и аллегорий и говорит простым и свежим поэтическим языком/Мелодии Кригера полны очарования и заставляют местами думать о Шуберте. Кригер расширяет рамки куплетной песни, иногда вводит в нее речитативные элементы или фиоритуры, не нанося ущерба простоте и органичности формы. Предназначая свои песни для исполнения в студенческой, дружеской или домашней компании, он, как и некоторые другие авторы, присоединяет к вокальным

458

куплетам инструментальные ригурнели для четырех-пятиголосного домашнего ансамбля.

Если у Кригера художественная трактовка немецкой бытовой песни не нарушала ее национального своеобразия, то у других композиторов второй половины и особенно конца

столетия все чаще проявлялось тяготение от песни к арии, к кантате по итальянским образцам. Как только немецкая песня из бытовой превращалась в «концертную», так немецкие авторы легко попадали в зависимость от итальянского ариозного стиля, весьма влиятельного в их стране. К началу XVIII века ария и кантата на время заслонили собственно песню. Это не было случайностью: подобную судьбу испытала и молодая немецкая опера.

ОРАТОРИЯ И ДРУГИЕ ДУХОВНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ.

Генрих Шюц

Немецкая оратория складывалась и развивалась в XVII веке несколько иначе, чем итальянская, и, в отличие от оперы, долго не зависела от, итальянских образцов. Главным видом оратории стали в Германии того времени пассионы, или «страсти христовы», происхождение которых связано со старыми, еще средневековыми традициями, а непосредственно подготовлено рядом явлений в церковной музыке XVI века¹³. Пассионы сформировались на основе евангельского текста, повествующего о крестных страданиях и смерти Иисуса Христа. Соответствующие главы евангелий в христианской церкви положено читать на страстной неделе, когда в богослужении идет речь о событиях, связанных со «страстями», то есть с распятием Христа. Сначала весь текст евангелия читался нараспев, в определенной манере традиционного церковного псалмодирования; затем, со временем, появилась тенденция внятно отделять слова Евангелиста, слова Иисуса и слова других персонажей, дабы текст отчетливее доходил до слушателей. Еще позднее различные части текста были распределены между несколькими голосами (Евангелист — тенор, Иисус — бас и т. д.). Таким образом возникло диалогизированное исполнение евангельского текста.

Для истории немецких пассионов существенна деятельность Иоганна Вальтера, который, как известно, входил в круг Лютера и стал одним из первых композиторов-протестантов. Вальтер работал в 1530-х годах именно над немецкими «страстями», в которых псалмодирование надлежало соединить с живым немецким языком. Это относится к партиям Евангелиста, Иисуса, Петра, Иуды и т. д. Все же общие реплики (учеников Христа, толпы) Вальтер поручал хору в простом изложении. Его пассионы получили большую известность, были изданы и переиздавались позднее.

¹³ Пассионы не всегда принято включать в общее понятие оратории как жанра. Однако по своему происхождению и особенно в своем зрелом виде пассионы являются тематически определенным видом оратории.

459

На практике при исполнении немецких пассионов нередко в начале и в конце евангельской истории звучал хорал.

Наряду с этим простым, хорально-диалогическим видом «страстей», в XVI веке возник и другой их вид, связанный с развитием высокопрофессиональной церковной музыки: весь евангельский текст становился основой хоровых фрагментов а cappella в классическом мотетном стиле. В известной мере такое сосуществование различных видов пассионов аналогично двум видам ранней оратории в Италии: более простого, связанного с лаудой, и более сложного, латинского, тоже «мотетного». Мотетные пассионы во второй половине XVI века создавали и немецкие композиторы — Иоахим Брук, Якоб Галлус и другие.

В XVII столетии это первичное разграничение видов «страстей» постепенно стирается за счет соединения псалмодической речитации и хоровых номеров, введения сопровождающих инструментов и т. д. Иными словами, от первоначального следования за евангельским текстом без какого бы то ни было участия композитора пассионы развивались сначала по двум различным руслам — диалогизации и мотетного письма, а затем, преодолев эту переходную стадию, все более становились собственно творением музыканта.

С наибольшей ясностью это видно на примере Генриха Шюца. В его пассионах еще сохраняется прямая близость к псалмодированию, скупое, лаконичное хоровое изложение — и тем не менее они становятся духовной музыкальной драмой, подлинно авторским созданием. В «Рождественской истории», то есть в оратории на тему рождества, Шюц еще шире раздвигает художественные рамки духовной драмы, вводя свободные музыкальные «интермедии» в евангельский текст.

Значение Шюца, конечно, не ограничивается областью пассионов или оратории в целом; его творчеством, по существу, охвачена вся проблематика немецкого музыкального искусства с выделением самого центрального, самого специфического в ней, однако без какого бы то ни было

равнения на средний уровень композиторства в Германии того времени. Решительное преобладание в творчестве Шюца духовной тематики и постоянное обращение к жанрам духовной музыки обусловлено как его личными творческими устремлениями, так и всей художественной атмосферой страны, питавшей эти устремления. Вместе с тем в «духовных историях», в псалмах, в «священных песнопениях», в «маленьких духовных концертах», в «священных симфониях» и других произведениях Шюца выражено новое мировосприятие, новое ощущение жизни и, в неизбежной связи с этим, преобразуется внутреннее содержание духовной музыки, возникают новые черты стиля. Мир образов Шюца приближается к эмоциональному строю человека его времени, обогащается драматизмом и теплотой лирики и, утрачивая сугубо внеличностный характер (что было свойственно церковной музыке в прошлом), сохраняет, однако, строгость, объективность, серьезность высокого искусства.

460

Историческое положение Шюца сложно (как и положение Монтеверди на переломе от одной музыкальной эпохи к другой). Он вырос из национальных традиции XVI века и воспитывался на них, был глубоко захвачен новыми течениями, шедшими из Италии с начала XVII века, и, неизменно продвигаясь вперед, делал самостоятельные открытия на этом пути.

Долгая жизнь Шюца протекала в изменявшихся и трудных исторических условиях. Он был уже зрелым человеком и опытным музыкантом, когда началась Тридцатилетняя война, не прекращал творческой деятельности в ее годы и прожил еще почти четверть века по ее окончании, создав тогда крупнейшие свои сочинения.

Родился Генрих Шюц столетием раньше Баха — 14 октября 1585 года в Кёстрице (Тюрингия); в детском возрасте вместе с родителями переехал в Вайсенфельс, где они содержали гостиницу. Однажды пение подростка случайно услышал ландграф Мориц Гессенский, остановившийся проездом в гостинице. Большой любитель музыки, просвещенный человек, он сразу оценил музыкальные способности мальчика и, преодолев сопротивление его родителей, взял к себе в придворную капеллу. С 1599 года юный Шюц находился в Касселе, где получил хорошее общее образование в местном учебном заведении для благородного юношества (так наз. Collegium Mauricianum), а также занимался музыкой под руководством Г. Отто, возглавлявшего графскую капеллу. Смолodu Шюц проявил не только отличные способности к наукам, но и рвение в занятиях. Успешно окончив юридический факультет университета в Марбурге и получив звание доктора права, он, видимо, еще колебался в выборе специальности. Но покровительствовавший ему граф, не желая упускать своего музыканта, предложил ему отправиться в Италию для дальнейших занятий искусством и взялся субсидировать его. В 1609 году молодой и хорошо образованный Шюц (овладевший французским языком, греческим и латынью, начитанный в богословии) стал одним из последних учеников крупнейшего венецианского мастера Джованни Габриели, которому оставалось жить недолго.

В Италии тех лет Шюц имел возможность отлично ознакомиться с высшими достижениями церковной хоровой музыки в итоге Ренессанса (венецианская школа, традиции Палестрины, наследие нидерландцев), постигнуть тонкое и в ту пору часто изысканное искусство мадригала, а также услышать что-либо о новом стиле «*dramma per musica*» (представленном тогда творениями Пери, Каччини, Гальяно и двумя операми Монтеверди). В 1611 году Шюц опубликовал в Венеции сборник мадригалов (19 произведений на итальянские тексты). Как явствует из дальнейшего, итальянские впечатления и занятия у Джованни Габриели оставили глубокий след в творческом сознании Шюца.

Возвратившись в Кассель, Шюц не сразу нашел себя и сделал выбор дальнейшего пути. Одно время он посещал занятия в Лейпцигском университете (1612). Затем получил должность придворного органиста в Касселе у Морица Гессенского, а оттуда его

461

постепенно «переманил» в Дрезден саксонский курфюрст Иоганн Георг, сначала пригласивший Шюца на время в свою капеллу, затем задержавший его еще на «пару лет» и наконец совсем оставивший в 1617 году у себя во главе большой капеллы. До глубокой старости Шюц оставался придворным капельмейстером саксонского курфюрста. Это не значит, что жизнь его шла ровно и условия ее не изменялись. Хотя Саксония пострадала в военные годы не столь сильно, как многие другие части страны, все же тяготы времени, материальные затруднения курфюршества, да и общий моральный гнет длительного междоусобия сказались и в Дрездене, отразившись, в частности, на положении придворной

капеллы.

Саксонский курфюрст Иоганн Георг I был личностью малопривлекательной. В своих увлечениях музыкой, в страсти к устройству пышных музыкальных празднеств он был не лишен тщеславия чувства соперничества. Капелла курфюрста действительно была одной из самых лучших в Германии. Иоганн Георг владел ценным собранием картин, покровительствовал драматическим труппам, приглашал в Дрезден английских актеров с шекспировскими спектаклями. При всем том он был деспотичен, груб с подчиненными, распушен в быту и безразличен к судьбам тех, кто ему служил. Сохранились многочисленные документы, обличающие скаредность и равнодушие курфюрста в отношении музыкантов из той капеллы, которой он так гордился перед почетными гостями.

Руководство придворной капеллой в Дрездене включало для Шюца большой круг обязанностей: он отвечал за исполнение любых музыкальных произведений, проводил репетиции, занимался с отдельными музыкантами, сочинял музыку для капеллы, формировал ее репертуар с учетом новейших течений и требований моды, наблюдал за всей музыкальной жизнью при дворе, подбирая для нее кадры, заботился о каждом из музыкантов, по мере надобности заступаясь за них перед курфюрстом. Сходные обязанности, как мы уже знаем, нес Монтеверди при дворе герцога Гонзага в Мантуе. Положительной стороной пребывания Шюца в Дрездене была возможность общаться со значительным кругом музыкантов (в том числе приглашаемых в столицу Саксонии), посещать интересные спектакли, получать ноты новых произведений. Шюц был бесспорно очень умен, обладал сильным характером и отменной выдержкой. Он пользовался высоким уважением современников и умел сохранять чувство собственного достоинства в сомнительных порою обстоятельствах придворного быта, был представителем и не лишен величия.

Находясь на придворной службе, Шюц, однако, получал возможность отлучаться из Дрездена, посещая другие немецкие центры и даже выполнять работы для них. Приходилось ему по своим обязанностям создавать произведения для исполнения за пределами Дрездена. Так было, когда дочь саксонского курфюрста вышла замуж за ландграфа Гессен-Дармштадтского. Известно, что Шюц тогда создал свою единственную оперу «Дафна» в 1627

462

году для придворного свадебного празднества в замке Хартенфельс близ Торгау. В основе либретто лежал текст Оттавио Ринуччини, уже использованный во Флоренции. Известный силезский поэт Мартин Опиц перевел и несколько переработал этот текст Музыка Шюца, к великому сожалению, не сохранилась. Это тем более прискорбно, что «Дафна», вне сомнений, свидетельствовала об увлечении композитора новым жанром и о нарастающем желании вновь выбраться в Италию.

Трудно переоценить значение для Шюца вторичного пребывания в Италии в 1628—1629 годах. Уже десять лет в его стране шла изнурительная война, Шюц недавно овдовел, оставшись с двумя малолетними дочерьми, курфюрст противился его отъезду — и все же композитор, несмотря ни на что, устремился в Италию, куда его влекли доходившие в Саксонию слухи о развитии «нового стиля». Прибыв в Венецию, Шюц познакомился с новыми сочинениями итальянцев, по достоинству оценил действительно наступившие перемены в музыкальных вкусах и возымел намерение прилежно изучить новый стиль с возможной пользой для себя. В те годы в Венеции, как известно, еще не было публичных оперных театров. Но Шюц мог общаться с Монтеверди, мог знакомиться с оперными произведениями некоторых других авторов, мог присутствовать на исполнении новых музыкальных произведений в домах местной знати. Так или иначе он выполнил в Италии свои намерения и хорошо узнал, что именно представляет собой новый стиль. Шюц не стал затем подражать итальянцам, не сделался эпигоном Монтеверди (которого глубоко ценил), даже не писал больше опер, но пути итальянской музыки всегда интересовали его, а в собственных сочинениях он по-своему и в ином музыкальном контексте претворил закономерности нового выразительного стиля.

По возвращении в Дрезден Шюц продолжал исполнять обязанности руководителя придворной капеллы, но довольно часто выезжал в другие города, а порой и надолго покидал Саксонию. Любопытно, что в 1638 году он написал балет (с пением, как тогда было принято) «Орфей и Эвридика», словно вновь подтвердив свой интерес к итальянским сценическим источникам. Музыка его не сохранилась, как и музыка «Дафны». В 1640 году Шюц несколько месяцев провел в Ганновере: тоже руководил капеллой. Бывал он в Брауншвейге, Мекленбурге и других немецких городах — всегда в связи с какими-либо музыкальными делами. Трижды между 1633 и 1645

годами Шюц подолгу находился в Дании, в Копенгагене, где организовал придворную капеллу и поставил при дворе свой аллегорический балет «Триумф Дании» в роскошном сценическом оформлении. То были как раз годы упадка дрезденской капеллы, когда состав ее сильно сократился в условиях войны, и саксонский курфюрст был не прочь отпустить на время своего незаменимого капельмейстера к датскому двору и к стати потешить этим собственное самолюбие. В предисловии к первому сборнику «Маленьких духовных концертов» (1636) Шюц упоминал о том,

463

что из-за «постоянных бедствий войны» музыка в его стране не только пришла в глубокий упадок, но в ряде мест и вообще перестала существовать. Многократно в те годы обращался Шюц к курфюрсту Иоганну Георгу, пытаясь обратить его внимание на нужды капеллы, на ее тяжелое материальное положение, на необходимость принять те или иные меры помощи музыкантам, но по большей части безрезультатно.

С 1656 года курфюрстом Саксонии стал Георг II, который в своем увлечении искусством покровительствовал по преимуществу итальянским музыкантам нового поколения.

До преклонных лет Шюц сохранял живой интерес к музыкальному искусству. Оставив после 70-ти лет службу в Дрездене (но не порывая с капеллой), получив пенсию и звание старшего придворного капельмейстера, он удалился в Вайсенфельс и продолжал принимать участие в делах, когда создавались новые капеллы или требовалась другая помощь авторитетнейшего музыканта. С его именем связано развитие ряда немецких композиторов младшего поколения. У него учились Генрих Альберт, Маттиас Векман, впоследствии органист в Гамбурге, Иоганн Тайле, автор немецкой оперы и пассионов, и другие немецкие мастера. Не оставлял Шюц, разумеется, и главного дела жизни: среди поздних сочинений есть его высшие достижения в крупных музыкальных жанрах.

Судя по всему, что сохранила история о личности Шюца, его помыслы, занятия и интересы были полностью сосредоточены на музыкальном искусстве, как на творческих проблемах, так и на повседневных заботах о самом существовании музыки, об организации и росте музыкальных сил. Дожив до глубокой старости, Шюц испытал тяжелые и глубокие потрясения, выпавшие на долю его страны, но не утратил ясности ума, творческих сил и твердого самообладания. Было что-то почти подвижническое в этой серьезной, сосредоточенной в трудах жизни, в неизменно строгом, истовом отношении к собственному творчеству — вне всякого художнического субъективизма и какой бы то ни было погони за модой. Несомненно, Шюц был глубоко заинтересован новыми течениями в современном музыкальном искусстве; его время от времени привлекала работа над мадригалом, оперой, балетом. Но все это он оставлял ради главной области творчества — духовной музыки.

В самом душевном складе композитора, как и в его внешнем облике естественно было бы искать черты коренного немецкого мастера, погруженного в работу для церкви. Между тем по роду своих обязанностей Шюц постоянно находился в светском, даже аристократическом обществе, среди высшей знати отнюдь не только немецкого происхождения. Согласно моде своего времени он именовал себя также Saggittarius, латинизируя фамилию Schütz (Schütz — стрелок — Saggittarius). По манерам он не мог не стать истинно светским человеком, а по внешнему облику был настоящим европейцем, абсолютно лишенным черт провинциализ-

464

ма: таковы его портреты. Да и неверно было бы думать, что он замкнулся в области духовной музыки: слишком много нового, современного — несмотря ни на что — он внес в ее жанры.

Умер Шюц в Дрездене 6 ноября 1672 года. За два года до кончины он обратился к своему любимому ученику Кристофору Бернхарду с просьбой написать заупокойный пятиголосный мотет на текст псалма «Deine Rechte sind mein Liad in meinem Hause».

При жизни воздействие сильной личности Шюца постоянно ощущалось современниками. У него были и прямые ученики среди немецких композиторов, которыми он руководил в капеллах. Но за Шюцем не последовала в Германии определенная творческая школа. Как и у Монтеверди, у него не оказалось непосредственных продолжателей. Это связано с особенностями исторического положения Шюца в отношении к музыкальному прошлому — и к будущему. Новые поколения немецких композиторов на рубеже XVII— XVIII веков "находились уже в ином историческом положении, и, соответственно, вкусы их сложились иными. Так или иначе сочинения Шюца после его смерти не пользовались популярностью в Германии, и Бах, столь ревностно изучавший музыку

прошлого и настоящего, по-видимому, не знал их, даже находясь в Лейпциге и часто посещая Дрезден. Тем удивительнее, что Шюц более, чем кто-либо другой, внутренне близок Баху, что он-то и является истинным предшественником великого лейпцигского кантора.

Для всего творчества Шюца в целом характерен последовательный выбор определенной тематики и круга жанров — при необыкновенно широком их истолковании, свободном не только от какой-либо канонизации, но и от явных типизирующих тенденций. Известно, что Шюц писал одни лишь вокальные сочинения. Этим, однако, мало что определяется: у него есть произведения для вокального состава *a cappella*, для голосов в сопровождении инструментов, для вокально-инструментального ансамбля при равноправии исполнительских сил, для псалмодирующего голоса и хора в хоральном складе. И традиции, и перспективы здесь очень различны: классическая хоровая полифония строгого письма, протестантский хорал, итальянский мадригал, церковная псалмодия, венецианское многохорное письмо при участии инструментов, оперная монодия с сопровождением. Такого охвата не знал в XVII веке, пожалуй, ни один композитор: от стариннейшей псалмодии — до «нового стиля», от звукового аскетизма до многозвучной красочности. По существу, в вокальной музыке Шюца господствуют то чисто вокальные закономерности при зависимости от словесного текста (псалмодия, монодия с сопровождением), то закономерности вокально-инструментальных жанров, приближающиеся к принципам старинной канцоны-сонаты. Из числа вокальных произведений Шюца выделяется особая группа сценических или внутренне-драматических произведений: единственная опера, единичные аллегорические придворные балеты с пением, оратории («История воскресения», «Рождественская история»), пассионы. В отличие от большинства современных композиторов

465

Италии и Франции для Шюца духовная драма стала много важнее светской, то есть оперы. И в этом смысле он предвещает Баха с его пассионами.

По широте и значительности воспринятых художественных традиций Шюца естественно сопоставить с Монтеверди и Пёрселлом. Однако он весьма отличен от того и другого в их развитии. Монтеверди на протяжении всей долгой жизни двигался к музыкальной драме и делал новые открытия на ее пути. Пёрселл шел от драматического театра с музыкой к опере и одновременно разрабатывал новейшие инструментальные формы. Шюцу многое было, надо полагать, доступно в сфере музыкальной композиции, но он явно предпочитал не оставлять хоровые жанры старинной традиции ради «нового стиля», а как бы обновлять их изнутри, сочетая старое и новое в музыкальном письме. Техника его была всеобъемлюща: он владел полифонией строгого стиля и превыше всего ценил ее, одновременно будучи глубоко увлечен более свободным и красочным полифоническим письмом венецианской школы. Вместе с тем Шюц-полифонист тонко чувствовал гармонический склад протестантского хорала, мог ограничиваться одnogолосием стариннейшей традиции, хотя и проявлял живой интерес к новому ариозно-речитативному стилю.

На творческом пути Шюца можно различить три крупных периода в зависимости от преобладавших у него интересов к определенным жанрам и отчасти к тому или иному стилю музыкального письма: от первой публикации мадригалов (1611) до «Псалтыри по Корнелиусу Беккеру» (1628); от второй поездки в Италию и первого сборника «Священных симфоний» (1629) до конца Тридцатилетней войны; от третьего сборника «Священных симфоний» (1650) до последних произведений 1660-х годов. Разумеется, есть и внутренние связи между сочинениями разных периодов. Так, например, ранняя «История воскресения» как бы издали предсказывает большую группу «духовных историй» последних лет. Порой в более поздних сочинениях мысль композитора словно возвращается к творческим предпочтениям, характерным для предшествующего периода. Иными словами, в этой периодизации не должно быть схематизма, тем более что далеко не все подробности творческой жизни Шюца дошли до нашего времени.

Отнеся к первому периоду сочинения 1611—1628 годов, мы объединяем здесь и менее зрелые, скорее подготовительные композиторские опыты (поскольку они единичны), и то, что написано уже сложившимся, зрелым мастером. Для большинства этих произведений Шюца характерно предпочтение традиционного хорового склада — мадригального, мотетного или хорального, то *a cappella*, то в сопровождении *basso continuo*. Сборник мадригалов 1611 года засвидетельствовал окончание для композитора итальянских «годов учения». 18 пятиголосных мадригалов на итальянские поэтические тексты написаны Шюцем в традиционном складе *a cappella*, хотя как раз в те годы итальянский мадригал уже поддавался воздействию новых течений. Одно произведение

из этого же

466

сборника — двуххорное, в чем можно видеть воздействие венецианских творческих образцов. В дальнейшем, насколько известно, Шюц не возвращался к жанру мадригала.

В 1625 году, после ряда других произведений, Шюц опубликовал большой сборник «Священных песнопений» — 40 четырехголосных мотетов для хора и basso continuo (как обычно, с латинскими текстами). Развитого инструментального сопровождения здесь еще нет, но нет и чисто полифонического склада. Эмоциональная выразительность, даже порой драматизм потребовали преодоления строгости письма, и введение цифрованного баса, подчеркнув гармонию, нарушило сплошное полифоническое движение. Несколько лет спустя «Псалтырь по Корнелиусу Беккеру» (1628) была выдержана в аккордовом харальном складе (тоже четырехголосный хор и basso continuo) и давала образцы новой, по существу бытовой духовной музыки, широкодоступной, на немецкие тексты. Строгая простота мелодии, удивительная гармоническая зрелость, четкая завершенность и расчлененность формы предвосхищали классические хоральные гармонизации Баха.

Одновременно в этом же периоде Шюц обнаруживает стремление обогатить традиционный мотетный склад достижениями многохорного вокально-инструментального стиля, который пленил его в Венеции. «Псалмы Давида вместе с несколькими мотетами и концертами» (1619) представляют собой крупные композиции для больших вокальных составов в сопровождении basso continuo или инструментального ансамбля с выписанными («облигатными») партиями. И масштабы этих произведений, и полифоническое мастерство, и внутренние контрасты разделов в ряде образцов, и тенденция к многокрасочности тембров — все здесь произвело большое впечатление на современников и свидетельствовало, казалось бы, об отходе автора от строгого стиля полифонии a cappella. На деле, однако, Шюц никогда не отходил от него полностью. Много позднее, испытав различные возможности вокально-инструментального состава, он опубликовал сборник «Духовная хоровая музыка» (1648), куда вошли мотеты разных лет, выдержанные по преимуществу в стиле a cappella (или в немногих случаях с подчиненными инструментальными партиями). Вдобавок композитор заявил в предисловии, что он стремится к строгости письма (полифония a cappella, протестантский хорал) к верности национальным немецким традициям и к большей объективности общего выражения, то есть, иными словами, при-, дает программное значение этому своему труду.

Возвращаясь к первому периоду творческой деятельности Шюца, напомним также, что сюда относится и его единственная опера — утраченная «Дафна» на немецкий текст Мартина Опица. Из этого следует, что уже тогда, отталкиваясь от традиционного хорового склада, композитор одновременно пробовал свои силы в новом жанре и новом для него стиле музыкального письма. Если же обратиться к еще более ранней «Истории воскресения», то

467

станет ясно, что там старонемецкие традиции музыкального оформления ранней «духовной истории» соседствуют с применением некоторых новых приемов изложения (basso continuo).

Таким образом, еще до второй поездки в Италию Шюц широко опирался на хоровые традиции XVI века (причем как строго полифонические, так и хоральные), сочетая с ними «прорывы» к новому стилю и новым жанрам.

Второй период творчества Шюца, охватывающий последние 20 лет войны, включает два сборника «Священных симфоний» (1629, 1647, всего 47 произведений, частично на латинские тексты), две книги «Маленьких духовных концертов» (1636, 1639, всего 55 произведений на немецкие тексты), уже упомянутые мотеты в издании «Духовная хоровая музыка» и еще некоторые сочинения. Здесь внимание композитора концентрируется как бы на двух ответвлениях синтетического вокально-инструментального искусства: на более масштабных и многозвучных «симфониях» — и на более камерных «маленьких концертах». И те и другие произведения свободно и очень широко соединяют традиции вокального и вокально-инструментального письма XVI века — не только с признаками монодии с сопровождением, но порой с ариозностью почти оперного плана.

«Маленькие духовные концерты» написаны для одного, двух, трех, четырех или пяти голосов (не хора!) и basso continuo. В отличие от хоральных песен-псалмов («Псалтырь по Корнелиусу Беккеру») с их хоровой основой, «маленькие концерты» являются собственно камерными произведениями для ансамблей солистов в сопровождении клавишного инструмента (орган, клавесин). Вместе с тем стиль изложения в них не ограничен каким-либо единообразием. Здесь и

плавное ансамблевое голосоведение палестриновской традиции, и вокальные фиоритуры оперного происхождения, и декламационно-ариозный склад. Некоторые концерты являются камерными полифоническими ансамблями (дуэты, трио), другие же близки выразительной напевной декламации, но не чисто оперного склада, а с элементами псалмодии. При жизни Шюца «маленькие концерты» пользовались популярностью: музыка их была не столь трудна для исполнения и восприятия, как музыка других его сочинений, а немецкий язык способствовал доступности.

«Священные симфонии» — отнюдь не камерная, а именно концертная духовная музыка, наиболее богатая у Шюца по образному строю, по выбору средств выразительности, по удивительному многообразию композиционных и колористических решений. Нет у него единого типа «священной симфонии», нет даже стремления к какой-либо типизации в огромном ряду произведений. Как будто бы, извлекая из обширной системы синтетического вокально-инструментального письма бесконечное множество «вариантов» в соединении голосов и инструментов, в выборе музыкального тематизма и характера изложения, подчиняя свой выбор всякий раз новому образному замыслу, композитор находит одно решение за

468

другим, никогда не повторяется и не терпит поражений. В этой «неповторяемости» он близок Монтеверди и непосредственно напоминает Джованни Габриели с его «Священными симфониями». Вместе с тем Шюц более чем кто-либо подготавливает будущий синтетический вокально-инструментальный стиль Баха и Генделя, соединяющий традиции монументального хорового (и оркестрового вместе) письма, идущие от XVI века, с достижениями монодической оперной ариозности в новом претворении.

«Священные симфонии» Шюца целесообразно оценивать в совокупности, то есть имея в виду все три их сборника (1629, 1647 и 1650 годов, в сумме 68 произведений). На характере и составе сборников отразились, разумеется, время и условия их создания.

Первый сборник возник под непосредственными впечатлениями второй поездки композитора в Италию и содержит произведения на латинские тексты для одного, двух или трех голосов в сопровождении инструментальных ансамблей разного состава. Здесь чувствуются у Шюца как бы отголоски драматизма Монтеверди и одновременно патетически-ораторской мелодики Джованни Габриели в его сольных партиях. Так, в симфонии для баса, двух флейт (или двух скрипок) и органа (*basso continuo*) «*Jubilate deo*» первые же широкие вокальные фразы, определяющие облик всего произведения, особенно поражают своим размахом, своей силой и величию, подобно героическим басовым партиям у Монтеверди (*пример 144*).

Глубокой и драматичной скорбью проникнута симфония «*Fili mi, Absalon*» («Сын мой Авессалом» — слова царя Давида, оплакивающего погибшего сына) для баса, четырех тромбонов и органа (*basso continuo*). После большого медленного вступления (четыре тромбона и орган) бас начинает проникновенную мелодию на 3/1 в сопровождении одного органа. Она кажется сперва размеренной и уравновешенной, но легкие хроматизмы и ход на уменьшенную кварту обостряют ее выразительность... Затем бас переходит к патетическим возгласам, к настоящему ариозо (новый раздел, 4/4, с тромбонами), после чего тромбоны соло исполняют самостоятельную, более оживленную «симфонию» — и все произведение заключается драматическим ариозо баса, более широким, чем предыдущее, но тематически родственным ему (*пример 145*). На примере этого последнего ариозного монолога хорошо видны и общие черты сходства с наиболее драматичными оперными монологами итальянских авторов того времени и, вне сомнений, — особенные свойства драматической выразительности Шюца. Вся симфония выдержана в особо темном колорите, без просветления: бас, тромбоны, аккорды органа. Найденные в начале ее «обострения» мелодии развиваются и в дальнейшем движении (хроматизмы, уменьшенная кварта, уменьшенная терция), в то время как мелодия ширится и выражение скорби приобретает мужественный, даже героический оттенок. Это сочетание интонационной детализации, свойствен-

469

ной трагическим монологам первых итальянских «драм на музыке», особенно «Орфея» Монтеверди, с широтой, энергией и силой мелодического движения является несомненной особенностью трагического монолога Шюца. Монолог из симфонии «Сын мой Авессалом» не тождествен *lamento*: его «ламентозность» суровее и героичнее, чем итальянские оперные «жалобы». Драматической скорби этой «монологической» симфонии можно противопоставить ликующее, «глоризное» начало большой симфонии «*Vuccinate in neomenia tuba*» для двух теноров

и баса в сопровождении корнета, тромбонетты, фагота и органа. Собственно о «сопровождении» здесь можно говорить только условно: голоса равноправны в имитационном складе как единый ансамбль. Яркость образов в «Священных симфониях» из сборника 1629 года несет в себе нечто почти театральное (как это уже намечалось у Джованни Габриели).

В сравнении с этим «Священные симфонии», изданные в 1647 году, представляются более сдержанными в своей эмоциональности и более скромными по исполнительскому составу (ограничение инструментального ансамбля). Они написаны на немецкие тексты. Быть может, как раз на исходе длительной войны композитор не располагал в Дрездене большим выбором инструменталистов. Кроме того, Шюц в те годы, как видно из его предисловия к «Духовной хоровой музыке» (1648), вообще стремился к более строгому и сдержанному выражению эмоций, к большему самоограничению в этом смысле.

Зато третий сборник «Священных симфоний» (тоже на немецкие тексты), вышедший всего тремя годами позднее, то есть уже после войны, не только напоминает о конкретной яркости образов и тембровой красочности первого сборника, но и превосходит его богатством выразительных средств, широтой, свободой их выбора, необычностью сочетаний. Словно композитор с наступлением мира вскоре перестал думать о самоограничении, какое совсем недавно представлялось ему столь необходимым.

«Священные симфонии» Шюца 1629—1650 годов являются дальнейшим самостоятельным развитием вокально-инструментального духовно-концертного жанра, блестяще представленного произведениями Джованни Габриели уже в 1597 году. Слову «симфония» Шюц еще не придает специального значения, которое закрепится за ним лишь во второй половине XVIII века. Для Шюца (как и для венецианского мастера, его учителя) «симфония» — в древнем понимании «созвучания» — произведение с участием инструментов, то есть, во всяком случае, не вокальное а *sarpella*: более определенное термина тогда еще не было¹⁴. Среди «Священных симфоний» Шюца есть и сравнительно небольшие по объему, подобные развернутому монологу, как «*Fili mi*,

¹⁴ Мы уже встречались с тем, что «симфониями» были обозначены инструментальные фрагменты в ранних операх, а несколько позднее итальянские оперные увертюры. Внутри «Священных симфоний» Шюца и его ораторий тоже есть инструментальные части, названные «симфониями».

470

Absalon», и более обширные, с отчетливым чередованием контрастирующих разделов композиции.

В известной мере этот жанр можно было бы уподобить кантате, но он как раз лишен собственно камерных черт, а большая концертная кантата к середине XVII века еще не сложилась. С кантатой и канцонной-сонатой своего и более позднего времени «Священную симфонию» Шюца роднит лишь понимание большой композиции, уже тяготеющей ко внутренней цикличности, но еще не расчлененной на замкнутые, завершенные композиционные единицы. Подобно канцоне-сонате симфонии Шюца содержат ряд внутренних разделов, различных по тематике, темпу и характеру движения, то фугированных, то ариозных, то хорально-аккордовых. Нередко многое в общих рамках композиции объединяется возвращениями одной характерной мелодической фразы или появлением интонационно сходных элементов на расстоянии.

Удивительно многообразны исполнительские составы, избираемые Шюцем для каждого отдельного случая. Наряду с произведениями, написанными для баса с четырьмя тромбонами, мы найдем у него симфонию для баса с двумя флейтами. Для сопровождения голосов могут быть выделены, например, скрипка и фагот (кроме *basso continuo*); три фагота; корнет, тромбон и фагот и т. д. Особенно разрастаются составы в третьем сборнике «Священных симфоний». В отличие от более ранних произведений, здесь, помимо солирующих голосов, участвуют хоры (с сопровождением и *a sarpella*) и множество различных инструментов. Некоторые симфонии предназначены для трех или четырех хоров в сопровождении флейт, скрипок, тромбонов, фаготов, теноровой гамбы, виолончели, органа. Другие соединяют сольные партии (например, альт, тенор, бас) и хор при участии значительной группы инструментов. Примечательно то равновесие, какое достигается Шюцем между вокальными и инструментальными партиями: сочетая полифоническое изложение с ариозным, он предоставляет инструментам большую свободу и самостоятельность — и вместе с тем может полностью выключить их звучание ради хора *a sarpella*. В сущности, инструменты не «сопровождают» пение, а «концертируют» вместе с голосами, выполняя столь же важную функцию в целом. Местами инструменты солируют, местами голос остается только с *basso continuo*, часто голоса и инструменты соединяются, то будучи противопоставлены как мелодия и сопровождение, то совместно выполняя ту или иную полифоническую задачу или

концертируя на равных правах.

Помимо всего прочего, тембры инструментов, их использование, их сочетания выполняют у Шюца очень большую колористическую роль: в этом он наследует венецианской хоровой школе. Вместе с тем вокальная мелодия несет у него непосредственно -выразительные функции в связи со словом, с его речитацией или ариозным «произнесением», с его полифонической «демонстрацией» в соответствующих разделах композиции. При редкостно богатом стиле, изложения в симфониях Шюца они

471

поражают широтой круга возникающих и сменяющихся образов. Подобно духовным кантатам Баха «Священные симфонии» далеки от фабульности иных крупных вокальных форм: Духовные тексты в них трактуются обобщенно, всего лишь с упоминаниями о событиях — как своего рода поводами для выражения высоких чувств благородной скорби (то сосредоточенной, то патетически-мужественной, то аскетически-суровой), торжественного ликования, умиротворенного просветления, душевного подъема — по преимуществу, однако, без субъективных эмоциональных акцентов и совсем вне мягкой чувствительности. В этой связи Шюца и не могли привлекать какие-либо поэтические произведения на духовные, в частности евангельские темы. Он предпочитал (как делал и Бах во многих случаях) компоновать для себя тексты в непосредственной опоре на Библию — на псалмы, на отдельные стихи и изречения.

Касаясь последнего сборника «Священных симфоний», мы уже затронули явления, относящиеся к третьему периоду на творческом пути Шюца. Впрочем, этот поздний период не ограничен какими-либо одними определенными тенденциями. Напротив, былые тяготения композитора, с одной стороны, к аскетически строгому, традиционно «объективному» музыкальному письму, с другой — к большому многообразию и яркой колористичности выразительных средств получают здесь свое почти единовременное воплощение, одни в пассионах, другие в «Рождественской истории». Ни о каком ослаблении или, тем более, угасании творческих сил Шюца в годы создания его последних ораторий не приходится и думать: он не только двигался вперед, но и поднимался к вершинам творчества. Никогда раньше он не трудился с такой последовательностью именно над крупными музыкальными формами, наиболее близкими по своей сути духовной музыкальной драме. В сравнении с этими поздними произведениями «История воскресения» (1623) и «Семь слов спасителя на кресте» (1645) представляются отдельными далекими этапами создания оратории у Шюца. Они, однако, вне сомнений, подготовили некоторые стороны последних композиций, например трактовку хоров и ансамблей в «Рождественской оратории», речитативно-псалмодическую декламацию пассионов.

Пассионы Шюца создавались в поздние годы. Ему бесспорно принадлежат три произведения — на тексты евангелий от Луки (1653?), от Иоанна и от Матфея (1666; «Страсти» от Марка считаются спорными). Шюц, в отличие от Баха (в пассионах которого много вольных поэтических вставок), строго придерживался евангельского текста, не испытывая, видимо, ни малейшей потребности в добавлениях к нему. Он был и очень лаконичен в своей музыкальной композиции, стремясь создать объективно-драматическое, а не многоплановое лирико-драматическое произведение. Оперных форм композитор решительно избегает Широких и замкнутых ариозных эпизодов в его пассионах нет Слова Евангелиста, Иисуса (Петра, Иуды, Пилата и других)

472

переданы псалмодически, вне метроритмической организации (ровными длительностями с замедлениями на цезурах); слова учеников, первосвященников, толпы и т. д. выражены репликами хора а саррелла. Итак, «страсти» Шюца выдержаны, казалось бы, в старой немецкой хорально-псалмодической традиции. Однако, вслушиваясь в музыку, нельзя не заметить, что эти строгие, скупые формы повествования-диалога обогащены изнутри рядом выразительных средств, служащих углублению драматической силы пассионов. При этом Шюц всегда соблюдает свою, особую меру драматизма — и объективности выражения.

Псалмодическая декламация, как правило, свободна у него от устойчивых оперно-речитативных формул и ритмического беспокойства, интонационно еще связана с модальностью, а ритмически зависит от церковной традиции произнесения текста. Вместе с тем наиболее напряженные моменты повествования отмечены на общем фоне мелодической активностью, широтой интонаций, даже распевностью важнейших фраз. С особой отчетливостью это выступает в точках кульминаций, которые приходится, согласно смыслу пассионов, на последние слова распятого Христа. Сошлемся на пример «Страстей по Матфею» и «Страстей по Луке». На всем протяжении

партии Иисуса и здесь и там ни разу не достигается мелодическая вершина, кроме единственного исключения: оно связано именно с предсмертными словами на кресте. В пассионах по Матфею эти слова (с повторениями) широко интонируются (в диапазоне октавы) на пути к мелодической вершине (*ре* первой октавы), которая особо выделена здесь, отдельные слоги распеваются, словом, вступает в силу напряженный мелодизм вокальной партии. В «Страстях по Луке» предсмертные слова Иисуса переданы совсем по-другому (они другие и у Евангелиста), **иначе распеты, но принцип единственной в партии мелодической вершины и интонационного выделения данной фразы во всем контексте «Страстей» полностью соблюден и в этом случае** (*пример 146*). В сравнении с пассионами Баха подобная мера драматизма кажется весьма скупой, быть может, даже слабой. Но для Шюца этого достаточно: таков контекст, в котором достигается драматическая вершина — сила ее строго взвешена именно в относительном смысле.

Иная сторона драматизма пассионов у Шюца выражена в его хорах. Достойные сравнения с хорами «Страстей по Иоанну» Баха, они вторгаются в повествование живыми, вопрошающими, взволнованными или жестокими человеческими голосами, вводят в самую реальную атмосферу драмы. Выделим в пассионах по Матфею хор учеников Иисуса (*пример 147*). Один за другим вопрошают голоса: «Господи, не я ли, не я ли, не я ли?» (перед этим Иисус сказал, что один из учеников предаст его). По живости и естественности этой «сцены» ее легко сопоставить с аналогичным хором в пассионах по Матфею Баха. Большое впечатление производят у Шюца жестокие хоровые реплики толпы «Варраву!», которые звучат смертным приговором Христу (перед тем был

473

вопрос: кого отпустить из подозреваемых — Христа или разбойника Варраву?). Эти реплики по музыке различны в пассионах по Матфею — по Луке — по Иоанну, но везде обладают ударной силой. И в данной ситуации Шюц не достигает баховской остроты и жестокости, однако мера драматизма и здесь полностью соблюдена в соответствии с общим характером музыки (*пример 148*). Это же определение можно отнести к хорам, требующим распятия («*Kreuzige*»). Их резкая агрессивность тоже предвещает Баха — и тоже выражена несколько по-другому. Наконец, в пассионах по Луке у Шюца удивительно простыми, резкими, лапидарными средствами достигается поистине брутальный эффект злой силы: «Скажи, кто ударил тебя!»

В начале и в конце пассионы Шюца обрамлены хорами, словно прологом (он возвещает тему и источник, то есть соответствующее евангелие) и торжественным эпилогом.

Таким образом, сдержанные, как будто бы традиционные по музыке пассионы Шюца обладают своей выразительностью, своей мерой драматизма, которая в его художественной концепции оказывается достаточно действенной и впечатляющей. Для того времени такая цельная, последовательно строгая музыкальная концепция «страстей» имела некоторые преимущества, например, перед оперной концепцией, поскольку в опере действие постоянно тормозилось из-за ширящихся ариозных эпизодов. Вместе с тем избранный род композиции не представлял в пассионах Шюца возможностей для создания развитых музыкальных образов, для широкого музыкального выражения чувств. Впрочем, Шюц по-видимому, и не желал сколько-нибудь оперной экспрессии в трактовке евангельского текста. Это заслуживает особого внимания, ибо идет вразрез с бурной перенасыщенной экспрессией немецкого барокко в литературе и живописи той поры. Шюц предпочитал идти своим путем: он не дополнял канонический текст лирическими вставками, его слушатели были призваны просто внимать повести и драме «страстей» по евангелию, но не рыдать над страданиями Христа и раскаянием Петра.

В других случаях, однако, Шюц не придерживается полностью такого понимания оратории, о чем свидетельствуют и его «Семь слов», и его «Рождественская история», по времени близкая к пассионам. В «Семи словах» речитатив нотирован как обычно в те годы в вокальных сочинениях, партия *basso continuo* выписана, а в сопровождении слов Иисуса выписано все — партии двух скрипок и баса. В начале произведения звучит вступительный хор, в конце — хоровое заключение. Помимо того после первого хора и перед последним исполняется медленная «симфония» — строгая обработка хорала «*Da Jesus an dem Kreuze stund*». Слова Иисуса выделены не только особым колоритом сопровождения: они выразительно распеты (но не в оперной манере), причем композитор допускает повторения в словесном тексте ради большей музыкальной убедительности.

474

В «Рождественской истории» Шюц отстоит еще дальше от своих пассионов. Здесь не только выписаны инструментальные партии, но тонко дифференцированы характер и краски сопро-

вождения, а также введены музыкальные «интермедии». Партию Евангелиста (тенор) сопровождает лишь орган по basso continuo. Ангел — сопрано в сопровождении виолетт. Пастухи — альты с флейтами и фаготом. Волхвы — тенора со скрипками и фаготами. Первосвященники — басы с тромбонами. Ирод — бас с двумя трубами высокого регистра.

Лаконичное речитативное повествование Евангелиста восемь раз прерывается в «Рождественской истории» особыми «интермедиями» уже не повествовательного, а иного плана — выразительно-характеристического. После традиционного хорового пролога следует большой рассказ Евангелиста о бегстве Марии и Иосифа из Назарета, о младенце Христе в яслях, о явлении Ангела пастухам с радостной вестью о рождении спасителя. На этом последнем известии речитатив обрывается: идет интермедия — большое, развитое ариозо Ангела в сопровождении виолетт, то есть как бы вводится реальный «персонаж» из евангельской истории. Соло Ангела лишено явных оперных черт. Оно строго диатонично, мелодия его возвращается к одним и тем же интонационным закруглениям фраз, две виолетты ведут «волнообразный» канонический диалог, органный бас на протяжении 13 тактов выдерживает остинатную интонацию малой секунды вниз на синкопе (*пример 149*). Некоторые черты духовной музыки (мелодика!) соединяются здесь с чертами колыбельной и с приемами, характерными для всяческих «видений», «явлений», вообще для воплощения таинственных сил в опере того времени.

Повествование Евангелиста продолжается. Его сменяет новая интермедия: большой, торжественный шестиголосный хор ангелов в сопровождении струнных, фагота и органа — прославление рождества. Евангелист ведет свой рассказ дальше. Третья интермедия — светлый, радостный терцет пастухов (с флейтами и фаготом). Легкие пассажи-«юбилеи» в первом, фугированном разделе и более спокойное аккордовое изложение во втором побуждают вспомнить о внутренних контрастах ряда «Священных симфоний» Шюца. Четвертая интермедия, по ходу повествования, — терцет волхвов, пятая — квартет первосвященников. Шестая интермедия связана с образом Ирода: резкая звучность медных в высоком регистре в сочетании с глубокими органными басами, местами бравурность вокальных партий при отрывистых ее фразах создают острую характеристику почти театральной яркости.

В седьмой интермедии — выразительный, взволнованный монолог Ангела, явившегося Иосифу с предостережениями, поистине драматичный монолог, свободно соединяющий музыкальную декламацию, певучую мелодику и пассажность (Ангел побуждает Иосифа к бегству, упоминая о злодействах Ирода). И лишь к концу оратории драматизм проникает и в партию

475

Евангелиста, всегда сдержанную, объективную, даже эпичную. Такого рода длительная сдержанность выражения очень свойственна. Шюцу в духовной музыке — тем сильнее действуют потом редкие прорывы драматизма. Когда Евангелист сообщает об избии младенцев по приказу Ирода, о воплях и стенаниях, он утрачивает объективность тона, в его мелодии появляются нисходящие хроматизмы, замедленность, прерывистость, а органный бас сопровождения неуклонно спускается вниз, охватывая хроматическими ходами две октавы. Именно эти и сходные с ними средства выразительности будут развиты Бахом в связи с образами страданий, скорби, трагической жалобы. У Шюца эта экспрессия, однако, еще как бы приглушена, не акцентирована, но тем не менее действует сильно — на общем более объективном фоне (*пример 150*).

От пассионов и «Рождественской истории» Шюца идут, вопреки перерыву в последовательности развития, исторические линии к пассионам и «Рождественской оратории» Баха. И хотя баховские «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» грандиозны в своих художественных концепциях, а «Страсти» Шюца строго идут за евангельским текстом, **их объединяют высокая серьезность тона и своеобразное противостояние уровням оперной экспрессии**: Шюц помышляет, если возможно, уклониться от нее, Бах всецело поднимается над ней, превосходит ее. Больше точек соприкосновения между ораториями на тему рождества у Шюца и Баха. Они, эти точки, уже во многом намечены «интермедиями», которые выделил в своем произведении Шюц: как увидим дальше, баховская трактовка некоторых образов близка Шюцу.

Между пассионами и «Рождественской историей» Шюца — пассионами и «Рождественской ораторией» Баха пролегает большая историческая полоса: истекшие 60—70 лет были временем усиливавшихся оперных влияний во всех вокальных (и не только вокальных!) жанрах. Наряду с пассионами в Германии шло развитие более камерных форм духовной музыки: выразительные ариозо, например, в духовных концертах Иоганна Каспара Керля (органиста и автора ряда опер)

близки лучшим образцам оперной лирики второй половины XVII века. Вскоре после смерти Шюца зарождается немецкая оперная школа в Гамбурге, что также способствует воздействию оперного искусства на ораторию. Своего рода филиал итальянской оперно-ораториальной школы в Вене (о чем уже шла речь раньше) стал мощным проводником итальянских оперных влияний на различные жанры духовной музыки в странах немецкого языка.

Шюц с самого начала своего творческого пути одновременно и осваивал достижения итальянского оперного искусства, и внутренне противился подчинению его образцам. В последние годы службы при дворе саксонского курфюрста он воочию и, вероятно, не без горечи убедился в том, как растет влияние итальянских музыкантов в немецких культурных центрах. Быть

476

может, отчасти и поэтому он позднее задумал и создал свои пассионы в строго немецкой традиции, как бы противопоставив их высокую тему всему, что стало подвержено повальной итальянской моде.

Опера. Райнхард Кайзер

Первые этапы развития оперного театра и в особенности оперного творчества в Германии все еще остаются не вполне ясными — из-за отсутствия многих нотных источников, из-за утраты партитур и единичности публикации. В последние годы исследователи собрали и систематизировали значительный историко-культурный материал, связанный с постановками музыкальных спектаклей в многочисленных центрах страны и уточнением фактических данных (имена композиторов и либреттистов, годы постановок, составы исполнителей и т. д.). Однако на этой основе еще нельзя построить историю немецкой творческой школы и даже трудно уловить последовательность развития немецкого оперного театра. Во всяком случае, до 1680-х годов факты в большой мере остаются разрозненными, а сами представления о спектаклях с музыкой — несколько расплывчатыми. Слишком много ставилось спектаклей, в которых музыка принимала то или иное участие (и которые иногда именовались операми), но это еще не были оперы. Слишком часто в немецких центрах шли оперные произведения итальянских композиторов, а местные музыканты ориентировались на их образцы. Лишь с возникновением оперного театра в Гамбурге можно говорить о формировании немецкой оперной школы, развитие которой пресеклось на время в 1730-е годы.

По-видимому, «Дафна» Шюца, исполненная в Торгау силами дрезденских артистов в 1627 году, была первым опытом создания немецкой оперы. За ней последовал в Дрездене ряд балетов, в 1662 году состоялась постановка итальянской оперы Дж. А. Бонтемпи «Парис», в 1671 прошла его же опера «Аполлон и Дафна», написанная в сотрудничестве с М. Дж. Перандой, а в дальнейшем (не каждый год) ставились балеты, оперы-балеты и оперы Карло Паллавицино, К. Л. Петрогруа (или Груа) и неизвестных авторов, в преобладающем большинстве итальянцев. Итак, «Дафна» все же не открыла историю дрезденского театра: музыкальные спектакли шли только от времени до времени; среди них было немного оперных; господствовали итальянские мастера. На первых порах, а в ряде немецких центров и позднее оперные спектакли были экстраординарными событиями, поскольку приурочивались к придворным празднествам и соответственно включали элементы аллегории и панегирика (по преимуществу в пышных прологах), требовали роскошного декоративного оформления (при участии итальянских, а затем и крупных немецких декораторов) и, разумеется, огромных материальных затрат. Как правило, такие спектакли оставались разовыми и не входили прочно в музыкальную жизнь своего времени.

477

Наряду с Дрезденом относительно рано музыкальные спектакли возникли в Мюнхене и Инсбруке. Единичные события произошли уже в 1650-е годы: в Мюнхене состоялись спектакли итальянских опер И. К. Керля, Франческо Кавалли и других авторов; в Инсбруке были поставлены оперы Пьетро Антонио Чести и неназванных итальянских композиторов. В дальнейшем Мюнхен стал одним из самых деятельных оперных центров Германии. Начиная с 1660-х годов там ставилось значительное количество опер. Но, кроме Керля, который весьма зависел от итальянских образцов, в Мюнхене работали в основном итальянцы — Эрколе Бернабеи и Джузеппе Антонио Бернабеи, Агостино Стеффани, Пьетро Торри и другие. Что касается Инсбрука, где оперный театр был не столь богат постановками, там работал П. А. Чести (1662— 1665), шли его оперы и некоторые произведения П. Франческини и К. А. Бадиа, то есть полностью царили итальянцы.

Очень сильны были также итальянские влияния в Ганновере и Дюссельдорфе. В 1670-е годы в Ганновере среди других шли оперы Антонио Сарторио (он был придворным капельмейстером) и П. А. Чести, а с конца 80-х годов постоянно исполнялись произведения Агостино Стеффани, который тоже ряд лет был связан работой с Ганновером, отличаясь как композитор большой серьезностью и даже известной свободой от узкооперных трафаретов.

Около середины 1680-х годов на немецкие сцены проникли некоторые оперы Люлли: в Брауншвейге-Вольфенбюттеле исполнялись «Прозерпина», «Психея», «Тезей», в Ансбахе, по всей вероятности, были известны «Кадм и Гермiona», «Тезей», «Изис», «Психея», «Беллерофон», «Прозерпина» и «Роланд» (сохранились нотные материалы), в немногих других центрах была поставлена пастораль «Ацис и Галатея». Это в конечном счете способствовало проникновению «французского вкуса» и в инструментальную музыку немецких композиторов того времени.

И все же наиболее показательны уже на ранних этапах развития немецкого оперного театра примеры смешения, сосуществования итальянской (отчасти французской) оперы — и оперных произведений немецких авторов. Хотя немецкие композиторы были отнюдь не свободны от воздействия итальянских образцов, местные творческие силы постепенно крепили, что затем и проявилось в формировании гамбургской оперной школы. В том же Ансбахе, куда проникли многие оперы Люлли и где ставились произведения итальянцев, работал немецкий композитор и капельмейстер Иоганн Вольфганг Франк, поставивший ряд своих опер в 1673— 1679 годы. В Аугсбурге в 1690-е годы наряду с операми А. Джанеттини и А. Стеффани шли немецкие оперы Иоганна Зигмунда Куссера. Тот же Куссер за годы 1690— 1693 поставил восемь своих опер в Брауншвейге, где исполнялись," помимо уже упомянутых опер Люлли, произведения многих итальянцев, в том числе Антонио Драги, Клементе Монари, Карло Поллароло, Алессандро Скарлатти, Агостино Стеффани. В 1694 году там же

478

дебютировал молодой Райнхард Кайзер («Прокрида и Цефал»), в недалеком будущем ставший крупнейшим немецким оперным композитором. Наконец Куссер вторгся со своими операми и в Штутгарт, где они соседствовали с произведениями Чести и Стеффани.

Именно Куссер и Кайзер выполнили важную роль в создании первой немецкой оперной школы, которая сложилась в Гамбурге. Богатый торговый город-порт, с сильной и независимой буржуазией, не затронутый Тридцатилетней войной и еще разбогатевший после нее, Гамбург смог создать оперный театр нового типа — бюргерский по духу и организационным формам. Гамбургская оперная школа возникла вдалеке от придворных празднеств. Вместе с тем она в известной мере испытала на себе зависимость от протестантского духовенства и немецких пиетистов. Показательно, что новый оперный театр открылся в Гамбурге 2 января 1678 года оперой Иоганна Тайле «Сотворенный, павший и спасенный человек». За ней последовали и другие произведения Тайле, И. А. Штрукка и И. В. Франка на духовные сюжеты.

Открытие гамбургского оперного театра было подготовлено силами городского самоуправления. В 1677 году по инициативе члена городского совета Герхарда Шотта образовалось Общество по сооружению нового зрительного зала. Директором театра стал тот же Шотт, человек упорный и предприимчивый, впоследствии бургомистр Гамбурга, оставшийся во главе театра до конца жизни. На первых порах артистический состав труппы оставлял желать лучшего. В отличие от ряда придворных театров, где выступали известные итальянские певцы, здесь многие партии исполнялись любителями — из студентов и ремесленников, в женских ролях выступали мужчины. С течением времени эти трудности были отчасти преодолены. С 1695 года музыкальным руководителем театра стал композитор и дирижер И. З. Куссер.

До тех пор пока в новом театре шли оперы на библейские и религиозно-дидактические сюжеты, деятельность его не вызвала каких-либо нареканий. Но когда в Гамбурге появились такие оперы, как «Семела» (1681) и «Кара Мустафа, счастливый великий визирь» (1686) И. В. Франка, «Тезей» (1683) И. А. Штрукка, местное духовенство объявило войну театру Шотта как предприятию греховному, даже непристойному. Был момент, когда театр пришлось временно закрыть. Несколько лет длилась полемика вокруг гамбургской оперы; в нее были втянуты богословский и юридический факультеты ближайших немецких университетов. В «Драматологии» Генриха Эльменхорста (1688) приведены несколько курьезные, но в тех условиях, видимо, убедительные соображения в пользу оперы: она, мол, не может сравниться с театральными представлениями, которые порицались отцами церкви, ибо она «не опорочена идолопоклонством», «не учит

безбожию, постыдному сладострастию», «как то делалось у древних». В итоге оперу все же отстояли, хотя и с большим трудом.

В Гамбурге довольно быстро выработался свой постановочный

479

стиль в оперном театре, определилась своя система приемов актерской игры, поведения на сцене — согласно вкусам местной городской аудитории. За духовными сюжетами последовали и мифологические, и легендарно-исторические, и бытовые, и даже злободневные. Однако трактовались они и композиторами и в особенности на сцене весьма своеобразно. Стиль гамбургского театра в целом приближался к тому, что было характерно для так называемых «английских комедиантов» — популярного тогда в Германии странствующего театра с его площадными обработками любых существовавших сюжетов. В Гамбурге любили яркие театральные эффекты, сильные, даже грубые натуралистические подробности, сочный, отнюдь не возвышенный язык (часто диалект), смешение пафоса и клоунады, контрасты пышных «дворцовых» сцен и походов «lustiger Person» в духе Хансвурста. Примерно как в Венеции, но еще сильнее и резче здесь действовали новые вкусы широкой городской аудитории в истолковании даже античных мифологических сюжетов.

Важную роль в жизни гамбургского оперного театра сыграл И. З. Куссер (1660—1727), ставший его дирижером и проявивший большую заботу о составе оперной труппы и театрального оркестра. Куссер прибыл в Гамбург из Брауншвейга, где был придворным капельмейстером после того, как довольно долго находился в Париже, общался с Люлли и испытал на себе его художественное воздействие. В 1682 году Куссер опубликовал даже шесть сюит под общим названием «Музыкальная композиция согласно французской методе». В Гамбурге и гамбургском театре, в частности, Куссер привил вкус к французскому стилю, как он проявился в увертюре типа Люлли, в танцах на оперной сцене. Во всяком случае, молодой Гендель, попавший в Гамбург несколько лет спустя, застал и отчасти усвоил этот вкус.

Из числа композиторов, создававших оперы для гамбургского театра, нужно назвать одаренного и плодовитого, уже знакомого нам Иоганна Вольфганга Франка, поставившего в первые годы много своих произведений, Георга Филиппа Телемана (1681 — 1767), чья деятельность прославленного немецкого мастера относится уже к XVIII веку, и особенно Райнхарда Кайзера (1674— 1739), более других определившего репертуар, характер и облик гамбургской оперы.

Младший современник Кайзера, Телеман несколько меньше его связан с гамбургским оперным театром, хотя большая часть его творческой жизни прошла именно в этом городе, где он обосновался с 1721 года. В период между 1721 и 1729 годами в Гамбурге появилось восемнадцать опер Телемана, в том числе «Терпеливый Сократ», «Победа красоты», «Конец вавилонского царства, или Валтасар», «Новомодный любовник Дамон», «Омфала», «Тамерлан», «Неравный брак», «Эзоп при дворе», «Флавиус Бертаридус, король лангобардов». Примечательно, что композитор охотно обращался также и к комическому жанру оперы.

480

Оперу «Новомодный любовник Дамон» Телеман назвал «шутливым зингшпилем». В ней высмеивается современная «галантная» любовь с ее крайностями и деспотизмом. «Неравный брак» почти тождествен по сюжету со «Служанкой-госпожой» Перголези. «Терпеливый Сократ» — тоже яркая музыкальная комедия. Все они созданы уже в поздние годы существования гамбургского театра, который затем вступил в полосу трудностей и упадка. Но и помимо оперы любую тогда область немецкой музыкальной культуры трудно представить вне влияния и значенности деятельности Телемана. Талантливый, плодовитый, энергичный, пользовавшийся огромной популярностью у современников, он живо интересовался всем — оперой, песней, инструментальной музыкой, ораторией, духовными жанрами, следовал при этом новейшим течениям, умел улавливать «модное», имевшее успех, не впадая, однако, в крайности и дурной вкус. Современники ценили его несравненно выше Баха, выше Генделя. Он, вне сомнений, хорошо знал итальянскую оперу, писал буффонные интермедии на итальянский текст, понимал значение Рамо, усвоил французский стиль в инструментальной музыке (увертюра, клавирная сюита), создавая простые и поэтичные немецкие песни, писал также кантаты и пассионы, организовал «collegii musici» в Лейпциге и Гамбурге, основал музыкальный журнал («Der getreue Musik-Meister», 1728). Бах и Гендель знали Телемана лично. Бах высоко ценил его произведения, изучал их, переписывал. Музыкальный Гамбург обязан Телеману очень многим: он помог городу преодолеть черты провинциализма в музыкальной культуре, расширил кругозор местных музыкантов, по

существом надолго возглавил музыкальную жизнь.

Райнхард Кайзер, редко одаренный оперный композитор (писал также кантаты и оратории), был фигурой совершенно другого плана. Импульсивный, неуравновешенный, склонный к беспорядочной жизни, он постоянно метался с места на место, и грандиозные творческие успехи сменялись у него полосами упадка, разорения, после которых он мог снова воспрянуть духом и поразить окружающих неожиданно яркими достижениями. Кайзер родился в Тейхерне около 12 января 1674 года в семье органиста. Образование получил в Лейпциге в Thomasschule под руководством композитора Иоганна Шелле. С 1692 года находился в Брауншвейге, где, как уже говорилось, поставил свои первые оперы. Возможно, что тогда же он занимался у И. З. Куссера. Во всяком случае, в его произведениях усматривают воздействие Куссера и Агостино Стеффани. Вместе с Куссером Кайзер перебрался в Гамбург, где в 1694 году была исполнена его опера «Король-пастух, или Базилиус в Аркадии». Дальше он ставит здесь оперу за оперой, создавая их с необычайной быстротой. В иные годы у него бывало по четыре (1706, 1709) и даже по пять (1702, 1717) премьер.

По отъезде Куссера из Гамбурга Кайзер стал капельмейстером оперного театра, а после смерти Шотта — его директором.

481

Одновременно он дирижировал в городе так называемыми «Зимними концертами», которые организовал в 1700 году. Эти годы, вплоть до 1706-го, были временем большого успеха и первого расцвета на творческом пути Кайзера. Он стоял во главе окрепшего и пользовавшегося популярностью оперного театра, стал крупнейшим оперным деятелем своей страны, неустанно сочинял, обнаружив яркую творческую индивидуальность; его произведения тут же исполнялись, встречали хороший прием, приносили ему известность. Но редкостная одаренность сочеталась у Кайзера с весьма своеобразным нравом. Он был непоседлив, нетерпелив, беспечен. Его непрактичность, даже известное легкомыслие довольно быстро привели оперный театр на порог банкротства. Кайзеру пришлось на время скрыться из города. В 1709 году он вернулся в Гамбург и пробыл там до 1717 года, поставив множество своих опер. Дальше наступила беспокойная полоса метаний из города в город: из Гамбурга в Копенгаген, оттуда в Людвигсбург, ненадолго в Гамбург, опять в Копенгаген, снова в Гамбург... В 1722 году Кайзер получил в столице Дании звание придворного капельмейстера и поставил там свою оперу «Улисс». В Гамбурге, где Телеман показал ряд своих комических опер, внимание Кайзера привлек этот жанр, и композитор с успехом вновь обратился к нему (ранее он уже испытал свои силы в сочинении комического немецкого зингшпиля). Последние годы Кайзера, проведенные им в Гамбурге, были нерадостными: с 1728 года он стал церковным кантором, продолжая вместе с тем работать для театра. Однако гамбургская опера переживала тогда самое трудное время, поддавалась новомодным вкусам, итальянским влияниям, утрачивая свое лицо" и национальную творческую основу. 12 сентября 1739 года Кайзер скончался. Годом раньше гамбургский оперный театр был временно закрыт.

Творческое наследие Кайзера огромно. Помимо кантат и пассионов он создал более ста опер (называют даже 116). Из них в Гамбурге было поставлено 59. Среди сюжетов есть и историко-легендарные, и мифологические, и комедийные: «Магомет II» (1696), «Йемена» (1699), «Цирцея, или Улисс», «Пенелопа, или Улисс, часть вторая» (1702), «Неистовый Мазаньелло. Восстание неаполитанских рыбаков» (1706), «Крез» (1710), «Австрийское великодушие, или Карл V» (1712), «Геракл» (1712), «Катон» (1715), «Гамбургская ярмарка, или Счастливый обман» (1725). Композитор не отграничивал для себя области возвышенного и комического: он мог выдержать то или иное произведение в духе трагедии — и чуть ли не фарса, мог соединить, скрестить серьезное и комическое в нарочито брутальном контрасте. Все давалось ему легко. Он владел всем арсеналом европейской оперной техники. Но главные его заслуги — в создании немецкой оперы как высоко драматического, так и комедийного содержания. Между тем ему на деле, в условиях театра приходилось трудно. Начав свою работу в годы расцвета гамбургской оперы, Кайзер сперва создавал немецкие оперные произведения, затем, следуя по

482

течению, стал смешивать немецкий и итальянский тексты (и отчасти стили), наконец, должен был ограничиваться в последние годы отдельными вставками в оперы популярных итальянских композиторов, со временем заполнивших сцену оперного театра в Гамбурге.

Никакие сведения о жизни и деятельности Кайзера не могут дать представления о масштабе его

музыкального, даже музыкально-драматического дарования. Более того, жизненный облик композитора словно противоречит достойной оценке его искусства, исполненного глубокой выразительности, драматической силы и огня, а также яркого, в народном духе комизма. Оперы Кайзера, если даже судить по немногим доступным материалам, прежде всего богаты музыкой, полновесны по вокальной и оркестровой фактуре, изобилуют превосходными ариями и драматическими речитативами-ариозо. В этом смысле он предвосхищает Генделя (с которым конкурировал на гамбургской сцене в 1705—1706 годах) — особенно в таких операх, как «Октавия» и «Крез». Вместе с тем его замечательный комедийный дар, его умение воспроизвести во всей свежести, непосредственности, терпкости бытовой, жанровый колорит проявились с большой силой в комических зингшпилях («Гамбургская ярмарка, или Счастливый обман», запрещен цензурой) или в произведениях, так сказать, смешанного характера.

Такова его опера «Смешной принц Иоделет» (1726). Во внешних композиционных рамках чуть ли не оперы *séria*, изнутри пышного барочного спектакля вырастает здесь яркая музыкальная комедия, даже музыкальная пародия. Примечателен сам по себе сюжет этой оперы — из числа бродячих театральных сюжетов в Европе. На него написана одна из комедий Кальдерона. Его использовал однажды Корнель. Само имя Иоделет, по-французски Жодлэ, было именем известного французского фарсового актера (времен Мольера), исполнявшего главную роль в пьесе на этот сюжет и давшего ей свое имя. В самом начале XVIII века в Москве труппа Кунста исполнила комедию «Принц Пикель Гяринг, или Жоделет, сам свой тюрьмовой заключник» (то есть «заклучивший в тюрьму самого себя»). Словом, Кайзер охотно воспользовался известным комедийным сюжетом с участием знакомого веком персонажа, своего рода шута, забавника и остроумца.

Веселые похождения переодетых бродяг Иоделета и Николо при дворе составляют главную канву действия. Они находят в лесу богатую одежду, брошенную скрывающимися после совершенного убийства принцем и его другом, присваивают ее и поэтому попадают к неаполитанскому двору, захваченные вместо преступников. Основной замысел оперы — противопоставление «дворцового стиля», любовных интриг между принцами и принцессами и забавных выходов двух непосредственных в своих манерах и поведении деревенских бродяг. В либретто (его написал И. Ф. Преториус) смешиваются немецкий и итальянский тексты.

483

Принцы и принцессы поют по преимуществу на итальянском языке (вероятно, партии исполнялись итальянскими артистами), в стиле оперы *séria*, а Иоделет и Николо остаются в пределах немецкого языка и немецкого песенно-танцевального склада (или же пародируют стиль серьезной оперы).

Общие принципы оперной композиции «Иоделета» близки итальянской опере того времени: арии и речитативы четко разделены, сольное пение безусловно преобладает (в пятиактной опере только три дуэта), хор сведен к ничтожной декоративной роли (финалы второго, третьего и пятого актов). Лишь введение танцев (из старой оперы самого Кайзера) обнаруживает «французский вкус». Но и музыкальный материал, и весь постановочный замысел оперы заметно отличают ее и от неаполитанской и — тем более — от французской оперы. Среди «серьезных» номеров (главным образом, любовно-лирические эпизоды во дворце) можно встретить и типично «итальянские» бравурные, виртуозные арии, и образцы проникновенной лирики Кайзера. Но главной особенностью оперы является ее мелодика — свежая, близкая народной песенности, с характерными ритмами, нимало не утратившая обаяния в наши дни. В этом смысле партия самого Иоделета резко выделяется среди колоратурных, «пассажных» арий других действующих лиц: достаточно сравнить, например, виртуозную арию принцессы Лауры — и комическую арию-песенку Иоделета («Милые дети, смотрите на меня»), похваляющегося своим богатым нарядом (*пример 151*). В других случаях Иоделет остро пародирует патетическую напыщенность оперных героев, передавая то комическое величие и страстную любовь, то удивительную храбрость («только там, где царят Венера и Бахус»), то, наконец, безумный гнев — все в типических оперных ситуациях. При этом он нелепо подражает широким колоратурам серьезных оперных персонажей, передразнивает их вокальную манеру, всячески снижая высокий оперный стиль.

К лучшим страницам оперы относится ее увертюра, всецело связанная с ярким народно-бытовым мелодизмом комедийных персонажей. Основанная на острых контрастах движения, она поражает щедростью музыкального материала и прекрасной непосредственностью веселого плясового подъема, будучи в то же время очень стройной и симметричной по композиции целого (*пример*

152). И весь облик этой увертюры, и песенка Иоделета с ее задорными акцентами и необычайно динамичным потоком музыки удивительно свежи и нетрафаретны на общем фоне оперного искусства той поры. Раньше Перголези Кайзер как бы находит новый стиль комической оперы, притом с характерным народно-национальным отпечатком.

Несколько иной интерес представляет другая опера Кайзера – «Высокомерный, поверженный и вновь возвысившийся Крез». Ее партитура была создана в 1710 году, премьера состоялась в 1711 в Гамбурге. Впоследствии композитор кардинально переделал партитуру, и опера в новой редакции была поставлена в Гамбурге

484

в 1730 году. Сравнение всецело убеждает в том, сколь велики были творческие силы композитора даже в труднейшую пору его деятельности, с какой широтой и смелостью сумел он обогатить свою ранее созданную музыку, придать ей более глубокий выразительный смысл. Можно подумать, что новая редакция «Креза» возникла не в конце творческого пути много испытавшего художника, а в годы его наивысшего расцвета, на самом подъеме его дарования. Сюжет «Креза» неоднократно привлекал внимание композиторов XVIII века, в том числе Хассе, Йоммелли, Саккини. В основу либретто, использованного Кайзером, лег итальянский текст Никколо Минато, однако в существенной переработке гамбургского поэта-любителя Лукаса фон Бостеля (переработка была в свое время осуществлена для гамбургского композитора Фёртша, который и поставил свою оперу в 1684 году). Бостель не только перевел либретто на немецкий язык, но и многое изменил по содержанию: сжал композицию каждого из трех актов, ввел в действие весьма ощутимый комический элемент в характерно-гамбургском духе, немецкое бытовое начало, дерзкую пародийность.

Сюжет «Креза» — историко-легендарный, не предполагающий вмешательства богов, свободный от фантастики и оперных «чудес». Сам по себе он был вполне обычен в итальянской опере *séria*: либретто Минато написано этим придворным поэтом в Вене для композитора Антонио Драги в 1678 году. Но создание Кайзера, по существу, уже не укладывается в эти первоначальные рамки: партитура его более богата и более разработана в целом (не только за счет вокальной партии), партия главного героя выделена как последовательно-серьезная, благородная, сдержанная, комическое же начало придает музыке неожиданно местный бытовой колорит (особенно заметный в куплетах крестьянского мальчика «Mein Katchen ist ein Mädchen» в сцене второго акта; *пример 153*). Так в историю Креза, «короля Лидии», ставшего пленником Кира, «короля Персии», вторгается немецкая бытовая комедийность, а в лице Эльциуса (слуги королевского сына Атиса) выступает новое олицетворение Хансвурста, высмеивающего оперную любовь, пародирующего недавние патетические сцены, предводительствующего «арлекинами» и изображающего современного маркитанта с его ходовым товаром (вплоть до табака, пудры, новых песен и модного альманаха!).

Сюжетным стержнем оперы является нравоучительная история Креза, презревшего на вершине могущества слова мудреца Солона о бренности земного счастья, а затем на собственном опыте убедившегося в их справедливости и признавшего правоту Солона: Крез вместе со своим войском попал в плен к Киру и должен был взойти на костер — в этот миг он и вспомнил о Солоне, а тот услышал его, поведал обо всем присутствующим, что и привело к освобождению пленника. Но в общие рамки этой истории вплетены еще оперно-традиционные сюжетные мотивы: сложные перипетии любви немого сына Креза Атиса к Эльмире,

485

«принцессе мидийской», влюбленность «лидийского князя» Орсана в ту же Эльмиру, отношения «лидийской принцессы» Клеринды к Орсану, переодевания Атиса в крестьянское платье и выступления его под чужим именем, интрига слуг, внезапное обретение речи Атисом (вследствие чего его не узнают даже отец и возлюбленная) и т. д. и т. п. Так или иначе в опере возникает много поводов для создания выразительной музыки различного плана — сосредоточенно-драматической, элегической, вдохновенно-лирической, шуточной, даже буффонной.

Три акта содержат 39 арий, 6 дуэтов («арии для двоих»), 3 хора. Одна лишь молодая героиня Эльмира исполняет 10 арий, среди которых есть настоящие шедевры оперной лирики, например ария во втором акте в духе сицилианы (с концертирующими гобоями и скрипками, с контрастной серединой в быстром темпе; *пример 154*), большая, нежная и вместе патетическая «ария надежды» во второй сцене первого акта. Удивительно многообразны оркестровые краски в каждой из арий главных героев: повсюду выписаны партии концертирующих инструментов, фактура богата и

порою изысканна. Отнюдь не всегда композитор придерживается схемы *da capo*: среди его арий есть и строфические, и лишенные репризы. В ряде случаев вокальная партия весьма развита, содержит колоратурные пассажи, но чрезмерной виртуозности почти инструментального типа, которой злоупотребляли итальянцы в те годы, Кайзер в своей опере избегает. Лирически содержательна и партия Атиса. У него как у главного молодого героя — 6 арий (в первом акте он еще остается немым и лишь к концу его впервые заговаривает, узнав отца в несчастье). Первая из них проста, как канцонетта (на $\frac{3}{8}$, в D-dur, с флейтами и гобоями), другая (в пятой сцене второго акта) патетична и трогательна в тоске по Эльмире, последняя же (в третьем акте) полна ликования счастливой любви (вокальная партия разворачивается на богатом фоне концертирующих струнных). Даже у второстепенных действующих лиц вокальные партии всегда содержательны, а у слуг (Эльциус, Тригеста) носят отчасти бытовой, отчасти буффонный характер. На этом общем фоне по-особому выделены партии Креза и Кира — отнюдь не лирических героев. Наиболее необычна для оперы того времени трактовка партии Креза, поскольку она не содержит типичного для итальянской оперной концепции круга образов, а строго ограничена глубокими эмоциями, «важным» характером, серьезностью общего тона. Крез в данном случае — значительная личность, один из первых оперных характеров, и ни одна из его четырех арий не нарушает этого впечатления. В первой редакции оперы партия Креза была написана для тенора, в позднейшей — переработана для баса. Лишь первая ария главного героя носит светлый характер (G-dur, Allegretto, в сопровождении струнных): Крез еще на вершине счастья — он не желает слушать мудрого Солона. Остальные три арии (в несчастье, перед казнью) идут в медленных темпах (c-moll,

486

Andante, с гобоями и струнными; Es-dur, Adagio, беспокойное сопровождение, особенно струнных басов с фаготом; g-moll, Andante, со струнными, голос в октаву с гобоем; *пример 155*). Их мелодии широки и благородно-выразительны, в них полностью отсутствует виртуозность, а героическое начало выражено по-иному — в мужественной простоте.

Скучно, лаконично применен в опере хор: в первой сцене он славит могущественного Креза, во втором акте слышны только реплики хора — призыв к оружию перед сражением лидийцев с персами, в конце третьего акта реплики хора раздаются в связи со счастливой развязкой. Финал построен строфически: запекает Эльмира, затем вступает Атис, другие действующие лица, мужское трио и наконец общий хор.

Для второй редакции «Креза» Кайзер написал новую увертюру, гораздо более развитую, для большого состава оркестра (с трубами и литаврами) в первой, блестящей, быстрой части и для одних струнных — в Adagio (после него повторяется первая часть).

Как ни мало мы знаем музыку Кайзера (из сохранившихся 22 опер доступны в публикациях всего три), его творческую деятельность трудно переоценить. Дарование Кайзера было, вне сомнений, в полном смысле слова выдающимся, его творческая энергия оставалась до конца неиссякаемой. Помимо того что он блестяще овладел вершинными оперными достижениями своего времени, он на многое в опере сумел посмотреть по-своему. Это относится к богатству его оперной музыки в целом, к ее редкостной образности, к смелому сочетанию драматического и комедийного начал, к поискам оперного характера, еще неизвестным его современникам, в нередкой опоре на народно-бытовые традиции своей страны. Из всех немецких предшественников великого Моцарта Кайзер в опере был несомненно самым крупным, а возможно, и самым близким, хотя их и разделяет значительная историческая полоса.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

На протяжении XVII века инструментальная музыка Западной Европы развивалась с большой интенсивностью и в итоге достигла самостоятельного художественного признания в небывалых ранее масштабах. Хотя к концу XVI столетия некоторые музыкальные жанры (как мы видели, главным образом из репертуара лютни и органа) понемногу обретали характерный, именно инструментальный облик, все же инструментальная музыка в целом — по ее стилистике, тематизму, приемам изложения и трактовке формы — далеко не была свободна ни от прямого воздействия вокальной полифонии, ни от прикладного назначения (в церкви и в быту). Ее путь от XVI к XVI. II веку пролегал как бы между двумя эпохами: ранней порой танцевальных, вокально-полифонических образцов, начальными этапами импровизации на разных инструментах — и временем созревания собственно инструмен-

тальных жанров полифонического, гомофонного и смешанного типа, то есть фуги, сюиты, старинной сонаты и концерта. Этот процесс развития не был направлен в единое русло — подобно эволюции инструментальной музыки в XVIII веке. Для него скорее характерны разветвленность, сложность и своеобразное смешение художественных тенденций, словно в огромной творческой лаборатории, где смелые опыты сменяют один другой и напряженная, ищущая мысль закипает все новыми идеями.

Это творческое движение происходило в исторических условиях, когда постепенно, исподволь изменялись сами формы музыкальной жизни в странах Западной Европы. Для XVII века еще не показательна смена старых, замкнутых форм музицирования в полном смысле новыми, открыто-общественными. Множатся, преобразаясь изнутри, всяческие, уже известные художественные объединения знатоков и любителей искусства во главе с меценатами или без них, связанные с придворной или аристократической средой, во всяком случае, с «избранными» кругами общества (академии, камераты). Участие музыкантов-профессионалов придает им зачастую специальный интерес. Со временем возникают художественные объединения разного рода и в иной общественной среде: бюргерские по составу и духу «музыкальные коллегии» в больших немецких (Гамбург, Лейпциг), музыкальные общества в шведских и голландских городах, частные концертные объединения любителей музыки в Лондоне. Остается, конечно, в полной силе влияние на музыкальную жизнь придворной и церковной среды, в которой работают, исполняя свои произведения, крупнейшие музыканты Италии, Франции, Германии, Англии, Испании. Итак, от простого домашнего музицирования в быту достаточно широких слоев общества до придворных и церковных концертов простирается поле действия инструментальной музыки в XVII веке и соответственно культивируются те или иные ее формы и жанры.

Как бы ни была различна художественная атмосфера при дворе Людовика XIV или могущественного мецената кардинала Оттобони, в кругу Христины Шведской или в соборе св. Петра в Риме, в «музыкальной коллегии» лейпцигского университета или в доме лондонского торговца углем Бриттона, повсюду, насколько позволяли обстоятельства, ширилась аудитория, воспринимавшая музыку, росли ее запросы и крепло понимание искусства. Так или иначе нарушалась и сама замкнутость, казалось бы, ограниченной определенными рамками придворной или клерикальной среды. Мы знаем, что не только оперные мелодии Люлли, писавшего для Королевской академии музыки, но и образцы его инструментальной музыки (из оперных спектаклей) оказались широко известными, весьма влиятельными — и не в одной лишь Франции. Концерты в церкви, которые давали Свелинк в Амстердаме, Фрескобальди в Риме, Букстехуде в Любеке, превращались в большие события-художественно-общественного значения и оказывали серьезное воздействие на творческую жизнь современников. Даже выступления «музыкальной коллегии» в стенах лейпцигского университета

или концерты в «музыкальном кафе», устраивавшиеся с 1672 года в Лондоне скрипачом Банистером, означали несомненные поиски новых форм музыкальной жизни и выход за рамки прежней избранной среды. Собрания Аркадской академии в Риме и музыкальные празднества во дворце Оттобони привлекали внимание крупных мастеров из других стран и тем самым способствовали возникновению полезных творческих связей.

Таким образом старые традиции музицирования сочетались с новыми условиями жизни музыки в XVII веке, старое как бы перерастало в новое. Но при том новейшие формы общественной концертной жизни, публичных платных концертов были еще далеко впереди. Если они уже появились в Лондоне при Генделе, то прошло много лет, пока они стали общераспространенными в Западной Европе.

На развитии инструментальной музыки с ее выбором жанров весьма отчетливо сказывались условия ее концертного существования, среды ее исполнения от начала к концу XVII века. Исполнительское назначение едва ли не каждого произведения было тогда реально и конкретно. Ничто не писалось впрок, с неопределенной перспективой исполнения. Весь огромный ряд музыкальных композиций, от простейших «пар» танцев (ядро будущей сюиты) до развитых

полифонических композиций, старинных циклических сонат и концертов *grosso* конца века, составлял реальный репертуар эпохи, удовлетворял вкусы и художественные потребности различных кругов общества, воплощая значительный круг музыкальных образов — от несложных жанрово-бытовых до системы контрастирующих лирических, патетических, скорбных, динамических...

В истории инструментальных жанров участие различных западноевропейских стран проявлялось отнюдь не одинаково: в каждой из крупных национальных школ преобладали собственные интересы, выходила на первый план определенная творческая школа — клавесинистов во Франции, органистов в Германии, скрипачей в Италии. Впрочем, органная музыка была блестяще представлена в XVII веке также нидерландцем Свелинком, итальянцем Фрескобальди и рядом композиторов других стран. В Англии еще раньше, чем во Франции, сложилась своя клавирная школа — так называемых вёрджинелистов. Что касается музыки для инструментальных ансамблей не камерного, типа (то есть не трио-сонат), она еще не выдвинула до конца XVII века влиятельной творческой школы, хотя и существовала в различных общественных условиях — по преимуществу как развлекательная в придворной среде или несложная бытовая в более широких городских кругах.

Как видим, и здесь проявляется скорее множественность творческих устремлений, нежели тенденция к какому бы то ни было единству национальных школ. Тем не менее полностью изолированы одна от другой они не были. Путь органной музыки, например, идет от нидерландских, старонемецких и венецианских

489

традиций, через Свелинка и Фрескобальди, к новым поколениям немецких органистов, предшественников и старших современников Баха. Дальнейшее обнаружит, что связи между творческими школами, наметившиеся в XVII столетии, были весьма перспективными. Достаточно назвать имя великого Баха, который так много почерпнул у итальянцев и не миновал опыта французов, хотя, вне сомнений, двигался своим собственным путем к избранным целям.

Своеобразны оказались в XVII веке пути различных инструментальных жанров: в одних преобладала опора на «ученые» полифонические традиции, в других — на гомофонные, отчасти связанные с бытом, третьи, наконец, складывались, синтезируя достижения полифонического и гомофонного письма. От XVI столетия западноевропейская музыка унаследовала ряд инструментальных форм различного происхождения, масштаба и степени сложности. В целом эта инструментальная музыка находилась уже на пороге самостоятельности, но полностью самостоятельной еще не стала. Однотемные и многотемные канцоны и ричеркары для органа непосредственно продолжали традицию вокально-полифонических форм с тем лишь различием, что канцона в принципе могла быть спета хором как мотет, а в ричеркаре полифоническая форма была менее концентрирована и черты инструментального изложения временами так или иначе уже могли проявляться. От этих форм в XVII веке пошел путь к фуге (если канцона была однотемной), отчасти к старинной сонате (так называемая *sonata da chiesa*). Токката, с одной стороны, и фантазия — с другой, вели в своем развитии к импровизационно-полифоническим формам. Иная линия в инструментальной музыке шла в XVII веке от бытовых танцевальных (отчасти и песенно-танцевальных) форм к сюите как циклу из динамически-контрастирующих частей.

Таковы, по существу, крайние точки этого процесса. Между ними совершается множество разносторонних творческих опытов, скрещиваются черты и тенденции ряда жанров, соединяются признаки имитационного, вариационного и импровизационного развития, возникают своего рода гибридные образования: например, у Фрескобальди органная канцона может соединять имитационное изложение, вариационность и чередование частей по принципу цикла. В пределах XVII века можно встретить очень многие, нередко смыкающиеся жанровые обозначения: ричеркар, канцона, каприччо, фантазия, токката, фуга (в смысле канона, а затем и ранней фуги), вариации, партита, соната, концерт. В одних господствует полифоническое письмо, другие по преимуществу гомофонны.

Но непроходимой грани между сферой полифонии и гомофонии на деле в инструментальных жанрах XVII века уже нет. Классическая фуга, постепенно складываясь у предшественников

Баха (хотя еще и не достигая высшей зрелости), несомненно, претворяет и отдельные достижения, связанные с опытом гомофонного мышления. А танцевальная сюита вскоре уже поддается некоторой полифонической «стилизации». XVII век — эпоха взаимного опло-

490

дотворения полифонии и гомофонии. Стилиевой перелом, происшедший к началу века с возникновением монодии с сопровождением, не получил прямого, непосредственного отражения в области инструментальных форм, но и не остался для них без последствий. **Новое чувство мелодической выразительности, индивидуальной, говорящей мелодии одухотворило и инструментальный тематизм, ранее всего у итальянских композиторов и особенно явно в скрипичной музыке.** Это, однако, нисколько не препятствовало дальнейшему развитию полифонического письма в тех же циклах трио-сонат, где проявлялись эти новые качества мелодики.

Как увидим дальше, круг образов, воплощенных в инструментальной музыке XVII столетия, гораздо более широк, чем в предыдущие периоды. Яснее и выпуклее становится музыкальный образ как таковой, и одновременно растет стремление к более широкой концепции, включающей контраст образов. Одно стимулируется другим. Расширяется сфера жизненного содержания, доступного инструментальным жанрам, — таково главное завоевание XVII века, выдвинувшее инструментальную музыку Западной Европы на самостоятельное место в ряду художественных жанров. С этим связано и определенное отношение к инструментальному тематизму, к принципам развития внутри композиционной единицы, к формированию цикла из ряда контрастных частей.

Разумеется, понимание тематизма далеко не одинаково в танцевальной сюите или полифонической канцоне. Если внутри танца (или в части сюиты, развивающейся по принципу танца) выдерживается определенный род ритмического движения, чем и достигается единство целого, своего рода монообразность пьесы, то в имитационной канцоне тема-мелодия составляет как бы зерно образа, который затем развертывается в имитационном или внутренне-вариационном движении, тоже сохраняя единство характера. В многочастной канцоне, постепенно перерождающейся в сонату из нескольких обычно контрастных частей, различие сменяющихся образов выражается и в особенностях тематизма, и в своеобразии склада, и отчасти в методах развития.

Так образное содержание новой инструментальной музыки побуждает к поискам нового тематизма, к единству его развертывания в пределах части цикла и к созданию цикла из контрастных частей. Развитие, вернее развертывание тематического ядра может происходить и по принципу танца, и в имитационной форме, и вариационным путем, но цель такого развития — единство образа. Сопоставление образов в пределах цикла может быть и эмоционально-выразительным и динамическим по преимуществу, может сочетать контраст движений с вариационным принципом, но цель такого сопоставления — эффект контрастного круга образов.

В поисках образной характерности инструментальная музыка на первых порах опирается и на танец, и на свойства оперной монодии, и на изобразительность тематизма, и на смелые программные замыслы. Но далеко не всегда ее образность в XVII

491

веке столь проста и конкретна: как правило, она носит более обобщенный характер. Однако благодаря контрасту образов в цикле эмоциональный смысл каждого из них выступает яснее и определеннее. Быть может, поэтому через все композиторские искания той поры особенно настойчиво проступает стремление найти контрасты тематического материала, движения, общего склада, методов развития и т. д. Не случайно между линиями канцона-фуга и танец-сюита в XVII веке развивается целый ряд других форм, причудливым образом сочетающих в себе элементы полифонии, танцевальности, варьирования, импровизационности. Это особенно характерно для Фрескобальди. В токкатах Букстехуде сосуществуют фугированность и импровизация. Пассакалья и чакона — излюбленные оstinatно-вариационные формы того времени — заключают порой танцевальную сюиту. В сюите с увертюрой соединяются к концу века нетанцевальный цикл с чередой танцев. В сюите с прелюдией — иной вариант соединения танцевальности с нетанцевальным вступлением. И наконец, старинная соната (sonata da-chiesa) представляет собой

своеобразный цикл полифонических и гомофонных частей разного плана.

Хотя далеко не всё из этих творческих опытов затем исторически закрепляется, новые тенденции композиторов XVII века нельзя не признать во многом перспективными. В их творчестве «прорастают» молодые жизнеспособные жанры, в которых стираются грани между былой канцонной (как «ученой» музыкой) и танцем или простой песней (как «бытовой» музыкой) и возникают предпосылки для искусства нового, концертного типа. Такова старинная соната, таковы ранние образцы инструментального концерта — *concerto grosso*.

Развитие инструментальных жанров совершается от XVI к XVIII веку даже не параллельно, а вместе с определенными сферами исполнительства на разных инструментах (или в инструментальных ансамблях). Именно в эту эпоху выдвигаются определенные инструменты со своими особенностями звучания — и соответственно со своим репертуаром: клавесин (вёрджинель — в Англии), скрипка, новый камерный ансамбль (две скрипки и *basso continuo*). Расширяется сфера воздействия органа, и обогащается его репертуар. Специфика инструментов и их художественные возможности уже не позволяют ограничиваться традициями вокально-полифонического склада: зреет и набирает силы именно инструментализм, причем в его особенном, конкретном выражении на клавесине, на органе, на скрипке. В зависимости от этого в связи с определенными областями инструментализма преобладают те или иные жанры. Так, органная музыка с ее старинными и строгими профессиональными традициями заметно отличается по общему характеру от более «домашней» или салонной клавирной музыки (что, однако, не исключает и прямых соприкосновений между их репертуаром). Путь от ричеркара-канцоны к фуге — это прежде всего путь органной композиции, как путь к сюите — важнейший путь клавирного (от-

492

части малоансамблевого) репертуара, наследующего бытовые традиции лютни. Всевозможные обработки хорала, старые навыки импровизации на клавишных инструментах — по преимуществу достояние органа и органистов. Музыка для скрипки воплощает в себе самые новые устремления инструментального стиля, и потому для нее характерны соната и концерт. Вполне естественно, что эти жанры, наиболее близкие оперно-вокальному мелодизму, связаны с выразительными возможностями струнных смычковых инструментов. Лишь от скрипки соната и концерт переходят затем на клавир, обретая со временем новые качества

Рассматривая последовательно эволюцию органной, клавирной, ансамблевой и скрипичной музыки в различных странах Западной Европы, мы составим представление о пути различных инструментальных жанров от наиболее старинных по их историческим истокам до новейших, сложившихся на пороге XVIII века.

МУЗЫКА ДЛЯ ОРГАНА. ЯН ПИТЕРС СВЕЛИНК. ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ. САМЮЭЛЬ ШАЙДТ ИОГАНН ЯКОБ ФРОБЕРГЕР. ИОГАНН ПАХЕЛЬБЕЛЬ.

Дитрих Букстехуде

В музыкальной жизни XVII века орган с его репертуаром занимал весьма важное, почетное место, не упуская ничего из завоеванного в искусстве ранее и еще приумножая свои художественные достижения. Минует затем эпоха Баха — Генделя, и органная музыка отступит со временем на второй план в помыслах композиторов, и интересах исполнителей. Пока же, на протяжении всего столетия она образует едва ли не важнейшую линию на пути инструментальных жанров к искусству Баха, с ней связаны имена крупных мастеров и создателей школ, по ее достижениям судят об уровне их профессионализма, их особой «учености» в своем деле.

Орган как инструмент, давно и прочно освященный традицией, в музыкальной культуре Западной Европы, обладавший к XVII веку широкими художественными возможностями, вне сомнений, во многом отвечал эстетическим запросам эпохи. Образный строй музыки того времени, особенно в полифонических жанрах, органично складывался в произведениях для органа с его внушительным многоголосым звучанием большого диапазона, с его регистрово-динамическими контрастами (членимыми разделы формы), при традиционной для органистов разработанности фактуры, в частности импровизационно-полифонической.

Орган в XVII веке существовал в нескольких разновидностях. Крупнейшие и наиболее совершенные Инструменты находились в соборах и больших церквях. Два и более мануала,

педаль, обилие регистров придавали органу первостепенные полифонические достоинства, какими не обладал тогда ни один инструмент. В глазах современников орган оставался связанным прежде всего с культом — благодаря участию в католическом и протестантском бого-

493

служении. Однако даже церковный орган уже не ограничивался ' этим назначением. Концерты выдающихся органистов в крупных соборах свободно выходили за рамки собственно религиозной музыки, собирали большую аудиторию и, быть может, только особой серьезностью репертуара и выдержанностью характера исполнения несколько отличались от концертов в обстановке, например, светского салона, академии или придворного празднества. Впрочем, орган звучал тогда и вне церкви. Инструменты не столь крупные применялись в ансамблях, в сопровождении вокальной музыки, даже, как мы видели, в ранних оперных спектаклях. Наконец, небольшие органы имелись и в частных домах музыкантов, будучи так или иначе связаны с семейным музицированием; а возможно, и с обучением музыке под руководством хозяина дома. Таким образом, практически репертуар органа отнюдь не был стеснен только рамками определенных жанров полифонической традиции и условиями церковного обихода. На органе возможны были и вариации на песни, и исполнение клавирных пьес, хотя и то и другое все же в конечном счете не определяло лицо органного искусства.

Тем не менее органная музыка в целом, не утрачивая специфичности серьезного стиля, определенно двигалась в XVII столетии к своего рода «обмирщению», освобождаясь из-под непосредственного влияния церкви. И хотя в ее развитии участвовали крупнейшие церковные исполнители и композиторы (вернее, композиторы-исполнители), работавшие в разных странах Европы, этот процесс не мог не захватить и их. Именно они-то, обогащая образное содержание своих произведений, в первую очередь объективно способствовали росту художественной самостоятельности органного искусства.

XVII век получил, как известно, значительное творческое наследие от итальянских, испанских, немецких органистов. Далеко не все в этом наследии поддается полному историческому учету. Деятельность органистов не сводилась, по всей видимости, к тому, что осталось в записях. Давнее, исконное участие их в исполнении церковной музыки, дублирование вокальных партий месс или мотетов, появление так называемых органных месс в XV—XVI веках, исполнение обработок хорала, импровизации без записи — все это так или иначе наложило свой отпечаток на характер и стиль ранних сочинений для органа. Что же касается творческих итогов XVI века, то мы уже знаем, насколько органные произведения (канцоны, ричеркары, фантазии) были связаны с традицией вокальной полифонии строгого письма, хотя в некоторых формах (токкаты, прелюдии) и вызревали исподволь черты нового инструментализма. Все же органной музыке еще не хватало яркой образности, достаточно индивидуализированного тематизма. Отсюда ее дальнейший путь повел к постепенной индивидуализации тематического материала, к поискам яркого образного ядра для развертывания имитационной формы или к нахождению некоей эмоциональной динамики в пассажно-

494

импровизационных по складу произведениях (токкаты, вариации). В тесной связи с этим протекало формирование музыкальной композиции в целом, складывались ее типы, устанавливались принципы развития — зачастую в сочетании имитационного развертывания и вариационности.

В начале XVII века достигнутый уровень органной музыки наилучшим образом представлен творчеством Джованни Габриели в традициях венецианской школы, сложившейся в итоге эпохи Возрождения. Прежде чем Италия выдвинет другие крупные имена на новом этапе истории органного искусства, его судьбы окажутся связанными с деятельностью северной школы во главе с талантливейшим нидерландским композитором-органистом Свелинком.

Ян Питере Свелинк родился в мае 1562 года в Девентере в семье церковного органиста Питера Свибертсена (который с 1566 года стал органистом в так называемой «Старой церкви» Амстердама) и носил почему-то фамилию матери (Свелинки, видимо, происходили из Вестфалии, фамилия эта известна в Кёльне, Мюнстере). В 1573 году отец Свелинка умер, и молодой музыкант, после занятий у органиста Корнелиуса Боскепа и харлемского органиста Яна Виллемсена Лосси, унаследовал должность отца в «Старой церкви» и со временем выдвинулся на первое место среди музыкальных деятелей Амстердама.

На памяти юного Свелинка в Нидерландах произошла Реформация. С 1573 года, с переходом

«Старой церкви» к новым формам богослужения, несколько изменились и обязанности церковного органиста. Он стал менее занят во время служб, поскольку община пела без сопровождения; подчинялся не церковному начальству, а городскому регентству. Два раза в день по одному часу органист должен был играть на своем инструменте: утром, когда прихожане собирались в церковь, и вечером, в заключение службы. Со временем эти выступления приобретали все более концертный характер.

Молодого Свелинка охотно поддерживали местные меценаты (в 1585 году умерла его мать и он остался один с младшим братом, в будущем художником Герритом Свелинком, и совсем юной сестрой), что явствует, в частности, из авторских посвящений в изданиях его музыки. Ранее всего, в 1584 году Свелинк издал 18 своих пятиголосных chansons (вместе с сочинениями другого молодого музыканта К. Вердонка). Они были написаны на тексты известных французских поэтов — Маро, Ронсара, Де Маньи, обнаружили несомненный талант композитора и имели значительный успех. Затем последовали еще сборники chansons Свелинка в 1592 и 1593 годах. Позднее он предпочитал публиковать псалмы и другие духовные сочинения (в том числе на французские тексты) в форме многоголосных мотетов (например, в 1619 году вышли из печати 37 его мотетов под названием «Cantiones sacrae»). Однако наибольшее распространение и главный успех завоевали сочинения Свелинка для клавишных инструментов, которые по преимуществу и вошли в историю. Они уже были из-

495

вестны при жизни мастера в Упсале, Копенгагене, Любеке, Данциге, Берлине, Вене, Падуе, Женеве, Париже, Брюсселе, Лондоне, Кембридже.

Скончался Свелинк 16 октября 1621 года в Амстердаме.

Будучи связан на протяжении всей жизни со своей страной, Свелинк, однако, совсем не представляется изолированным от развития музыки в других европейских странах. Он не только унаследовал богатые полифонические традиции нидерландской школы, но, по всей вероятности, был знаком с характерными образцами искусства итальянской, французской и английской школ. Во всяком случае, исследователи усматривают явные признаки этого в его собственном творчестве. Со своей стороны Свелинк оказал большое творческое воздействие по крайней мере на целое поколение северонемецких органистов. Его учениками были: Самюэль Шайдт в Галле, Я. Преториус и Х. Шнейдерман в Гамбурге, П. Зайферт в Данциге и многие другие.

Как обычно в те времена, Свелинк — композитор и исполнитель в одном лице. Его произведения родились в теснейшей связи с исполнительской деятельностью и получили известность в авторском исполнении. Превосходный органист крупного масштаба, Свелинк привлекал к себе широкое внимание современников. Они толпами стекались в церковь, словно в концертный зал, чтобы послушать его игру. Он пользовался огромным авторитетом, его всегда окружали ученики, его умели ценить в просвещенных бюргерских кругах и в среде знати, вокруг него группировалось в Амстердаме объединение музыкантов и любителей музыки. Естественно, что творчество такого мастера не осталось достоянием одной лишь его страны. Органные произведения Свелинка знаменуют целый этап в истории органной музыки Западной Европы.

Искусство Свелинка связано не только с церковью (органные фантазии, ричеркары, каприччо), но и с домашним бытом голландского города (псалмы, обработки песен и танцев, вариации на их темы), не только с органом, но и с клавиром, не говоря уже о вокальных сочинениях (песни, псалмы, «священные песнопения»). И хотя полифонические ричеркары и фантазии Свелинка, несомненно, относятся к репертуару органа, быть может, в них нашли своеобразное отражение и вариационные принципы, сложившиеся также на опыте клавирной музыки, а значит, и на ее тематическом материале. Ведь Свелинк охотно создавал циклы вариаций на известные мелодии немецких, французских, английских, польских песен и танцев, сохраняя их простой и свежий, порой даже народный колорит. В этих вариациях заслуживают внимания не только их фактурная разработка чисто инструментального склада, но явно выраженная в большинстве случаев идея динамически-фактурного нарастания от начала к концу цикла¹⁵. Здесь композитор сближается с принципами английских

¹⁵ См.: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980, № 49.

496

вёрджинелистов (с их вариациями на народные темы) и, возможно, отчасти лютнистов XVI — начала XVII века. Однако этим отнюдь не ограничивается значение фактурно-динамической вариационности в творчестве Свелинка. Из музыки, близкой быту, даже народным истокам, она

восходит и к «ученым» формам органного искусства большого масштаба, оплодотворяя их и преображаясь сама в новом художественном целом.

Фантазии, каприччо и ричеркары Свелинка для органа представляют дальнейшее развитие органных полифонических форм, известных нам по итальянским образцам на рубеже XVI—XVII веков. Они одновременно и более концентрированы на исходном тематизме и более масштабны, гораздо более инструментальны и более динамичны в целом. Несколько особняком стоят среди них фантазии «в манере эха»: интерес к собственно инструментальным звучаниям (при возможностях органной регистровки) побудил композитора применить «модный» тогда динамико-колористический эффект неоднократного повторения музыкальных фраз, прозвучавших сначала *forte*, затем в приглушенном «отклике». В других же фантазиях, как и в каприччо-ричеркарах, крупная (иногда очень крупная — около 200 тактов) форма, как правило, строится на синкретическом, нерасчленимом единстве имитационного, - фугированного изложения и слитно-вариационного развития¹⁶. Ярким примером такого творческого решения является Хроматическая фантазия Свелинка. В ее основе лежит простая, но отчетливо различимая тема: нисходящая в пределах кварты хроматическая мелодия в ровных длительностях. По вокально-сценическим примерам мы уже знаем, что такого рода хроматические последования становились характерными в XVII веке для остинатных басов в ариях или хорах скорбного содержания. В данном случае у Свелинка произведение не сосредоточено на скорбных эмоциях, но хроматическая тема в диатоническом контексте (контрапункты и свободные эпизоды) воспринимается все же как более индивидуализированная в сравнении с обычными темами канцон и ричеркаров в конце XVI — начале XVII века: она интонационно острее всего того, что ее в четырехголосной фантазии окружает. В дальнейшем имитационное движение темы - образного зерна связано также с вариационностью, этапы которой выступают в слитно-вариационной форме целого.

На протяжении 118 тактов тема имитируется в своем первоначальном виде (половинными нотами) и лишь однажды, к концу этой части проходит в увеличении. Вместе с тем уже в данных пределах можно различить как бы несколько этапов в развитии формы. 12 раз проходит тема в разных голосах при удержанном противосложении: все здесь тематически плотно. Эта плотность еще увеличивается в тактах 56—62 благодаря стретте. А затем тематически плотное изложение вскоре сменяется иным,

¹⁶ См. об этом в кн.: Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979, с. 57—61.

497

и с 82-го такта на первый план выходят диатонические пассажи имитационно-секвентного склада. Единственное в этой части проведение темы в увеличении идет на фоне еще более подвижных пассажей, как бы рассеивающих к концу части исходное тематическое впечатление. В первом разделе второй части фантазии тема проходит сначала в увеличении, затем в уменьшении, причем общая линия динамического нарастания связана уже не столько с ней самой, сколько с нарастающим разбегом пассажей (от четвертей к шестнадцатым и секстолям). Наконец, последний раздел формы (со 171-го такта) дает по контрасту новое тематическое «уплотнение»: стретту темы в уменьшении и проведения ее на органных пунктах (доминанта — тоника) в двойном уменьшении (восьмыми). Широкая, убыстряющаяся в пассажах каденция на тонической гармонии завершает целое.

Таким образом в Хроматической фантазии Свелинка исключена монотония композиторской мысли как в обращении с самой темой (метрические превращения, различная плотность имитаций), так и в общем фактурном развитии — при нарастании динамики от начала к концу частей композиции. Элементы вариационности присутствовали и в старинной канцоне, поскольку она зависела от традиций вокальной полифонии строгого письма. Но в фантазии Свелинка слитно-вариационная форма буквально срастается с имитационной (как бы «контрапунктируя» с ней на уровне композиции), получает специфически инструментальное воплощение и пронизывается общей идеей динамического нарастания. Само длительное развертывание образа из малого тематического ядра совершается динамично, через несколько этапов и обнаруживает как бы все новые его грани в соприкосновении с иным «движущимся» материалом. Богатое воображение, монументальный замысел и блестящий инструментальный стиль возвышают Хроматическую фантазию Свелинка над канцонами XVI века.

Если в других, также крупных по масштабу фантазиях Свелинка тематизм может быть и более простым, менее характерным, то основой формообразования остается у него в принципе единство фугированного изложения и вариационности. И хотя до классической фуги в то время было еще

довольно далеко, композитор сделал немаловажные шаги к ней, отталкиваясь от старинной канцоны или ричеркара в традиции XVI века. Дальнейшее движение по этому пути было сопряжено с поисками более индивидуализированного тематизма и новых методов развития в пределах формы — при возрастающем значении ладотонального плана композиции, подчиненного идее целого в ней. Здесь особые заслуги принадлежат последователям Свелинка, немецким мастерам, с одной стороны, и величайшему органисту Италии Фрескобальди — с другой.

Непосредственно от Свелинка — ранее всего через его ученика Самюэля Шайдта — пошла творческая традиция больших полифонических форм и хоральных вариаций, подхваченная затем ближайшими предшественниками Баха. Итальянские же мастера

498

во главе с Фрескобальди разрабатывали различные виды ричеркара в его движении к фуге, а для самого этого композитора характерен также постоянный интерес к многообразным «смешанным» по типу полифоническим произведениям для органа и к формам импровизационного происхождения (токкаты).

Джироламо Фрескобальди родился 9 или 15 сентября 1583 года в Ферраре. В юные годы пел в церковном хоре, обучался игре на органе, затем работал при дворе герцога Феррарского, общаясь там с известным автором мадригалов и органистом Лудзаски (ему посвящены «Каприччи» Фрескобальди). С 1604 года несколько лет был церковным певцом и органистом в Риме. Сопровождая папского нунция, Фрескобальди побывал в 1607 году в Брюсселе; посетил также Швейцарию, Лотарингию и Люксембург. С 1608 года он стал органистом собора св. Петра в Риме и находился на службе у кардинала П. Альдобрандини. С этого времени известность Фрескобальди как органиста и композитора все росла, его произведения охотно издавались в Италии и распространялись за ее пределами (в 1608 году мадригалы были опубликованы даже в Антверпене). Слава о замечательном, блестящем исполнителе на органе привлекала в Рим многочисленных слушателей, стекавшихся в собор св. Петра. Сочинения Фрескобальди производили особенно сильное впечатление в его собственной интерпретации, тем более что он был и превосходным импровизатором. Творческое влияние Фрескобальди испытали на себе многие современники, как органисты, так и клавесинисты. Сам он не ограничивался органом, будучи с юности также превосходным исполнителем на клавире и постоянно сочиняя музыку для этого инструмента. До конца жизни (скончался 1 марта 1643 года) Фрескобальди работал в Риме, оставаясь одним из самых влиятельных его художников. Сопоставляя искусство Фрескобальди с направлением церковной музыки или оперного театра в Риме, можно убедиться в том, что музыка великого органиста по своему стилю далеко не ограничена характером и рамками римской творческой школы. Фрескобальди по духу — истинный современник Монтеверди с его «*stile concitato*». Эта экспрессивность, этот «взволнованный», или «возбужденный» стиль ясно выражены в инструментальных сочинениях Фрескобальди — не менее ясно, чем в операх Монтеверди. Творчество Фрескобальди — словно неистощимый поток художественных исканий, смелых опытов, дерзаний в стилистике и композиции, нарушающих современные ему привычные нормы. Сколь сложные зодческие задачи он перед собой ни ставит, главное для него — выражать эмоции, захватывать слушателя, задевать, порою даже потрясать его. Любопытно, что в предисловии к одной из книг своих токкат и других сочинений для чембало и органа композитор рекомендовал не придерживаться строго метра и темпа, а замедлять или ускорять движение, как это делается в мадригалах, согласно выражаемому чувству и смыслу слов. Он допускал даже, что в токкатах могут быть сыграны не все пассажи и не все разделы — по усмотрению исполнителя

499

В местах наиболее экспрессивных или технически эффектных Фрескобальди советовал замедлять темп (в зависимости от вкуса исполнителя), чтобы вернее достигнуть желаемого впечатления.

Творчество Фрескобальди не ограничено сочинениями для органа и клавира, хотя они и составляют несомненно главное в его художественном наследии. Он писал также вокальную музыку — мадригалы и хоровые церковные произведения. Среди его инструментальных пьес есть канцоны для трио-состава (для двух «высоких инструментов», возможно скрипок и *basso continuo*). В сборнике «*Fiori musicali*» («Музыкальные цветы», 1635) он опубликовал ричеркар «с обязательным пением пятого голоса без инструмента», то есть помимо четырех голосов, исполняемых на органе, еще один голос (без слов) должен был исполнять только вокально. Между тем связи инструментальных произведений Фрескобальди с вокальной традицией уже не таковы, как у его предшественников или старших современников. Не порывая до конца со строгим стилем

вокальной полифонии а саррелла в ряде своих ричеркаров и канцон, он может и свободно отходить от него в сторону широко развитого инструментализма, и ориентироваться на выразительные средства «новой музыки» XVII века.

Выбор жанров в инструментальном творчестве Фрескобальди был достаточно широк: от танцев, вариаций на вокальные мелодии, партит для клавира до чакон, пассакалий, канцон, ричеркаров, токкат для органа (иные из произведений предназначались для обоих инструментов), то есть от музыки домашнего быта, светского круга до церковно-концертной, «ученой», полифонической, в более крупных формах. Впрочем, главным для композитора становилось не разграничение жанров, а их взаимное обогащение, в частности оплодотворение традиционно-полифонических родов композиции иными приемами и методами формообразования. Ни у кого из современников Фрескобальди мы не встретим столь многообразного скрещивания различных форм, их синтезирования, перерастания одних в другие, своего рода гибридных образований как на пути к классической фуге, так и в процессе формирования будущего сюитно-сонатного цикла. В этом смысле искусство Фрескобальди складывается на великом перепутье своего времени, выискивается на главном перекрестке дорог, которыми продвигалась инструментальная музыка от XVI к XVIII веку. Все, что было широко подготовлено в разных направлениях его итальянскими (и не только итальянскими) предшественниками, он сумел наиболее смело реализовать, найдя ряд синтетических творческих решений.

На тематизме Фрескобальди несомненно сказывается стремление к образной индивидуализации, что, однако, далеко не всегда определяет индивидуальный облик того или иного произведения. Тема-зерно образа в полифонической канцоне или в ричеркаре может быть и менее индивидуализированной, как в вокальной полифонии строгого стиля (диатоничной, плавной, ритмически спокойной, в узком диапазоне), и более «острой» по интонациям, ритмически напряженной, двусоставной, специфически инструмен-

500

тальной. Однако не в одном этом дело! Органные токкаты, например, совсем не столь строго «тематичны», как канцоны или ричеркары: их внутреннее единство определяется типом движения, ладо-гармоническим планом и лишь отчасти заметной общностью некоторых выразительно подчеркнутых интонаций или фраз. Тем не менее композитор достигает большой индивидуализации своих импровизационных форм. Он вносит в них порой необычную гармоническую остроту, как в токкате, которую он обозначил «*con durezza e ligature*» («с жесткостями и лигатурами»), проведя сквозь всю композицию идею подготовленных диссонансов (гармонии с задержаниями): на органе это звучит в полную силу (пример 156). От общих форм и текучести пассажного движения в токкатах Фрескобальди переходит к более значительному интонационному складу. Свободно движутся, сменяясь, музыкальные мысли, но целое отнюдь не бесформенно: все подчиняется внутреннему равновесию, устанавливаемому ладогармоническим планом. При этом отдельные разделы токкаты могут явно контрастировать между собой по фактуре, а длительные органые пункты (педаль органа) маркируют грани этих разделов и одновременно включают их в широкий план большого целого. Богатая импровизационная фактура порой сменяется в пределах одного произведения строгим хоральным складом, виртуозное письмо переходит в прозрачное изложение.

Подобной свободы, естественной для импровизационных форм, в канцонах и ричеркарах Фрескобальди ждать не приходится — сообразно с природой жанра. Но и здесь в тематически концентрированных произведениях имитационного склада композитор находит возможности нового многообразия. Из однотемной канцоны он «выводит» многочастную форму, в которой совмещаются признаки вариационности и цикличности. Это достигнуто тем, что одна и та же краткая мелодия служит основой нескольких частей канцоны (двух, трех, четырех), причем в каждой части она звучит в новом ритмическом варианте (принцип вариационности), а части канцоны сменяются по принципу цикла (различный размер, разный характер движения). Само же внутреннее развитие в любой из частей остается имитационным (принцип канцоны). Единство целого обусловлено тематически, многообразие определяется двойко — вариационными приемами и устремлениями к циклу. Казалось бы, в основе канцоны лежит одно образное зерно, но из этого зерна вырастают как бы различные варианты образа в разных частях произведения.

В других случаях канцоны Фрескобальди могут основываться на двух темах, интонационно связанных между собой и вступающих дальше по ходу развития в различные полифонические «взаимоотношения». Сравнивая ряд органых и клавирных канцон с такими же произведениями

для инструментального ансамбля, можно убедиться в процессуальности новой нарождающейся формы. В одних случаях тенденция к цикличности выступает вполне ясно, в других лишь намечается; различна степень индивидуали-

501

зации тематизма, а следовательно, и образная яркость частей; не всегда выдержано имитационное развитие и т. д. Ясно, однако, что процесс направлен от канцоны к будущей «церковной сонате»¹⁷. Небезынтересно также, что в цикл известных клавирных вариаций композитора «*Agia detta La Frescobalda*» входят, среди других частей, гальярда и куранта, то есть ясно обозначенные жанровые пьесы, обычные в сюите XVII века.

Несколько по-иному в сопоставлении с канцоной развивается ричеркар в творчестве Фрескобальди. По общему складу, отчасти и по тематизму ричеркары его остаются более близкими вокальной полифонии а cappella, главное же внимание композитора направлено на полифоническую разработку тем (которая исподволь подготавливает классическую фугу). Но и в этих условиях он стремится преодолеть возможное однообразие, варьируя тему-зерно, вводя новый тематический материал» выделяя этим разделы произведения, соединяя в одной пьесе две или даже четыре темы в сложных сочетаниях, отчасти контрастных, отчасти интонационно связанных. В процессе формообразования здесь тоже так или иначе внутренне объединяются принцип фугированного изложения и принцип вариационности¹⁸.

Вслед за Свелинком и Фрескобальди важная историческая роль на пути к Баху переходит к немецким композиторам-органистам, в первом поколении которых выделяются Самюэль Шайдт и Иоганн Якоб Фробергер, во втором — целая группа непосредственных предшественников Баха. Не следует забывать, разумеется, что одновременно своим чередом продолжается развитие органной музыки в Италии, а также и в Испании, выдвинувшей крупнейшего органиста Хуана-Баутиста-Хосе Кабаниллеса (1644—1712). Да и почти повсюду в Западной Европе, в крупных центрах и больших церквях работали тогда отличные музыканты, исполнители на органе с высокими профессиональными традициями и навыками. Чаще всего они же и писали музыку для органа.

Особенно велика была роль органистов и органной музыки в художественной культуре немецких центров XVII века. Это сопряжено с исторической обстановкой в стране, со значением для нее наследия Реформации и идей протестантизма, наконец, даже с событиями Тридцатилетней войны. В частности, художественное мировосприятие немецкого бюргерства еще хранило тогда крепкую религиозную окраску, о чем свидетельствуют поэзия и живопись немецких мастеров. Духовная песня, хорал, выросший из нее, игра

¹⁷ «...Ансамблевые канцоны Фрескобальди, — утверждает советский исследователь, — стоят на пути превращения в церковную сонату, будучи переходным явлением от старой канцоны XVI века к нарождавшейся циклической форме» (Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, с. 40).

¹⁸ См.: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980, № 8, 11, 32, 33, 52, 53. В дальнейшем — просто «Хрестоматия».

502

органиста в церкви, исполнение пассионов — таков был музыкальный кругозор горожанина. Итальянская опера, итальянская кантата или ария оставались скорее в репертуаре придворных развлечений. Крупнейший из церковных органистов (обычно он же капельмейстер) в любом немецком центре того времени был, как правило, признанным музыкальным авторитетом, главой и руководителем местных музыкантов. Он нередко соединял в себе как художник верность старым немецким ремесленно-профессиональным традициям с хорошей музыкальной образованностью, с широтой и серьезностью музыкальных интересов. Благодаря трудам Михаэля Преториуса (1571 или 1572—1621), органиста, капельмейстера, связанного работой со многими немецкими центрами, мы получаем отчетливое представление о современной ему музыкальной практике, о различных музыкальных жанрах, их происхождении и особенностях распространения, о крупнейших композиторах и новых направлениях в музыкальном искусстве, об устройстве и применении всех европейских инструментов соло и в ансамбле, а также о специфике хорового исполнения. Из толкового словаря музыкальных терминов вырисовывается широкая картина жизни музыки в первые десятилетия XVII века, имеющая ценность подлинного исторического документа. Работа такого рода уникальна для своего времени.

Из многочисленных немецких и австрийских органистов особо выделяются Самюэль Шайдт в Галле, Маттиас Векман и Иоганн Адам Рейнкен в Гамбурге, Иоганн Якоб Фробергер, Иоганн Кас-

пар Керль в Вене, Георг Бём в Люнебурге, Иоганн Пахельбель (работал в ряде немецких центров), Дитрих Букстехуде в Любеке. Старшие из них Шайдт и Фробергер в большей мере наследуют и развивают на новой почве традиции, с одной стороны, Свелинка, с другой — Фрескобальди, тем самым связывая немецкую школу с нидерландской и итальянской.

Самюэль Шайдт родился в первых числах ноября 1587 года в Галле. В юные годы был церковным певцом и органистом там же, а до 1609 года завершал свое музыкальное образование под руководством Свелинка в Амстердаме, после чего до конца дней жил и работал в родном городе, где и скончался 24 марта 1654 года. Придворный органист, затем и капельмейстер, знаток и эксперт органов, деятельный и разносторонний музыкант, автор многих произведений для органа, духовных хоровых сочинений, «Симфоний в концертном стиле», обработок псалмов, песен и танцев, Шайдт вошел в историю музыки как композитор-органист. Его значение особенно велико для истории полифонических форм на пути к фуге и для обработок протестантского хораля. Большой сборник его сочинений под названием «*Tabulatura nova*»¹³, из-

¹⁹ Происхождение названия «Новая табулатура» связано с тем, что органисты XVI и XVII веков не придерживались единого нотного стана для записей своей музыки, применяя разное количество линеек, немецкие же мастера предпочитали буквенную запись. Шайдт избрал, по итальянскому образцу, пятилинейный нотный стан и подчеркнул это в наименовании своего сборника.

503

данный в трех томах в 1624 году, объединяет вариации на хоралы, песни и танцы, фантазии, фуги, эхо, токкаты, псалмы и другие духовные сочинения. В «Табулатурной книге» (1650) Шайдта содержится 100 четырехголосных обработок духовных песен для органа.

Полифонические произведения Шайдта, которые он именуется то фугами, то фантазиями, непосредственно наследуют фантазиям Свелинка, объединяя фугированное изложение со слитно-вариационной формой, дающей постепенное динамическое нарастание от начала к концу композиции. Лишь в происхождении тематизма между фантазиями и фугами есть некоторое различие: первые из них чаще написаны по старым полифоническим традициям на заимствованные мелодии (из духовных песен или других источников), вторые — на темы собственного сочинения. В вариационных циклах на хоральные мелодии Шайдт тоже развивает принципы Свелинка: имитационное письмо, присоединение к теме пассажных контрапунктов с общей линией нарастания динамики к концу цикла, разнообразные смены фактуры от вариации к вариации.

При всем том искусство Шайдта имеет и свои особенности. Композитор, например, придавал явно большее значение чисто звуковому, колористическому фактору в музыке для органа. Об этом свидетельствуют его указания о регистровке сочинений: он стремился разнообразить красочные и динамические средства, доступные органу, свободнее и смелее, чем его современники, применял педаль. В своих вариациях на песенные и хоральные мелодии Шайдт идет дальше Свелинка²⁰. Его вариационные замыслы обширнее, а стиль изложения более развит и многообразен. Так, композитор подражает в отдельных вариациях струнным инструментам и особо помечает это («*imitatio violistica*»). От Шайдта идет большая немецкая традиция хоральных обработок, приводящая впоследствии к Баху. Как и Свелинк, Шайдт в хоральных вариациях развивает дальше приемы варьирования светских песен, соединяя их с приемами духовной полифонической музыки (*cantus firmus*, каноны, двойной контрапункт). Каждая из вариаций цикла представляет одну какую-либо композиционную идею (например, проведение темы в одном из голосов, колорирование *cantus firmus*'а, канон и т. п.), один тип фактуры, всё же в целом (последовательный ряд вариаций) объединено общим динамическим замыслом.

Иоганн Якоб Фробергер выделяется среди немецких органистов как ученик Фрескобальди, вдобавок испытавший затем на себе воздействие французской клавесинной музыки. Родился он 19 мая 1616 года в Штутгарте, где его отец был придворным капельмейстером. Смолodu выдвинулся как отличный органист и клавесинист. В 1637 году начал работать в Вене, откуда вскоре был направлен в Рим для занятий у Фрескобальди. Затем в годы 1641 — 1645 и 1653—1657 снова находился в Вене на службе при

²⁰ См.: Хрестоматия, № 51.

504

дворе. Много путешествовал, выступая в странах Западной Европы, пользовался

известностью как исполнитель. На творчестве Фробергера явно сказалось то, что он развивался не только в условиях своей страны: как композитор он, так сказать, не укладывается в немецкую традицию. Известно, что его музыку глубоко ценил Бах. К сожалению, подробности жизни Фробергера очень мало известны, и даже то, что ранее о нем сообщалось в литературе, подвергается теперь, после тщательной проверки, большим сомнениям. Умер Фробергер 6 или 7 мая 1667 года в Эрикуре.

Талантливый органист и клавесинист, оригинальный композитор для своих инструментов, импульсивный и, видимо, непоседливый художник, Фробергер более других своих современников сблизил стилистику органных произведений с музыкой для клавира. Его органные (и клавирные) ричеркары более строги и традиционны по общему интонационному складу и характеру многоголосия, а канцоны более подвижны и «инструментальны» по фактуре. Вместе с тем и ричеркары и канцоны у Фробергера по форме приближаются к фуге, благодаря ясности структуры и едва намечившимся интермедиям между проведениями тем. Как правило, композиторы XVII века, писавшие музыку для органа и для клавесина, хотя и связывали эти области своего творчества, все же явно тяготели либо к одной, либо к другой из них: Свелинк или Шайдт — к органной музыке, английские вёрджинелисты или члены семьи Куперенов во Франции — явно к музыке для клавира. Что же касается Фробергера, то у него, пожалуй, не было такого определенного предпочтения. В его органных произведениях примерно столько же «клавирного», сколько в пьесах для клавесина — «органного».

Главный интерес в произведениях для клавишных инструментов представляют у Фробергера их стилистика и фактура, что относится как к органным, так и к клавирным пьесам. Его токкаты (чаще из ряда разделов в слитной форме) блестяще импровизационны, патетичны, виртуозны. Сама их виртуозность очень экспрессивна и связана с широтой размаха и одновременно с тонкой разработкой деталей, ритмической изысканностью, порой даже с элементами речитации (*пример 157*). В клавирных сюитах Фробергера отчетливо проявляется тенденция к отбору группы танцев для цикла; преобладает последовательность: аллеманда, куранта, сарабанда, жига, хотя этим дело не ограничивается. Сама интерпретация танцев достаточно индивидуальна: в изложении аллеманд много импровизационности, что невольно удаляет их от основы танца; сарабанды более строги и контрастируют с аллемандами своей аккордовостью и характерной мелодикой (плавной, сдержанной, с репетициями, словно в ариозо; *пример 158*). Притом в состав сюит порой входят программные части, например *Lamento* или даже «Жалоба, сочиненная в Лондоне, чтобы прогнать меланхолию». В последнем случае композитор указывает, что исполнять музыку нужно медленно и свободно («не соблюдая такта»). На нотной рукописи он разъясняет, какие именно житей-

505

ские невзгоды побудили его создать «Жалобу». Это авторское признание вносит сугубо личный оттенок в понимание пьесы, не слишком вообще характерный для своего времени. Трудно счесть такое искусство духовным: оно воспринимается не только как светское, но и как личностное, очень индивидуальное, предназначенное для избранной среды, быть может для знатоков, собиравшихся в салонах. Отсюда и органное творчество Фробергера приобретает особый отпечаток, который, правда, менее заметен в ричеркарах, но ощутим в токкатах.

После Шайдта и Фробергера вскоре развертывается деятельность того поколения немецких композиторов-органистов, которое уже вплотную примыкает к Баху, лично знавшему его крупнейших представителей. Трудно, пожалуй даже невозможно назвать кого-либо из этих композиторов, кто более других «подготовил» бы явление Баха. Едва ли не от каждого из них идут те или иные линии к нему — и вместе с тем никто из них персонально не приблизился к Баху предпочтительно перед остальными. Бах как художник много шире любого из них: в его искусстве обобщено не только все, чего они достигли, но и многое другое из традиций западноевропейской музыки. Бах и несравненно глубже своих предшественников: его образы и концепции потребовали иной в целом системы музыкально-выразительных средств.

Для непосредственных предшественников Баха характерно дальнейшее образное обновление органной музыки и несомненный рост ее самостоятельного концертного значения (хотя бы и в пределах церкви). В творчестве Бёма, Рейнкена, Пахельбеля и Букстехуде она достигает полноты художественного выражения, драматической силы и одновременно ясности и пластичности формы. Заметим, что немецкие органисты и на этом этапе не ограничивались областью собственно

органной музыки: как и ранее, они писали произведения также для других инструментов или для хора, делали обработки вокальных мелодий (особенно часто хоральных). Это несомненно сказалось и на их органном творчестве, которое не порывало с интонационной выразительностью конкретного характера, а порой даже исполненной известного драматизма.

На первый взгляд, круг жанров, над которыми работают названные композиторы-органисты, остается тем же, каким он сложился к середине XVII столетия. В их произведениях еще заметна некоторая внешняя жанровая неопределенность (ричеркар — канцона — фантазия), но за ней на деле стоят две отчетливо выступающие тенденции: развитие собственно фуги (независимо от того, что она может называться ричеркаром или фантазией) и развитие токкаты (прелюдии, каприччо) как более свободного по форме произведения. Фуга — важнейший из полифонических жанров — достигает порога зрелости и складывается в своем первоначальном, простейшем облике. В ней растет роль ладогармонического начала, что выражается в гармонической четкости темы, в утверждении тонико-доминантовых отношений (тема —

506

ответ), в цельности тонального плана (при едва намеченной модуляционной отчлененности средней части и слабой интермедийности). Ясно вырисовываются, но еще не созревают функции частей формы. Токката понимается широко: она может быть ближе к имитационным формам или к прелюдии, может сочетать имитационные и «прелюдийные» разделы, включать в себя небольшие фуги, более или менее широко развивать собственно импровизационность. Все эти процессы сопряжены с поисками выразительного тематизма (в фуге), впечатляющего интонационного строя (в импровизационных формах).

Бёма и Рейнкена, искусство которых Бах изучал так же упорно, как и творчество других крупнейших органистов своего времени, мы знаем меньше и индивидуальность каждого из них не ощущаем с полной отчетливостью. Зато яркое различие творческих индивидуальностей Пахельбеля и Букстехуде выступает перед нами из их созданий с достаточной отчетливостью и убедительностью. Крупные и оригинальные художники, они представляют как бы разные стороны предбаховского органного искусства: Пахельбель — более «классическую» его линию, Букстехуде — скорее «барочную».

Иоганн Пахельбель родился около 1 сентября 1653 года в Нюрнберге в семье виноторговца. С детства проявил способности и интерес к музыке, занимаясь ею под руководством городского музикадиректора Х. Швеммера. В 1669 году посещал лекции в Альтдорфском университете, несколько позже пополнял гуманитарное образование в протестантской гимназии Регенсбурга, все время продолжая занятия музыкой. Его наставниками в церковном искусстве были Ф. И. Зойлин и К. Пренц (ученик И. К. Керля). В 1673 году молодой Пахельбель перебрался в Вену, где, возможно, стал помощником Керля как органиста в соборе св. Стефана и сочинял музыку под его художественным воздействием. В 1677 году Пахельбеля пригласили в Эйзенах на должность придворного органиста. Так было положено начало дружеским отношениям Пахельбеля с семьей Бахов через Иоганна Амброзиуса Баха. С 1678 года Пахельбель обосновался в Эрфурте, где довольно долго работал органистом в церкви, создал множество произведений (в том числе для органа) и выдвинулся как авторитетный педагог. Иоганн Кристоф, старший брат И. С. Баха, тогда в течение трех лет был учеником Пахельбеля. Вообще на родине И. С. Баха, в Тюрингии воздействие творческой личности Пахельбеля — органиста, композитора, педагога — чувствовалось очень сильно. С 1690 года Пахельбель недолго пробыл в Штутгарте как придворный музыкант и органист герцогини Вюртембергской, а затем до 1695 года занимал должность городского органиста в Готе. Лишь весной 1695 он вернулся в родной Нюрнберг, поскольку там освободилось место церковного органиста, которое Пахельбель и занял надолго. Скончался он в Нюрнберге 3 марта 1706 года. Во многих немецких центрах уже

507

работали его ученики — органисты, капельмейстеры и композиторы — целое поколение воспитанников Пахельбеля.

Судя по тому, как складывалась с внешней стороны жизнь Пахельбеля, связанного работой то с одним, то с другим городом, легко предположить, что у него была беспокойная натура чуть ли не мятущегося художника. Однако его творчество свидетельствует о совсем ином. Оно на редкость последовательно, ясно, уравновешенно, гармонично в целом. У Пахельбеля могут встретиться и более и менее зрелые образцы тех или иных жанров, но на каждом этапе эти качества его искусства останутся им присущи. Среди органистов XVII века Пахельбеля выделяет именно эта

проясненность музыкальной мысли — после многих опытов, исканий, после скрещивания различных творческих тенденций, жанровых черт, приемов письма. Для него как композитора-органиста неопределимое значение имела постоянная связь с музыкой, близкой быту, даже старинной народной традиции: создание танцевальных сюит, «арий» с вариациями для клавира (сборник «Hexachordum Apollinis», 1699), маленьких чакон. Цельность, завершенность, компактность их форм, новая простота и ясность ладогармонического склада, пластичность целого — все это нашло свое отражение и в иной области творчества Пахельбеля — в музыке для органа.

Пахельбель создавал также вокальные произведения — мотеты, кантаты, мессы, арии, песни. Но основное значение получили его сочинения для органа и клавира, то есть связанные с его собственным исполнительством. Он писал ричеркары и фуги, токкаты, прелюдии, делал обработки протестантского хора. По существу его ричеркары уже не отличались от фуг. Фуги же Пахельбеля во многих отношениях могут быть названы «предбаховскими». Их темы чаще всего по-своему характерны, разнообразны, с преобладанием ритмически острых, подвижных, но баховского многообразия, баховской широты и образной силы им еще недостает. Иногда у Пахельбеля можно встретить как бы эмбрионы баховских тем или прямую близость к баховскому тематизму, но это — всего лишь выборочная, так сказать, частная связь, скорее признак общих истоков, а не сходства масштабов. Фуги Пахельбеля невелики, лаконичны, центростремительны, удивительно, четки по композиции. В отличие от многих предшественников он не расширяет полифоническую форму за счет широкого вариационного развития, а «сжимает» ее вокруг темы. Однако эта центростремительность еще не оттеняется широтой модуляционного замысла или наличием развитых интермедий. Сам по себе круг образов в фугах Пахельбеля не требует особенно широкого развертывания с различными функциями разделов фуги. Отсюда и частое ограничение сферой тоники и доминанты, то есть экспонированием темы, отсюда лишь едва намеченные интермедии. И во всем этом сплошь и рядом проступают отдельные черты сходства с фугами Баха — без приближения к глубине его мысли и совершенству его драматургии. Пахельбель, так сказать,

508

очищает, освобождает фугу от «привходящих» элементов формы, концентрирует ее на созревшем тематизме, проясняет ее общий склад: в этом его главная заслуга на пороге баховской эпохи.

Что касается импровизационных форм у Пахельбеля, то даже они — близкие прелюдиям-этюдам или несколько рапсодичные — удивительно собранны, лаконичны, пластичны в целом. Никакой расплывчатости, рыхлости, незавершенности в них нет. Так, например, в короткой токкате за эффектным, широким пассажным вступлением (через всю клавиатуру) следует рапсодически-ариозная фраза, переходящая в плавное «пение» верхнего голоса на фоне «рокочущих» пассажей, а затем начинается развертывание основной музыкальной мысли токкаты — из легких, живых, характерных мелодических фигур «баховского» типа (*пример 159*). Целое скреплено твердым и простым гармоническим планом: тонический органнй пункт сменяется доминантовым. Смена образных штрихов (вступление — монологичность — динамика) не препятствует цельности впечатления.

Много внимания уделял Пахельбель обработкам протестантского хора, в известной мере подготавливая почву для Баха. От простых и последовательных рядов вариаций на хорал Пахельбель переходил к более сложным и свободным приемам обработки хоральных мелодий. Так, прославленный хорал «Ein'feste Burg» он обработал в малом цикле из двух частей: фугированной и прелюдией. Первая часть имитирует одну за другой строфы хора, словно в экспозициях фуг, во второй же — хорал положен в основу прелюдии как ее гармонический бас.

В творчестве Букстехуде на Первый план выступают иные стороны органного искусства той же поры: масштабность замыслов, богатство и свобода фантазии, склонность к патетике, драматизму, несколько ораторской интонации. В отличие от Пахельбеля его формы в органной музыке скорее широко раскинуты, чем компактны, скорее внутренне контрастны, чем центростремительны.

Дитрих Букстехуде родился в 1.637 в Ольдесло в семье органиста. С детства занимался музыкой под руководством отца. С 1657 года стал органистом в Хельсингборге (семья Букстехуде находилась тогда в Швеции), затем в 1660—1667 годы — тоже органистом в Хельсингёре (Дания). С 1668 года Букстехуде обосновался в Любеке, где и работал до конца жизни (умер 9 мая 1707 года).

Крупнейший композитор-органист своего времени, Букстехуде ни по масштабам музыкальной деятельности в целом, ни по общему характеру творчества словно не вмещается в русло органных

традиций. Артистический темперамент влек его к искусству крупных масштабов, к выразительности драматического плана, - к мощному художественному воздействию на большую аудиторию. Его многочисленные кантаты обнаруживают с несомненно большой силой именно драматические устремления композитора. Для Любека Букстехуде вовсе не был типичной фигурой скромного

509

церковного органиста. Он сыграл едва ли не самую значительную тогда роль в музыкальной жизни города. С его именем связывается организация годовых церковных концертов в так называемых «Abendmusiken» (с 1673 года), которые проходили в последние пять воскресений перед рождеством. Букстехуде выступал перед городской аудиторией как органист, а также сам писал музыку для этих «музыкальных вечеров» (на которых исполнялись и разнообразные инструментальные произведения, и кантаты).

Таким образом, концертная деятельность Букстехуде — композитора и исполнителя — хотя и была внешне связана с церковью, внутренне зависела от нее меньше, чем у кого-либо из органистов XVII века. Его произведения для органа возникали именно в качестве концертных пьес, ярких и эффектных, патетических и виртуозных. В его творчестве вообще слабо ощущались грани между духовным и светским искусством. Как и многие его предшественники в разных странах, он не чуждался жанрово-бытовых музыкальных форм: у него есть даже целая сюита на хорал (прелюд, куранта, сарабанда, жига). Но не это было для него существенным в преодолении церковных традиций. Скорее новые драматические, чем бытовые стороны музыкального искусства XVII века оказали воздействие на искусство Букстехуде, и в частности на характер его органного творчества.

Советский исследователь, анализируя фуги и вариации Букстехуде, отмечает в них следы связи со старинными формами (с канцоной, даже приемами мелодического синтезирования у старых нидерландских мастеров) и приходит к выводу, что композиция Букстехуде (речь идет, в частности, о большой обработке хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern») «творчески обобщает опыт прежних мастеров, ставит его в зависимость от его собственных замыслов и современных ему форм»²¹.

Так или иначе формы органных произведений Букстехуде складываются как синтетические, соединяющие в себе свойства и тенденции имитационных, вариационных, остинатных приемов, старинных, вполне традиционных и новейших принципов музыкального мышления. При этом композитор-исполнитель явно тяготеет к расширению форм, даже к монументальности их, а также к поискам возможных образных контрастов в пределах слитной композиции. В этом смысле его искусство до известной степени противостоит искусству Пахельбеля.

Для Букстехуде характерна не ранняя фуга сама по себе, не малый цикл прелюдия-фуга и не токката как импровизационная форма. Более показательны для него взаимопроникновение признаков этих форм, причем не на ранней стадии их сложения (когда действовал еще синкретизм формообразования), а на пороге полной зрелости, накануне баховского этапа. Если Букстехуде создает фугу, предшествующую прелюдией, то и внутри фуги, меж-

²¹ Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, с. 76.

540

ду экспозициями ее тем, и в конце фуги напоминает тематический материал прелюдии. В прелюдии-фуге g-moll перед нами монументальное произведение, близкое контрастно-составной композиции, но с чертами импровизационных форм по своей стилистике. За эффектным «ораторским» вступлением органно-токатного патетического характера следует легкая пассажная фугетта (¹²/₈ после 4/4), сменяющаяся прелюдийным эпизодом, который приводит к центральной части произведения — серьезной, развитой фуге на подвижную тему (аналогии есть у Баха в органных фугах). После нее идет новый прелюдийный эпизод, новая фугетта, как бы растекающаяся в эффектной пассажной коде. В смысле драматургии целого здесь есть признаки симметрии, но отнюдь не точной: функции разделов родственны, но тематизм их не совпадает. Все части свободно и плавно переходят одна в другую: происходит естественная смена образов или образных штрихов почти театральной яркости. Одни из них развернуты (в фуге), другие только намечены...

В цитированной книге Вл. Протопопова разбираются прелюдия и фуга e-moll Букстехуде. После прелюдии здесь следуют три фугированные части, причем между второй и третьей частями и в завершении всей композиции развивается тематический материал прелюдии.

Широко применяет Букстехуде вариационные принципы как в сочетаниях с другими принципами формообразования, так и в оstinатных формах (пассакалья, чакона). С удивительной свободой создает он обработки хорала, смело изменяя самый характер хоральной мелодии, то выдвигая ее на первый план, то как бы затушевывая движением других голосов, расчлняя, изменяя ритмически и т. п. «Вариационно-слитная форма, канцона, фуга, соединившись, образовали тут неповторимо своеобразное целое», — пишет Вл. Протопопов о хоральной обработке «Wie schon leuchtet der Morgenstern»²².

Чрезвычайно содержательны, развиты в своей синтетической природе оstinатные формы у Букстехуде (пассакалья, чакона). Эти формы, уходящие по их истокам в прошлое, сложились и стали популярными именно в XVII веке. Вариации на удержанный бас, более или менее строгие, известны у английских композиторов (гроунд), в итальянской опере (арии и хоры на basso ostinato), во французской лирической трагедии (балетные финалы в форме чаконь), в инструментальной музыке у итальянских скрипачей, французских клавесинистов и т. д. Возвращение к одной и той же басовой формуле, достаточно ощутимой и броской (повторения ее в пассакалье, возможность более свободного напоминания в чаконе), скрепляло форму целого, сохраняло единство образа в оперной арии, танце, части сюиты или сонаты, что было особенно существенно для выдержанно-скорбных ситуаций. Когда-то чакона

²² Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, с. 73.

511

была народным танцем в Испании (баскского происхождения?), подвижным и «диким», с пением в сопровождении кастаньет. При распространении по Европе приобрела характер медленного, плавного, величавого движения — и в этом облике была положена в основу одной из оstinатных музыкальных форм. Ко времени Букстехуде чакона уже не нова в западноевропейской музыке. Однако он оказался одним из первых композиторов, трактовавших чакону (как и пассакалью) крупномасштабно. Его чакона e-moll — одно из лучших произведений композитора. На основе веской, островыразительной темы возникает большая композиция, одновременно спаянная басовой темой, а также интонационным развитием — и допускающая свободу формообразования (возникновение фугато, введение нового материала). Вариационность, фугированность, внутренние интонационные связи, возникающие впечатления чуть ли не импровизационного размаха — все это одновременно и «держится» на фундаменте басовой темы, и «движется» вперед, захватывая все новые стороны образа.

От органной музыки Букстехуде, от ее крупных форм и мощных средств выразительности идет линия к таким созданиям Баха, как его Хроматическая фантазия и фуга, органная токката d-moll (BWV № 565), большие органные фуги (например, прелюдия и фуга e-moll, BWV № 548) и пассакалья c-moll (BWV № 582). Само собой разумеется, Бах не просто развивает традиции Букстехуде: в его творчестве эти традиции преобразуются, как преобразуются, обретая новый смысл, и традиции Пахельбеля.

С музыкой для органа и характерными для нее жанрами оставались так или иначе связаны с конца XVI и на протяжении XVII века многие композиторы, известные главным образом как вёрджинелисты или клавесинисты. Выдающийся английский вёрджинелист Джон Булл был также органистом и писал музыку для органа. И, что еще более удивительно, прославленный Франсуа Куперен многие годы работал церковным органистом в Париже и музыкальное образование получил под руководством опытных органистов, в том числе — собственного отца, Шарля Куперена.

Хотя между репертуаром органа и репертуаром клавесина заметно в XVII веке постоянное взаимодействие, в общем направлении органной музыки от XVI к XVIII веку наблюдается своеобразная последовательность в «выборе» и эволюции именно тех, а не иных жанров и музыкальных форм. Как ни были в целом различны творческие школы в Италии и в Испании, в Голландии и во Франции или в немецких центрах, повсюду имитационно-полифонические жанры двигались в направлении к фуге, лишь, быть может, с большим или меньшим успехом. Повсюду методы вариационного развития сохраняли важное значение и проникали в другие формы. И, наконец, трудно представить органную музыку без характерного устремления к импровизационности изложения, выработанной именно на органе и определявшей сущность токкат и других близких им форм.

512

МУЗЫКА ДЛЯ КЛАВИРА, от английских верджинелистов к Франсуа Куперену Великому

Клавирная музыка, как специфическая область творчества, выдвинулась в своем развитии позднее органной. Сам же по себе простейший репертуар клавикордов или клавесина возник, надо полагать, уже тогда, когда были созданы первые примитивные инструменты, соединявшие клавишный механизм не с духовыми инструментами (подобно органу), а с большим комплектом струн. Вероятно, это следует отнести к XIII—XVI векам. В сборниках органных пьес с XV века встречаются обработки светских песен и танцев; быть может, они исполнялись и на клавесине как на инструменте чисто светского, домашнего музицирования. Но самостоятельного значения клавирная музыка еще не приобрела, об особых приемах ее исполнения или композиции музыканты пока не задумывались. Стиля клавирной музыки как таковой по меньшей мере до последней четверти XVI века современники словно и не ощущали. Так, после середины этого столетия немецкий органист Э. Н. Аммербах писал: «Искусство игры на органе следует предпочесть другим, так как оно применимо не только на одном инструменте. Кто хорошо овладел им, тот может с успехом применять его также на позитивах, регалиях, вёрджинелях, клавикордах, клавичембало, харпсихордах и других подобных инструментах»²³. Пройдет еще некоторое время, и Джироламо Дирута, родом из Перуджи, в своем трактате «Трансильванец» (1593) попытается размежевать исполнительскую манеру органиста — и клавесиниста и заметить, что «исполнители танцев» (то есть привычные к клавесину) плохо играют на органе, а органисты, в свою очередь, должны приспособиться к звучанию клавесина, если им доводится исполнять на нем танцы.

Основные типы клавира, с которыми еще имел дело Бах, были известны уже в XVI веке: клавесин (от удара по клавише струна задевалась перышком) и клавикорды (от такого же удара струну задевал металлический тангент). Этими особенностями звукоизвлечения (щипок или удар) определялись основные различия в тембре, силе и длительности звука данных инструментов. Клавесин обладал более сильным, но отрывистым звуком и далее чаще применялся для игры в концертах, для аккомпанемента в оркестре. В домашнем быту обычно пользовались клавикордами — небольшим инструментом со слабым, но все же дрящимся звуком. Клавесин постоянно совершенствовался, причем предпринимались попытки всемерно, разнообразить его звучание. В конце XVI века его диапазон достигал четырех с половиной пяти октав. В XVII столетии знаменитые голландские мастера Рюккерсы выпускали концертные клавесины, обладавшие сильным зву-

²³ Цит. по кн.: Geschichte der Klaviermusik von M. Seifferl herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von G. F. Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, B. 1. Leipzig, 1899, S. 17.

513

ком. Нередко создавались клавесины с двумя клавиатурами (одна над другой). Этим достигались, во-первых, различная сила звука (клавиатура forte — и клавиатура piano), во-вторых, хорошая возможность передавать переkreщивание голосов. Использовались также эффекты особых «регистров» на клавесине: нажим кнопки или рычажка включал в действие струны из различного материала или струны, прикрытые пергаментом. Иногда добавлялась третья клавиатура с «лютневым» тембром. Комбинациями всех этих средств удавалось достигать градаций звука, изменения тембра, некоторого нарастания звучности, но в принципе эффекты crescendo и diminuendo на клавесине были в полную силу недостижимы. Клавесин имел в разных странах несколько разновидностей. Большой инструмент крыловидной формы назывался именно клавесином во Франции, клавичембало в Италии, флюгелем в Германии. Небольшие прямоугольные инструменты носили название эпинета во Франции, спинета в Италии, вёрджинеля в Англии.

Становление собственного стиля клавирной музыки протекает в усвоении и постепенном преодолении традиций органной и лютневой музыки. Естественно, что ранние истоки клавирного искусства уходят к лютневой и органной музыке. Лютня как щипковый домашний инструмент и орган как инструмент клавишный словно питали на первых порах клавир с его репертуаром. Однако свою самостоятельность клавирная музыка завоевала все же как чисто светская область искусства. Если в ней еще, сказывались и далее следы связи с органными жанрами, то это выражалось лишь частично — в культивировании крупных форм (фантазии, токкаты), которые, впрочем, на протяжении XVII века не составляли основу клавирного репертуара. Что же касается лютневой музыки, то ее репертуар был более непосредственно унаследован клавесином, который

в ряде стран постепенно вытеснил лютню из быта, из домашнего обихода.

Прежде чем сложилась во Франции большая и надолго влиятельная творческая школа клавесинистов, характерный облик музыки для клавира проступил впервые в искусстве английских вёрджинелистов конца XVI — начала XVII века. Известно, что игра на вёрджинеле была распространена в быту Англии по крайней мере с начала XVI века. По-видимому, репертуар исполнителей на вёрджинеле смыкался тогда с репертуаром лютнистов и, во всяком случае, не претендовал на какую-либо творческую оригинальность. И лишь с выдвижением композиторской школы вёрджинелистов в последние десятилетия XVI века было положено начало собственно клавирного репертуара, клавирного стиля письма. Это произошло как раз в эпоху Шекспира, во время расцвета в Англии гуманистической литературы, в пору важных побед именно светского искусства. Богатая событиями, бурная и значительная эпоха английской истории породила крупные художественные явления и наполнила их ярким жизненным содержанием. В своей относительно скромной области новое искусство вёрджинелистов тоже знаменовало собой победу светского, гуманистического на-

514

чала в художественной культуре страны и — что особенно специфично — обнаруживало прямое соприкосновение с народными музыкальными истоками.

Школу английских вёрджинелистов образовали композиторы **Уильям Бёрд (1543 или 1544—1623)**, **Джон Булл (ок. 1562—1628)**, **Томас Морли (1557—1603)**, **Орландо Гиббонс (1583—1625)** и некоторые другие. Их искусство отнюдь не изолировано от традиций, с одной стороны, лютневой, с другой — органной музыки своего времени. Параллельно им действовал талантливый и плодовитый композитор-лютнист **Джон Даулэнд (1562—1626)**, в творчестве которого отчасти представлены те же жанры, что и у современных ему вёрджинелистов. Из репертуара лютни вёрджинелисты переняли такие простейшие формы, как обработка песен и танцев (ранее всего паваны и гальярды, то есть «прапары» будущей сюиты). Но они же не чуждались и крупных полифонических форм (фантазий, например), тем более что в ряде случаев и сами были одновременно органистами. Бёрд известен также как автор английских мадригалов. Вообще представлять творческую школу вёрджинелистов только как противостоящую иным творческим направлениям современности было бы неверно. Вёрджинелисты создавали полифонические произведения для органа и клавира, делали обработки хорала — и все это день за днем происходило, так сказать, рядом с сочинением чисто светских пьес для вёрджинеля. Естественно, однако, что и в их органных (по происхождению) формах тоже отражался в свою очередь опыт, например, варьирования бытовых песенных мелодий. При всем том в историю вошло именно светское искусство вёрджинелистов: оно определило их творческую школу в ее новаторском значении.

Не случайно и в быту распространялись прежде всего светские пьесы представителей этой школы. Их произведения входили в именные рукописные «книги», обычно составляемые для любителей из высшего общества: известны «Вёрджинельная книга леди Невил» (1591), «Вёрджинельная книга Фитцуильяма» (1625) и другие. Но популярность музыки для вёрджинеля требовала и более «мобильного» ее распространения. В 1612 году в Лондоне был издан печатный сборник пьес «славных мастеров» У. Бёрда, Дж. Булла и Орландо Гиббонса под названием «Парфения, или Девичьи годы первой музыки, которая была когда-либо напечатана для вёрджинеля». Как ни условно в духе времени, как ни символично это название, в нем отражено и реальное чувство новизны, молодости искусства английских вёрджинелистов.

В названных и подобных им сборниках встречались пьесы различных авторов, по преимуществу вариации на танцы и популярные песенные мелодии, а также прелюдии и фантазии. Тематический материал композиторы черпали отовсюду, где он привлекал их внимание и пользовался известностью, успехом в быту. Так возникли вариации «Свист возницы», «Фортуна», «Эти красавицы», «Волынка», «На охоте» (у Бёрда), «Королевская охота», «Валь-

515

сингам», «Буффоны», «Новая бергамаска», «Милый пригожий Робин», «Я сам», «Мое горе», «Мой выбор» (у Булла). Нередко программные названия давались танцам: павана «Меланхолия», куранта «Тревога», куранта «Кингстон».

Свежие и простые мелодические истоки в большой мере определяли интонационный облик музыки английских вёрджинелистов (*пример 160*). Так за много-много лет до прославленных симфонических вариаций Гайдна на бесхитростные и колоритные в своей простоте народные

мелодии ранние инструментальные жанры были оплодотворены живой связью с народно-бытовой мелодикой. Эта здоровая художественная основа искусства вёрджинелистов сообщает ему более широкое общественное значение, чем можно было бы предположить по первоначальной среде его распространения.

Среди произведений вёрджинелистов на рубеже XVI—XVII веков главный интерес представляют именно вариации на темы песен и танцев — как по своей интонационной основе, так по общему складу и принципам формообразования. Лапидарные, яркие, легко узнаваемые песенные и танцевальные мелодии с их четким внутренним членением побуждали придерживаться по преимуществу гомофонного склада, простых формальных структур, общей прозрачности изложения. Это особенно характерно для ранних образцов, в частности для вариаций Бёрда. Мелодия песни (или танца), становясь темой, обычно гармонизируется у него в новом и ясном гармоническом складе. В дальнейшем эта гармоническая основа (как и масштабы построения) удерживается при варьировании, а музыка сохраняет ясно ощутимую связь с темой, не дает ее забыть. Число вариаций может быть и очень скромным (4, 6), и достаточно большим (16 вариаций на тему «Джон, приди, поцелуй меня», 22 — на тему «Вальсингам»).

Фактурное варьирование сопряжено с развитием собственно клавирной техники, которая именно здесь и обретает постепенно свою характерность, хотя еще не вполне порывает с наследием лютни. Аккордика, аккордовые и гаммообразные пассажи, передаваемые из партии одной руки в партию другой, ломаные октавы, репетиции и тому подобные фигурационные приемы в целом становятся все более специфичными для клавесина. Возникают и особые вариационные формы — остинатного типа (например, «Колокола» Бёрда), то есть на основе удержанного баса (гроунд). Встречается у вёрджинелистов и такой тип вариаций, когда поочередно варьруется каждый раздел темы (вариации Т. Морлея «Нанси») ²⁴.

Выбор танцев среди вёрджинельных пьес не очень широк: павана, гальярда, пассамеццо, жига, куранта (в частности, французская куранта). Они существуют, так сказать, сами по себе, не образуя сюитный цикл. Иной раз танцам придается как бы расширительный смысл: павана и гальярда «Симфония» у Булла. В ряде случаев в пьесах особо конкретизируются программные

²⁴ См.: Хрестоматия, № 46, 47, 48.

516

или изобразительные тенденции («Битва» Бёрда, его же «Колокола», «Листопад» М. Пирсона и другие).

Со временем методы варьирования у вёрджинелистов усложняются и совершенствуются, что особенно характерно для Булла, создающего более свободные вариации, перерастающие в слитно-вариационную форму, почти концертные по развитой клавишной технике, в крупных масштабах (30 и больше вариаций). Общий замысел в каждом цикле вариаций вёрджинелисты, как правило, подчиняют принципу постепенного динамического нарастания, что достигается главным образом за счет фактурного развития на первых этапах сложения творческой школы, а также путем более сложных «превращений» тематического материала в дальнейшем ее движении.

Ко времени Пёрселла, который сам был первоклассным органистом и клавесинистом и писал музыку для клавесина, английская творческая школа вступает во взаимодействие с другими творческими направлениями, сложившимися в странах Западной Европы. С середины XVII века крепнет значение школы французских клавесинистов, которая затем выступает на первый план в развитии этой области музыкального искусства. Почти сто лет охватывает ее история, завершаясь произведениями Ж. Ф. Рамо и его младших современников. К концу XVII столетия становятся очевидны успехи композиторов-клавесинистов в некоторых других странах Западной Европы. И все же на протяжении долгого времени наиболее влиятельной остается французская творческая школа; цельность ее нового стиля, отточенность письма, последовательность эволюции производят особенно сильное впечатление на современников. Как и опера Люлли, музыка клавесинистов воплощает «французский вкус» своего времени. На первых этапах развития французская клавесинная музыка тесно соприкасалась с традициями французских лютнистов, достигших к тому времени большого совершенства композиции, тонкости, даже известной изысканности стилистики. Не следует думать, однако, что лютневая музыка середины XVII века оставалась во Франции только народно-бытовым искусством. Крупнейшие композиторы-лютнисты той поры выступали в аристократических салонах, испытывали на себе воздействие музыки придворного балета, сообщали своим танцевальным пьесам уже не бытовой, а стилизованный характер, стремились придать им новую эмоциональную выразительность. Как раз

в те годы, когда началась деятельность родоначальников французской школы клавесинистов Жака Шампюана де Шамбоньера и его последователя Луи Куперена, в Париже пользовался славой крупнейший лютнист Дени Готье (ок. 1600—1672), создававший многочисленные пьесы для своего инструмента. Среди его произведений — несколько стилизованные, порой с программными подзаголовками танцы (аллеманда, куранта, сарабанда), другие программные миниатюры. В 1669 Готье выпустил сборник пьес для лютни под названием «Красноречие богов». По своим масштабам его пьесы невелики,

517

выдержаны обычно в одном движении, но их фактура уже соединяет в себе ритмические основы танца с изящной активизацией средних голосов, а общий характер проникается лирической или даже несколько патетической выразительностью (*пример 161*).

Сопоставление лютневой музыки Готье с клавесинными пьесами Шамбоньера позволяет обнаружить много общего в искусстве того и другого: жанровые основы, выбор танцев, программные тенденции, самый характер возникающих образов, стилистика. Жак Шампюан де Шамбоньер (после 1601— перед 4 мая 1672) происходил из потомственной семьи музыкантов (его отец, органист и клавесинист, работал при дворе Людовика XIII), был известен как превосходный исполнитель на клавесине и органе, талантливый композитор и преуспевающий педагог. С 1640 года он находился на придворной службе (эпинетист — по названию малого клавесина). Клавесинные пьесы Шамбоньера возникли на основе танцев — куранты (их особенно много у композитора), аллеманды, сарабанды, жиги, паваны, гальярды, канари, менуэта (*пример 162*).

Именно из такого репертуара со временем сложился определенный вид сюиты, получивший не всеобщее распространение, а характерный лишь для некоторых школ и по преимуществу — для немецких композиторов. Выделение в качестве главных частей сюиты аллеманды, куранты, сарабанды и жиги было отчасти подготовлено работой французских композиторов над этими танцами, отбором их, произведенным у Фробергера, затем у Пахельбеля, подхватившего эту линию, и, наконец, творческой практикой И. С. Баха (Французские сюиты). По происхождению танцев сюита связана с различными традициями. Аллеманда, например, известна с середины XVI века, но ее название («немецкая») пока не получило конкретного исторического обоснования или объяснения. Куранта, тоже известная с XVI века, существовала в XVII во французской и итальянской разновидностях. Сарабанда уходит своими истоками к Испании. Жига произошла из английской традиции. Само распространение этих танцев ко времени их включения в сюиту было неодинаковым. Аллемаида уже ушла из быта и утрачивала собственно танцевальные черты. Куранта стала модным французским танцем. Менуэт едва появился, и его популярность была еще впереди. У каждой из национальных творческих школ в Западной Европе складывалось свое отношение к подбору и интерпретации танцев в сюите, свои представления о масштабе целого в цикле, о стиле изложения тех или иных танцев.

Возвращаясь к Шамбоньеру, заметим, что его пьесы, по существу, не образуют какого-либо типа сюиты, да это и вообще не характерно для французской школы клавесинистов. В той или иной мере Шамбоньер стилизует изложение танцев. Более заметно это в его аллемандах, которые уже далеки от танцевальности, несколько полифонизированы и являются попросту небольшими пьесами в определенном движении преимущественно спокойно-раздумчивого характера. Куранты скорее сохраняют свой балет-

518

ный облик. Сарабанды то несколько тяжеловесны, то более лиричны, с преобладанием мелодической выразительности (что станет в дальнейшем традицией для сарабанды как на сцене, так и в инструментальной музыке). Программные подзаголовки в ряде танцев у Шамбоньера побуждают к сценическим, в частности балетным ассоциациям: павана «Беседа богов», сарабанда «Юные зефиры», «Торжественная сарабанда». Повсюду применен принцип танца как форма развертывания композиции, то есть выдержанность заданного движения и ритма. Охотно обращается композитор к вариационности, создавая после танца его дубли.

По общему музыкальному складу пьесы Шамбоньера тяготеют к гомофонии. Подвижность всех голосов, не исключая и средние, не затемняет гармоническую основу целого. Фактура остается легкой, прозрачной. При этом композитор уже намечает характер орнаментики, которая вскоре приобретет у французских клавесинистов подлинно всеобщую власть и составит один из господствующих признаков их стиля. Правда, в сравнении, например, с музыкой Франсуа Куперена великоорнаментальность Шамбоньера не столь изысканна и не столь обильна:

украшений не слишком много, и они сосредоточены в верхнем голосе. Из множества приемов орнаментации композитор отбирает те, которые обвивают гармонический звук (форшлаг, группетто, трель) как опору мелодии. Благодаря этому характерное движение танца большей частью вполне ощутимо в его курантах и сарабандах. Вообще клавишинная фактура Шамбоньера достаточно несложна и представляет еще как бы только опору для орнаментального «плетения», которое станет характерным в пьесах последующих композиторов.

Шамбоньер создал школу французских композиторов-клавесинистов, которые были не только последователями, но прямыми его учениками: Луи Куперен и его братья, Жан Анри д'Англебер (1628—1691), возможно Никола Антуан Лебег (1631—1702) и другие. Из них особо выделился Луи Куперен (1626—1661) — первый прославившийся представитель музыкальной династии Куперенов. Он был разносторонним музыкантом: клавесинистом, органистом, исполнителем на скрипке и виоле. Занимая должность органиста в одной из парижских церквей, играл также в оркестре при постановках балетов Люлли. Однако более всего привлекала Луи Куперена музыка для клавесина. Он писал пьесы и для органа, для инструментального ансамбля, для скрипки, но подавляющее количество его сочинений, принесшее ему известность, создано для клавесина. В отличие от других композиторов XVII века, которые в стилистике своих сочинений либо исходили от органной традиции, либо оплодотворили ее связями с клавирным искусством, Луи Куперен оставался собственно клавесинистом: его сто с лишним клавирных пьес знаменуют дальнейшее движение по пути, намеченному Шамбоньером.

Казалось бы, подобно своему учителю, Луи Куперен исходит в основном из тех же характерных танцев, которые легли в основу

519

произведений Шамбоньера и Готье. Но вместе с тем он стремится внести некоторую индивидуализацию или особый колорит в танец («Менуэт из Пуату», «Баскский бранль»), предварить ряд танцев свободной, отнюдь не танцевальной прелюдией (обычно без указаний метра и ритма), даже сопоставить с танцами резко контрастную пьесу — так называемое «Tombeau», то есть эпитафию, «надгробие» (по образцу лютнистов). Так в контекст неотяжеленной эмоциями, преимущественно танцевальной музыки входит совсем иное — чуть ли не трагическое начало. В «Tombeau de Blanchocher» («Надгробие» лютниста Бланроше) Луи Куперен находится во власти серьезных и скорбных чувств. Мерное и величественное движение, глубина регистра в сопоставлении со светлыми хоральными звучностями, ровные перезвоны придают особую характерность этой «похоронной» пьесе, написанной в память друга. Создает также Луи Куперен иные нетанцевальные пьесы, обозначая их как «Пастурель», «В Пьемонтском духе». Интересны у него входившие тогда в известность чаконы (или шаконны — на французский лад), в которых традиционная для них вариационность на удержанном басу сочетается с признаками рондо.

Дальнейший путь французской школы клавесинистов (приведший затем к Франсуа Куперену Великому) связан с именами уже названных д'Англебера и Лебега, а также Луи Маршана, Гаспара ле Ру и ряда других композиторов, перешагнувших из XVII в XVIII век. Их творческими усилиями формируется сюита, которая, однако, и теперь не приобретает устойчивых форм. Хотя начальными частями ее становятся у д'Англебера и Лебега аллеманда и куранта, дальше могут следовать едва ли не любые танцы, а завершается целое то гавотом и менуэтом (то есть новыми, модными танцами), то старинной гальярдой и пассакальей, следующими за жигой. Будущее покажет, что французская школа тяготеет больше к свободному ряду миниатюр как своего рода концертной программе, чем к кристаллизации определенного типа сюиты с ее опорными танцами.

Тем не менее в общеевропейском масштабе музыка для клавира остается связанной в XVII веке по преимуществу с жанром сюиты, как бы он ни понимался в разных странах и разными композиторами. Это означает, что каждая пьеса остается, как правило, небольшой, выдержанной в одном движении, по-своему характерной (хотя бы по признакам танцевального движения), а в музыкальном искусстве усиливается тяга к многообразию, к сопоставлению, даже возможному контрасту образов, на первых порах выраженному хотя бы в их сюитном чередовании.

На этом направлении и в этих общих рамках возникает множество творческих опытов, идут многообразные искания: одни у Пёрселла с его органической близостью к английской фольклорной традиции, другие у Фробергера с его патетикой и импровизационностью, с программно-выразительными склонностями; одни у Алессандро Польетти с его небывало грандиозными сюитами, включающими циклы характерных вариаций, другие у Пахельбеля с его

лаконизмом, устойчивой формой сюиты при тематическом объединении входящих в нее танцев. Разумеется, на деле всевозможных толкований клавирной сюиты наблюдалось тогда еще больше, ибо она не была изолирована и от аналогичных опытов в сфере инструментального ансамбля. Известно, что уже во втором десятилетии XVII века в сборниках пьес для четырех-пяти (чаще не обозначенных) инструментов танцы складывались в циклы, где чередовались тематически объединенные, например, павана, гальярда, куранта, аллеманда и трипла (как вариация аллеманды). Этой традиции в известной мере следует Пахельбель в своих клавирных сюитах, хотя его и отделяет от названных сборников не одно десятилетие, а самый стиль его танцев много более развит и специфичен.

Алессандро Польшетти остается поныне не совсем ясной, если не загадочной фигурой на путях инструментальной музыки во второй половине XVII века. По происхождению он итальянец, с 1661 года был придворным органистом в Вене, умер в 1683 году. Ничего более о нем неизвестно. Были у него предшественники в понимании клавирного искусства? Кто продолжил его дело? Быть может, изучение архивных источников когда-либо позволит ответить на эти вопросы. Пока же Польшетти представляется одинокой фигурой без музыкальных предков и непосредственных потомков, каким-то удивительным, из ряда вон выходящим явлением для своего времени. По-видимому, его клавирные пьесы сложились в пору особого подъема сверхпышного венского барокко на оперной сцене (имеем в виду не столько музыку Чести, сколько декорации Лодовико Бурначини), а также в обстановке придворных празднеств. Но на такое сопоставление наводят лишь грандиозные масштабы композиций Польшетти и необычайно, до виртуозности, богатый стиль их изложения. Тематика же и направление его искусства скорее далеки от дворцового барокко.

Достаточно ознакомиться с двумя клавирными сюитами Польшетти, чтобы ощутить полнейшую необычность его замыслов, чуть ли не нарочитую экспериментальность его композиций. Особенно поражает своими масштабами и составом частей сюита «Соловей», к тому же достигающая порой предельной для XVII века виртуозности клавирного письма. В рамки сюиты, по существу, вмещена огромная концертная программа, разнохарактерная, если не разностильная. Она соединяет в себе жанры старинной органной традиции (начальные токката и канцона), опорные танцы собственно сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига — все с дублями), немецкую арию со многими характерными вариациями и еще один, заключительный ряд вариаций особого виртуозно-изобразительного плана, открывающийся «Ричеркаром Соловья». Здесь как бы собраны едва ли не все части инструментального цикла, возможные в XVII веке на разных этапах развития, у различных авторов. Традиционное — и самоновейшее по характеру письма, отвлеченное — и ярко жанровое, остроизобразительное начала соединились в едином гигантском цикле.

521

Сами по себе широкая органная по облику токката и традиционная полифоническая канцона, открывающие цикл, не представляют ничего особенного для своего времени, будучи даже скорее архаичными, чем модными в клавирной сюите. Сочетание их с чисто сюитной последовательностью четырех танцев уже вносит известный контраст в композицию целого. Но более всего удивительны далее две серии вариаций, завершающие цикл. Несложная немецкая песня («*Agia Alle magna*») становится темой для двадцати вариаций, имеющих в большинстве специальные обозначения. Характерность их чаще связана с подражанием национальным инструментам, реже с танцами или отдельными бытовыми явлениями ясно выраженного местного колорита. Так возникают, например, вариации «Богемская: волынка», «Голландская: флажолет», «Баварская свирель», «Венгерские скрипки», «Штейермаркский рог». А наряду с ними — «Старинный женский кондукт», «Свадебный танец», «Солдатские сигнальные рожки», «Французские поцелуи ручек» и т. д. Все это весьма изобретательно по звучанию, порою виртуозно, словно и не в клавесинном стиле, остроумно в целом и свидетельствует о слуховой наблюдательности автора. Сопоставляя вариаций Польшетти в их «разнонациональном» замысле с другими современными им явлениями искусства,

мы можем найти, пожалуй, единственную аналогию — синтетический, музыкально-сценический замысел пролога к постановке оперы Чести «Золотое яблоко»: в аллегорическом «Театре австрийской славы» фигурировали на сцене олицетворения Богемии, Венгрии, Италии, Сардинии, Испании и т. д. То, что на оперной сцене превращалось в грандиозную репрезентативную аллерию, в клавирной музыке отзывало бытовой характерностью... Кстати, в 1667 году, когда в

Вене состоялись пышные свадебные празднества при дворе и была поставлена опера Чести, Польетти мог и присутствовать на них и даже писать музыку для камерного исполнения. Быть может, его сюита навеяна этими обстоятельствами? Тогда ее масштабы и ее содержание были бы естественны, а, в частности, оригинальный замысел вариаций на немецкую песню до некоторой степени получил бы свое объяснение.

Возвращаясь к сюите в целом, подчеркнем особую «изобразительную виртуозность» ее вторых вариаций — на «Ричеркар Соловья»: здесь есть вариация в форме каприччо и другая вариация, обозначенная как «Странная [причудливая] ария Соловья». Цикл заключается сверхвиртуозным «Подражанием маленькой птичке». По-видимому, эти последние пьесы производили в свое время наиболее сильное впечатление, ибо вся сюита получила название «Соловей».

Изобразительность несколько наивного характера лежит в основе «Канцоны на крики курицы и петуха» — отдельной пьесы Польетти с вариациями.

Однако композитор не ограничивался подобным пониманием программности. У него есть и опыты совсем иного рода. Одна из его клавирных сюит написана «На восстание в Венгрии». Все ее

522

части объединены избранной темой, которая была тогда острозлободневной — в связи с антигабсбургским восстанием в 1678 году. На большой исторической дистанции нам представляется по-своему наивным «приспособление» частей сюиты к раскрытию столь серьезной программы. Цикл открывается галопом-фугой. Эта часть незавершена и непосредственно переходит в аллеманду с подзаголовком «La prisonnie» («Заключение в тюрьму»). Галоп подзаголовка лишен и, по-видимому, образно связан именно с восстанием: это очень активное, энергичное начало сюиты, в котором вряд ли, однако, можно различить собственно драматическое содержание. Затем следуют четыре уже традиционные части сюиты: кроме названной аллеманды еще куранта («Процесс»), сарабанда («Приговор»), жига («La Lige»?}. Если бы не программные обозначения, можно было бы воспринять только сдержанность аллеманды, беспокойство куранты, величавую серьезность сарабанды. Новая часть уже не имеет связи с танцевальной сюитой и носит название «Le décapitation» («Обезглавливание», «Казнь»). За ней идет похоронная пассакалья и как финал цикла «Колокола. Реквием». Последние части сосредоточенно серьезны: они посвящаются памяти восставших, на стороне которых, вне сомнений, находятся симпатии и сочувствие автора. При всей наивности, возможно еще естественной для первых опытов, и эта сюита Польетти оригинальна и смела для своего времени. Перед нами бесспорно очень интересная творческая личность, которую мы скорее **угадываем** по немногим известным произведениям, чем познаем глубоко, в исторической конкретности.

Трудно найти большую противоположность Польетти, чем Пахельбель с его пониманием сюиты для клавира. В его сюитные циклы входят аллеманда, куранта, сарабанда, жига, иногда air (как инструментальное воплощение вокального жанра, чаще всего песни, а не собственно «арии»). Следуя старинной традиции, Пахельбель тематически объединяет танцы в каждой из своих 17 сюит, то есть совмещает принцип цикла и вариаций. Поразительна при этом цельность, зрелость, общая уравновешенность его музыкального письма. Не злоупотребляя орнаментикой, опираясь на живой бытовой материал, Пахельбель создает свои танцы, яркие, законченные и лаконичные пьесы гомофонного склада. Если судить о ранней подготовке классического музыкального языка, то следует признать, что она совершается уже здесь, в клавирной музыке Пахельбеля. Поэтической утонченности, даже изысканности французских современников у Пахельбеля нет: он создавал свои сюиты как музыку бюргерского быта, бесхитростную и простую.

Так же просты и вместе с тем новы по стилю и клавирные чаканы Пахельбеля — мастерские вариации на короткую бытовую тему (6—8 тактов), на ее бас. Чакона, как и пассакалья, будучи тогда популярной формой, нередко вводилась в сюиту в качестве ее веселого заключения. Пахельбель обращался к ней и помимо сюиты, видимо привлеченный возможностями **четкого** постро-

523

ения вариационного цикла на стержне избранного баса, но без прямой "остинатности.

По своему составу клавирные сюиты Пахельбеля близки таким же сюитам Баха, в частности названным Французскими. Однако баховские произведения более полифоничны.

В процессе развития клавирной сюиты, как мы уже могли убедиться, программные тенденции оказались немаловажными: они помогли ряду композиторов несколько расширить круг ее выразительных средств, выйти за динамические рамки танцев. По разному это выразилось у

французских клавесинистов, у Фробергера, у Польетти. Пахельбель, видимо, не тяготел к программности и не стремился «преодолеть» танцевальность сюиты. Рядом с ним другой старший современник Баха, Иоганн Кунау совмещал интерес к собственно сюитной композиции (таковы его партиты в сборниках «Clavierübung» 1689—1692 годов) со стремлением к последовательной программности в циклических произведениях для клавира.

Иоганн Кунау родился 6 апреля 1660 года в Гейзинге. Общее и музыкальное образование получил в Дрездене и Лейпциге. Смолodu был кантором в Циттау, там же совершенствовался в игре на органе под руководством К. Вайзе. С 1684 года стал органистом, а затем кантором в Thomaskirche Лейпцига и тем самым — непосредственным предшественником Баха по службе. Духовные интересы Кунау были достаточно широки. Он изучал философию, математику и юридические науки, знал древние и новые языки, создал сатирический роман «Музыкальный шарлатан», затронув в нем злободневную для своей страны проблематику, руководил как музыкдиректор занятиями студентов лейпцигского университета, Разносторонне образованный человек, талантливый и мыслящий музыкант, отличный органист, плодовитый композитор, теоретик, одаренный литератор, Кунау отстаивал национальные интересы Немецкого искусства, подвергая острой критике неразборчивую моду на итальянских виртуозов, приносившую несомненный вред развитию отечественной культуры. Помимо множества духовных кантат и ряда других сочинений, ему принадлежат два сборника клавирных сонат, которые имеют наибольшее значение в его наследии. Скончался Кунау в Лейпциге 5 июня 1722 года.

Клавирные произведения Кунау интересны не только как **сонаты** — жанр тогда новый в музыке для клавира, но и как циклы последовательно **программного** содержания. Более ранний сборник его сонат под названием «Свежие клавирные плоды, или Семь сонат хорошего изобретения и ма-

²⁵ В романе Кунау «Музыкальный шарлатан» (1700) в лице авантюриста Караффы выведен собирательный образ «модного», но невежественного виртуоза, спекулирующего на итальяномании своих соотечественников. Швабский проходимец Караффа всего год пробыл в Италии переписчиком нот, но присвоил итальянскую фамилию и, выдавая себя за знаменитого маэстро, вводит в заблуждение жителей многих немецких городов, поместий и деревень, эксплуатируя их в свою пользу.

524

неры» (1696) содержит непрограммные произведения. Их главный интерес заключается как раз в новизне самого жанра: Кунау создал не сюиты, а **сонаты** для клавира — по образцам скорее итальянских трио-сонат, чем каких-либо иных циклов. Второй сборник носит следующее название: «Музыкальное изображение некоторых библейских историй в шести сонатах для клавира» (1700). В предисловии автор разъясняет свои цели, комментирует программы, уточняя даже изобразительные детали в процессе их музыкального воплощения.

В качестве программ Кунау избирает достаточно драматичные библейские сюжеты (а в пояснениях к сонатам еще акцентирует драматизм происходящего): 1. Битва Давида с Голиафом; 2. Саул в меланхолии, излеченный посредством музыки; 3. Женидьба Иакова; 4. Иския умирающий и спасенный; 5. Гидеон спаситель народа Израиля; 6. Могила Иакова. В отличие от типового цикла трио-сонат того времени число частей в каждом случае у Кунау может быть различным: три — пять — восемь. По характеру и форме каждая из частей в зависимости от программы может приближаться к большой фантазии с фугой внутри, к фуге как таковой, к танцу (например, жиге), даже к хоровому, песенному складу, к театрально-изобразительному-эпизоду, может быть незавершенной, «переходной» между другими. Итак, ни последовательности сонатного цикла, ни последовательности сюиты здесь нет. Сама образность то несколько театральна (**ход событий**), то внутренне эмоциональна, то внешне изобразительна. Это еще отнюдь не т и п сонаты, а скорее поиски нового образного содержания для нее — и в этом смысле своего рода творческий эксперимент.

Примером относительно краткого программного цикла может служить вторая соната, состоящая всего из трех частей: «Печаль и ярость [безумие] царя», «Успокоительная канцона Давида на арфе», «Душевное успокоение Саула». В соответствии с программой более сложно задумана первая часть — как ей и надлежит по смыслу. Из авторского предисловия видно, как ясно представлял себе Кунау «ужасный облик» Саула в припадке безумия: лицо искажено, глаза дико вращаются, из рта идет пена, недоверие, ярость, ненависть, страх владеют им... Композитор разъяснил дальше, что он стремился в деталях передать сумасшествие царя и его душевную подавленность — посредством нарочитого нарушения музыкальных норм: параллельные квинты означали потерю рассудка, тональный план фуги должен был передать меланхолию и удрученное состояние духа. Все это кажется нам крайне наивным, но подобные намерения были тогда в духе

теории аффектов, которая уже складывалась и вскоре завладела умами эстетиков, в частности соотечественника Кунау, Иоганна Маттезона. Однако реальное воздействие музыки в этой первой части сонаты на деле обусловлено ее общим композиционным замыслом, интонационным строем, характером тематизма, а не какими-либо частными отклонениями от правил голосоведения или тональной структуры.

525

«Печаль и ярость» Саула переданы в большой фантазии или токкате (125 тактов), задуманной как контрастно-составная форма (со значительной долей импровизационности), но отнюдь не лишённой притом общей композиционной цельности. Не ведая программы, мы различили бы центральный раздел композиции — фугу на драматическую тему (такты 48—102), большой, предшествующий ей импровизационно-патетический раздел с элементами речитации и пассажности, отвечающую этому вступлению заключительную часть (такты 103—125). Такой тип композиции становился тогда естественным для токкат и фантазий (впрочем, скорее органных, чем клавирных), а «декламационный» драматизм первой части и ее беспокойные пассажи, тематическая острота фуги (большая тема с повторениями звуков и падениями на уменьшенную септиму), еще более беспокойная, «вихревая» пассажность заключительной части (тут-то и подчеркнуты между прочим параллельные квинты) и вне Программы воспринимаются именно как драматизация целого. При несомненной масштабности общего замысла драматизм этот достигается системой различных художественных средств: вначале интонационный строй фантазии близок к возгласам и выразительной речитации, в дальнейшем во все её разделы (включая середину фуги) вторгаются, как бы разрывая музыкальную ткань, стремительные пассажи (особенно динамичные в последнем разделе), а тема, определяющая характер фуги, принадлежит по своему времени к числу наиболее интонационно-напряженных, развернутых, гармонически смелых.

Вторая и третья части сонаты более просты по замыслу и внутренне единообразны. «Успокоительная канцона», которую, согласно программе, исполняет на арфе Давид, выдержана в ровном движении и по общему созерцательному характеру явно противостоит первой части сонаты. Финал не слишком значителен. Любопытно, однако, что «Душевное успокоение и удовлетворенность Саула» воплощены в пунктирном ритме музыки — быть может, это должно означать и вернувшееся мужество Саула (таково, во всяком случае, старинное семантическое значение приема)?

Большая соната «Битва Давида с Голиафом» состоит из восьми частей, и в такой реализации ее программы есть известная близость к театру или, по крайней мере, к оратории на библейский сюжет. В своей характерности части сонаты порой приближаются то к оперным образам, то к танцу, то даже к хоровому звучанию. Первая часть, «Бравада Голиафа», выдержана в «элементарно-героическом» характере: пунктирный ритм, низкий регистр, грузность продвижения, словно символизирующая грубую силу. Вторая часть, «Трепет израильтян при появлении гиганта и их молитва, обращенная к богу», поначалу остро изобразительна: хроматически сползающие аккорды с особыми вибрациями напоминают об аналогичных сценах трепета, ужаса, замерзания в операх XVII века. «Храбрость Давида» обрисована в легкой и светлой третьей части пластично-танцевального склада, которая могла

526

бы стать естественной частью сюиты. Четвертая часть отступает от сонатно-сюитного принципа композиции замкнутых номеров: она следует за действием, изображая единоборство Давида и Голиафа, полет камня из пращи Давида, тяжелое падение Голиафа. Пятая часть, пассажная фуга, рисует бегство филистимлян после поражения Голиафа. Три последние части цикла посвящены победным торжествам: радостный танец (шестая часть), концерт в честь Давида (словно трубные сигналы с переключкой регистров в седьмой части), «Всеобщая радость и пляски народа» (как бы простая хоровая песня в движении менуэта — восьмая часть, финал). В целом это программное произведение стоит ближе всего к сюите — если иметь в виду современные ему образцы композиции. Однако обращение композитора к программе способствует большей характерности музыкальных образов и расширению их круга, хотя и порождает наивно-изобразительные тенденции.

В своих программных устремлениях Кунау был не одинок среди соотечественников: программность в инструментальных жанрах привлекала Г. Ф. Телемана, Георга Мюффата, его сына Теофиля (в гораздо меньшей мере — И. С. Баха) и других немецких композиторов, которые

отнодь не ограничивались, впрочем, областью клавирной музыки. Но все же выражение программности в клавирных сочинениях оставалось в конце XVII и первой половине XVIII века по преимуществу не таким «фабульным», как у Польетти и в особенности у Кунау, а скорее всего лишь «заглавным»: образная характерность той или иной пьесы приоткрывалась в ее названии и не предполагала какого-либо словесно обозначенного развития сюжета.

Именно этого принципа характерных заглавий придерживались французские клавесинисты, творческая школа которых пользовалась тогда в Западной Европе наибольшим влиянием. После группы композиторов, следовавших за Шамбоньером и Луи Купереном, в новом поколении клавесинистов на виднейшее место выдвинулся Франсуа Куперен — известнейший и, вне сомнений, самый крупный композитор-клавесинист этой школы, сложившейся в XVII веке. Хотя творческий путь Куперена Великого охватывает и первую треть XVIII столетия, истоки его искусства неотделимы от художественной атмосферы и традиций XVII. Среди клавесинных пьес Куперена, изданных в четырех сборниках между 1713 и 1730 годами, по всей вероятности, есть немало произведений, возникших еще в последнем десятилетии XVII века.

Франсуа Куперен родился 10 ноября 1668 в Париже в потомственной музыкальной семье церковного органиста Шарля Куперена. Способности его проявились рано, первым учителем его был отец; затем музыкальные занятия продолжались под руководством органиста Ж. Томлена. В 1685 году Франсуа Куперен занял Должность органиста в церкви Сен-Жерве, где ранее работали его дед Луи Куперен и отец. С 1693 года началась также деятельность Франсуа Куперена при королевском дворе — как педагога, затем органиста придворной капеллы, камер-музыканта (клавесиниста).

527

Обязанности его были многообразны: он выступал как клавесинист и органист, сочинял музыку для концертов и для церкви, сопровождал певцам и давал уроки музыки членам королевской семьи. В предисловии к своему первому сборнику клавесинных пьес (1713) Куперен между прочим замечал: «...Вот уже двадцать лет я имею честь состоять при короле и обучать почти одновременно его высочество дофина, герцога Бургундского, и шестерых принцев и принцесс королевского дома...»²⁶ Одновременно он не оставлял частных уроков и сохранял за собой должность органиста в церкви Сен-Жерве. Хотя прижизненная и посмертная слава Куперена связана в основном с его заслугами композитора-клавесиниста, им написано немало произведений для камерного ансамбля (концерты, трио-сонаты), а среди его духовных сочинений есть две органнне мессы, мотеты и так называемые «Leçons des Ténèbres» («Ночные чтения»). Почти вся жизнь Куперена прошла в столице Франции или в Версале. Биографических подробностей о нем сохранилось крайне мало. По-видимому, он был едва ли не целиком сосредоточен на своем искусстве, на своем деле и, быть может, даже " внутренне чуждался светской суеты. Когда готовился к печати последний сборник клавесинных пьес (1730), Куперен, по собственному признанию, был тяжело больным и ещё за три года до того перестал сочинять. Около этого времени он оставил свою работу при дворе и в церкви. Его должность придворного клавесиниста перешла к младшей дочери Маргарите-Антуанетте, одаренной исполнительнице. Скончался Куперен 12 сентября 1733 года в Париже.

Творческая деятельность Франсуа Куперена развернулась в исторических условиях, существенно отличных во Франции от того времени, когда возникла в XVII веке школа клавесинистов и затем воцарилась на придворной сцене героическая опера Люлли. Кризис французского абсолютизма проявился еще в последний период царствования Людовика XIV (до 1715 года). Позднее, в эпоху Регентства, «героический период» абсолютистской Франции был уже далеко позади. Вместе с этим изменились нравы и вкусы высших слоев общества, от которых во многом зависели судьбы оперного театра и крупнейших музыкантов, находившихся на службе при королевском дворе. Героический подъем и патетика даже на оперной сцене уступили место гедонистическому вкусу, легкий развлекательности, лирике, арлекинаде. Не лирическая трагедия как таковая, а опера-балет из цепи самостоятельных по сюжету актов с легко сменяющимися ситуациями, с вереницей разноликих персонажей и олицетворений (среди них и итальянцы, и турки, и цыгане, и индейцы, и маски комедии дель арте, и сатиры, и сильваны, и Сумасбродства, Ветреность, Карнавал...) стала своеобразным знаменем времени. В этой атмосфере «малые» жанры искусства получили новые импульсы к развитию. В них искали легкой, необременительной эмоциональности, неж-

²⁶ Цит. по кн.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973, с. 64.

ных красок, изящной утонченности, пикантности, остроумия. Естественно, что музыка для клавесина, с ее камерными, отточенными формами и изящным, тонко нюансированным письмом, с ее специфическими образными возможностями, оказалась в полном смысле ко времени и переживала подлинный подъем в первой трети XVIII века.

Такова была во Франции художественная почва, на которой расцвело искусство Куперена. Его музыкальный стиль сложился главным образом в традициях французской школы клавесинистов, как это всецело подтверждается содержанием его трактата «Искусство игры на клавесине» (буквально «Искусство касаться клавесина» — «L'art de toucher le clavecin», 1716). Вместе с тем в творчестве Куперена французский клавесинизм достиг высокой степени зрелости: в нем наилучшим образом выявились едва ли не все художественные возможности, наметившиеся в данной творческой школе. Если Жан Филипп Рамо и пошел в этом смысле дальше Куперена, то он уже начал своего рода частичный пересмотр традиций клавесинизма — как в образном, так и в композиционном отношении.

Всего Купереном написано более 250 пьес для клавесина. За малым исключением они вошли в сборники 1713, 1717, 1722 и 1730 годов. Созданные в пределах по крайней мере тридцатилетия (1690-е годы — 1726), эти пьесы отличаются удивительным единством и цельностью художественного стиля. Трудно ощутить даже, как именно проявилась в них длительная творческая эволюция композитора. Разве только чуть строже с годами стиль изложения, немного крупнее развернулись линии, менее ощутимо стало проявление галантности, уменьшилась и прямая зависимость от танца. В ранних произведениях Куперена определенные танцы (с обозначениями: аллеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот, менуэт, канари, паспье, ригодон), порой с программными подзаголовками, встречаются чаще. Со временем их становится меньше, но до последних лет у композитора встречаются аллеманда, сарабанда, менуэт, гавот, не говоря уж о танцевальных движениях в программных пьесах без обозначений того или иного танца. Не порывая с танцем (в том числе с традиционными танцами сюиты), тем более с **принципом** танца в композиции своих небольших пьес, Куперен, однако, не объединяет их в сюиты. Сопоставление нескольких пьес (от четырех до двадцати четырех) он называет «ordre», то есть последование, ряд. Этим подчеркивается не какое-либо типовое построение целого, а всякий раз свободное, без устойчивых функций частей чередование пяти, шести, семи, восьми, девяти, десяти (реже — большего количества) пьес. В четырех сборниках содержится 27 таких «рядов». В каждом из них в принципе нет главных или второстепенных частей, нет обязательных контрастных сопоставлений, а возникает именно чередование миниатюр, как бы гирианда их, которая может быть развернута и шире, и скромнее — в зависимости от замысла композитора. Вместе с тем ничто не должно прискучивать в этой легкой череде

529

изящных, пленительных, забавных, остроумных, блестящих, колоритных, характерных, даже портретных или жанровых образов. Поэтому пьесы в каждом ordre подобраны с ненавязчивой разносторонностью, однако без нарушений общей художественной гармонии, требуемой хорошим вкусом (который превыше всего ценил Куперен). Разумеется, здесь возможны многочисленные индивидуальные решения, что и составляет в конечном счете главный принцип подобных композиций.

Сами пьесы, как это было и ранее у клавесинистов, обладают выдержанной характерностью одного **образа**, будь то определяющая черта облика (чаще женского), будь то портретный набросок («именные» пьесы), поэтическое явление природы, жанр, выражение определенных эмоций, мифологический персонаж, сцена или ситуация, явно навеянная оперно-балетным театром. И повсюду музыка Куперена изящна, изобилует орнаментикой; то ритмически прихотлива, переменчива, то скорее танцевальна; стройна по форме; выразительна, но без аффектации; если величава, то без особой патетики, если нежна, то без особой чувствительности, если весела и динамична, то вне стихийной силы, если воплощает скорбные или «темные» образы, то с благородной сдержанностью.

В предисловии к первому сборнику своих пьес для клавесина Куперен писал: «При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям. [...] Я считаю нужным предупредить, что пьесы с такими названиями являются своего рода портретами, которые в моем исполнении находили довольно похожими, и что эти лестные названия

относятся скорее к очаровательным оригиналам, чем к их изображениям»²⁷.

Итак, композитор подтверждает, что он всегда мыслил свою музыку образно, даже портретно. В соответствии с эстетическими нормами времени и особенно среды, в которой Куперен работал, его образы-«портреты» в различной мере сочетали реальную меткость с условностью. И чем выше было общественное положение «портретируемого», тем больше был этим связан художник. В пьесах, посвященных знатным персонам, поневоле проступало нечто от придворного или светского этикета, от неизбежности в известной мере польстить оригиналу. Естественно ждать этого от таких произведений, как «Принцесса Мария» (в честь Марии Лещинской, невесты Людовика XV), «Несравненные грации, или Конти» (в честь внебрачной дочери Людовика XIV), «Принцесса де Шабей, или Муза Монако» (ребенок, дочь принца Монако), «Великолепная, или Форкре» (супруга композитора Антуана Форкре). В конечном счете подобные пьесы не так уж далеко отстоят от тех созданий Куперена, которые возникли, возможно, под впечатлениями театра: «Диана», «Тер-

²⁷ Цит. по кн.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине, с. 64.

530

психора», «Юные годы. Рождение музыки», «Победоносная муза» и т. п.

И все-таки даже в этих условных эстетических рамках Куперену удастся наметить некоторые живые штрихи возникающего облика. Пышная аллегория («Муза Монако») не затемняет образа крошечной девочки, а юная муза («Рождение музыки») сама рождается в колыбели. Пьесы весьма различны: первая более оживленна, вторая более величава, но в музыку той и другой остроумно и по-разному вплетается синкопическое покачивание — как знак **колыбельной!** В галантной пьесе «Принцесса Мария» последняя из ее трех частей вносит вполне индивидуальный оттенок, особую грань образа: она написана «в польском вкусе». Не слишком индивидуализированы пьесы, посвященные принцессе Конти и мадам Форкре: они представляют собой аллеманды, причем первая более сдержанно-величава, хотя и с прорывами «легкой грации» в конце второй части, вторая же более динамична и напориста (авторское указание: «*Fièremment, sans lenteur*», то есть «Сильно, не замедляя»). От музыки «Дианы» можно, казалось бы, ожидать условности несколько театрального плана. Но это на поверку всего лишь веселая и легкая миниатюра очень несложных очертаний, сочетающая ненавязчивую фанфарность (сигналы охотничьего рога?) с чертами скерцозности (за этим следует «Фанфара для свиты Дианы»).

В настоящее время известны многие конкретные личности, имена которых стоят в заглавиях пьес Куперена. Это были в большинстве жены или дочери знатных лиц или музыкантов (Г. Гарнье, А. Форкре, Ж. Б. Маре), с которыми общался композитор. В последнем сборнике Куперен посвятил по пьесе своим родным («*La Couïilli ou La Couperinète*», «*La Couperin*»). Первая из этих пьес близка куранте (итальянского образца), прозрачна, умеренно оживленна с легким лирическим оттенком в первой, минорной части, со стилизацией «во вкусе мюзета» в мажорной второй (с «бурдонным» басом в подражание народной волынке), где при желании можно присоединить партию виолы. В этой музыке нет условной галантности или изысканности, она искренна в своей простой поэтичности и особо отмечена народно-жанровым колоритом.

Женские образы вообще господствуют в искусстве Куперена, как выступают они на первый план в современной ему опере-балете, как привлекают в ту пору французских живописцев. Чуть ли не половина его клавесинных пьес так или иначе связана с этим. Преобладают среди них не столько «портреты» (с обозначением имен), сколько безымянные зарисовки — не характеристики в полном смысле, а скорее впечатления от того или иного женского облика. Художественный образ возникает на основе выделения одной характернейшей, определяющей черты этого облика: Очаровательница, Трудолюбивая, Недотрога, Льстивая, Сладострастная, Мрачная, Шалунья, Опасная, Нежная Фаншон, Кумушка, Единственная, Освежающая, Вкрадчивая, Обольстительная,

531

Резвушка, Трогательная, Амазонка, Пряха, Ветреница, Любезная Тереза, Рассеянная, Простушка, Сладостная и пикантная, Лукавая Маделон, Таинственная и т. д. Именно при таком понимании

образа особенно естественно для композитора придерживаться внутреннего единства пьесы, выдерживать определенный тип движения (**по принципу** танца, но зачастую не танцевального), характерный, заданный сначала интонационный строй. Пьесы Куперена в большинстве монообразны, но их цельность и характерность основаны, в отличие от композиционных принципов итальянских инструментальных циклов и итальянской оперы, не на выделении круга **типичных** образов, а на нюансировании тех или иных характерных образных штрихов из великого их множества. Это стоит ближе к эстетике рококо, которая вообще не чужда Куперену, хотя он и не ограничен ею.

Вполне возможно, что некоторые из подобных женских «обликов» возникли под впечатлениями от современных спектаклей, особенно в Королевской академии музыки. И во всяком случае, непосредственное воздействие французского театра с симптоматичными для той поры его явлениями нельзя не ощутить в таких пьесах, как серия «Французские сумасбродства, или Домино» («Les folies françoises, ou les Domino»), «Пастораль», «Весталки», «Сильваны», «Сатиры», «Арлекин», «Проделки фокусников», «Пантомима» и некоторые другие. Образы природы, быть может и независимые от театра, родственны ему по общему духу идиличности: «Влюбленный соловей», «Напуганная коноплянка», «Жалобные малиновки», «Бабочки», «Пчелы», «Щебетание», «Маки», «Рождающиеся лилии», «Тростники». Встречаются у Куперена и жанровые зарисовки, но их немного. Некоторые пьесы передают эмоции или душевные состояния («Нежные томления», «Сожаления» и т. д.). В отдельных случаях Куперен прямо опирается на народно-бытовой жанр — в своих «Тамбуринах», в «Мюзете из Шуази» и «Мюзете из Таверни». И чего бы ни касался композитор, он, как правило, не утрачивает изящества, не нарушает стройности целого, не допускает чрезмерности или смятенности чувств. Даже такие пьесы, как «Триумфальная» (из трех частей, носящих названия: «Шум войны», «Ликование победителей» и «Фанфары»), не составляют в этом плане резкого исключения.

Музыкальное письмо Куперена на редкость разработано во всех тонкостях и удивительно стильно. При известных эстетических ограничениях и условностях он находит многообразные, даже предельные возможности **быть выразительным** на клавиатуре. «Клавесин сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличить, ни уменьшить силу звука, я всегда буду признателен тем, кто благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу сумеет сделать его выразительным. К этому же стремились мои предшественники, не говоря уже о прекрасной композиции их пьес. Я попытался усовершенствовать их открытия», — с полным

532

основанием писал Куперен в предисловии к первому сборнику клавесинных пьес²⁸.

В сравнении со своими предшественниками Куперен много шире пользуется возможностями клавесина, свободнее распоряжается звучностями во всем его диапазоне, двумя мануалами большого инструмента (на них специально рассчитаны пьесы «croisée», то есть с перекрещиваниями), всесторонне разрабатывает клавесинную фактуру, активизирует голосоведение (при определяющем значении гомофонного склада), усиливает общую динамику внутри пьесы, уделяет пристальнейшее внимание орнаментике. В итоге музыкальная ткань его произведений оказывается изысканной и прозрачной одновременно, то утонченно орнаментированной, изобилующей тончайшими интонационными штрихами, то полной легкого движения при относительной простоте общих линий. Труднее всего свести его клавесинное письмо к каким-либо типам или нормам. Здесь главная прелесть — в подвижности, в возникновении бесчисленных вариантов музыкального склада, определяемых образными нюансами. Именно на клавесине, который не располагал динамическими средствами будущего фортепиано (не позволял длить звук, достигать эффектов *crescendo* и *diminuendo*, глубоко разнообразить колорит звучания), чрезвычайно важна была детальнейшая, ювелирная, «кружевная» разработка фактуры, которую и осуществил - Куперен.

Даже в опоре на определенные жанры своего времени и тем самым на выработанные типы изложения Куперен достигал удивительных результатов и извлекал все новые и новые образные (и фактурные) решения. Сошлемся, например, на выразительную трактовку сарабанды в I, II, III, V, VIII и XXIV из его *ordres*. В одном случае это «Величественная» — небольшая пьеса с властными интонациями в мелодии, с деталями пунктирного ритма и «напоминаниями» глубоких басов. В другом случае (тот же *ordre* I) сарабанда носит название «Les Sentimens» и проникнута лирическим чувством, выраженным просто и сдержанно, хотя и в орнаментированной неширокой

мелодии. Есть у Куперена сарабанда «Недотрога» (тоже краткая, несложная, чуть жеманная) — и есть совершенно иная сарабанда под названием «La Lugubre» («Мрачная» или «Скорбная»), исполненная серьезности, в с-moll, даже с чертами похоронного марша. Сарабанда служит основой пьесы «Опасная», и она же преобразуется в миниатюре «Единственная», где движение дважды резко прерывается тактами быстрых трелей, что должно подчеркнуть полную необычность облика. Все эти пьесы мелодичны, что как будто неотъемлемо от сарабанды у Куперена (как и у других его современников). Однако среди поздних произведений композитора есть иная — **характерная** — сарабанда («Sarabande grave»). Она составляет пару с другой, соседней пьесой: сарабанда изображает «Старых сеньоров», а следующая, оживленная, в легком движе-

²⁸ Цит. по кн.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине, с. 65.

533

нии пьеса — «Молодых сеньоров, то бишь петиметров». Так один и тот же жанр, который у итальянских современников Куперена или у Генделя чаще всего интерпретируется в вокальной музыке как «Жалоба», у Куперена может получить достаточно различное образное истолкование, не будучи, однако, «опровергнут» как таковой.

Значительные образные возможности находит Куперен и у аллеманды, давая ей то один, то другой программный подзаголовок: «L'Auguste», «Труженица», «Сумрачная», «Вернейль», «Несравненные грации, или Конти», «Великолепная, или Форкре», «Рассвет», «Куперен», «Изысканная». Порой в этом жанре оказывается не столь уж много характерного. Но в иных случаях аллеманды Куперена поистине неповторимы. Так, к числу его шедевров нужно отнести аллеманду «Сумрачная», открывающую III ordre. Она носит темный, траурный характер, не лишена патетических черт и торжественности в первой части (с ее тиратами, пунктирным ритмом и глубокими басами), более динамична и тревожна во второй (где смелая аккордика и ломаные басы не слишком даже характерны для клавесинной пьесы). Здесь уже приоткрываются глубины, которых способен коснуться Куперен.

Быть может, отталкиваясь от аллеманды, композитор создаёт другую замечательную пьесу — «La Visionnaire», помещенную в начале ordre XXV. Это название можно перевести как «Мечтательница». Но образность пьесы наталкивает на более точный смысл — «Духовидица». С первых же тактов двухчастное произведение звучит значительно и напряженно («Gravement et marqué» — авторское указание). Маркированное чередование выдержанных длительностей (на клавесине они означают аккорд щипком и остановку) и нервных тридцатьвторых, общая серьезность тона, проступающие признаки медленного марша вместе с элементами веской речитации (словно вещание!) — все говорит о силе и необычности образа, как **возникающего в воображении** той, что одарена способностью его увидеть (*пример 163*). Жанровые рамки аллеманды здесь уже разрываются властью нового тематизма. Вторая часть формы не сразу восстанавливает тематическое единство, а начинается простыми пассажами (ломаные гармонии) в ровном движении параллельными децимами — словно временным отстранением от всего прежнего, и затем получает развитие материал первой части.

Особое место в творчестве Куперена занимает Пассакалья h-moll, входящая в ordre VIII, — едва ли не самое глубокое и проникновенное произведение среди его пьес для клавесина. Широкоразвернутая (174 такта), очень ясная по композиции, она представляет собой рондо с восемью куплетами. Прекрасна сама тема рондо — строгая, сдержанная, аккордовая, на хроматически восходящем басу: восьмитакт из двух одинаковых четырехтактов (*пример 164*). Эти мерность, вескость, минорность особо оттенены гармонически: плавное голосоведение позволяет как бы **спокойно** достичь гармонической остроты и тонкой смены красок с отра-

534

жением их в мелодии, восходящей к мелодическому минору. Общий характер звучания выдержанно-серьезен и был бы суров, если бы не эти мягкие гармонические переливы... Куплеты не снимают впечатления, производимого всецело господствующей темой. Они обнаруживают удивительное богатство фантазии композитора — при сохранении художественной цельности пьесы. От начала к концу Пассакальи идет линия динамизации куплетов, но она отнюдь не восходит по прямой. Более сдержанные по изложению куплеты (1, 3, 5, 7) чередуются с более динамичными, подвижными (последний из них — сплошные пассажи шестнадцатыми в партиях обеих рук). Первый, аккордовый куплет сарабандообразен по складу. Второй беспокоен в пунктирной линии басов (с выдержанными созвучиями вверх). Третий лиричен, поистине как жалоба. Четвертый еще более беспокоен с чертами драматизма, чем второй. Пятый почти хорален

по складу и сдержанности. Седьмой полон лирического чувства, напряженного и пульсирующего, как в ариозо. Восьмой — короткий вихрь пассажей. И снова, и снова возвращается необратимая сдержанно-скорбная тема Пассакальи, объединяя, примиряя, как бы сковывая единым кольцом все, что прозвучало — взволновало или растрогало — в образном строе пьесы.

Большого в этом направлении Куперен-клавесинист не достиг Произведения уровня и характера «Сумрачной», «Духовидицы», Пассакальи не слишком показательны для образности его клавесинизма. Однако они с великой убедительностью раскрывают меру его творческих возможностей, обозначают пределы его образной системы. В этом свете мы можем вернее судить о всем, что он создал, что он **мог и должен** был создавать, можем по контрасту яснее оценить преобладающие явления в мире его образов.

Наряду с такими женскими образами, как Величаяя, Очаровательница, Великолепная, Обольстительная, Слепительная и т. д., мы найдем у Куперена и совсем простые, непритязательные образы отнюдь не знатных и не светских дам, а юных девушек Манон, Мими, Бабет, Резвущки (*пример 165*). Небольшие по объему (от 20 тактов), живые пьески, совсем не изысканные, со скромными украшениями, близки типично французским традициям бытовой музыки, ее песенности, ее танцевальности (сошлемся на образцы из I и II ordres). Эти традиции уходят к пастурелям средневековья, а воскресают затем в лирике французской комической оперы. Своего рода демократическая линия в искусстве Куперена представлена также небольшой группой жанровых пьес. Это рондо «Жнецы» с его простейшей темой — мелодией в пределах кварты, все повторяющей один мотив, с такими же ясными, в духе бытовой музыки тремя куплетами (последний из них — на мотив темы рондо). Это пьеса из двух разделов под названием «Прованские матросы»: ее простые, лапидарные линии, выдержанное двухголосие в первом разделе, чистая диатоника не несут в себе ничего

535

изысканного или утонченного и свидетельствуют о здоровых народных истоках стилистики (*пример 166*). К этой же группе можно отнести легкую, прозрачную «говорливую» пьесу «Кумушка» и ритмически острую, в низком регистре, чуть скерцозную миниатюру-сценку «Малый траур, или Три вдовы».

В сравнении с подобными произведениями совсем иной круг образов возникает в пьесах «Нежные томления», «Очаровательница», «Таинственные преграды» и ряде других утонченных созданий галантной лирики. Искуснейшее плетение музыкальной ткани, прихотливость ритмов, обильная орнаментика создают впечатление особо рафинированных эмоций и изысканности их выражения. Это тем более ощутимо, что по замыслу автора «Нежные томления» должны звучать после «Жнецов», а «Очаровательница» непосредственно примыкает к простодушной «Манон»! Как ни свободны по своему составу купереновские «ряды» пьес, такого рода сопоставления, надо полагать, всецело продуманы композитором.

С тонкой изысканностью многих пьес Куперена по-своему контрастируют немногочисленные, но все же заметные у него образные воплощения героического начала, воинственного подъема, победного торжества. В пьесах «Триумфальная» и «Трофей» эта героика выражена не только в простой и лапидарной форме, но даже в типическом интонационном строе (фанфары, сигналы).

Поразительна способность Куперена извлекать из системы сходных или родственных приемов изложения многообразные художественные результаты. Весьма своеобразна, например, его склонность вести мелодию в низком, как бы теноровом регистре на протяжении всей (или почти всей) пьесы, что уже встречалось нам в миниатюре «Малый траур», а также — совсем по-другому — в большом рондо «Таинственные преграды». В других случаях такие регистровые краски то служат ему для выражения природного мужественного начала («Сильваны»), то передают рокот волн, вводя в особую поэтическую атмосферу. («Волны»), то оказываются необходимыми даже для воплощения весьма различных женственных образов. Последнее в особенности удивительно. Однако и мягкий чистый, несколько отрешенный от страстей образ «Анжелики», и изысканный, даже томно-капризный образ «Соблазнительной», и чудесная, словно ариозная лирика «Трогательной» — при всем различии избранных выразительных средств — прекрасно оттеняются этим более глубоким, чем обычно, колоритом (*пример 167*).

Безгранично изобретателен Куперен в использовании пассажной динамики, моторности различного рода, пронизывающей подчас музыку той или иной пьесы. Звукоизобразительные задачи нередко связаны здесь с поэзией природы: «Бабочки», «Тростники», «Щебетание», «Мошка». Иной раз они бывают внушены собственно звуковыми импульсами («Перезвон»,

«Будильник»), некоторыми пейзажами («Маленькие ветряные мельницы») Порой же одна какая-либо схваченная взором деталь порождает

536

мгновенно возникающий образ («Развевающийся чепчик»). Динамическая пассажность может со вкусом передавать и характерность человеческого облика или национальности («Проворная», «Флорентинка», «Баскская»). Наконец, на многие годы вперед остается перспективной пассажная динамика такого рода, как в пьесах Куперена «Вязальщицы», «Тик-ток-шок, или Обойщики» (постукивание молотками). Важно, что во всех этих случаях собственно изобразительность не становится самодовлеющей и внешней, а остается **свойством художественного образа**.

Хотя пьесы Куперена в принципе не содержат значительных внутренне-тематических контрастов, все же куплеты рондо в известной мере могут вносить в композицию более или менее новый материал. Композитор придерживается двухчастной формы (по плану TDDT) и очень охотно культивирует форму рондо. Помимо того что пьесы собираются им в «ряды», он время от времени проявляет стремление тематически объединить по нескольку пьес (2—3—4—6—12), создавая таким образом из них «малый цикл» внутри большего «ряда». Таковы парные пьесы «Блондинки» и «Брюнетки» (ordre I), «Старые сеньоры» и «Молодые сеньоры, то бишь петиметры» (ordre XXIV). Из трех пьес состоят малые циклы «Вакханалии» и «Паломницы», из четырех — «Юные годы» («Рождение музыки», «Детство», «Отрочество», «Прелести»). Наибольший интерес представляют самые распространенные из малых циклов — своего рода «театр Куперена» внутри «рядов» его клавесинных пьес.

В одном случае это — «театр» комический, пародийный: шесть небольших пьес, объединенных общим названием «Летопись великой и древней менестрандии» (ordre XI, в котором содержатся еще четыре пьесы). Известно, что у Куперена и его коллег-музыкантов возникали еще в 1690-е годы (а затем в 1707 году) затруднения в связи с претензиями цеховой корпорации французских музыкантов, которая по своему статуту обладала монопольным правом давать разрешение на преподавание музыки в Париже. Куперену и его товарищам удалось дважды отстоять свои права, как независимые от этой устарелой корпорации, происхождение которой связывается с объединением французских менестрелей, возникшим еще в XIV веке. Композитор высмеял своих противников, представив их в карикатурном виде, как средневековых бродячих музыкантов, жонглеров и акробатов с их медведями и обезьянами.

В этом «малом цикле» — пять «актов», как пародийно обозначает композитор каждую из пьес (или пару их). Начинается «Летопись» торжественным маршем старейшин и представителей менестрандии — короткой пьесой очень простого склада, в которой трудно было бы заподозрить насмешку, если не знать программы. Второй «акт» — «Лирники и нищие» — составляют две пьески в народном духе, с бурдонными басами в подражание старинной виеле, или лире, то есть звучанию инструмента, известного уже

537

в средние века (*пример 168*). И здесь мы не уловим злой сатиричности: по сходному принципу создает Куперен свои мюзеты и тамбурины. Разве только в данном случае особо стилизована простота обеих пьес. Третий «акт» — оживленная пьеска на $\frac{3}{8}$ под названием «Жонглеры, гимнасты, шуты с медведями и обезьянами». Медленная, затянутая пьеса в больших длительностях, в сплошном «спотыкающемся» движении образует четвертый «акт» — «Инвалиды или калеки на службе менестрандии». Ей резко контрастирует «акт» пятый — «Разлад и разброд всей труппы, учиненный пьяницами, обезьянами и медведями», стремительная, моторная пьеса из двух разных разделов (на тремолирующих басах, а затем в легком «этнодном» движении на $\frac{6}{8}$). В конечном счете и эту музыку можно было бы счесть динамичным финалом современного ей инструментального цикла. По своему времени все в целом, вероятно, вызывало смех, поскольку программа была объявлена автором. Программа-то не лишена язвительности в духе и традициях чисто французского гротеска, но в образной системе Куперена она обернулась не более чем забавной шуткой-стилизацией.

В другом случае «театр Куперена» связан с карнавальнo-театральной образностью. Ordre XIII после трех пьес («Рождающиеся лилии», «Тростники» и «Привлекательная») содержит малый цикл под названием «Французские Сумасбродства, или Домино», состоящий из двенадцати номеров. Любопытно, что за исключением одной-единственной пьесы все остальные ограничиваются каждая шестнадцатью тактами. В таких скромных рамках и при общей прозрачности изложения эти миниатюры могут служить примерами ясного и зрелого чисто гомофонного склада.

По существу, они образуют своего рода программную сюиту внутри более крупного объединения пьес.

Куперену удастся достигнуть своего рода характерности и разнообразия при чередовании миниатюр (что, разумеется, было у него четко осознанной задачей), однако без какого бы то ни было серьезного углубления образных контрастов, кстати и не требуемого «карнавальным» замыслом. В число «Французских Сумасбродств» входят: «Девственность» (под домино невидимого цвета), «Целомудрие» (цвет розы), «Горячность» (красное домино), «Надежда» (зеленое домино), «Верность», «Постоянство», «Томность», «Кокетство», «Галантные старцы и старомодные казначеи» (под пурпурными и цвета палых листьев домино), «Благосклонные кукушки» (желтое домино), «Молчаливая ревность», «Отчаяние» (черное домино).

Если в «малых циклах» Куперена принцип объединения пьес достаточно ясен, то в пределах его *ordres* можно уловить лишь некоторые тенденции в понимании формы целого, проходящие от первых произведений к последним. В первом сборнике из пяти *ordres* четыре очень велики: по четырнадцать, пятнадцать, девятнадцать, двадцать четыре пьесы. Во втором — из семи «рядов» — три по восемь и три по десять пьес. Третий сборник —

538

тоже семь *ordres* — содержит по преимуществу объединения по семь и восемь пьес. И наконец, в четвертом среди восьми *ordres* половина состоит из пяти пьес. Наряду с этим от широко раскинутой композиции целого композитор приходит к более целеустремленному подбору пьес, порой даже объединяя их определенным **наклонением**. Достаточно сравнить *ordre I* и *ordre XIV*:

I. L'Auguste (аллеманда) — первая куранта — вторая куранта — Величественная (сарабанда) — гавот — La Milordine (жига) — Сильваны — Пчелы — Нанет — Чувства (сарабанда) — Пастораль — Нонеты (Блондинки. Брюнетки) — Бурбонская (гавот) — Манон — Цветущая, или Нежная Нанетта — Развлечения Сен-Жермен ан Лэ.

XIV. Влюбленный соловей — Дубль Соловья — Испуганная коноплянка — Жалобные малиновки — Соловей-победитель — Июль — Безделушки.

Первый образец, еще несет в себе явные следы танцевальной сюиты. Они не вполне исчезнут и дальше, аллеманда еще не раз станет открывать «ряд», сарабанда еще будет встречаться внутри его. Но программные пьесы полностью определяют характер целого. И все же всякий раз состав композиции может быть любым, даже неожиданным, если не капризным. Последний «ряд», например, состоит из четырех пьес: Изысканная (аллеманда) — Маки — Китайцы — Острота. Однако к причудливым сопоставлениям подобного рода нельзя подходить с эстетическими мерками, естественными для искусства иных стилей. Для стилистики рококо «ряд» столь различных пьес не представляет ничего парадоксального, поскольку они не отяжелены особо значительным содержанием, не претендуют на глубокую контрастность, а являются легкой образной чередой: тонко намеченный женский облик — цветы — стилизованная «экзотика» («китайщина», как известно, становилась тогда модной в этом искусстве) — игра ума. Именно стилистика «выравнивает», казалось бы, несопоставимые контрасты. Для итальянской трио-сонаты, для любого инструментального цикла у Баха **в то же самое время** купереновская программа была бы немыслима. А в легкой, орнаментированной и стилизованной «музыкальной гирлянде» рококо она как раз естественна, особенно на клавесине (как была естественна, к примеру, в красочном декоре — в росписи самого инструмента, в оформлении интерьера).

Специфика клавесина неизменно находилась в центре внимания Куперена — композитора-исполнителя. Он придавал огромное значение тому, как именно будет исполняться его музыка, разъяснял особенности исполнения пьес *croisées*²⁹, тщательно оговаривал все, что относилось к орнаментике. «...Я заявляю, — писал Куперен в предисловии к третьему сборнику клавесин-

²⁹ Эти пьесы предназначались для клавесина с двумя клавиатурами. Если же исполнитель вынужден был играть на инструменте с одной клавиатурой, следовало либо партию левой руки переносить на октаву вниз, либо партию правой — на октаву вверх.

539

ных пьес, — что мои пьесы надо играть, следуя моим обозначениям, и что они никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающих подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не прибавляя и ничего не убавляя»³⁰. Композитора заботило соблюдение на клавесине прежде всего свойственных **этому** инструменту приемов изложения. Как правило, то, что возможно на скрипке, в скрипичной сонате, следует ограничивать в клавесинной музыке, — находил он. «Если на клавесине невозможно усиление

звука и если повторения одного и того же звука не очень ему подходят, у него есть свои преимущества — точность, четкость, блеск, диапазон»³¹.

Хотя искусство Куперена в целом более всего определяется спецификой клавесинизма, композитор несомненно проявлял интерес и к камерному ансамблю. Им написаны в 1714—1715 годах два цикла концертов для камерных составов: «Королевские концерты» (4) и «Новые концерты» (или «Примиренные вкусы», 10). В предисловиях к этим сочинениям Куперен сообщал, что они созданы для маленьких камерных концертов при дворе и исполнялись там известными музыкантами (сам он играл на клавесине). В состав ансамбля входили: скрипка, флейта, гобой, басовая виола и фагот. По характеру музыки эти концерты, однако, не слишком отличаются от пьес для клавесина. Они в сущности сюитны по композиции, не лишены влияния театра (один из них «В театральном вкусе»), их части снабжены программными названиями по аналогии с теми, какие встречаются в клавесинных *ordres*.

К сочинению трио-сонат Куперен обратился под впечатлением от музыки Корелли («...произведения которого я буду любить, пока жив», — сказано в предисловии к трио-сонатам «Нации») Самому Корелли французский композитор посвятил программное трио под названием «Парнас, или Апофеоз Корелли», состоящее из семи частей. В названном предисловии Куперен признается в том, что по образцу Корелли он сочинил первую из своих трио-сонат и, «зная алчность французов ко всем иностранным новинкам», выдал ее за произведение итальянского автора Куперино. Она понравилась слушателям. Это придало композитору уверенности, и он продолжил работу над трио-сонатами как над новым во Франции жанром. В соответствии со своими склонностями Куперен и трио-сонатам давал программные обозначения или даже прикладывал к ним подробную программу: так было не только в «Апофеозе Корелли», но еще более в трио-сонате «Апофеоз Люлли», где каждая из многочисленных частей имела свое программное содержание. Небезынтересна, между прочим, во втором «Апофеозе» программа второго раздела: «Аполлон убеждает Люлли и Корелли в том, что объединение французского

³⁰ Цит. по кн.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине с 68 Там же, с. 27.

540

и итальянского вкусов должно создать совершенство в музыке». Затем это «подкрепляется» следующими эпизодами: Люлли играет на скрипке, Корелли ему аккомпанирует; Корелли играет на скрипке, Люлли ему аккомпанирует.

Здесь не следует видеть только наивность композитора: споры об итальянской и французской музыке, о предпочтении тех или иных музыкальных вкусов стали весьма актуальными в Париже первых десятилетий XVIII века и отразились в литературной полемике. Куперен, как видим, тоже не прошел мимо них. Хотя «французский вкус» был всецело его вкусом, композитор стремился воздать должное итальянскому направлению в инструментальной музыке, итальянской сонате и крупнейшему тогда представителю этого направления — Арканджело Корелли. Сам же Куперен, видимо, даже испытывая возможности новых жанров, оставался внутренне верным клавесину. Любопытно, что в «Уведомлении к „Апофеозу Люлли"» он сообщал о своих трио-сонатах: «Я весьма успешно играю их с моими домашними и моими учениками, исполняя на одном клавесине первую верхнюю партию и бас, а на втором вторую верхнюю партию и тот же бас в унисон с первым клавесином»³².

Вокальные произведения у Куперена совсем немногочисленны. Выделяются среди них «Trois leçons de Ténèbres» (1715) — песнопения для одного и двух голосов, связанные с богослужениями на страстной неделе. Они, как и единичные пьесы для клавесина, раскрывают глубину и серьезность его творческой мысли, когда она обращена к значительнейшим темам.

Современниками Куперена были французские композиторы-клавесинисты Луи Маршан (1669—1732), Г. Ле Ру (1660—1717), Ж. Ф. Дандриё (1682—1738) и некоторые другие. Их искусство развивалось в том же русле творческой школы с предпочтением программных пьес малой формы, с интересом к традиционным и новомодным танцам. И хотя у каждого из них были на этом пути и свои индивидуальные достижения, творчество Куперена бесспорно выразило свое время с наибольшей полнотой, какая оказалась доступна клавесинизму в его специфически французском преломлении.

МУЗЫКА ДЛЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ. ОТ РАННЕЙ ВЕНЕЦИАНСКОЙ К БОЛОНСКОЙ ШКОЛЕ.

Генри Пёрселл. Арканджело Корелли

Инструментальные ансамбли в том или ином виде существовали и до XVII века: небольшие бытовые (часто без обозначения инструментов), исполнявшие чаще всего танцы; всевозможные, от малых до многозвучных, участвовавшие в исполнении вокально-инструментальных произведений (более всего в венецианской

³² Цит. по кн. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине, с. 73.

541

школе, особенно у Джованни Габриели). Однако **типы** инструментальных ансамблей от камерных до оркестровых лишь постепенно сложились, выработались на протяжении XVII века. Это происходило в неразрывной связи с развитием определенных музыкальных жанров, которые тоже находились в процессе формирования и прошли от XVI к XVIII веку путь от вокально-инструментальной по складу канцоны до старинной сонаты (*sonata da chiesa*) и *concerto grosso*. На этом пути они не миновали и сюиты — от ее простейших истоков в XVI веке до камерной сонаты (*sonata da camera*) и многочастной оркестровой пьесы. В отличие, с одной стороны, от органной музыки, связанной в основном с исполнением в церкви, и, с другой стороны, от клавирной как чисто светской, музыка для инструментальных ансамблей звучала и в церкви (отсюда «церковная соната»), и в светском салоне, и в домашнем быту, и во дворце. Тем не менее ее образность со временем совершенно освободилась от традиций духовного искусства (разве что обозначение «церковная соната» не предполагало одни лишь сюитные части в цикле). В этом смысле между инструментальной канцонной конца XVI века и трио-сонатой в итоге XVII существует глубокое, принципиальное различие.

В области инструментального ансамбля XVI век не оставил таких исполнительских и композиторских традиций, которые уже были заложены в развитии органного искусства (зафиксированные приемы исполнения, в частности импровизации в определенном стиле инструмента). Ансамблевые произведения той поры могли предназначаться: для пения **или** игры; для игры на различных (любых, лишь бы позволил их диапазон) инструментах; для определенного ансамбля, но без какой-либо дифференциации его партий (что скрипка, то и тромбон). Потребовалось немало времени, чтобы преодолеть эту неопределенность, неустойчивость обычаев и понятий, связанных с «детскими» этапами в развитии инструментальной музыки.

Первыми исходными пунктами для поступательного движения ансамблевой музыки от XVI века и дальше стали из бытового репертуара наиболее распространенные танцы, из профессионального искусства — в первую очередь полифонические канцоны. Это означало, что художественные истоки новых жанров уходили как к народно-бытовым формам, так и к вокально-полифоническому строгому стилю. Гомофонному складу танцевальной музыки, цельности и компактности простой композиции, мелодико-ритмической определенности, ясно выраженным контрастам движений (при чередовании танцев) в известной мере противостояли в канцоне полифоническое письмо, развернутость композиции, мелодико-ритмическая «нейтральность» тематизма, отсутствие контрастов между частями (если они намечались внутри канцоны).

К числу наиболее ранних канцон для исполнения на инструментах («*Canzoni da sonare*») относятся произведения Флорен-

542

тио Маскеры (органиста в соборе в Бреше), изданные в 1584 году ³³. Эти четырехголосные пьесы, если б под их партиями был подписан текст, ничем не отличались бы от вокальных полифонических композиций, например мотетов строгого письма; характер четырехголосия, плавность голосоведения, диапазон каждого из голосов, имитационный склад, возникновение новых разделов без определенных тематических контрастов, без ограничений (два или много больше разделов) — все здесь было бы естественно в связи со словесным текстом. Когда же текст отсутствует, а темы не индивидуализированы, целое оказывается текучим, аморфным. Если б это сколько-нибудь возмещалось спецификой инструментального склада, подобная «канцона для игры» стала бы новым шагом на пути к собственно инструментальным формам. Но в данном виде канцоны Маскера кажутся простыми копиями вокальных произведений, не рассчитанными даже на

определенный состав инструментов. Композитор дает им программные названия («La Capriola», «La Maggia», «La Rosa», «La Foresta» и т. п.), стремясь, видимо, как бы приоткрыть характер их образности. Напомним попутно, что канцоны, которые в тот же период создавались для органа, были более специфичны и, тем самым, все же более свободны от признаков чисто вокального склада.

Творческая деятельность композиторов венецианской школы во второй половине XVI века и начале XVII позволяет проследить, как именно протекал процесс «вычленения» инструментальных жанров из общей массы вокально-инструментальных форм того времени. Известно, что и в Венеции различные составы инструментальных ансамблей были крепко связаны с хоровым звучанием, а инструменты сплошь и рядом попросту замещали вокальные партии, использовались, так сказать, наравне с ними. Однако вместе с тем здесь, силами крупнейших мастеров, уже началась и разработка собственно инструментального письма, проявлялся живой интерес к инструментальным тембрам, выраженный хотя бы в стремлении противопоставлять различные группы ансамбля (что осознавалось как их «концертирование»). При этом многое еще оставалось неопределенным: возможные инструментальные жанры, исполнительский состав, типы композиции. Джованни Габриели называет свои произведения для инструментального ансамбля то канцонами (подчеркивается вокальный источник), то сонатами (инструментальное исполнение), то симфониями (в смысле «созвучие», то есть ансамбль). На практике особых различий между этими обозначениями может и не быть: в принципе они могли бы относиться к одному и тому же произведению для ряда инструментов. У Андреа Габриели есть «Канцоны alla francese для игры на органе», у Джованни Габриели — «Канцоны и сонаты... на 3, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 15 и 22 голоса для игры на различных инструментах». «Священными симфониями», с другой стороны,

³³ См.: Хрестоматия, № 28.

543

венецианцы именуют свои вокально-инструментальные сочинения. Исполнительский состав в ранних инструментальных произведениях для ансамбля может приближаться то к камерному, то к оркестровому (от 3 до 16 инструментов); причем между партиями, к примеру, скрипок и тромбонов особых различий не наблюдается. По стилю изложения это полифонические, имитационные произведения (часто еще близкие хоровым по фактуре) из нескольких (от 2 до 12) разделов, непосредственно переходящих один в другой, то есть в слитной форме.

Крупные вокально-инструментальные композиции венецианской школы на рубеже XVI—XVII веков, так же как партитура «Орфея» Монтеверди, убедительно показывают, что сложившихся типов инструментальных ансамблей в ту пору еще не было. Чуть ли не для каждого произведения возможен был особый «набор» инструментов. Лишь со временем из множества инструментальных тембров и неопределенного количества их комбинаций сложились определенные типы камерных ансамблей и оркестров.

Тем не менее представители венецианской школы с годами все настойчивее стремились освободиться от следования вокальным образцам, находили способы разнообразить разделы инструментальной канцоны за счет различий движения, аккордового или имитационного склада, а также использования притом особенностей инструментальной фактуры. Хорошим примером может служить канцона Джованни Габриели для двух скрипок, двух корнетов и двух тромбонов³⁴. Здесь часты смены движения (3—8—5—1—8—1—7—3—10 тактов), причем имитационные фрагменты чередуются с аккордовыми звучаниями и монотония целому не угрожает. Заметим кстати, что от скрипок, корнетов и тромбонов требуется одинаковая техника, и лишь в самом конце произведения легкие пассажи распределены только между партиями двух скрипок.

Пусть ранние инструментальные пьесы подобного рода не слишком самостоятельны, тематически не очень ярки, еще не утра-гили зависимости от вокальной полифонии и ее структур, все же эмансипация инструментальной музыки началась. Венецианская творческая школа с ее тягой к «концертности» духовного искусства, с ее драматическими и колористическими устремлениями нашла в формирующихся инструментальных жанрах новые выразительные возможности, новые краски — и к тому же относительную независимость от церкви.

Насколько пестрой была на первых порах эта картина раннего развития инструментальной музыки в Италии, свидетельствует содержание сборника «Канцоны для игры...», вышедшего в 1608 году и содержащего 36 произведений Дж. Габриели, Клаудио Меруло, Флорентио Маскеры, Дж. Фрескобальди, Лудзаско Лудзаски, Джованни Баттиста Грилло и других авто-

³⁴ См.: Хрестоматия, № 31.

ров. Число голосов в этих пьесах колеблется от четырех до шестнадцати. В ряде случаев инструменты не обозначены. И тут же встречаются канцоны для восьми или шестнадцати тромбонов, для четырех скрипок, четырех лютен. Заметим в этой связи, что и струнные, и духовые инструменты применялись в то время целыми семействами, во всех регистрах. Канцона могла, например, исполняться семейством скрипок или семейством тромбонов (или в унисон теми и другими). Среди канцон названного сборника есть и четырехголосное (без обозначения инструментов) каприччо Дж. Б. Грилло, интересное тем, что его истоки — не только в вокальной полифонической музыке (*пример 169*). Композиция содержит множество небольших разделов, которые в большинстве не полифоничны, а танцевальны: 1) имитационный раздел, 2) в движении гальярды, 3) имитационный, 4) в движении паваны, 5) в движении гальярды, 6) паваны, 7) гальярды, 8) и 9) повторения 1) и 2), кода. Итак, сюда «примешались» и «прапары» танцев, от которых затем пойдет формироваться сюита.

От начала к концу XVII века инструментальный ансамбль со своим репертуаром проходит достаточно большой и сложный путь развития. Постепенно определяются преобладающие типы ансамблей (камерное трио), выдвигаются избранные солирующие инструменты, растет значение струнных (особенно скрипки) в ансамбле при интенсивном совершенствовании собственно инструментального стиля. Полифонические традиции в процессе эволюции скрещиваются с приемами письма, характерными для монодии с сопровождением (в частности, цифрованного баса, *basso continuo*). На протяжении столетия идет сложение литературы для инструментального ансамбля, его репертуара: сюиты, канцоны-сонаты, далее *concerto grosso*. Сопоставляя канцоны начала века с сонатами и сюитами на его исходе, мы убеждаемся в том, что инструментальное письмо обрело свою специфику, стало самостоятельным.

Перелом на этом пути явно намечается около середины столетия, когда созревает сюита как цикл танцев для ансамбля (уже утративших свой прикладной смысл), а из многогранной канцоны растет соната — как цикл нового типа, не связанный (или не полностью связанный) с танцевальными движениями и уже свободный от непосредственных связей с хоровыми полифоническими формами. Процесс своего рода «собрания» танцев в цикл, хотя он потребовал времени, все же был достаточно простым. Процесс же образования сонаты, генетически связанной с канцоной, более сложен. Канцона ведь не просто **распадается** на части, образуя старинную сонату. Возникает такое образное содержание, такой тематизм, которые побуждают к расчленению формы на разделы — первоначально при сохранении слитности целого. Иными словами, дело не только в расчленении канцоны на части, а именно в перерождении ее: соната образует новое художественное качество в сравнении

545

с канцоной. В этом процессе, по существу, участвуют и другие музыкальные явления. На характерность и активизацию ритмического движения в гомофонных частях сонаты по-своему воздействовали и танцы сюиты. На интонационный строй, на мелодический тематизм частей цикла оказала влияние оперная монодия нового стиля.

Новые инструментальные жанры развивались в XVII веке в тесной связи с эволюцией самих инструментальных ансамблей. В Италии, где ранее всего родилась соната, со всей определенностью проявилась тенденция к ограничению исполнительских составов, к дифференциации их, в первую очередь — к устойчивому выделению камерного ансамбля. Две скрипки и бас — таким стал господствующий тип камерного состава. Бас понимался как *basso continuo*, будучи предназначен для исполнения на клавесине или органе (разумеется, с гармонической расшифровкой), линия собственно басового голоса могла быть удвоена струнным или духовым инструментом соответствующего регистра. В последнем случае трио-соната исполнялась четверью музыкантами. Заметим сразу, что такой состав мог быть использован как в полифонических, так и в гомофонных частях произведений. Наличие *basso continuo* позволяло всем голосам участвовать в полифоническом изложении, если бас вовлекался в него как равноправный голос. И оно же, это наличие, допускало чисто гармонический склад при мелодическом движении двух верхних голосов. Наконец, два мелодических голоса и бас могли вести полифоническое развитие, а расшифровка созвучий на клавишном инструменте добавляла к ним аккордовую основу. Именно для сонаты как нового жанра такие комплексные возможности полифонии-гомофонии были особенно важны, ибо они помогали нахождению тематических и композиционных контрастов для формирующихся различных частей цикла.

Что касается оркестра, то он как . организованное целое, независимое от вокально-инструментальной музыки, с определенными функциями групп в нем, еще не сложился к середине XVII века. Формирование его ранее всего заметно в итальянской опере, особенно с тех пор, как она приобрела широкое распространение в Венеции, а затем во французской — во время Люлли. О некотором приближении к оркестру можно говорить во второй половине XVII века в больших инструментальных ансамблях, которые утрачивают камерный характер и звучат на всевозможных празднествах в качестве застольной или вообще развлекательной музыки.

Общественные условия и среда, характерные для культивирования инструментальных жанров нового склада, были в XVII веке неодинаковыми в различных странах Западной Европы и постепенно изменялись на его протяжении. Не порывалась еще связь с церковью: отсюда и наименование — церковная соната. Впрочем, это отнюдь не означало, что такое произведение исполнялось **только** в церкви. Оно могло звучать в любом музыкальном

546

собрании академии, в салоне среди просвещенных любителей искусства, будь то Венеция, Мантуя, Болонья или другой итальянский центр. В немецких городах инструментальную музыку нового склада исполняли и слушали в объединениях городских музыкантов, в бюргерском домашнем кругу, в «музыкальных коллегиях» университетов, в придворной обстановке. Во Франции начало ансамблевой музыки, помимо бытовых истоков (танцы сюиты), связано с деятельностью придворных инструментальных ансамблей («24 скрипки короля», «16 скрипок короля» при Людовике XIV), а позднее и с зарождением более камерных, домашне-дворцовых концертов, в которых, например, участвовал Куперен как автор и исполнитель своих произведений для ансамбля. На примере творческой деятельности Пёрселла, который перенес жанр трио-сонаты на английскую почву, видно, что и там созрели условия для исполнения и восприятия камерных произведений нового типа — в среде любителей музыки и профессионалов, вероятно и в обстановке придворных концертов.

Своеобразное перерождение многочастной канцоны в сонату — одновременно с высвобождением ее стиля от хоровых традиций — отчетливо прослеживается на материале итальянской музыки от начала к середине XVII века. Этот процесс был сопряжен с постепенным образным углублением новых жанров, с поисками нового тематизма, который определил бы различный (если не контрастный) образный смысл нескольких частей целого. Путь от более «нейтрального», в известной мере абстрактного тематизма в музыке строгого стиля (традиция XVI века) к большей образной определенности, конкретности, к контрастам динамически-активных и лирически окрашенных частей сонаты естественно вел к расширению общих рамок композиции и самоопределению ее частей (от контрастно-составной формы к циклу). На этом пути новый тематизм складывался во взаимодействии с интонационным строем других новых жанров — оперы в первую очередь. Пример оперной монодии, вообще мелодической выразительности оперно-кантатного типа, надо полагать, еще более способствовал выдвиганию в музыке для инструментального ансамбля ведущего, технически совершенного инструмента — скрипки с ее мелодическим даром, силой звучания и динамическими возможностями.

Как известно, в Италии со второй половины XVI столетия выдвинулась целая плеяда выдающихся, непревзойденных скрипичных мастеров (Гаспаро да Сало, семейства Амати и Страдивари, Джованни Гварнери). Деятельность многих из них особо развернулась в XVII веке и захватила отчасти XVIII. Не случайно именно скрипка, скрипичный стиль, если можно так сказать, возглавили тогда инструментальный ансамбль, в наибольшей мере определили его художественный облик в камерных жанрах. Среди авторов инструментальной музыки — помимо органистов и клавесинистов — особо выделились в Италии скрипачи, которые во многих отношениях захватили творческую инициативу А все

547

это в свою очередь не переставало стимулировать скрипичных мастеров к дальнейшему совершенствованию инструмента. Уже во втором десятилетии XVII века, по произведениям Бьяджо Марини, Джованни Баттиста Фонтаны, Карло Фарины, Бартоломео Монт'Альбано, Тарквинио Мерулы хорошо видна ведущая, в полной мере **определяющая** роль скрипки в инструментальном ансамбле.

Бьяджо Марини (1597—1665), младший современник Монтеверди в Венеции (с 1615 года), подобно ему стремился создать (в своей области) «взволнованный стиль». Первый сборник своих пьес (1617), включивший танцы, вариации и «симфонии» (в старинном понимании), он озаглавил

«Affetti musicali» («Музыкальные аффекты»). Здесь он выделил в ряде случаев скрипку соло. Смелая и изобретательная трактовка скрипичной партии подчинена у него выразительным задачам: раньше Монтеверди он находит выразительный эффект тремоло у струнных; его темы уже широки, подвижны, порою характерны; он допускает многоголосную игру на скрипке (имитации, аккорды — «в стиле лиры»). Дж. Б. Фонтана (умер в 1630 году), который пишет музыку для ансамблей и для скрипки соло, придает канцоне отнюдь не традиционно-вокальный, а специфически скрипичный облик. Ее части отделяются одна от другой благодаря характерности тематики и **стиля изложения**, что осуществимо лишь при развитой фактуре.

Некоторые авторы в ту пору изощряются в достижении особых звукоизобразительных эффектов на скрипке при помощи различных технических приемов. Например, К. Фарина в «Экстравагантном каприччо» для инструментального ансамбля (1627) демонстрирует технические приемы, которые позволяют подражать маленькой флейте, свирели, «солдатским трубам», лаю собаки, мяуканью кошки и т. д. Разумеется, это случай почти анекдотический (впрочем, не столь уж исключительный в музыке XVII—XVIII веков — вспомним Польетти и Куперена), однако он по своему показателен для чисто технической изобретательности композиторов-скрипачей.

Независимо от того, как называются ансамблевые сочинения итальянских композиторов во второй четверти и в середине XVII века (канцоны для игры, сонаты, даже симфонии), они в общей сложности знаменуют процесс продвижения от традиционной канцоны к сонате. В них уже усиливается контраст разделов, растет их число, вводятся переходы между ними. Б. Монт'Альбано именует свое произведение для двух скрипок и баса (1629) **симфонией**, хотя по своему складу это та же канцона, явно тяготеющая к перерождению в сонату: ее три части (в слитной форме) идут в разном движении, в них сочетаются и имитационные приемы изложения, и параллельное движение голосов, причем средняя часть (на $3/2$ между двумя частями на $4/4$) с ее ровностью и четкими членениями заметно выделяется среди других, а последняя часть приводит к пассажной

548

динамизации в конце произведения³⁵. Образность здесь еще бледна, тематизм мало индивидуализирован, инструментальная специфика выступает лишь к концу пьесы. Однако движение к сонате не останавливается.

Достаточно сравнить канцону Массимилиано Нери (органиста в соборе св. Марка в Венеции), относящуюся к 1644 году, и его же сонату 1651 года, чтобы ощутить определенные сдвиги на этом пути³⁶. В первом случае после фугированного раздела следуют еще пять разделов более или менее самостоятельного значения в слитной форме и при внутренних интонационных связях. В более поздней сонате первая фугированная часть и вторая, медленная (Adagio) на $3/2$, уже соотносятся, как в старинной сонате. За ними же следует еще одна быстрая часть, сама по себе многосоставная: в нее включены два тематически взаимосвязанных раздела, после чего следует реприза этой быстрой части. Итак, последнюю часть сонаты еще трудно считать финалом цикла: это всего лишь поиски структуры для него, которая в процессе их разрастается, нарушая общее равновесие.

Творческие опыты этого рода в значительной мере заслоняются достижениями Джованни Легренци (1626—1690), крупного итальянского мастера, представителя венецианской оперной школы и талантливого автора многих инструментальных произведений. Он идет несколько дальше в направлении, намеченном его предшественниками и старшими современниками. В его трио-сонатах (для двух скрипок и баса) и других сочинениях для ансамбля более отчетливо самоопределяются внутренние разделы, более ясными становятся принципы их сопоставлений, а главное, всему этому способствует более яркий, чем ранее, тематизм частей, что и определяет характерность каждой из них. У Легренци едва ли не впервые в новом жанре можно ощутить не только различное движение, различную фактуру частей сонаты, но и наметившуюся их разную, порой даже контрастную образность. Как будто бы молодой жанр, освобождаясь от традиционного тематизма строгого стиля, тематически сближается с современным ему искусством нового, экспрессивного направления.

На примере сонат Легренци хорошо видно, как композитор подступает к самому порогу циклической сонатной композиции, хотя и не разрушает слитности целого — теперь уже контрастно-составной формы. В сонате d-moll (1655) под названием «La Cornaga»³⁷ четыре ее части приобретают ясно выраженный характер каждая. Правда, они еще не очень развиты (30—17—10—10 тактов), не обладают полной внутренней завершенностью, отчасти выполняют функцию перехода (третья часть между второй и четвертой). Черты генетической связи с канцонной сказываются в репризности целого: финал является тематической репризой

³⁵ См.: Хрестоматия, № 35.

³⁶ См.: Хрестоматия, № 37, 38.

³⁷ См. там же, № 40.

549

первой части. Имитационный склад в той или иной мере свойствен всем частям композиции (за исключением переходной третьей), однако бас остается свободным от него и служит лишь гармоническим фундаментом целого. Всего интереснее в этом произведении тематическая определенность частей и их соотношения между собой.

Чрезвычайно ярка для своего времени широкая, сильная, решительная тема первой части. Она содержит в себе и «призывно»-сигнальные интонации (первый такт), и энергичный размах по аккордовым звукам, и нисходящие хроматизмы — более чем достаточно признаков для ее индивидуального облика. Эту тему можно сопоставить с наиболее индивидуализированными темами Фрескобальди. Вся первая часть сонаты пронизана темой и ее элементами, хотя и не является фугой: после экспозиции начинается тематическая работа, возможная в интермедиях фуги (вычленение элементов темы, наложение их в двойном контрапункте, короткие секвенции), и это свободное развитие уже не завершается новыми проведениями темы. Однако впечатляющие интонационные «зерна» темы не отступают и не забываются ни на миг. В этом смысле *Allegro* рассматриваемой сонаты удивительно цельно. Оно разворачивает единый образ, полный энергии и даже скрытого драматизма. Последнее обнажается в тематической разработке, когда нисходящие хроматические ходы контрапунктируют с другими элементами темы.

Первая часть непосредственно вливается во вторую — медленную (*Largo?*), на $3/2$, в *a-moll*. И она целиком определяется своим тематизмом, и в ней наличествуют имитации и приемы сложного контрапункта. Но общий характер ее другой, в значительной степени контрастный в отношении к *Allegro*. Спокойное, волнообразное, ровное движение темы, ее диатонизм, отсутствие каких бы то ни было эмоциональных обострений, скромная динамизация изложения (легкие пассажи восьмыми) — все здесь противостоит напряженной энергии первой части. При этом и вторая часть насквозь проникнута своим тематизмом. Третья часть (*Adagio*, *C*, *F-dur*) выделяется из целого простым, ясным гомофонным складом (параллельное движение верхних голосов, небольшие переключки с басом) и подмеченной исследователями близостью к вокальной лирике, в частности к любовным дуэтам в венецианской опере (у Кавалли) своего времени. Четвертая часть невелика для финала и, как уже говорилось, не нова по тематизму: тематическая реприза (*D — T*) возвращает к исходному *re minore*.

Программное название данной сонаты не является для Легренци исключением: он обозначает другие сонаты как «*La Brembata*», «*La secca Soarda*», «*La Tassa*», «*La Rossetta*», «*La Bona cossa*». По-видимому, он, хотя бы в некоторой мере, мыслит их программно или стремится к тому, чтобы слушатели воспринимали их образность с большей определенностью, чем это может быть в сонатном цикле без какого-либо подзаголовка.

550

Трио-сонаты Легренци написаны частью для двух скрипок и клавесина (ор. 4, № 1—6), частью для скрипок и органа (ор. 8, № 7—9). Клавишный инструмент исполняет партию по *basso continuo*, которая поддерживается струнным смычковым инструментом низкого регистра. Структура цикла еще не вполне установилась, но явно устанавливается: он тяготеет к четырехчастности, но некоторые разделы носят лишь переходный характер. Последовательность частей чаще основана на контрастном их сопоставлении. Начальная часть может быть и быстрой (обычно полифонической), и медленной. По существу, композитор движется в направлении, близком болонской творческой школе.

Названными именами отнюдь не исчерпывается круг авторов, работавших в Италии над произведениями для камерных ансамблей. Известны имена еще ряда композиторов, принявших то или иное участие в творческом движении от старинных форм к так называемой церковной сонате: Соломон Росси, Франческо Турини, Марко Учеллини и другие.

В заглавии сборника инструментальных произведений Б. Марини (1655) перечислены среди других, как разные, жанры — сонаты *da chiesa* и сонаты *da camera*. Это означает, что примерно около середины столетия подобное разграничение начало осознаваться современниками. Итак, ко времени сложения сонаты из многочастной старинной канцонны относится, по-видимому, и кристаллизация сюиты для инструментального ансамбля, которую стали называть в Италии «камерной сонатой», что подчеркивало ее чисто светский характер. Поскольку оба жанра на деле

постоянно соприкасались и даже взаимодействовали, обратимся теперь к сюите, чтобы проследить, какой именно подошла она к первому рубежу своей зрелости. Как известно, древний по своей народной традиции и исторически постоянно обновляемый репертуар бытовых танцев привлек к себе в эпоху Возрождения интерес ряда профессионалов-музыкантов разных стран и получил свое отражение в сборниках, например, лютневых пьес XVI века. Уже в самом начале XVII столетия печатались многочисленные авторские сборники танцев для инструментальных ансамблей. То была музыка, более близкая народно-бытовой, чем композиторски профессиональной. Вместе с тем ее создавали композиторы (часто немецкие), опираясь на бытовую традицию, обрабатывая танцы, объединяя их по парам или в ряд. Инструментальные партии (четыре-пять) обычно не выписывались: все зависело от конкретных обстоятельств и возможностей исполнения. В одних сборниках танцы группировались по парам (медленный — быстрый) : так было у Ханса Лео Хаслера (1601, 1610) и у Валентина Хаусмана (1602). В других случаях танцы объединялись по родам: отдельно паваны, отдельно гальярды, отдельно интрады. По такому принципу построен сборник Мельхиора Франка «Новые паваны, гальярды и интрады для разных инструментов на четыре, пять

551

и шесть голосов» (1603). Ранние образцы циклических сопоставлений находим у Пауля Пейерля («Новые падуана, интрада, Däntz и гальярда», 1611) и Иоганна Хермана Шайна («Banchetto musicale», то есть «Музыкальная пирушка», 1617). Следуя бытовой традиции, Шайн тематически объединял свои циклы. К паване и гальярде он присоединял еще куранту, аллеманду и трехдольный танец (под названием Tripla) как простую вариацию предыдущего. По существу, такой цикл танцев сводился к ритмическим вариациям исходного материала. Произведения этого рода, как подчеркнуто в самом названии сборника, имели широкое бытовое распространение. Они звучали в среде немецких городских музыкальных объединений, их исполняли городские музыканты именно на пирушках, на свадьбах богатых горожан, на других городских празднествах. Танцы в сборнике Шайна очень мало стилизованы: вероятно, это почти нетронутый бытовой музыкальный материал.

Несколько позже сюита для ансамбля получила более тонкую художественную отделку. Как и лютневая сюита, а затем клавирная, она восприняла новые, входившие в обиход танцы, новую моду, наконец, новые влияния, исходившие от французской балетной музыки. У А. Хаммершмидта уже в 1639 году можно встретить падуану, гальярду, куранту, сарабанду и французскую Air, то есть инструментальный вариант вокальной пьесы (в сборнике для пяти виол с генерал-басом).

Самостоятельное (а не прикладное) художественное значение сюита для ансамбля приобрела в Италии, в болонской творческой школе, где она вступила в тесное соприкосновение с сонатой и поднялась на уровень музыки камерного концерта.

Для развития камерных жанров музыкального искусства в Италии очень большое значение возымела во второй половине XVII века Болонья с ее школой крупных композиторов — скрипачей. Роль Венеции до этого времени была тоже существенна для судеб камерной музыки, для эволюции канцоны-сонаты, не без оплодотворяющего влияния оперной монодии старинная канцона перерождалась в сонату. Новые образы, новый тематизм, новый интонационный строй так или иначе сказались в инструментальных произведениях Марини, Легренци... Но любовь Венеции XVII века принадлежала прежде всего опере; венецианская творческая школа отдавала главные силы оперному театру. Иное дело — Болонья. Болонская творческая школа сложилась именно как инструментальная в первую очередь, в частности как скрипичная. Этому способствовала, надо полагать, и духовная атмосфера, особо характерная для Болоньи — культурно-художественного центра, несколько отличного по традициям и интересам от ряда других крупных городов Италии. Художественные вкусы Болоньи издавна тяготели скорее к академическому направлению, чем к широкодоступным жанрам искусства: об этом свидетельствует болонская школа живописи конца XVI — первых десятилетий XVII века. Издавна за Болоньей закрепилась слава **ученого** города стариннейших традиций: ее универси-

552

тет был основан одним из первых в Европе. Для музыкальной жизни здесь характерна своего рода камерность. Не оперные спектакли, не пышные придворные празднества находились в центре внимания болонцев, а серьезное музицирование в избранном кругу местных академий, которые вели свое существование в городе с 1615 года, когда композитор Адриано Банкьери основал

первую из них («dei Floridi»). Крупнейшие болонские композиторы были членами этих академий. Джованни Баттиста Бассани и Арканджело Корелли входили в знаменитую впоследствии «академию филармоников» («dei Filarmonici»). Там исполнялись их произведения, вызывавшие заинтересованные отклики, велись об искусстве беседы отнюдь не дилетантского характера. Другим средоточием музыкальной жизни города стала силою вещей церковь Сан Петронио. Ее капелла славилась не только своим хором, но и в особенности прекрасным оркестром во главе с инициативным, одаренным руководителем, композитором Маурицио Кадзати. В оркестре выступали выдающиеся композиторы-исполнители. Для музыкальной Болоньи собор с его оркестром стал своего рода концертным залом. Итак, все для местных музыкантов было сосредоточено на серьезных, высокопрофессиональных художественных интересах, на создании и исполнении главным образом инструментальных произведений нового типа, требовавших смелости и мастерства, яркости тематизма и продуманности композиции в целом.

В Болонье второй половины XVII века и первых десятилетий XVIII работали многие композиторы, создававшие инструментальные произведения различных жанров. Крупнейшими представителями творческой школы стали Джованни Баттиста Витали (1632—1692), Джузеппе Торелли (1658—1709), Джованни Баттиста Бассани (ок. 1647—1716). Все они — первоклассные исполнители. Их творческая деятельность неразрывно связана с их собственным исполнительством. Витали, родом из Кремоны, ученик Кадзати, одно время был скрипачом в капелле Сан Петронио. Скрипач и органист Бассани, падуанец по происхождению, ранее связанный с Венецией, стал дирижером той же капеллы. Торелли из Вероны играл в капелле на виолетте и басовой виоле. Среди произведений болонских композиторов свободно чередуются сюиты (или balletti) и сонаты, которые пишутся сплошь и рядом одними и теми же авторами, для одинаковых ансамблей, в общем стиле изложения. Из инструментальных составов болонцы решительно выбирают струнный (от трех до шести-семи инструментов), отдавая при этом предпочтение трио (в камерной обстановке с клавесином, в церковной — с органом). Их скрипичное письмо достигает полной зрелости, скрипичная техника совершенствуется: скрипка словно стремится выявить **различные** из своих художественных возможностей в **разных** частях цикла. И в сонате, и в сюите болонские авторы постепенно вырабатывают цельный стиль **камерного ансамбля**. Оба жанра благодаря этому несколько сближаются. Сюита про-

553

должна удалаться от своего бытового первоисточника, ее танцы слегка стилизуются, характер изложения становится все сложнее, подчас даже виртуознее (особенно у Торелли). Вырабатывается четкая и единая форма танцевальной пьесы как части сюиты: она подводит вплотную к так называемой «старинной двухчастной сонатной схеме» (TD DT).

Что касается сонаты, то она уже, по существу, порывает генетические связи со старинной канцонной и становится из слитной, контрастно-составной формы циклической композицией. Если при этом некоторые из ее частей непосредственно переходят одна в другую, то цикл все же остается циклом: решает дело общее соотношение его частей. Количество их в цикле еще не закрепились, но уже устанавливается, колеблясь в различных вариантах. Первая, быстрая, фугированная часть может предваряться медленной, сосредоточенной, а может и непосредственно открывать цикл. В середине его обычна медленная часть, противостоящая первой как сдержанная, созерцательная, чаще всего лирическая. Рядом с ней может находиться более легкая, «сюитная» часть танцевального происхождения. Возможны и другие версии заполнения середины цикла. Финал же его тяготеет к динамичности, здесь часто звучит жига или, во всяком случае, господствует стремительное, с танцевальными признаками, но часто полифонизированное движение. Порой цикл заканчивается в умеренном темпе (Andante).

Таким образом, композиция целого не вполне устойчива. При этом внутри ее происходят важные процессы, имеющие большое перспективное значение. Выступает все отчетливее и полнее образность каждого произведения не только в той или иной отдельной его части, но и в их соотношениях. Можно сказать также, что исподволь намечается то яснее и определеннее, то более смутно характерный круг образов, доступный циклу старинной сонаты. Конечно, у каждого композитора заметны свои особенности в их выделении, сопоставлении и интерпретации. Для Торелли, например, менее показательна камерность инструментального мышления, его скорее привлекают виртуозность и, в связи с этим, жанр концерта. Не случайно и свои ансамблевые произведения он предпочитает называть симфониями. Это означает, что ему более близок крупный план цикла и его тематизма, чем углубление в мир лирической созерцательности или

особо тонкая разработка камерной фактуры, сочетающей полифоническое «плетение» с гармонической основой баса. И все же соната в болонской школе — с известными отклонениями и множеством конкретных вариантов — движется по общему пути нового камерного жанра. В этом процессе взаимосвязаны разные его стороны: тенденция к характерному тематизму каждой части цикла, достижение внутреннего единства любой из частей как композиционной основы ее образной цельности, контрастное сопоставление частей как возникающего круга образов, знаменательного для драматургии цикла в целом.

554

Первая из быстрых частей цикла (независимо от того, есть ли перед ней медленная часть или вступление) выделяется как наиболее развитая, напряженная, разработочная, выполняющая в этом смысле главную функцию в цикле. Естественно, что в тех исторических условиях она остается фугированной: иных методов большого развития в музыкальном искусстве еще не выработали. Это развитие-развертывание образа из темы-ядра может и приближаться к собственно фуге, и быть более свободным. Что касается тематизма, то краткая тема-мелодия приобретает в первых частях сонат активный, динамичный характер, несколько индивидуализируясь по интонационному строю и вызывая благодаря этому довольно ясные образные ассоциации — то волевого напора, то призывно-героического обращения, то оттенков драматизма. В этом чувствуется образное наследие, если можно так сказать, Фрескобальди, отчасти Легренци с их характерным тематизмом в фугированных произведениях. Главный контраст цикла обычно возникает между этой быстрой частью и Largo или Adagio как различными воплощениями лирического начала — более строго-сдержанного, созерцательного или с драматическим обострением, идиллического или легко-светлого. Иной темп, иной размер (трехдольный после четного, часто $3/2$), совсем иная фактура (нередко движение ровными большими длительностями при гармоничности общего склада), отсутствие полифонической напряженности — все здесь противопоставлено первой быстрой части. Монообразность бесспорна, но достигнута она иными средствами. Как и у Легренци, в медленных частях у болонцев возможны оперные ассоциации. Порой за медленной частью следует легкая танцевальная часть, близкая куранте или гальярде, то есть родственная сюите. Ее может и не быть. Финал цикла динамичен, как и первая часть сонаты, но менее индивидуален и напряжен, более «текуч», являясь скорее «рассеивающим» заключением цикла, нежели каким-либо смысловым завершением высказанного ранее. Полифония финала более моторна и проста, чем в первой части, темп более стремителен, нередко черты жиги (тоже родство с сюитой!). Встречаются, однако, финалы, и достаточно близкие первой части, фугированные, непростой фактуры, с гармоническими обострениями, хроматизмами, но это скорее исключения для болонцев, чем типичные случаи.

Со временем характерные **облики** частей сонатного цикла выступают все определеннее. В этом смысле прекрасным примером может служить трио-соната Бассани, к basso continuo которой приписана еще партия виолончели (на практике это делалось часто — к клавишному инструменту присоединялся струнный низкого регистра). В первой части, фугированном Allegro, мастерски разработана яркая, активная, бросающаяся тема с выразительной расчлененностью вначале, в характере, который близок тематизму эпохи Баха — Генделя. Вторая часть, Adagio на $3/2$, в ровных длительностях, сочетает эту выдержанную мерность с лирическими чертами мелодии, с ее нисходящими «вздохами»,

555

столь родственными пластичной вокальной мелодике. Финальное Prestissimo динамически танцевально по своим истокам, идет на $*/8$, полно свежей жизненной силы и носит характерно итальянский жанровый отпечаток: подобные ритмы свойственны и увертюрам опер-буфф в XVIII веке, и многим сочинениям Вивальди (*пример 170*). Бассани, вне сомнений, обнаруживает в своих сонатах зрелость болонской школы. Отличный органист, капельмейстер, он наследовал лучшие традиции полифонического мастерства. Вместе с тем Бассани создавал оперы, кантаты, оратории, а следовательно, весь мир образов из сферы синтетического (со словом, со сценическим действием) искусства был ему органически близок.

Болонская инструментальная школа складывалась и созревала почти параллельно неаполитанской оперной школе. Процесс начинающейся типизации музыкальных образов вместе с тенденцией к определению характерного их круга в итальянской музыке не только захватил к началу XVIII века вокальные жанры (более всего оперу), но по-своему проявился и в инструментальных. Именно формирование цикла сонаты как крупного, внутренне контрастного и все же цельного

объединения нескольких частей оказалось теснейшим образом связано с этим процессом, как своеобразное **выражение** его. Драматургия сонатного цикла, не повторяющего сюиту (хотя и связанная с ней отдельными компонентами), не диктуемая какой-либо программой (хотя и допускающая ее в ряде случаев), складывалась уже по иным закономерностям — в сравнении с многочастной канцоной, не знавшей ни подобных образных контрастов, ни завершенности частей, ни подобных принципов их объединения в цикл.

Художественные достижения болонцев и их предшественников в Италии подготовили явление Корелли как классика скрипичной музыки в жанрах трио-сонаты, сонаты для скрипки с сопровождением и concerto grosso. Всеми своими корнями искусство Корелли уходит в традицию XVII века, не порывая с полифонией, осваивая наследие танцевальной сюиты, развивая далее выразительные средства и, тем самым, технику своего инструмента. Творчество болонских композиторов, особенно по образцам трио-сонаты, получило уже значительную силу воздействия не только в пределах Италии: как известно, оно покорило в свое время Пёрселла. Корелли же, создатель римской школы скрипичного искусства, завоевал подлинно мировую славу. В первые десятилетия XVIII века его имя воплощало в глазах французских или немецких современников наивысшие успехи и саму специфику итальянской инструментальной музыки вообще. От Корелли ведет свое развитие скрипичное искусство XVIII века, представленное такими корифеями, как Вивальди и Тартини, и целой плеядой других выдающихся мастеров.

Арканджело Корелли родился 17 февраля 1653 года в Фузиньяно, неподалеку от Болоньи, в интеллигентной семье (отец его умер еще до рождения сына). Музыкальное дарование его выявилось рано, а развивалось оно под прямым воздействием

556

болонской школы: юный Корелли овладел в Болонье игрой на скрипке под руководством Джованни Бенвенути. Успехи его изумляли окружающих и получили высокое признание специалистов: в 17 лет Корелли был избран членом болонской «академии филармоников». Однако он недолго пробыл затем в Болонье и в начале 1670-х годов перебрался в Рим, где и прошла затем вся его жизнь. В Риме молодой музыкант еще пополнил свое образование, изучая контрапункт с помощью опытного органиста, певца и композитора Маттео Симонелли из папской капеллы. Музыкальная деятельность Корелли началась сперва в церкви (скрипач в капелле), затем в оперном театре Капраника (капельмейстер). Здесь он выдвинулся не только как замечательный скрипач, но и как руководитель инструментальных ансамблей. С 1681 года Корелли начал публиковать свои сочинения: до 1694 вышли четыре сборника его трио-сонат, которые принесли ему широкую известность. С 1687 по 1690 год он стоял во главе капеллы кардинала Б. Панфили, а затем стал руководителем капеллы кардинала П. Оттобони и организатором концертов в его дворце.

Это означает, что Корелли общался с большим кругом знатоков искусства, просвещенных любителей его и выдающихся музыкантов своего времени. Богатый и блестящий меценат, увлеченный искусством, Оттобони устраивал у себя исполнение ораторий, концерты-«академии», посещавшиеся многочисленным обществом. В его доме бывали молодой Гендель, Алессандро Скарлатти и его сын Доменико, многие другие итальянские и зарубежные музыканты, художники, поэты, ученые. Первый сборник трио-сонат Корелли посвящен Христине Шведской, королеве без престола, жившей в Риме. Это позволяет предположить, что и в музыкальных празднествах, устраиваемых в занимаемом ею дворце или под ее эгидой, Корелли принимал то или иное участие. В отличие от большинства итальянских музыкантов своего времени Корелли не писал опер (хотя и был связан с оперным театром) и вокальных сочинений для церкви. Он был полностью погружен как композитор-исполнитель только в инструментальную музыку и немногие ее жанры, связанные с ведущим участием скрипки. В 1700 году был опубликован сборник его сонат для скрипки с сопровождением. С 1710 года Корелли перестал выступать в концертах, два года спустя перебрался из дворца Оттобони в собственную квартиру.

В течение многих лет Корелли занимался с учениками. К числу его воспитанников принадлежат композиторы-исполнители Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Дж. Б. Сомис. В остальном подробности жизни его мало известны. После него осталась большая коллекция произведений живописи, среди которых были картины итальянских мастеров, пейзажи Пуссена и одна картина Брейгеля, весьма ценящаяся композитором и упомянутая в его завещании. Скончался Корелли в Риме 8 января 1713 года. 12 его концертов (concerti grossi) вышли в свет уже посмертно, в 1714 году.

Творческое наследие Корелли по тому времени не столь уж велико: 48 трио-сонат (в упомянутых четырех сборниках, ор. 1—4), 12 сонат для скрипки с сопровождением ор. 5 и 12 «больших концертов» (*concerti grossi*) ор. 6. Современные Корелли итальянские композиторы, как правило, были гораздо более плодовиты, создавали многие десятки опер, сотни кантат, не говоря уже об огромном количестве инструментальных произведений (у Вивальди, например, одних концертов 465). Судя по самой музыке Корелли, вряд ли творческая работа давалась ему трудно. Будучи, по-видимому, глубоко сосредоточен на ней, не разбрасываясь в стороны, он тщательно продумывал все свои замыслы и совсем не торопился с опубликованием уже готовых сочинений. Нет сомнений в том, что от трио-сонат, изданных в 1681 году, до сольных сонат, вышедших в 1700, и *concerti grossi*, опубликованных после смерти композитора, им был пройден немалый путь. Тем не менее следов явной незрелости в его ранних сочинениях мы не ощущаем, как не усматриваем и признаков творческой стабилизации в поздних вещах. Вполне возможно, что опубликованное в 1681 году было создано на протяжении ряда предыдущих лет, а концерты, изданные в 1714 году, начаты задолго до кончины композитора.

Для современников Корелли его имя было связано с болонской школой, хотя он покинул Болонью еще совсем юным. Преемственность между молодым композитором и болонскими мастерами представляется бесспорной. Но дальше, находясь в Риме, приобретая большой опыт музыкальной деятельности, знакомясь со многими сочинениями итальянских и зарубежных композиторов, Корелли уже шел своим путем. Только через 10 лет он впервые решился опубликовать свои произведения. В целом творческий путь Корелли, если и соприкасается в известной степени с направлением его болонских современников, то все же не вполне совпадает с ним. Корелли оказывается в итоге более целеустремленным, чем болонцы, более последовательным в разработке наследия XVII века; он более широко и свободно развивает его традиции — и вместе с тем приходит к более «ровным», более гармоничным творческим достижениям в своей области. Именно такой путь не мог быть быстрым и безотчетным: никто не знает, сколько творческих опытов возникало на этом пути — и сколько их отвергал у себя Корелли, не будучи удовлетворен ими.

Между трио-сонатами, сольными сонатами и концертами у Корелли есть и много общего в понимании композиции целого, хотя, разумеется, требования к выразительно-техническим возможностям скрипки не могут в известной мере не отличаться в каждом случае. Продвигаясь от болонцев вперед, композитор исходил сначала главным образом от трио-сонат. На материале 48 произведений для камерного ансамбля он, видимо, вырабатывал свое понимание сонатного и сюитного циклов. В трио-сонате у Корелли, в тех исторических условиях, было больше возможностей развивать, в частности, полифонические традиции

558

XVII века (в то же время не отказываясь и от традиционных танцев сюиты). В четырех сборниках 1681 — 1694 годов содержатся и «церковные», и «камерные» сонаты: в первом и третьем «XII Sonate da chiese a trè», во втором и четвертом «XII Sonate da camera a trè». Соответственно в первых случаях к двум скрипкам присоединяется орган, во вторых — клавесин.

Построение цикла в сонатах Корелли до некоторой степени подвижно, хотя основной принцип композиции достаточно ясен. Обычно в сонатах чередуются четыре части с медленным вступлением вначале (*Grave*), полифоническим *Allegro* или *Vivace*, гомофонным *Largo* или *Adagio* и быстрым финалом, по преимуществу моторным, динамическим (порой в движении жиги), хотя и несколько полифонизированным. В этих общих рамках возможны различные гибкие варианты. Например, вступительная часть в свою очередь может содержать два раздела (*Grave* — *Andante*) или между медленным вступлением и быстрой фугированной частью возникает еще одна небольшая умеренно быстрая часть, к тому же тематически свободно связанная со следующей (в сонате ор.1 № 10); наряду с лирическими, кантиленными медленными частями (*Largo*) в середине цикла встречаются более подвижные, легкие *Adagio* и т. д.

В «камерных сонатах» или сюитах композитор более свободно подходит к структуре цикла, хотя и здесь у него ощутимы определенные рамки, в которых допускается эта относительная свобода. Непроходимой грани между сонатой и сюитой у Корелли нет. В сонате возможна жига в качестве финала, возможны признаки сарабанды в медленной части. В сюите вступительная прелюдия (*Grave*, *Largo*, *Adagio*) «по-сонатному» серьезна и основательна, сарабанда глубоко лирична, между танцами встречаются выразительные, даже драматичные *Adagio*, короткие, как бы

«соединительные» Grave. Кроме всего прочего композитор стремится к компактности цикла и в сюите, стремясь нанизывать в его составе не более четырех частей. Что касается отбора танцев и их расположения, то Корелли допускает различные варианты, но, как правило, соблюдает принцип медленного, веселого начала и динамичного заключения цикла при контрастах между соседними его частями. В конечном счете это сближает сюиту с сонатой.

Сопоставим несколько сюитных циклов из сборника 1694 года:

Preludio (Largo) — Куранта — Adagio — Аллеманда.

Preludio (Grave) — Аллеманда — Grave (5 тактов) — Куранта.

Preludio (Largo) — Куранта — Сарабанда — В темпе гавота.

Preludio (Grave) — Куранта — Adagio — Жига.

В трио-сонатах Корелли постепенно определяется образный смысл каждой части цикла, хотя композитор еще не вполне порывает с несколько отвлеченным тематизмом в духе старых традиций. Но все же у него проступает тенденция к торжествен-

559

ному, величавому или патетическому Grave (Largo), к лирической, сосредоточенной или идиллической медленной части, к живому, динамичному или бурному финалу. Первая из быстрых частей цикла выделяется особым замыслом как самая разработочная, действенная его часть. Она обычно полифонична, а ее тематизм порою уже классичен, как тематизм фуги. Не случайно Бах заимствовал из трио-сонаты Корелли h-moll две короткие темы Vivace для одной из своих органных фуг (BWV 579). Баха привлекли эти яркие и простые темы **вместе**, и он тоже не разделял их, понимая, что обе они — широкий скачок и постепенное «семенящее» восхождение — создают ядро единого образа, словно отвечая одна другой. Что касается остальных частей сонатного цикла у Корелли, то они постепенно как бы выравниваются в своем гомофонном складе, хотя местами полифонические черты голосоведения все-таки дают себя знать.

Характерность каждой из частей цикла нередко выделена у Корелли использованием типического тематизма, как это намечалось и у болонцев. Здесь порой возникают ассоциации с определенными тогда типами оперных арий, как и с определенными танцевальными движениями. Стремясь к характерности и конкретности частей в цикле, к их внутренней цельности, к возможному многообразию цикла, Корелли всецело подчиняет этим художественным целям развитие **скрипичного письма**, которым он владел в совершенстве как композитор-исполнитель. Блестящей, чисто скрипичной виртуозности быстрых частей (одной в фугированной первой, другой в финале) он противопоставляет прекрасную — тоже чисто скрипичную — кантилену медленных частей цикла. Однако, подчеркивая контрасты, композитор всегда стремится к уравновешенности целого в любом цикле, к пропорциональности его частей, компактности композиции без длиннот, объединяет ее скрипичным стилем как таковым, утверждает господство гомофонии при выделении одной явно фугированной части. В итоге у Корелли утверждается сам эстетический принцип старинной сонаты как концертной музыки самостоятельного художественного (не прикладного, не бытового, не обязательно программного) значения. Сошлемся на ту же трио-сонату h-moll, которая привлекла Баха тематизмом своей второй части. Ее медленное вступление, с частыми динамическими сменами, и патетично, и созерцательно: это именно торжественное вступление — подготовка к дальнейшему... За ним следует Vivace — самая значительная по масштабам и напряженности развития часть цикла, выполняющая в старинной сонате функцию, в некоторой мере аналогичную функции сонатного allegro в симфониях и сонатах классиков. Красивая, плавная третья часть соединяет легкую лиричность с танцевальным движением, быть может, даже с пасторальным оттенком. Она не традиционна в своей выразительности, она следует новым вкусам своего времени. Что же касается четвертой части, стремительного финала, то она основана на ровном, сильном движении (скрипки

560

временами концертируют), она оставляет впечатление простой и неукротимой энергии.

В дальнейшем мы еще убедимся в том, как именно развивает Корелли свои творческие принципы в других жанрах: в сольной сонате и в concerto grosso. По существу, они не стоят у него особняком. Он подходит к ним исподволь, как бы изнутри камерного ансамбля, который был, видимо, первичным в его творческой эволюции.

Начиная с 1680-х годов творческий пример итальянских композиторов, представлявших новые направления инструментальной музыки, так или иначе действует и на их современников за пределами Италии. Пожалуй, ранее всего это сказалось в Англии, затем отозвалось в творчестве

ряда немецких мастеров и несколько позднее выступило во Франции, где национальная традиция довольно Долго противостояла «итальянскому вкусу». На первых порах Корелли еще не мог оказать какое-либо влияние в этом смысле: ранний из двух сборников трио-сонат Пёрселла был издан в 1683 году, когда в Англии едва ли был известен первый опус самого Корелли, только недавно опубликованный (остальные сборники его произведений еще не появились на свет). Пёрселл тогда знал, во всяком случае, трио-сонаты болонских композиторов. Немецкие авторы произведений в новом жанре тоже, надо полагать, начали свое знакомство с итальянской сонатой на болонских образцах и лишь затем воздали должное Корелли. Во Франции Куперен, как уже говорилось, первым проявил инициативу, обратившись к жанру трио-сонаты — в опоре именно на образцы Корелли. Любопытно, что почти повсюду это освоение новых жанров началось, вслед за Италией, с камерного ансамбля, с **трио-сонаты**, которая крепче, чем сольная скрипичная соната или *concerto grosso*, была связана с традициями XVII века, в частности с полифоническими. Среди ранних творческих опытов в новом жанре за пределами Италии, вне сомнений, на первом месте стоят двадцать две трио-сонаты Пёрселла, опубликованные в 1683 и 1697 годах. Быть может, никто другой из иностранных современников не был столь верен примеру итальянцев — и никто при этом не проявил с первых же шагов столь ощутимой авторской индивидуальности. Пёрселл быстро и в совершенстве усвоил принципы композиции итальянской трио-сонаты как цикла контрастирующих частей с характерными для каждой из них образностью, выразительными возможностями, тематизмом и методами развития, а соответственно, и особенностями скрипичного письма. Итальянские образцы всецело пришлись ему по душе, о чем он с полной искренностью и достоинством сказал в предисловии к первому сборнику своих трио-сонат. Композитор стремился к тому, чтобы его современники оценили благородный итальянский вкус, как он проявился в новом музыкальном жанре, «серьезность и торжественность» итальянской музыки, а также «величие и изящество» мелодики.

561

Однако Пёрселл вовсе не подражал итальянским мастерам. Трио-соната наилучшим образом отвечала его собственным творческим устремлениям, позволяла воплотить в камерном инструментальном цикле круг близких ему, **его собственных** музыкальных образов. Он был полностью готов насытить ярким, индивидуальным тематизмом любую из ее частей и найти впечатляющие образные контрасты внутри цикла. Его творческой фантазии хватило бы в этом смысле на многие десятки сонат — и ничего бы тематически не повторилось в них. Что касается методов развития внутри каждой части, то Пёрселл, как мы знаем, превосходно владел полифоническим мастерством, национальными его традициями, как и ясным гомофонным письмом тонкой и изящной фактуры. Один из крупнейших мелодистов мира, он был органически чуток к народным мелодико-ритмическим истокам, остро восприимчив к проявлениям жанрово-танцевального начала. Иными словами, он как будто бы только и ждал трио-сонаты, чтобы наиболее полно высказаться в соответствии со своей индивидуальностью. У болонских композиторов он нашел и сразу принял идею цикла из контрастных, более или менее замкнутых частей. Это действительно помогло ему как бы завершить оформлением в инструментальной музыке все то, что в системе его образов, в его музыкальном складе и методах развития созрело естественно для художника и было уже преодолено в других его сочинениях.

Если б все обстояло иначе, Пёрселл в своем быстром творческом отклике, в первых трио-сонатах всецело остался бы только эпигоном итальянских мастеров. Между тем его произведения в этом жанре стоят в целом выше общего уровня трио-сонат болонской школы. Это относится к их образности, к их тематизму, к их стилю изложения, к общему облику каждого сочинения в отдельности. Пёрселл воплотил в рамках сонат едва ли не все главное в мире своих образов, а мир этот, вне сомнений, был более богат и своеобразен, чем у Витали, Торелли или Бассани.

Среди трио-сонат Пёрселла нет сонат *da camera*. Если танцевальные движения и встречаются в его циклах, то ни одна из частей не является собственно танцем, не обозначена как аллеманда или сарабанда. Цикл состоит чаще всего из четырех частей. При пяти частях в цикле одна из них обычно бывает небольшой, переходного типа. В отличие от итальянских образцов Пёрселл чаще пишет сонаты в миноре: их 16 из 22 (во втором сборнике 6 из 10). Состав цикла достаточно устойчив, впрочем, с некоторыми вариантами. Необычна для Пёрселла в этом смысле первая соната, *g-moll*: *Maestoso* — *Vivace* — *Adagio* — *Presto* — *Largo*. Медленный финал затем встретится у него еще только раз в *d-moll*'ной сонате из второго сборника (тоже *Largo*). *Adagio* в первой сонате невелико (12 тактов) и носит переходный характер (*G-dur* — *g-moll*),

непосредственно вливаясь в Presto. Необычно в этом цикле и то, что все его основные части, кроме последней, так или иначе полифоничны, хотя и на аккордовой основе (бла-

562

годаря basso continuo на органе или клавесине). Имитационна и первая, торжественная часть, имитационно и Vivace, с его легкой, в народном духе скерцозной темкой, фугированно Presto на более плавную, традиционную для этого склада тему. И лишь заключительное Largo — в духе характерной для Пёрселла скованно-трагической сарабанды, с тяжело падающими синкопами — выдержано в чисто аккордовом изложении.

Медленное начало (Adagio, Maestoso, Grave) наиболее часто в трио-сонатах Пёрселла. Оно может носить различный характер— торжественно-величавый, внутренне-динамичный, раздумчивый и притом более или менее широкий. Но всегда это — вступление к **главному**, как бы подготовка того, что последует дальше, и никогда не субъективное высказывание с лирическим или драматическим оттенком. В ряде случаев медленное вступление отсутствует и первая часть идет в умеренном (Moderato) или быстром (Allegro, Vivace) движении. Но тогда она менее весома в цикле, и центр его тяжести намечается либо после нее, либо к концу произведения. В сонатах Пёрселла центр тяжести всегда хорошо ощутим — это самая развитая полифоническая часть крупного масштаба, которую композитор чаще всего называет канцоной (в 15 случаях из 22). В действительности же это не однотемная канцона, а выросшая из нее фуга. Название только подчеркивает традиционно-полифоническое происхождение главной части цикла³⁸. По общему характеру пёрселловские канцоны в трио-сонатах очень многообразны: оживленные, подвижные, даже веселые чередуются с более напряженными, драматичными, полифонически сложными. И тематизм их отнюдь не однотипен: он может носить и жанрово-бытовой, и традиционно-органный отпечаток, и более отвлеченный, и более драматизированный облик. Впрочем, одно здесь не характерно: углубление в лирические чувства. В центре тяжести у Пёрселла главное — движение, действие, активность развития. Лирика полностью относится в сердцевину цикла, в его Largo, которое становится истинным лирическим центром циклической композиции.

Никто из современников Пёрселла не выделяет с такой яркостью и таким творческим постоянством эту функцию средней медленной части в цикле трио-сонаты. Нередко Largo идет в движении сарабанды, колоннами аккордов, на $3/2$ и тогда обычно носит строгий, важный, сдержанно-драматический или даже трагический характер в духе многих lamento у Пёрселла. Это ровное движение половинными длительностями часто встречается и у болонских композиторов в медленных частях сонат. Но у Пёрселла оно проникнуто большим эмоциональным напряжением и связано с большим многообразием психологических оттенков — от высокой экспрессии (в восьмой и девятой сонатах из второго сборника) до строгой созерцательности или спокойного раздумья.

³⁸ См.: Хрестоматия, № 14, 15.

563

Эта образная сфера стоит всего ближе к сарабандам Генделя. Но у Пёрселла есть и другие медленные части — более легкие, светлые, в духе менуэтов или грациозной, быть может сказочной лирики.

За единичными исключениями финалы в его трио-сонатах написаны в быстрых или очень быстрых темпах (Allegro, Vivace, Presto). И хотя они не отяжелены эмоционально, хотя в них господствуют образы динамичные и тематизм более жанровый, чем в первой быстрой части цикла, Пёрселл и в этих скромных рамках избегает какого-либо однообразия. Так, в финальном Allegro из второй сонаты после имитационного начала развертывается живое общее движение на основе остро ритмизованной, с жанровым оттенком, веселой темы. В четвертой сонате финал выдержан в духе той же диатонической гаммообразной пассажности, что и две первые части цикла. Пятая соната оригинальна тем, что центр ее тяжести перенесен в финал и состоит из вступительного (к нему) Grave и быстрой полифонической канцоны с драматизированным пятитактным заключением (Adagio). Легкий, динамичный тематизм господствует в финале шестой сонаты. Интересна композиция цикла в девятой сонате, с-moll: имитационное Adagio — аккордовое Largo — полифоническая канцона и (после «переходного» краткого Adagio) финальное Allegro в движении сицилианы. В первой и второй сонатах из второго сборника финалы достаточно полифоничны, в седьмой сонате финал идет скорее в духе легкого менуэта, а завершается коротким Grave. Словом, финалы так же индивидуальны, как индивидуален замысел каждой сонаты в целом. В принципе и композиция цикла, и функции частей в нем вполне определились у Пёрселла,

однако в этих рамках всякий раз возникают новые индивидуальные решения, как это мы наблюдали и в других жанрах его творчества.

Шестая соната во втором сборнике Пёрселла в действительности является большой чаконей в g-moll. Короткая диатоническая тема в басу, движущаяся по ступеням в пределах сексты, ложится в основу композиции, очень развернутой, с нарастаниями динамики в процессе формообразования, очень органичной для Пёрселла, как уже отмечалось в связи с его творчеством.

Немецкие композиторы к концу века разрабатывают в области инструментального ансамбля и сонатную, и сюитную его линии. Сонаты для ансамбля привлекают внимание наиболее серьезных музыкантов, крупных полифонистов, авторов многих органных произведений, среди них Дитриха Букстехуде, Иоганна Адама Рейнкена. Одновременно в Германии продолжает свое развитие и сюита для ансамбля, которая постепенно разрастается до масштабов концертной пьесы со вступительной увертюрой. Уже в камерных сонатах Иоганна Розенмюллера (1667) перед танцами идет целая канцона, или «симфония» — как именует ее автор. В последнем десятилетии XVII века немецкая сюита для ансамбля (или малого оркестра) явно поддается французской моде, о чем порой

564

считают нужным заявлять даже сами композиторы. Это в большой мере связано с тем, что музыка такого рода звучит как концертная, застольная, развлекательная при дворах, где крупные и мелкие местные властители стремятся подражать французскому монарху и тшятся мечтать о собственном Версале.

Французские влияния очевидны в собраниях сюит Иоганна Каспара Фишера (под названием «Journal de Printemps», 1695) и И. А. Шмирера («Музыкальный зодиак», 1694). Сюиты Фишера написаны для семи инструментов (без обозначения), произведения Шмирера — для трех струнных инструментов, клавесина и баса. У того и другого после увертюры французского типа следуют танцы, среди которых всецело преобладают новые, модные: менуэт, гавот, бурре, ригодон, канари, бранль. Правда, у Шмирера еще встречаются и традиционные аллеманда, куранта, сарабанда и жига, однако они уже не определяют композицию цикла в целом. С французскими театральными образцами связаны такие части, как Entrée, «Air des Combattans», марш. Помимо того в состав сюит входят: многочисленные рондо, а также пассакальи, чаконы, Жалобы, Мелодия, Эхо.

Необычайно характерна в тех условиях фигура скрипача и композитора Георга Муффата (1653—1704), выпустившего в Пассау два сборника своих сюит для струнно-смычкового ансамбля (с basso continuo) под названием «Florilegium» («Цветник», 1695, 1698). В обстоятельных, даже многоречивых предисловиях к этим изданиям автор объяснил происхождение своего замысла, рассказал о намерениях, дал подробные указания исполнителям о характере ансамбля и стиле игры по французским образцам. Прежде всего Муффат подчеркнул, обращаясь к «благосклонному читателю, любителю музыки», что его пьесы сочинены в большинстве на французский лад и что этот их новый стиль заслужил при исполнении похвалы и одобрения со стороны знатных слушателей и выдающихся музыкантов. По словам композитора, он изучил этот стиль в пору его расцвета под руководством самого Люлли, будучи в Париже. Затем он познакомил с ним музыкантов в Эльзасе, Вене, Праге, Зальцбурге и Пассау. Далее Муффат уточнял, что именно он особо оценил у Люлли и что пока еще не умеют по достоинству ценить немецкие музыканты: естественную мелодичность, легкую и плавную певучесть, отсутствие излишних изощренностей, экстравагантных украшений и слишком частых, резких скачков. О своих сюитах он сообщал, что они исполнялись при дворе епископа в Пассау как камерная и застольная музыка и как серенады. Говоря о происхождении программных заголовков к пьесам, композитор ссылается на конкретные поводы их возникновения (определенный объект, произведенное впечатление, случившееся происшествие, возникшее настроение).

Любопытен в этом смысле состав сюит из второго сборника:

1. Увертюра. Выход испанцев. Air голландцев. Жига англичан. Гавот итальянцев. Минуэт французов. Второй минуэт.

565

2. Увертюра. Поэты. Молодые испанцы. Повара. Рубка мяса. Поварята.

4. Увертюра. Крестьяне. Канари. Дворяне. Минуэт. Ригодон молодых крестьян из Пуату. Минуэт.

5. Увертюра. Выход фехтовальщиков. Привидение. Трубочисты. Гавот амуров. Минуэт Гименя. Минуэт.

Шестая сюита открывается Каприччо для выхода балетмейстера. В седьмую включены «Выход

Нумы Помпилия», «Балет амазонок» и другие части.

Не вызывают сомнения театральные импульсы для создания многих из этих пьес, во всяком случае балетные ассоциации. Вместе с тем реальная характерность их все же невелика. Желаемое композитором не совпадает с производимым впечатлением. Пьесы в большинстве остаются лишь несколько стилизованными танцами, в несложном изложении «на французский лад».

Любопытно, что почти в то же самое время Муффат стремился подражать непосредственно Корелли, создавая свои *concerti grossi* (изданы в 1701 году). В них он придерживался принципа сюиты (как и Корелли в ряде своих концертов).

Эта принципиальная, провозглашенная опора композитора одновременно на французские и итальянские образцы представляется своего рода крайностью, которая, однако, в тех исторических условиях была до известной степени симптоматичной: и Люлли, и Корелли действительно оказали значительное влияние на развитие инструментальной музыки рубежа XVII—XVIII веков, что нашло свое отражение и в позиции Франсуа Куперена. Георг Муффат только упростил и как бы обнажил наметившуюся тенденцию, сведя творческие задачи до подражательства.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ и музыка для скрипки соло. Генрих Игнац Бибер. Арканджело Корелли. Антонио Вивальди

Концерт для инструментального ансамбля (*concerto grosso*) и соната для скрипки с сопровождением (или без него) сложились несколько позднее, чем соната для камерного ансамбля (чаще всего трио-соната). На протяжении едва ли не целого века подготовлялись и шли внутри иных жанров процессы дифференциации отдельных партий ансамбля (не исключая и вокально-инструментальных произведений), связанные с тенденцией **концертирования** или выделения **солирующего** голоса из общего состава. Лишь к концу XVII века определился **жанр** группового инструментального концерта. Очень долго также пьесы для скрипки соло отставали от развития трио-сонаты, и лишь постепенно сольная соната тоже приобрела значение жанра. Таким образом, новые жанровые разновидности как бы отпочковались от сложившихся ранее (и еще складывающихся параллельно).

Приемы концертирования в принципе существовали давным-давно. Противопоставление солирующих голосов хору, а также

566

противопоставление различных хоровых групп (то есть мелизматическое и антифонное пение), как известно, практиковались уже в раннехристианской музыке, которая в свою очередь усвоила традиции ряда ближневосточных стран. В церковной музыке западноевропейского средневековья «концертирующий» характер носили верхние голоса, присоединявшиеся к медленно движущемуся григорианскому хоралу и развивавшиеся в так называемом мелизматическом стиле многоголосия. В эпоху Ренессанса значение творческой личности, самосознания художника резко возросло. К концу XVI века с новой остротой ощутили свою артистическую роль и музыканты-исполнители, стремившиеся проявить творческую инициативу. В связи с этим концертирование как исполнительский прием, как своего рода «украшение» авторского подлинника стало весьма характерным, в частности, для итальянских музыкантов. Лучшие певцы способствовали в духе времени выявлению гомофонно-гармонического начала даже в больших многоголосных сочинениях. Например, в четырех-пятиголосном мадригале верхний голос исполнялся талантливым певцом с «диминуциями» (то есть с украшениями), тем самым резко отделяясь от других, — и это уже становилось признаком «концертирования» для того времени. Противопоставление различных хоровых и инструментальных групп в крупных произведениях венецианской школы воспринималось как другой признак «концертности»

В теоретико-методических трудах XVI века новые исполнительские приемы тоже получают свое отражение и даже обоснование. Так, Диего Ортис из Толедо, выпустивший в 1553 году в Риме свой трактат об игре на смычковых инструментах, дает практические указания исполнителям мадригала на инструментах. Он предлагает, к примеру, исполнять четырехголосный мадригал Вердело таким образом: три голоса, как они написаны, играть на клавесине, один же голос (на выбор) поручать виоле, которая должна вести его с импровизированными украшениями, развивая и внутренне расширяя мелодию. Так же можно поступать с любым другим голосом, придавая ему значение концертирующего и сводя остальные как бы на второй план.

К началу XVII века композиторы и сами тяготеют порой к выделению концертирующих партий из большого ансамбля. Лодовико Гресси да Виадана в одной из своих инструментальных канцон

(1602) противопоставляет, например, «концертирующие» партии диалогизирующих скрипки и корнета менее развитым партиям двух тромбонов и continuo. В трио-сонатах ряда итальянских композиторов заметна тенденция к концертированию обеих скрипок, их переключкам или параллельному движению, что отчасти нарушает общую полифоническую структуру и ведет к иному стилю изложения.

Примечательно, что и инструментальный концерт, и сольная соната формируются ранее всего как скрипичные произведения. Именно здесь скрипка рано вытесняет виолу. XVII век наметил в этом смысле важнейшую тенденцию в общей истории смычковых

567

инструментов и литературы для них — к господству инструментов нового типа, более мощных, ярких по тону, более «концертных».

В канцонах и сонатах Джованни Баттиста Фонтаны, Тарквинио Мерулы, Массимилиано Нери и ряда других итальянских композиторов господствует скрипка — как солирующий, концертирующий инструмент. Скрипки ведут диалог в трио-сонатах, скрипка исполняет виртуозное соло, что побуждает некоторых авторов именовать свои произведения «Sonate concertate» (Кастелло в 1621, Мерула в 1637 году).

Бьяджо Марини наряду с трио-сонатами создает пьесы для скрипки соло (с basso continuo). В его сборнике «Affetti musicali» (1617) встречаются и произведения старого типа (для скрипки или корнета), и новые, собственно скрипичные вариации. В Романеске d-moll Марини для скрипки и continuo простая, народного склада тема свободно варьируется, причем одна вариация идет на удержанном басу, в другой динамизируется верхний голос (движение более мелкими длительностями), далее подвижным становится бас, четвертая идет в движении гальярды, а последняя — в ритме куранты. Таков один из первых примеров музыки для скрипки соло.

В дальнейшем, как мы уже отчасти знаем, композитор значительно эволюционировал. Для формирования его скрипичного мелодизма большое значение имел пример оперной монодии с сопровождением, что справедливо замечено советским исследователем³⁹: местами мелодика скрипичной партии приближается у него к декламационному складу. Среди сонат Марини 1655 года есть уже произведения для разных составов, в том числе для скрипки и баса.

Несколько раньше «Сонаты для одного, двух и трех [голосов]...» появились у Фарины (посмертное издание 1641 года): из 18 произведений 6 предназначались для скрипки и basso continuo. Когда композитор писал фугированные части в сольных сонатах, они еще не могли быть выдержаны в развитом полифоническом стиле: при всего лишь двух выписанных партиях и заполнении гармонии по цифрованному басу полифоническое изложение могло быть только ограниченным (даже если скрипка и бас имитировали друг друга, то к ним присоединялись свободные по фактуре гармонии клавесина или органа). И в дальнейшем развитие сольной сонаты будет в значительной мере связано не только с традициями многоголосных канцон, но и с бытовыми традициями варьирования, танцевальности, а также с оперно-ариозными импульсами. Основной образный и композиционный принцип сонаты da chiesa — противопоставление контрастирующих нетанцевальных частей (или, во всяком случае, как правило, не танцев) в цикле — с большим успехом мог быть осуществлен в трио-сонате, где противопоставление полифонических и гомофонных частей

³⁹ См.: Сахарова Г. У истоков сонаты. — В кн.: Черты сонатного формообразования. Сб. трудов (межвузовский), вып. 36. М., 1978.

568

достигалось естественнее и легче благодаря выписанному трехголосию. Сольная же скрипичная музыка вначале тяготеет скорее к «камерным» видам сонаты (то есть к сюите) как явно гомофонным.

В творчестве болонских композиторов среди скрипичных сонат еще преобладают сонаты da camera. Правда, эти произведения уже не сводятся к простой обработке бытового музыкального материала: на основе танца сплошь и рядом создаются развитые, порой даже виртуозные пьесы. Выразительно-технические возможности скрипки как бы специально демонстрируются в вариациях, чаконах, пассакалях, приобретающих новый — «концертный» — характер именно в болонской творческой школе. Что же касается сонат da chiesa для одной скрипки и баса, то они у болонских композиторов представляли собой ранние образцы «старинной сонаты» (как цикла), со слабо развитыми полифоническими частями, с постепенно устанавливающимся единством стиля изложения. Характерность отдельных частей достигалась в них без резких противопоставлений

сплошной имитационности, фугированности и гомофонного склада. Однако первая из быстрых частей сольной сонаты (обычно вторая часть в цикле) и здесь еще оставалась отчасти имитационной (имитация скрипки и баса), что подчеркивало ее особенность в композиции целого. Так, в одной из сонат Дж. Б. Витали для скрипки и basso continuo широкому Largo в известной мере противопоставлено подвижное «разработочное» Allegro с имитациями скрипки и баса. Затем певучая медленная часть сменяется легкой пассажной (быть может, стилизованная куранта?). Композицию цикла замыкает финал в характере медленного марша. Заметим, что вступительное Largo, хотя его и нельзя назвать полифоническим, все же несет в себе интонационные признаки полифонического письма: его широкоразвернутая тема-мелодия (первые 5 тактов) близка традиционным темам инструментальных фугированных пьес и, что особенно симптоматично, она тут же повторяется у скрипки целиком на кварту ниже (словно ответ в фуге!). В итоге образные контрасты цикла менее зависят от противопоставления гомофонных и полифонических, частей его, а более четко выражены тематическими особенностями каждой из них.

Параллельно эволюции болонской школы разворачивается творческая деятельность выдающегося композитора-скрипача Генриха Игнаца Бибера (1644—1704). Притом его фигура стоит в истории скрипичной музыки несколько особняком и доньше остается едва ли не загадочной. По-видимому, в традициях немецких скрипачей были заложены основы для особого развития многоголосия на скрипке. Как известно, сонаты И. С. Баха для скрипки соло представляли к инструменту исключительные для своего времени требования многоголосной игры. Бибер в известной мере предвосхитил его достижения, как бы подготовил их в своих сонатах для скрипки и баса (16 сонат 1675 года и 8 — 1681 года). В понимании цикла Бибер, по существу, далек от разграничения на

569

«церковную» и «камерную» сонаты. Он не придерживается какого-либо типа в построении цикла, смешивает нетанцевальные и танцевальные части, создает вариации, чаконы, обозначает отдельные части, как Lamento, прелюдии, даже «сонаты». Среди его восьми сонат 1681 года находим такие циклы:

1. Прелюдия, Ария с вариациями (на basso ostinato), Финал (импровизационный на органном пункте).
2. Соната (из двух частей), Аллеманда, Presto.
3. Аллеманда с вариациями, Сарабанда с вариациями.
4. Соната, Presto, Жига, два дубля.
5. Чакона (с характерными вариациями).

Вариационные формы особенно привлекают Бибера, который стремится именно к характерности вариаций (например, в стиле медленной лирической части цикла, в стиле финала и т. п.) и вносит в них необычайное многообразие изложения, которое показалось бы, в его время недостижимым для других творческих школ. Необычайно широки и виртуозно разработаны, по фактуре чаконы и пассакалья у Бибера (четвертая соната-чакона из второго сборника и особенно шестнадцатая соната-пассакалья без сопровождения из первого сборника).

Первый сборник сонат Бибера задуман программно и носит название «15 мистерий из жизни Марии», причем каждое произведение имеет свой сюжет, заимствованный из евангелия. Однако по существу эти сонаты выдержаны в том же стиле и характере, что и непрограммные произведения второго сборника. Самое поразительное в скрипичных сонатах Бибера — не программность, не трактовка в них цикла, а широко раздвинутый круг образов и эмоций за счет экспрессивности и живописности музыки, достигаемых смелейшим развитием многосторонних технических возможностей скрипки. В некоторой мере его скрипичную фактуру можно сопоставить с клавишной фактурой Польетти, тоже необычной для своего времени. Но Бибер крупнее как художник, и его перспективность более ясна, поскольку он восходит к Баху.

Партия скрипки настолько разработана у Бибера, что партия basso continuo выполняет гораздо более скромную роль в ансамбле, нежели это было у других современников композитора. Дело в том, что полнота гармонии, тенденции многоголосия столь полно выражены в самой скрипичной партии, что процесс этот, казалось бы, подводит вплотную к новой грани — за которой «феномен» basso continuo исчезает... Это и происходит в сонатах Баха для скрипки соло.

Прежде чем обратиться к творчеству Корелли, вернемся ненадолго к предыстории инструментального концерта, поскольку композитор почти одновременно работал над сольной скрипичной сонатой и над concerto grosso. И тот и другой жанры, по-видимому, были у него органически связаны с длительной предварительной разработкой трио-сонаты.

Слова «концерт», «духовный концерт», «концертная соната», «камерные концерты» встречаются в различных обстоятельствах

570

на протяжении целого столетия, прежде чем возникает жанр инструментального концерта. Представление о «концертирующих» инструментах как выделяющихся из общего ансамбля (вплоть до концертирования флейты, соревнующейся с голосом в оперных ариях) постоянно существует в XVII веке и действует еще довольно долго в XVIII. На первый взгляд понятие «концертности», как оно толковалось в те времена, остается нечетким, расплывчатым, если не условным. «Концерты Андреа и Джованни Габриели» (1587) были хоровыми произведениями (для составов от 6 до 16 голосов) с сопровождением инструментов. Как признак «концерта» здесь воспринимались в первую очередь переключки хоровых групп и активное участие инструментов в большом вокально-инструментальном целом. В «Маленьких духовных концертах» (1636—1639) Генриха Шюца, при камерном вокально-инструментальном составе, развитые сольные партии и активная роль инструментов побудили избрать такое обозначение. «Концертирование» в сонатах для ансамбля означало выделение на первый план одних партий перед другими. Примерно так же понималось к концу века «концертирование» в оперных увертюрах итальянской школы (у Алессандро Страделлы, раннего Алессандро Скарлатти). Закономерность всех этих не вполне устойчивых определений становится понятной, если учесть, что они имеют не стабильный (связанный с кристаллизацией того или иного жанра), а процессуальный (обозначающий ход развития) смысл. Не случайно все они применялись тогда, когда полифонические жанры продолжали свой путь, восходя к классической фуге, а развитие гомофонного письма от XVI к XVIII веку, от возникновения монодии с сопровождением, шло дальше, не порывая пока еще с принципом цифрованного баса.

В этих исторических условиях новые, живые, перспективные отклонения от типичной полифонической фактуры, как и от выдержанного принципа *basso continuo*, воспринимались особо, но не могли быть систематизированы, ибо обозначали всего лишь **тенденцию**, а не что-либо вполне устойчивое. В последовательно полифоническом складе, при имитационном или фугированном развертывании композиции выписывались **все** инструментальные партии. В гомофонном изложении «нового стиля» обычно выписывался верхний голос (или голоса) и *basso continuo*. Между тем реальное развитие музыкального искусства, взаимопроникновение полифонических и гомофонных принципов в творчестве передовых композиторов привели к прорастанию новых признаков музыкального письма, которые не сразу получили какое-либо жанровое выражение. Если в полифоническом складе нарушалось принципиальное равенство голосов (за счет более активного развития одного или нескольких из них) или выделялись их группы в чередованиях и противопоставлениях, это воспринималось как «концерт». Если инструменты не шли за голосами в вокально-инструментальном произведении, а значительно эмансипировались со своими композиционными и колористическими задачами, это

571

могло быть названо «концертом». Если же в неполифоническом произведении, помимо верхнего голоса и *basso continuo*, появлялись новые, мелодически развитые партии («облигатные» — как их обозначали), то они получали название «концертирующих». Иными словами, всякое отклонение от чисто полифонического изложения или от принципа монодии с сопровождением в сторону **нетрадиционной активизации** тех или иных голосов (или групп их) вело к «концертности» — в понимании того времени.

Со временем «количество» перешло в «качество»: признаки «концертности» стали основными в фактуре инструментальных произведений — и родился собственно **концерт**. К этому подошли представители болонской школы, к этому пришел Корелли. Концерт, однако, был для них циклическим произведением **для ансамбля**. Он пока еще недалеко отстоял от трио-сонаты, в известной мере представляя ее дальнейшее развитие и звуковое обогащение. Выделение «концертирующей» группы (часто две скрипки и бас, так называемое *concertino*) из общего струнно-смычкового ансамбля (*tutti, ripieni*) либо объединение всего ансамбля при равноправии всех партий — таковы были первые признаки жанра. При выделении группы «*concertino*» произведение получало название «*concerto grosso*», то есть «большой концерт» — по-видимому, в отличие от камерного «концертирования» («*sonate concertate*»). Если же все партии оставались равноправными в ансамбле, то в конце XVII века это нередко обозначалось как концерт-симфония (по этому типу строились, в частности, многие итальянские оперные увертюры). Что касается

состава цикла, то на первых порах он мог быть близким композиции трио-сонаты, а в отдельных случаях уже тяготел к трехчастности. Подготовка *concerto grosso* в различных «промежуточных» формах и сложение первых образцов относится к концу XVII — началу XVIII века. Среди композиторов болонской школы наиболее активная роль принадлежит в этом смысле Дж. Торелли, в творчестве которого именно и наметился перелом от концертирования в трио-сонатах, от «камерных концертов», от «симфоний» для струнного оркестра и органа с «концертными» соло — к *concerto grosso*. Истинным же создателем нового жанра признается Корелли.

Возникновение *concerto grosso* связано с особой обстановкой исполнения циклических музыкальных произведений для крупного состава, которая возникла к концу XVII века в торжественных богослужениях католической церкви в Италии, на больших придворных и городских празднествах в ней и за ее пределами, а несколько позднее — вообще в больших публичных концертах (в Англии). Иными словами, *concerto grosso* знаменовал выход за рамки камерного музицирования.

Трудно сказать, когда именно началась работа Корелли над новым жанром. Ясно лишь, что он не торопился публиковать свои *concerti grossi*: при его жизни они совсем не издавались

572

и могли распространяться только в рукописях. Поскольку трио-сонаты композитор публиковал уже с 1681 года и выпустил в общей сложности 48 произведений, можно подумать, что к работе над сольной скрипичной сонатой и *concerto grosso* он приступил все же несколько позднее. Однако существуют и сведения о том, что концерты Корелли исполнялись уже с начала 1680-х годов. Тот же словоохотливый Георг Муффат, о котором у нас уже шла речь, в предисловии к своим сочинениям (1701) сообщает, что, будучи в Риме в 1682 году, он слышал там концерты Корелли для большого числа инструментов, а затем попытался сам написать ряд произведений в этом роде, и они исполнялись в доме Корелли. Было ли это саморекламой, для которой точные даты не существенны, или Муффат верен фактам — как знать? Одно совершенно ясно: имя Корелли в начале XVIII века — лучшая рекомендация для жанра *concerto grosso*, так же как в глазах Куперена оно стало затем лучшей рекомендацией для трио-сонаты. Оба эти жанра в глазах современников представляли новую итальянскую творческую школу, «итальянский вкус» — и оба отождествлялись именно с творческими Достижениями Корелли.

Если даже Корелли в самом деле начал работу над концертом в 1680-е годы, все-таки предположение о том, что она была предварена созданием трио-сонат, остается в силе. Не забудем, что в 1680 году композитору исполнилось 27 лет и что еще десятью годами раньше болонская «академия филармоников» почтила его избранием в число своих членов. Сочинять музыку он несомненно начал очень рано и к 1680 году мог быть автором многих трио-сонат, почему и приступил к их изданию. Что же касается работы над сольными сонатами для скрипки (с *basso continuo*), то она могла протекать некоторое время параллельно с созданием образцов *concerto grosso*, а затем, быть может, и отступить на второй план.

Так или иначе, примечательно, что между **сольной** сонатой и концертом для **ансамбля**, при всем различии камерного и концертного жанров, у Корелли есть и много общего в понимании цикла, которое, в свою очередь, в большой мере роднит их с трио-сонатой. По существу, главные отличия трио-сонаты, сольной сонаты и *concerto grosso* выражены в специфике их инструментального изложения, которую Корелли — чудесный скрипач — понимал особенно глубоко и тонко. Не исключено, что, обратившись после трио-сонаты параллельно к сольной сонате и *concerto grosso*, Корелли с интересом разграничил для себя задачи сочинения для **солирующей** скрипки и для инструментального **ансамбля** более крупного, чем камерный ансамбль трио-сонаты.

Сборник скрипичных сонат Корелли *op. 5* (1700) включает шесть сонат *da chiesa*, пять сонат *da camera* и прославленную Фолию. В данных случаях «*da chiesa*» отмечает только и единственно характер цикла (не сюитного), но отнюдь не назначение произведений. Все это музыка — в принципе светская, не чуждая бытовым истокам, рассчитанная на исполнение скрипкой в сопро-

573

вождении **клавесина** (а не органа), к которому мог присоединяться смычковый инструмент низкого регистра, удваивающий нижний голос. Как в трио-сонатах, резкого разграничения между собственно сонатами и сюитами здесь нет. В качестве финала в сонатах третьей и пятой звучит жига. Медленные части цикла могут быть близки сарабанде. Цикл, как правило, состоит из пяти частей с медленным вступлением (*Grave*, *Adagio*) и стремительным финалом, а в сердцевине цикла выделяется медленная часть лирического или созерцательного характера. В первой быстрой части

сосредоточены полифонические приемы изложения и развития, которые возможны также в финале, но выражены там ограниченнее. Понятно, что в звучании певучей медленной части типа сарабанды (например, в первой из сонат) скрипка соло естественно и легко ведет кантилену. Но в первых Allegro или Vivace, а также в финалах Корелли не отступает от фугированных форм и даже приближается к классической фуге (в сонате шестой — финальное Allegro). Это требует полнозвучия и сложного голосоведения от скрипки, которая должна исполнять по крайней мере два голоса из трех. Но композитор не стремится найти **иную** по формообразованию главную часть цикла: для него, верного традициям XVII века, полифония все еще дает наибольшие и наилучшие возможности развития — развертывания, активного движения музыкальной мысли, которое выдвигает первую быструю часть цикла на особое место в нем.

Сонаты da camera представляют собой небольшие, компактные сюиты со вступительными прелюдиями, не ограниченные, однако, танцевальными номерами. Порядок частей в цикле может быть различным: Прелюдия — Аллеманда — Сарабанда — Жига или Прелюдия — Жига — Adagio — В темпе гавота и т. п. Изложение здесь в целом более гомофонно по сравнению с трио-сонатами, но во вступительных прелюдиях композитор идет по прежнему пути.

В итоге сонаты Корелли для скрипки с сопровождением баса дают как бы новый исполнительский вариант сонатного и сюитного циклов, что сказывается на их фактуре, на требованиях к исполнителю-солисту, но в принципе мало отражается на образном содержании цикла и на формообразовании его частей.

Особо следует выделить в том же сборнике заключающую его Фолию. В ее основу положена испано-португальская песня (ее опубликовал в ином варианте еще Салинас), получившая к концу XVII века известность в Западной Европе как тема для вариаций на basso ostinato (по аналогии с чаконной). Трудно сказать, каков был первоначальный, оригинальный характер этой песни о безумной любви, когда под ее музыку шла неистовая, темпераментная пляска в давние времена. В том виде, какой она приобрела у композиторов со времени Корелли, Фолия соединяет напряжение чувств с особой скованностью его выражения и, возвращаясь в новых и новых вариантах (при удержанном басы), звучит как нечто неотвратимое, роковое, хотя и удивительно простое

574

в своей эмоциональной силе. Корелли стремится не заслонить этот «природный» характер избранной темы и создает большой цикл вариаций, в которых постепенно динамизирует изложение и выявляет драматический смысл Фолии, раскрывая ради этого все многообразие выразительно-технических возможностей скрипки, но не впадая в крайности виртуозничества как такового. Известно, что тема Фолии привлекла в поздние годы внимание Рахманинова и он написал свои «Вариации на тему Корелли», полагая тогда, что она принадлежит самому композитору. В действительности же Фолия оказалась близка Рахманинову своим характером «единовременного контраста», столь полно выявленным именно в произведении итальянского мастера.

Из двенадцати концертов (concerti grossi) Корелли восемь написаны по принципу da chiesa, четыре — da camera. Удивительно, что и в этом жанре композитор как бы разграничивает «сонатный» и «сюитный» варианты цикла. В солирующую группу входят две скрипки и виолончель; им в известной мере противопоставляются инструменты струнного квартета, который по желанию может быть удвоен. Этот состав ансамбля словно вырастает из малого «ядра» трио-сонаты (солирующие инструменты), к которому присоединена в **иной** роли еще одна внутренне цельная группа инструментов. Разумеется, полнота звучания такого концертного ансамбля уже отлична от камерности трио-сонаты и близка скорее звучности струнного оркестра (особенно по условиям того времени). Сопоставления соло и tutti, как и активизация всей музыкальной ткани, создают впечатления динамичности и своеобразных колористических эффектов в процессе формообразования. Возникают **разные планы** звучания в ансамбле, что при отсутствии внутренних тематических контрастов в каждой из частей цикла, несомненно, по-своему обогащает круг выразительных возможностей нового жанра.

Вместе с тем общая трактовка цикла в концертах Корелли еще не претерпевает специфических изменений, которые характерны для концерта в дальнейшем и столь ясно выражены в творчестве Вивальди. Концертный и сонатный циклы у Корелли близки по структуре. Композитор еще не стремится во что бы то ни стало к яркому, «ударному» началу концерта, открывающегося быстрой, блестящей частью, — один из важнейших признаков жанра в недалеком будущем. Из восьми его концертов несюитного типа пять начинаются — по образцу сонаты — медленными

частями (Largo, Adagio), за которыми следует (иногда в непосредственной связи) пассажное или драматичное Allegro. В концертах более заметны краткие связи между частями, непосредственность переходов: например, Largo — Allegro — Largo в третьем концерте c-moll или краткое Vivace — большое Allegro — Adagio (в тональности одноименного минора) во втором концерте F-dur. В отличие от сонат концерты все же начинаются порой в быстрых темпах, но тогда краткое Vivace носит характер вступительного призыва (концерты второй и восьмой), за которыми идет Allegro

575

или даже Grave. В концертах Корелли намечается тенденция некоторого полифонического облегчения первой быстрой части цикла, которая порой тяготеет к моторности, пассажности, к более крупным линиям, иногда к фанфарности тематизма (второй концерт). Но это не значит, что композитор отходит от полифонических традиций. В финале первого концерта черты старинного полифонического склада соединяются с «пассажностью» в сольных партиях. Третья часть пятого концерта (Allegro) начинается в духе строгой полифонии. Впрочем, финалы могут быть и динамически моторными, близкими к жиге (третий и пятый концерты), острожанровыми (седьмой концерт — синкопическое движение в Vivace на 3/8). Образный мир концертов более ясен и **открыт**, нежели то было в сонатах Корелли. Это проявляется в его драматичных Largo (начало третьего концерта), в контрастах между динамикой пассажно-виртуозного Allegro и сдержанностью глубокого чувства следующего за ним Adagio (четвертый концерт) или между громким и кратким призывом Vivace и чуть ли не трагичным Grave (восьмой концерт). Светлая лирика получает свое выражение в других медленных частях циклов. Ощутимы жанровые истоки не только некоторых финалов, но и таких созерцательно-лирических частей, как прелестная пастораль из восьмого, g-moll'ного концерта.

Четыре других концерта, построенных по образцам сюиты, тоже близки у Корелли аналогичным камерным произведениям: тот же состав танцев, те же медленные вступительные прелюдии, только в ином звуковом воплощении, иными словами, сходная стилистика в целом.

Вслед за Корелли жанры скрипичной сонаты и concerto grosso разрабатывают многие итальянские мастера, ближайшие поколения которых подводят скрипичную музыку к самому порогу классического стиля. Именно в итальянской школе композиторов-скрипачей первой половины XVIII века с большой определенностью складываются стилистика, характерная для нового искусства эпохи Просвещения. Традиции Корелли продолжали как его непосредственные ученики Франческо Джеминиани (1687—1762), Пьетро Локателли (1695—1764), так и другие крупные композиторы Италии, в первую очередь Франческо Мария Верачини, Антонио Вивальди, Джузеппе Тартини. При этом все они быстро и ощутимо продвигались вперед, создавая, по существу, уже предклассическое искусство с характерным для него тематизмом и особенностями формообразования.

Так, в скрипичных сонатах Верачини (1690—1768) новый тематизм получил столь яркое и полное воплощение, что о «старомодности» общего склада или общих формах движения здесь думать уже не приходится. Темы Верачини по-новому выразительны. Гомофонные, цельные, легко расчленимые, они побуждают и к новым приемам формообразования. Широкий и патетичный тематизм вступительного Grave, близость к оперной мелодике (Largo из сонаты op. I, № 2), острые ритмы «Paesana», свобод-

576

ное претворение танцевальных движений (Allegro op. 2 № 6) -- все это у Верачини отмечено печатью новизны, юности музыкального искусства нового века.

Молодое поколение итальянских композиторов проявляло живой и горячий интерес также к концертным жанрам — сначала к concerto grosso, а затем и к сольному концерту для скрипки с сопровождением. Увлечение концертными формами, блестящим концертным стилем, характерное для ближайших десятилетий после Корелли, можно в известной мере даже противопоставить более камерным в общем вкусам его самого.

Как и трио-соната, concerto grosso из Италии довольно быстро проникает в другие страны Западной Европы и вызывает, например, в Германии и Англии новые творческие отклики. Георг Муффат, ссылаясь на авторитет и образцы Корелли, публикует в 1701 году свои инструментальные концерты, в которых, однако, он допускает -- в отличие от названных образцов — замену струнного concertino двумя гобоями и фаготом. Хорошо известно обращение Баха к жанру concerto grosso. Франческо Джеминиани и Гендель создали славу новому жанру в Англии.

Интересно, что *concerti grossi* Генделя, созданные значительно позднее концертов Корелли и, как всегда у великого немецкого мастера, отмеченные печатью его мощной индивидуальности, не отходят в принципе от широкой, многочастной «сонатной» трактовки цикла, принятой Корелли. Иное понимание концертного цикла обнаруживается у Вивальди: его *concerti grossi* следуют в этом смысле уже новым образцам сольного скрипичного концерта.

Существование *concerto grosso* как особого жанра не было особенно долгим. Он сыграл в известной степени переходную роль: вслед за его порой у итальянцев, Баха, Генделя наступило время ранней симфонии, представленной мангеймцами и молодым Гайдном, не говоря уж о других творческих школах. Поднимающаяся симфония со временем заслонила и вытеснила *concerto grosso*, будучи последовательно **оркестровым** жанром. Сольный же скрипичный концерт потеснил *concerto grosso* как более последовательный **концертный** жанр.

Подобно тому как вслед за трио-сонатой началось развитие сонаты для скрипки соло, так и после концерта для ансамбля сложился скрипичный концерт. В его формировании и развитии ведущая роль принадлежит Вивальди, в творчестве которого концертные жанры представлены широко и многообразно.

Антонио Вивальди родился 4 марта 1678 (?) года в Венеции в семье скрипача из капеллы собора св. Марка, получил музыкальное образование под руководством отца — Джованни Баттиста Вивальди и, возможно, учился также у Джованни Легренци. С юности приобрел известность как блистательный скрипач-виртуоз. В течение ряда лет (до 1718 года) был многосторонне связан с богатой музыкальной жизнью Венеции, участвуя в ней как исполнитель, педагог-скрипач, дирижер оркестра, директор консерватории («*Ospedale della Pietà*», с 1713 года), необыкновенно

577

плодовитый композитор, автор инструментальных сочинений и опер, постановками которых в значительной степени руководил сам, воспитывая певиц, дирижируя спектаклями, исполняя даже обязанности импресарио. Необыкновенная насыщенность этого беспокойного существования, неиссякаемые, казалось бы, творческие силы, редкостная многосторонность интересов соединялись у Вивальди с проявлениями яркого, несдержанного темперамента — вплоть до поступков, которые производили впечатление легкомысленных и приносили ему в итоге серьезные жизненные осложнения.

Вряд ли осмотрительно было со стороны Вивальди принимать сан аббата. Ставши аббатом-миноритом, он не думал отказываться от своих привычек и манеры поведения. Не случайно его прозвище «*Il prète rosso*» («рыжий аббат» — он и вправду был рыжий!), по словам Гольдони, пристало ему больше, чем его настоящее имя. Обсуждая вопрос об оперном либретто (с тем же Гольдони), он хватался за молитвенник; оставлял его, увлекаясь мыслью об арии для любимой певицы; вновь бормотал молитвы; приходил в восторг от удачной работы либреттиста — и тут же бросал молитвенник и т. д. и т. п. Во время богослужения «рыжий аббат» мог покинуть алтарь, чтобы записать тему фуги, которая пришла ему в голову. Неудивительно, что Вивальди сплошь и рядом навлек на себя неприятности со стороны церковного и городского начальства. Его лишали права служить мессу, отстраняли на время от работы в консерватории.

В 1718—1722 годах Вивальди работал в Мантуе при герцогском дворе, позднее вернулся в Венецию, откуда спустя некоторое время снова был вынужден уехать — на этот раз в Вену. В течение ряда лет он концертировал в различных городах Италии, в Париже и других европейских центрах совместно с певицей Анной Жиро и другими музыкантами. Умер Вивальди 28 июля 1741 года в Вене. Жизнь его закончилась в бедности. Ни кипучая деятельность музыканта, ни его слава виртуоза, ни его прекрасная музыка не принесли ему спокойной старости в родной Венеции или приличного достатка. Он, видимо, безудержно растрачивал все, что было дано ему природой, и не слишком заботился о приобретении земных благ, — такой уж был характер.

Эти качества личности всецело отразились в искусстве Вивальди, которое исполнено богатства художественной фантазии и силы темперамента и не утрачивает жизненности с веками. Если кое-кто из современников усматривал легкомыслие в облике и действиях Вивальди, то в его музыке как раз всегда бодрствует творческая мысль, не ослабевает динамика, не нарушается пластика формообразования. Искусство Вивальди — прежде всего щедрое искусство, родившееся из самой жизни, впитавшее ее здоровые соки. Ничего надуманного, далекого от реальности, не проверенного практикой в нем не было и не могло быть. Природу своего инструмента композитор знал в совершенстве, как и природу оркестра, как и весь художественный организм и обиход оперного

театра. Произведения Вивальди писались для его собственной скрипки, для оркестра, который стал его творческой лабораторией, для театра, в котором он чувствовал себя как дома, и все это — по большей части — именно для Венеции, которая сама же и породила своего художника.

В наше время из бесчисленного количества сочинений Вивальди главный интерес представляет его инструментальная музыка. В отличие от Корелли с его неизменной сосредоточенностью на немногих жанрах, в которых господствовала скрипка, Вивальди, помимо 465 концертов для разных составов и 73 сонаты для различных инструментов, создал множество опер, 3 оратории, 56 кантат, несколько серенад и десятки культовых произведений. И все же концерт был его излюбленным жанром. Однако *concerti grossi* составляют всего лишь немногим более десятой доли концертов Вивальди. Он всецело предпочитал сольные произведения, из которых более 344 написаны для одного инструмента и 70 для двух или трех инструментов. Среди сольных концертов — подавляющее количество скрипичных (220). Немало концертов создал Вивальди для виолончели, флейты, фагота. Есть у него произведения в этом жанре и для виолы д'амур, для гобоя, для мандолины. Концерт, вне сомнений, особенно привлекал композитора широтой своего воздействия, доступностью для большой аудитории, динамизмом трехчастного цикла с преобладанием быстрых темпов, выпуклыми контрастами соло и *tutti*, блеском виртуозного изложения.

Вместе с тем Вивальди, будучи блистательным исполнителем, никогда не стремился к самодовлеющей, головоломной виртуозности в своих сочинениях: виртуозный инструментальный стиль способствовал у него общей яркости впечатлений от образного строя произведения. Именно в этой творческой интерпретации концерт в ту пору (как и оперная увертюра в Италии) был самым масштабным и самым доступным из инструментальных жанров — и оставался таким вплоть до утверждения симфонии в музыкальной жизни Западной Европы.

Вивальди обладал острым чувством звукового колорита, свободно обращался ко многим инструментам и их сочетаниям в рамках концертов, создавал сонаты для разных составов, включая даже волейку. При этом он нередко мыслил свою музыку программно. Так среди его концертов ор. 8 (под общим названием «Опыт гармонии и изобретения», 1725) есть группа произведений «Четыре времени года», а также «Буря на море», «Наслаждение», «Подозрение». Ор. 10 (1729) включает концерты «Ночь», «Протей, или Мир навыворот», «Тревога». Первый из них написан для фагота, струнного ансамбля и клавесина, что уже само по себе говорит об особых звукоколористических задачах композитора. В ор. 11 есть обозначения: «На деревенский лад», «Концерт, или Почтовый рожок», «Великий могол». Выпуская свои концерты сериями по 12 или по 6 произведений вместе, Вивальди давал и общие обозначения каждой из серий: «Гармоническое вдохновение» (ор. 3,

579

1712), «Экстравагантность» (ор. 4, 1712—1713), «Цитра» (ор. 9, 1728).

Программу того или иного произведения композитор то ограничивал определенным подзаголовком («Пастушка», «Отдых», «Фаворит»), то развертывал как картину каждой из частей в цикле («Времена года»). И хотя во многих концертах никаких программных «расшифровок» нет, их образы воспринимаются столь же ясно и конкретно. Тематизм Вивальди несет на себе яркий отпечаток народно-жанровой мелодики, почвенно-итальянского песенного и танцевального склада, даже особого «ломбардского вкуса» (с экспрессивным подчеркиванием острых синкопированных ритмов, с ритмическими переборами, сменами ритмических акцентов), порой оперного драматизма. В этом смысле, однако, мелодико-ритмический облик инструментальной музыки Вивальди сближается со стилистикой нарождавшейся при его жизни итальянской оперы-буффа, как она представлена творчеством Джованни Баттиста Перголези.

Вивальди меньше тяготеет к драматической патетике, чем к жанровости, менее склонен к напряженной ламентозности, чем к светлой, легкой, порой идиллической лирике. Ему близок скорее мирный или бурный пейзаж, скорее живая, даже страстная динамика человеческих чувств, чем героика в ее воинственном выражении. Его музыка действительна — с некоторой долей созерцательности для оттеняющего контраста. Ей доступен и подлинный драматизм, она может всерьез коснуться скорбных и тревожных чувств, но они не способны одолеть ее жизненной силы и оптимизма, и мысль композитора уносится от них далее в потоке жизнеутверждающего движения. Это гармоническое соединение напряженного динамизма, открытой экспрессивности музыкального высказывания с яркостью преобладающе светлых образов отличало тогда и лучшие образцы оперы-буффа.

Насколько можно судить об искусстве Вивальди в целом, концерты в высокой степени органично воплощают его творческие принципы. Что же касается его оперного наследия, то его судьба не очень ясна, и оно, в отличие от инструментальных произведений, по существу не вошло в историю. Вместе с тем невозможно представить, чтобы Вивальди не имел оснований для успеха в оперном театре. Его музыкальное мышление конкретно и образно, отзывчиво на широкий круг эмоций, природу театра композитор постиг в совершенстве. За годы 1713 — 1739 им создано 46 опер (сохранилось менее половины), из которых 26 было поставлено в Венеции, а остальные исполнялись впервые во Флоренции, Риме, Вероне, Турине, Виченце, Мантуе, Милане, Реджо, Анконе. Вивальди обращался при этом к самым различным либреттистам своего времени, постоянно сменяя их. С конца 1720-х годов его внимание привлекали либретто Метастазιο и Дзено, а затем он сотрудничал и с Гольдони. Постановки опер готовились при самом деятельном участии композитора. Все, казалось бы, должно было обеспечить их успех и оставить значительный след в истории итальянского

580

оперного театра. По-видимому, этого не произошло. Вивальди создавал по преимуществу оперы *séria* на традиционные мифологические и легендарные сюжеты: «Оттон» (1713), «Коронование Дария» (1716), «Филипп, король Македонии» (1721), «Кунегонда» (1726), «Сирой» (на либретто Метастазιο), «Атенаида» (1729, на либретто Дзено), «Семирамида» (1731), «Монтезума» (1733), «Олимпиада» (1734, Метастазιο), «Тамерлан» (1735), «Гризельда» (1735, Дзено — Гольдони), «Аристид» (1735, Гольдони) и другие.

Напомним попутно, что итальянские оперы *séria* того времени и сложившийся тогда тип «концерта в костюмах», как правило, быстро сходили со сцены из-за условностей их драматургии. Перголези, несколько позднее и Пиччинни, прославившиеся, как известно, своими операми-буффа, были довольно скоро забыты как авторы опер *séria*. Вероятно, Вивальди еще менее, чем эти собственно оперные мастера, достиг успеха в столь традиционном и испытывавшем тогда кризис жанре. Все, что оказалось жизнеспособным в его творческом наследии, убедительно доказывает лишь одно: по характеру своего дарования он был настолько же далек от искусства *séria*, насколько мог бы тяготеть к образному миру оперы-буффа.

Судя по единичным образцам его ораторий, даже в этом жанре композитор оставался самим собой — то есть именно тем художником, каким мы его знаем по многочисленным инструментальным произведениям. Сошлемся, например, на его латинскую ораторию «Юдифь торжествующая» (1716). Здесь тоже ощутимы условности, общие с оперой *séria*: партия Олоферна написана для кастрата-альта, в ней много бравурности. Однако в партии Юдифи (меццо-сопрано) и Авры (сопрано) проступают также иные качества: серьезность, лирическая певучесть, даже радостное оживление. Всего интереснее в оратории ария Юдифи-соблазнительницы с сопровождением мандолины и скрипок *pizzicato*. Она выдержана в том же духе «серенады» и в том же изложении, что прославленная серенада Дон-Жуана у Моцарта! Сколь бы это ни было неожиданно, для Вивальди это как раз и органично. В большой его композиции «Laudate pueri» (псалом 112) для сопрано с оркестром все с начала до конца звучит с подлинно светской концертностью: тематизм динамичен, преобладают быстрые темпы; скрипки, флейта или гобой концертируют, соревнуясь с голосом; один из номеров представляет собой сицилиану, в ряде случаев ощутимы танцевальные ритмы.

В инструментальной музыке, где композитора не стесняли условности оперы *séria*, рамки «духовной воинственной оратории» (как названа «Юдифь») или духовного псалма, Вивальди, надо полагать, чувствовал себя еще более непринужденно: словесный текст был не обязателен для круга его образов (с него хватало и программности!), выбор их был свободен, методы музыкального развития соответствовали авторским намерениям. Хотя композитор немало работал и над сонатой, концерт с его крупными

581

контурами и сжатой драматургией-трехчастного цикла устраивал Вивальди больше, чем камерные жанры.

При всем многообразии составов в концертах Вивальди господствует единый тип композиции. Независимо от того, пишет ли композитор концерт для сольного инструмента или *concerto grosso*, он предпочитает отграничить форму цикла от той, что была характерной для трио-сонаты. Уже во времена Корелли, который строил свои концерты по принципу большой сонаты, первая из быстрых частей цикла стала тяготеть в *concerti grossi* к рондообразности. Чередование *tutti-soli*,

противопоставление различных групп ансамбля, то есть новые методы изложения, повлекли за собой и новые принципы композиции,

С развитием сольного концерта место первой, фугированной быстрой части заняло концертное рондо, противопоставляющее основную, повторяющуюся тему новым эпизодам. Далее в противоположность четырех-пятичастной композиции число частей в цикле сократилось до трех, причем в общих пропорциях и расположении частей восторжествовал простой динамический принцип: никаких длинот, никаких «повторных» сопоставлений — только быстро — медленно — быстро! Быстрое блестящее начало в форме рондо, быстрый блестящий финал и всего лишь одна контрастирующая им медленная часть как лирический центр цикла. Общее впечатление концертного блеска, стремительного движения, виртуозности не нарушается ни в начале, ни в конце и лишь подчеркивается, оттеняется кантиленой или лирической прозрачностью медленной части. Функция первой части цикла и здесь остается особой, как функция наиболее «разработочной» части, хотя методы ее развития изменились соответственно новому жанру. Вивальди превосходно владел полифонией. Однако основой первой части для него становилось не фугированное изложение (и не fuga как таковая), а именно концертное рондо, в котором полифонические закономерности не были господствующими в формообразовании, хотя и могли частично проявляться в процессе изложения и развития. Рондальность первой части концерта связана обычно у Вивальди с противопоставлением собственно тематического материала (*tutti* и *solo*) пассажным, фигуративным «эпизодам» (*solo*). При этом тональный план такого рондо может быть близок сонатному. Примечательной композиционной особенностью первой части концерта является контраст более яркого, индивидуализированного, сразу захватывающего внимание тематизма -- и более «объективных» пассажных фрагментов. Соната da chiesa знала контрасты такого характера между частями цикла. В концерте же он полаген в основу важнейшей его части. Тем самым ее монообразность уже поколеблена в своей чистоте, хотя художественного равноправия между различными тематическими сферами пока еще нет. Музыкальный стиль Вивальди, рассматриваемый в исторической перспективе, справедливо оценивается как предклассический, то есть характерный для подготовительного этапа на пути

582

к музыкальной классике последних десятилетий XVIII века, к классическому симфонизму. Однако Вивальди, подобно ряду других талантливых современников, вступивших на этот путь, и сам по себе создает искусство отнюдь не какого-либо «промежуточного» типа, а достаточно цельное, с ясно выраженными закономерностями, достигающее большой органичности, естественности и художественного совершенства. Для образной системы композитора его стиль, его выразительные средства (хотя бы и «предклассические») были, что называется, в самый раз — полностью гармонировали с ней. Именно на образцах Вивальди великий Бах особенно последовательно и упорно овладевал новым стилем концертного письма, отличным от полифонического склада и связанным с новым типом гомофонной партитуры.

Достоинства концертов Вивальди, так сказать, открыты слушателям и как будто бы вполне ясно выражены. Но то, что представляется достаточно простым в этом смысле, на самом деле складывается из различных художественных качеств, из единства композиторских усилий в разных направлениях. Здесь должна идти речь о тематизме концертов Вивальди и вообще об интонационном строе его музыки, о естественности у него движения музыкальной мысли как основы формообразования и, разумеется, о характерном для него круге образов и пластичном понимании формы целого.

Казалось бы, уж на что прост, ясен и динамичен тематизм Вивальди, который естественно разворачивается, крепко связан со спецификой инструмента, легко воспринимается и быстро врезается в память. Но стоит лишь прислушаться к темам первых частей его концертов, как станет заметным не только их общее многообразие, но зачастую внутренняя интонационная неоднородность, не препятствующая, однако, достижению удивительного единства впечатления. В темах Вивальди слышатся порой характерные интонации полифонического тематизма, например «баховские» ломаные ходы, репетиции после скачка (частые в темах фуг) и т. п. В минорных темах это тут же преодолевается либо потоками простого стремительного движения, либо плавным переходом чуть ли не к плясовым ритмам, либо «перебивающими» заданное движение повторами, секвенциями, резкой и неожиданной синкопичностью. Тема известнейшего концерта a-moll (ор. 3 № 6) по первой интонации могла бы открывать фугу, но поток дальнейших повторений и секвенций сообщает ей плясовую динамику (невзирая на минор!) и остро

запоминающийся облик. Такая естественность движения даже в пределах первой темы, такая непринужденность соединения различных интонационных истоков — поразительное свойство Вивальди, которое не оставляет его и в более крупных масштабах. Среди его «заглавных» тем есть, разумеется, и более однородные по интонационному составу. Такова, например, активная, смелая, быть может, даже наступательная тема концерта A-dur. Но и в ее пределах все подвижно: уже в третьем такте происходит «слом» первоначального движения бла-

583

годаря синкопам, а далее начинается секвенционное развитие (*пример 171*)... В качестве более простого примера можно назвать начальную тему concerto grosso «Весна» (из «Времен года»): плясовой ритм, подчеркнутый переключками групп, определяет ее характер.

Для композиции первой части концерта активность, энергия движения, заложенная в заглавной его теме, имеет первостепенное значение. Повторяясь в Allegro не один раз, как бы возвращаясь по кругу, она словно подстегивает общее движение в пределах формы и одновременно скрепляет ее, удерживая главное впечатление.

Динамичности первых частей цикла противопоставляется сосредоточенность медленных частей с внутренним единством их тематизма и большей простотой композиции. В этих рамках многочисленные Largo, Adagio и Andante в концертах Вивальди далеко не однотипны. Они могут быть спокойно-идиллическими в различных вариантах (во «Временах года»), в частности пасторальными (концерт «Весна»), выделяться широтой лиризма, могут даже в жанре сицилианы передавать скованное напряжение чувств (concerto grosso op. 3 № 11) или в форме пассакальи воплощать остроту скорби. Движение музыки в лирических центрах более однопланово (внутренние контрасты не характерны ни для тематизма, ни для структуры в целом), более спокойно, но оно несомненно присутствует здесь у Вивальди — в широком развертывании лирического мелодизма, в выразительном контрапунктировании верхних голосов, словно в дуэте (названная сицилиана), в вариационном развитии пассакальи (*примеры 172, 173*).

Тематизм финалов, как правило, более прост, внутренне однороден, более близок народно-жанровым истокам, нежели тематизм первых Allegro. Быстрое движение на $\frac{3}{8}$ или $\frac{2}{4}$, короткие фразы, острые ритмы (танцевальные, синкопированные), зажигательные интонации «в ломбардском вкусе» (*пример 174*) — все тут вызывающе жизненно, то весело, то скерцозно, то буффонно, то бурно, то динамически-картинно. Впрочем, далеко не все финалы в концертах Вивальди динамичны в этом смысле. Финал в concerto grosso op. 3 № 11, где ему предшествует упомянутая сицилиана, пронизан беспокойством и необычен по остроте звучаний. Солирующие скрипки начинают вести в имитационном изложении тревожную, ровно пульсирующую тему, а затем, с четвертого такта в басу маркируется хроматическое нисхождение в том же пульсирующем ритме (*пример 175*) Это сразу сообщает динамике финала концерта сумрачный и даже несколько нервный характер.

Во всех частях цикла музыка Вивальди движется по-разному, но движение ее совершается непринужденно как в пределах каждой части, так и в соотношении частей. Это обусловлено и самим характером тематизма, и наступающей зрелостью ладогармонического мышления в новом гомофонном складе, когда четкость ладо-

584

вых функций и ясность тяготений активизируют музыкальное развитие. Это всецело связано также, с классическим **чувством формы**, свойственным композитору, который, не избегая даже резкого вторжения местных народно-жанровых интонаций, всегда стремится соблюсти высшую гармонию целого в чередовании контрастных образцов, в масштабах частей цикла (без длиннот), в пластичности интонационного их развертывания, в общей драматургии цикла.

Здесь возникает естественный, даже неизбежный вопрос: как же соотносится сложившаяся музыкальная форма концертов Вивальди с разного рода программностью, к которой он время от времени обращался? Что касается программных подзаголовков, то они лишь намечали характер образа или образов, но не затрагивали форму целого, не предопределяли развития в ее пределах и т. п. Относительно развернутой программой снабжены партитуры четырех концертов из серии «Времена года»: каждому из них соответствует сонет, раскрывающий содержание частей цикла. Возможно, что сонеты сочинены самим композитором. Во всяком случае, заявленная в них программа отнюдь не требует какого-либо переосмысления формы концерта (не говоря уж о ее возможной ломке!), а скорее «выгибается» по этой форме. Образность медленной части и финала, с особенностями их строения и развития, было вообще легче выразить в стихах: довольно было

назвать сами образы. Но и первая часть цикла, концертное рондо, получила такое программное истолкование, которое не препятствовало ей сохранить свою обычную форму и естественно воплотить именно в ней избранный «сюжет». Так произошло в каждом из четырех концертов. Сопоставляя, к примеру, популярный скрипичный концерт a-moll, как известно свободный от программы, и concerto grosso «Весна», нетрудно убедиться, что построение первой части цикла непрограммного — и программно — произведений Вивальди в принципе сходно. Концерт a-moll начинается с полного изложения (tutti) уже упомянутой ранее яркой, простой, динамичной темы (A + B). Затем скрипка исполняет тему (A) с некоторыми развивающимися дополнениями. Снова тема (A) проходит у tutti. Скрипка соло противопоставляет ей свободный, пассажный модулирующий эпизод, после чего тема (A) звучит в тональности доминанты (tutti). Скрипка соло в секвенционных пассажах разрабатывает интонационный материал темы. Тема (A) возвращается в тональность тоники (tutti). Скрипке поручен фигуративный, пассажный «переход», подводящий к теме (B) у tutti. Скрипка снова противопоставляет ей пассажи. Все заключается общим проведением темы (B). Как видим, признаки рондо здесь сочетаются с признаками неразвитого сонатного allegro. Господствует заглавная тема, определяющая образность всей части и оттеняемая рядом эпизодов.

В концерте «Весна» (E-dur) программа первой части раскрыта в сонете таким образом: «Пришла весна, и веселые птички

585

приветствуют ее своим пением, и ручейки бегут, журча. Небо покрывается темными тучами, молнии и гром тоже весну возвещают. И вновь возвращаются птички к своим сладостным песням». Светлая, сильная, аккордово-плясовая тема (tutti) определяет эмоциональный тонус всего Allegro: «Пришла весна». Концертирующие скрипки (эпизод) подражают пению птичек. Снова звучит «тема весны». Новый пассажный эпизод — короткая весенняя гроза. И опять возвращается главная тема рондо «Пришла весна». Так она все время господствует в первой части концерта, воплощая радостное чувство весны, а изобразительные эпизоды возникают как своего рода детали общей картины весеннего обновления природы. Как видим, форма рондо остается здесь в полной силе, а программа легко «раскладывается» по ее разделам. Похоже на то, что сонет «Весна» действительно сочинен композитором, который заранее предусмотрел структурные возможности его музыкального воплощения.

Небезынтересно проследить, как именно мыслит Вивальди образный строй медленных частей в концертном цикле. Музыка Largo (cis-moll) из концерта «Весна» соответствуют следующие строки сонета: «На цветущей лужайке, под шелест дубрав, спит козий пастушок с верной собакой рядом». Естественно, что это пастораль, в которой разворачивается единый идиллический образ. Скрипки в октаву поют мирную, простую, мечтательную мелодию на поэтическом фоне колышущихся терций — и все это оттеняется после мажорного Allegro мягким параллельным минором, что естественно для медленной части цикла.

Для финала программа тоже не предусматривает какого-либо многообразия и даже нисколько не детализирует его содержание: «Под звуки пастушьей волынки танцуют нимфы». Легкое движение, танцевальные ритмы, стилизация народного инструмента — все здесь могло бы и не зависеть от программы, поскольку обычно для финалов.

В каждом концерте из «Времен года» медленная часть монообразна и выделяется спокойной картинностью после динамичного Allegro: картина томления природы и всего живого в летнюю жару; спокойный сон поселян после осеннего праздника урожая; «хорошо сидеть у камелька и слушать, как за стеной дождь бьет в окно» — когда свирепеет ледяной зимний ветер. Финалом «Лета» становится картина бури, финалом «Осени» — «Охота». По существу, три части программно-концертного цикла остаются в обычных соотношениях в смысле их образного строя, характера внутреннего развития и контрастных сопоставлений между Allegro, Largo (Adagio) и финалом. И все же поэтические программы, раскрытые в четырех сонетах, интересны для нас тем, что как бы подтверждают авторским словом общие впечатления от образности искусства Вивальди и ее возможного выражения в главном для него жанре концерта.

Разумеется, цикл «Времена года», несколько идиллический по характеру образов, приоткрывает лишь немного в творчестве

586

композитора. Впрочем, его идилличность пришлась очень по духу современникам и со временем вызвала неоднократные подражания «Временам года» вплоть до отдельных курьезов. Прошло

много лет, и Гайдн уже на ином этапе развития музыкального искусства воплотил тему «времен года» в монументальной оратории. Как и следовало ожидать, его концепция оказалась глубже, серьезнее, эпичнее, нежели у Вивальди; она затронула этические проблемы в связи с трудом и бытом простых людей, близких к природе. Однако поэтически-картинные стороны сюжета, некогда вдохновившие Вивальди, привлекли также и творческое внимание Гайдна: и у него есть картина бури и грозы в «Лете», «Праздник урожая» и «Охота» в «Осени», контрасты трудной зимней дороги и домашнего уюта в «Зиме».

В целом же и образное содержание музыки Вивальди, и главные ее жанры, вне сомнений, с большой полнотой отразили ведущие художественные устремления своего времени — и не только для одной Италии. Распространяясь по Европе, концерты Вивальди оказали плодотворное влияние на многих композиторов, послужили для современников образцами концертного жанра вообще. Так, концерт для клавира сложился под несомненным художественным воздействием скрипичного концерта, что наилучшим образом может быть прослежено на примере Баха.

Итоги развития инструментальной музыки от XVI к XVIII веку чрезвычайно значительны. Ее формы эмансипировались от прикладной, церковной, развлекательно-бытовой зависимости и обрели самостоятельный художественный смысл. На протяжении XVII века достигли своей зрелости или продолжили свой путь, складывались или готовились различные инструментальные жанры. Из них полифонические подошли к классической фуге, которая, как известно, получила свое высокое завершение у Баха. Гомофонные жанры, как сюита или клавирная миниатюра, прошли через главные этапы своей эволюции. Цикл сонаты — в понимании того времени — сформировался к началу XVIII века, а цикл концерта, подготовленный к данному рубежу, достиг зрелости уже в XVIII столетии. Непрерывность этого процесса побудила нас в отдельных случаях выйти за рамки XVII века и рассмотреть, в частности, творчество Франсуа Куперена и Антонио Вивальди.

В своей совокупности инструментальные жанры XVII — начала XVIII века, с их различными композиционными принципами и особыми приемами изложения и развития, воплотили широкий круг музыкальных образов, ранее не доступных инструментальной музыке, и тем самым подняли ее на первую высокую ступень, вровень с другими жанрами синтетического происхождения. В ту эпоху, когда все на пути инструментальной музыки находилось в движении, обозначились важнейшие тенденции к образной концентрации композиционных единиц (ранней фуги, частей сюиты

587

или сонаты, вариационного цикла и т. д.) и к многообразию в пределах того или иного цикла. Мы уже убедились в том, сколь различны были художественные средства к достижению этих высоких целей: одни в фугированном произведении, другие в части сюиты, новые в многочастном цикле. Притом и образность, например, в органных сочинениях Букстехуде — и клавишной музыке Куперена, в сюитах Пахельбеля — и сонатах Корелли оказывалась, разумеется, неоднородной вплоть до соприкосновения с различными художественными стилями своего времени — барокко, рококо, предклассицизм...

Всего существеннее, несомненно, было то, что достижения инструментальной музыки к началу XVIII века (и отчасти в первые его десятилетия) открывали большие перспективы для ее дальнейшего движения — по одной линии к классической полифонии Баха, по другой, более протяженной, — к классическому симфонизму конца века.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

Example 1 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a sequence of eighth notes, with some groups of three notes beamed together and marked with a '3' (triplets). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show further development of the melody, including more triplet markings and a final cadence.

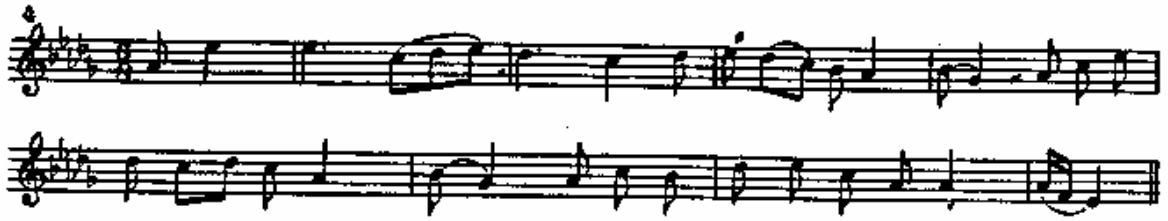
2

Example 2 consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of eighth notes with various rhythmic values indicated by flags: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{3}{4}$. The second staff continues the melody, also featuring a $\frac{3}{4}$ flag and ending with a final note marked with a $\frac{3}{4}$ flag.

3

Example 3 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of eighth notes, with a bracketed section containing a specific rhythmic pattern. The second, third, and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and phrasing, including some notes with stems pointing downwards.

4



5

6

Гимн Амвросия

Ae - ter - no - rum con - di - tor, no - ctem di - em - que qui re -
gis, et tem - po - rum das tem - po - ra, ut al - le - ves fa - sti - di - um.

7

Гимн Пруденция

A - les di - e - i nun - ti - us lu - cem pro - pin quam prae - ci - not: Nos
ex - ci - ta - tor men - ti - um, iam Chris - tus ad vi - tam vo - cat.

8
 Di - li - gam te Do - ni - ne, for - ti - tu - do me - a: Do - mi - nus fir - ma -
 men - tum me - um, et re - fu - gi - um me - um et li - be - ra - tor me - us.
 Glo - ri - a pat - ri se - cu - lo - rum a - men

591

8 Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum: qui - a mi - ra - bi -
 li - a fe - cit. Glo - ri - a pat - ri se - cu - lo - rum a - men.

9

9 Пасхальная Alleluja
 Al - le - lu - j - a
 Pas - cha no - strum
 im - mo - le -
 tus est Chri - stus,

10 Интроит

8 Pro - pe - es - tu Do - mi - ne, et om - nes vi -
 8 sae tu - ae ve - ri - tas: in - i - ti - o co - gno -
 8 vi - de tes - ti - mo - ni - is tu - is,
 8 qui - a in ae - ter - num tu es

592

11 Градуй на Рождество

8 vi - de - runt o - mnes fi - li - i ter - rae sa - lu - ta - re de - i no - stri:
 8 ju - bi - la - te De - o o - mnis ter - ra. No - tum fe - cit
 8 Do - mi - nus sa - lu - ta - re su - um; an - te con - spec - tum
 8 gen - ti - um re - ve - la - vit jus - ti - ti - am su - am.

12

Al . le . lu . ia

Do . mi . nus in Si . na in san . cto , as . cen . dens . .

1. Chri . stus hunc di . em jo . cum dum cun . ctis con . ce . dat es . se Chri . sti .
II

2. Chri . ste Je . su , fi . li de . i ,
3.

me . di . a . tor na . tu . rae no . strae ac di . vi . nae , Ter . ras , de . us

vi . si . ta . sti ae . ter . nus , ae . ter . na no . vus ho . mo trans . vo . lans .
III

4. Ju ho . di . e ter . re . sti . bus rem no . vam et dul . cem de . dis . ti , do . mi . ne , spe . ran .
3.

IV

5. Qua . ta gau . di . a . tu . os re . plent e . po . sto . los ,
1.

V

6. Quam hi . la . res in coe . lis ti . bi se . cur . runt no . vi or . di . nes ,
8.

VI

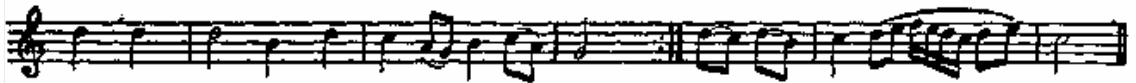
7. Quem , Chri . ste , bo . ne pas . tor , dig . na . re cus . to di . re .

Из музыки к литургической драме

13

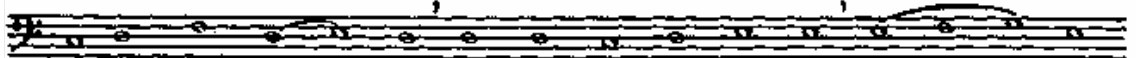
O dul . ces li . li . i , quas nunc pro . ge . mu . i . .

Aurea
14

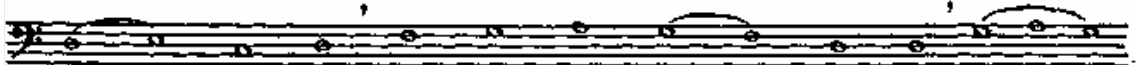


No - li, Ra - chel, de lle - re pi - gno - ra! Er - go gau - de

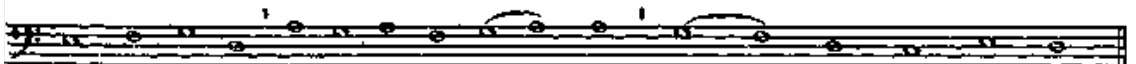
15



Ut qu - eant la - xis re - so - na - re fi - bris, Mi - ra



ge - sto - rum, fa - ma - li tu - o - rum, sol -



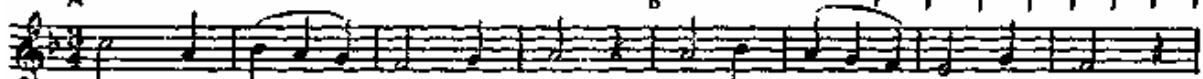
ve pol - lu - ti, la - bi - i re - a - tum, San - cte Jo - ha - nnes.

16

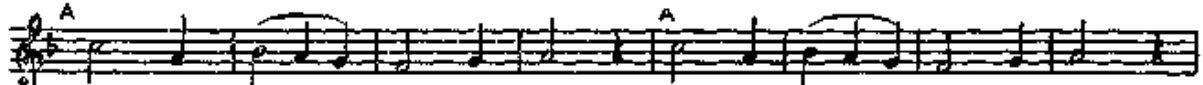
Сольмизационная система

Gamma	A	B	C	D	E	F	g	a	b	c	d	e	f	g	a	bb	cc	dd	ee	
ut	re	mi	fa	sol	la	fa	sol	fa	mi	fa	sol	la	mi	fa	sol	la	mi	fa	sol	la
ut	re	mi	fa	sol	la	ut	re	mi	fa	mi	sol	la	mi	fa	sol	la	mi	fa	sol	la
						ut	re	mi	fa	mi	sol	la	mi	fa	sol	la	mi	fa	sol	la

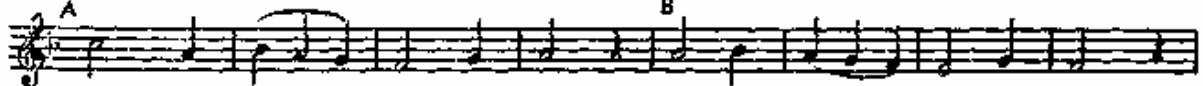
17



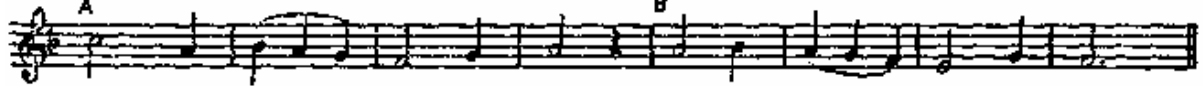
En - si va qui a - mours de - mai - ne a son com - mant,



a qui que soit do - lours, En - si va qui a - mours



es mau - vais est lan - gours pos biens, mais non por - quant.



En - si va qui a - mours de - mai - ne a son com - mant.

18

L'aut-rier jost' u - na se - bis - sa tro - bey pas - to - ra mes -
tis - sa de joi e de sen mas - tis - sa, Si cum fil - ha
de vil - la - ne; cap' e go - nel' e pe - lis - sa vest' e
ca - mi - za tres - lis - so, so - tiars e cans - ses de la - ne.

594

19

Reis glo - ri - os, ve - rais lums e clar - fatz, deus po - de -
ros, sen - her, si a vos platz, al - meu companh si -
atz fi zels a - jo - da; qu'eu no lo vi, pos
ta nochs fo ven - gu - da, et a d'es se - ra l'al - ba!

20

8 Ka - len - da - ma - ya, ni fuelhs de fa - ya, ni chanz d'au - zelh,
8 ni flors de gla - ya, non es quem pia - ya, tros dom - na gua - ya,
8 tro qu'un y - snelh, mes - sai - gier - ya, del vos - tre belh
8 cors, quein re - tra - ya, pia - zer no - velh qu' amors m'a - tra - ya,
8 e ja - ya em - tra - ya vas vos, dom - na ve - ra - ya;
8 e cha - ya de pia - ya l'ge - los ons quem n'es - tra - ya.

21

Джуафре Рюэль. Песня

8 Lan quan si join son lonc en may m'es
8 belhs dous chans d'en - zelhs de lohn,

8 e quan mi suy par titz de lay re -
 8 mem - ber d'un a - mor de lohn:
 1. Vau de ta lan em bronx e - cis
 2. Mas so qu'ien vuoil m'es a - ta his.
 8 Totz que chans ni flors d'al - bes -
 Titz si a mau - ditz lo pai -
 8 - pis nom platz plus. que l'y - vers qe - latz
 - ris quem fa - det qu'ien non fos a - matz.

22

22 Xop
 8 Ro - bins m'ai - me , Ro - bins m'a , Ro - bins m'a de - man -
 Covo
 8 - dé - e , Si m'a - ra. Ro - bins m'a - ca - ta co - te - le.
 8 d'es - cer - la - te bonne et bef - le , sous ka - nie et chain - tu -
 Xop
 8 - rele a - leu - ri - val Ru - bins m'ai - me , Ro - bins
 8 m'a , Ro - bins m'a de - man - dé - e , si m'a - ra.

23

1. & 7. Tant con je viv rai
 3. - Je n'en par ti rai
 5. Ains vous ser vi rai

596

2. & 8. N'a me rai au
 4. Coi au ment mis

tre que vous
 m'i sui tous

24

8 Al - ter - erst le - be ich mir wer - de sit - min
 8 sün - die ou - ge - siht daz rei - ne
 8 lant und ouch die er - de , der man so vil
 8 e - ren gihlt mirst ge - sche - hen des ich ie -
 8 bat ich bin ko - men an die
 8 stat , da got mennli - sch - li - chen trat.

25

Ich sach in ei - nen gar - ten gan el - tis - si - mus und si - ne zwo - lif
 dl - nest man. Er sprach zu in: „Ir hern ich wil uch schen - cken,
 so ei - nen sel - den - ri - chen tranck. Clar, lu - ter, sin alz er am sum - mer.

bir - ge sprang: Ir lie - ben gest, da - mit wil ich uch tren - chen!
 Iyig - cket, ir sel - den - ri - ches her, zwar uch ge - toers - tet nym - mer mer! „Der
 ein emp - ling des tu - fels ler: ach, tum - me welt dar - an, solt du ge - den - cken.

26



1. Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet see - clum
Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Que - do ju - dex



in fa - vil - la: Te - ste Da - vid cum Si - byl - la.
est ven - tu - rus, Cun - eta stri - cte dis - cus - su - rus!



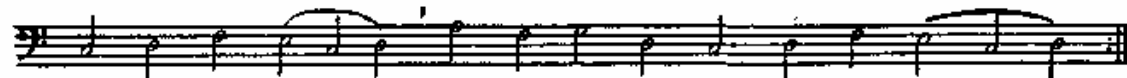
2. Tu - ba mi - rum sper - gens so - num Per se - pul - cre
Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur - get



re - gi - o - num co gnet om - nes an te thro - num
cre - a - tu - ra, Al di - can - ti re - spon - su - ra.



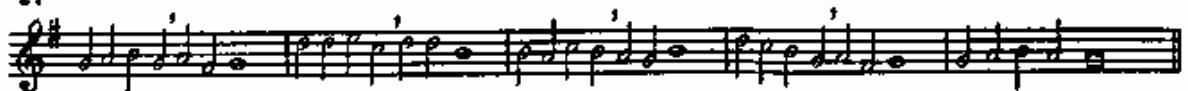
3. li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to - tum,
Ju - dex er - go cum se - de - bit, quid quid la - tet



can - ti - ne - tur, Un - de mun - dis ju - di - ce - tur.
ap - pa - re - bit: Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

27

27



28

28



Rex coe - li Do - mi - ne ma - rie un - di - so - ni.

29 *Cono* *Xop*

Vi - de - runt o - mnes fi - nes (terra)

Cono

Vi - de - runt He - ma - nu - el

pa - tris u - ni - ge - ni -

tum

30

Cunc - ti - po - tens

ge - ni - tor de - us

om - ni - cre - o - tor e -

ley - son.

31

Con - fi -

te -

mi

32

32

Vi - de pro - phe - ci - e fi - nam ad - mi - ple - te.

Vi -

Fu - git um - bra di - e qui - e lux pro - phe - te pro - ge - ni - est Ma

- ri - e Ad - e - xi - ton hu - jus me - te ten - dunt om - nes vi - e.

Pro-dit si-li-ce fons, mel cor-ti-ce, mi-sti-ce vel-lus ma-det ro-re.

33

33 Такты 167-187

34

Ha-re, ha-re, hi-el! Gou-da-lier ont fait a-wan d'Ar-ros es. co-te.

Ba-la-an! Gou-da-lier ont bien a-wan Laur-tans pour le goud.

(Balaam)

ri-e, Saint An-dri-el! Ha-re, ha-re go-de man et

a-le ke-chascuns em-ba-le, lie en sont eng-lis-ke man, quent

ha-ref dru-e-ri-e, ca-ri-te-te cri-e, pour Sain-te Ma-

il Pont bien e-sta-le, de-mi lot a mail-le, pour qu'i font leur.

-ri-e fai-tes nous de-mi-e, de pou-mon et de li-e!

tail-le, si di-ent, bien le vail-le! Pas-si-ons l'a-sail-le!

35

1. & 4. Ay mi ! da - me de va - leur, que j'aim et dé - sir,
4. Vous ay don - né sans re - tour et sans re - pen - tir ?

8 De vous me vient la do - leur, qui me fait lan - guir.
Or me te - nez en lan - gour, dont je criem mo - tir

2. Très dou - ce - cré - a - tu - re, com - ment puet
3. Es - tre vers moy si du - re, quant mon cuer,

8 vo li - ne dou - cour, mon corps et m'a - mour.

36



Lon - gue - ment me sui - te - nus de lai - re
lays, car d'a - mours es - toi - e nus. Mais de sor - mais
fe - rey chans et vi - re - lais: q'i sui - te - nus,
qu'en a - mours me sui - ren - dus a tous jours mais.
Car ma da - me, qui dieus gart, par un doulz ri
ant re - gart, d'ar - dant de - sir list un dart
et un d'es - pe - ran - ce. Mais mort m'e ust,
sans doub - tan - ce, de - sirs et sans del - li - an - ce,
s'e - spoirs au j'ai ma fi - an - ce ne lust de ma part.

37

91. 4. 7. Cinc,
3.
5.

8 un, treze, wit, neuf, d'a- mour fi-

8

8 ne 2. Mont
H.

8 es- pris sans de cuer pour ai- mer fi

8 ne - ment.

38

Mes es - pe - ris se combat a na - tu - re de -
Car se na - ture est a des - con - fi - tu - re, du -

dans mon corps, dont
rer ne puet en

moult - sui es -
moy mes et -
et -

s - ba -
- pe -

his. ris.

49

Espe_ran_ ce que m'asse - - u - -

re, joi - e sans per, vie

a mon weil

sant ac - cueil et meint out re grant

bien re_cueil, quant A_mours m'a tant

en ri_chi que j'aim da me, s'a ten mer ci

40

1. 6. 1.
4.

o son un pel-leg-rin che vo cer-can-do li-mo-si-na per

di-o mer-cè chia-man-

do, 2. E - vo can-tan-do col-la vo-ce

bel-le, con dol-ce as-pet-to e col-la trei-cia

bion-da.

41

8 0 To-sta che l'al-ba

8 del bel gior - no ap - pa - re , is - ve - glia li cac - cia -

8 tor. „Su, su, su, su ch'eg - li el tem - po!“ „Al -
 8 Tor - to che l'al ba del bel gior - no ap - pa - re , is

8 let - ta li can, te, te, te, te, Vi - o - la, te, Pri - me -
 8 ve - glia li cac - cia - tor. „Su, su, su, su ch'eg - li el

8 ra, ta!“ Su al - to al mon - te
 8 tem - po!“ „Al - let - ta li can, te, te, te,

8 con buon ca - ni el ma - no e gli bracchett al' pie - no...
 8 te, Vi - o - la, te, Pri - me - ra, te!“

42

8 *1.* E - cho la pri - ma - ve - ra, che 'i cor fa ral - le - gra - re, ten -

8 pè d'an - na mo - ra - re e star con lie - ta ce - ra. 2.No ve - giam 3.

8 l'a - ria e' l' tem - po, che per chiam' al - le - gre - co'

43

8 Muort' or - mai'

8 del mi - se - ro do - len - to,'

per - che pur me - co vi - vi.

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The lyrics are "per - che pur me - co vi - vi." The music is in a 3/8 time signature.

Ei, meglio di - te qui - vi,

This system contains the second line of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The lyrics are "Ei, meglio di - te qui - vi,". The music continues in a 3/8 time signature.

la do - ve tut - to gir non sè pas - sen -

This system contains the third line of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The lyrics are "la do - ve tut - to gir non sè pas - sen -". The music continues in a 3/8 time signature.

te.

This system contains the fourth and final line of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The lyrics are "te.". The music concludes in a 3/8 time signature.

44

A_mans, a -

més se - cre - te -

ment se lon - gue - ment vo lés a - mer

45

J'aim. Qui? Vous. Moy? Voy - re dou. ce fi - gu - re. Pour - quoy? Par ce. Par m'a - me

c'est fo - li - e.

46

Et in ter-ra pax, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter mag-num glo-ri-am tu-am, Do-mi-ne de-us, rex coe-les-tis, de-us pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste. Do-mi-no de-us ag-nus de-i fi-li-us pa-t-ris.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The Latin text is written below the vocal line, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

A -

- men.

47

Et in-car, na - tus est de spi - ri - tu san-cto
lis Cru-ci fi-xus e - ti - am pro - no - bis: sub-

ex Ma - ri-a vir - gi - ne Et ho - mo fa -
Pon - ti - o - Pi - la - to pas - sus et se - pul -

ctus est Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e
tus est. Et as-cen-dit in ce-lum se-det

48

Ne-sci-ens ma-ter vir-go vi-
rum pe-pe-rit si-ne do-lo-re sal-va-to rem

se-cu-lo-rum. I-psum re-gem
an-ge-lo-rum so-la vir-go la-cta-

an-ge-lo-rum so-la vir-go la-cta-
u-bat u-be-ra de ce-lo ple-ne

u-bat u-be-ra de ce-lo ple-ne

u-bat u-be-ra de ce-lo ple-ne

49

Quam pulcro es et quam deco-ra, car-ris-si-ma in

de-li-clis, Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la-

ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris.

Co-pu-tu-um ut Car-me-lus, col-lum tu-um si-cut

tut-ris e-bur-ne-a.

50

1. 4. 7. A. dieu ces
3.
5.

bons vins de Lan - noys, a - dieu da - mes, a - dieu bour -

gois, a - dieu cel - le, que tant a - moy -

e, a - dieu tou - te plays - san - te,

2. R.
6.

joy - - a - dieu tous com - pai - gnons ge -

- lois.

51

He -

- las, ma da-me par a-mours, e-qies moy pour

re-co-man-dé, qui suy seo let et

es-go-ré, hors du pe-is en plains

et plours,

52

He - las , mon dueil a ce cop sui ie mort,

He - las , mon dueil a ce cop sui ie mort,

53

Flo - rum , fons hor - to -

- rum , Re - gi - na po - lo rum , spes ve - ni -

- te lux lac - ti - ta - e , Me - di - ci -

- na do - lo - rum ,

54

Se la face ay pe - le, la cause est a - mer, C'est la

prin - ci - pa - le et tant m'est a - mer. A - mer,

qu'en la mer me vou droye voir, or, scet bien de voir la bel -

le a qui suis que nul bien a - voi - r, sans el - le ne

puis.

55 L'homme armé Дюфан

56

Полно

58

4 8 12 16 20 24 28 32

57 Рондо

A. mour et qu'as tu ' en pen - se, qui mon cuer as en a - mo - re,

de cel - le qui m'ai - me do - lant et qu'en m'a d'un joi -

- euls sem - blant ser - vi con vers de fau - se - tet.

58

Nous vous ver_ens bien ma - le - bou - che

n'il en - veux te - nir vous plais et ser - vir de vous

en - tre, mais le der - rien sur vi - re - rou - ce.

59

- est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro - no - pes -
Cru - ci - ff - xus et - i - am
Cru ci - fi - xus et - i - am

to: pas - sus, et se - pul -

sus,
- bis pas - sus, et se - pul - tus,
pro no - bis pas - sus, et se -

lus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

et se - pul - tus est. Et...
tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti...

60

60

...pec - ca - ta, pec - ca -
...pec - ca - ta,

ta mun - di
pec - ca - ta mun - di, mun - [di]

61 Из мессы «Quinti toni»

Sanctus

tus

Из мессы «Sin nomine»

...Sanctus

ba-oth

62 Из мессы «Ecce ancilla domini»

Christe

Christe

63 Cru - ci - fi - xus

...est

mo fac - tus est.

64 Из мессы «Sub tuum praesidium»

Sed aperi - tu -
Kyrie eleison, kyrie

Kyrie, Kyrie,

leison

kyrie, kyrie

[depreca.] 65 a) ti - nes
 Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste
 [elei.] [son,] Chri - ste, Chri - ste, Chri -

e - le - i - son
 - ste e - le - i - son

6) li - be - ra nos
 Sal - ve nos
 Et cru - ci - fi - xus est e - ti -

Je - su, pro qui - bus
 - am pro no - bis, sub Pon - ti - o,

sem - [per]
 vir - go ma - ter te o - rat
 sub Pon - ti - o Pi - la - to

66 Cum san - cto spi - ri - to, cum -

67 ...e - le - i - son, ky -

68 ...gui ve - nit in no - mi - ne

... in no -

[mine]

69

San -

ctus, san - ctus, san -

ctus, san - ctus, san

ctus, san -

ctus

ctus, san -

ctus, san -

70

70 7. 48

Ито нежна «Malheur me bats»

71 a)

... om ni - po - tens , om ni - po - tes

[tens] om - ni - po tens

61 r. 51 Agnus II

mi - se - re - re , mi - se - re - re no - bis

mi - se - re re no - bis

[lis] mi se - re re no bis

72 Ms mecum Je ne demandes (Agnus I)

gui tol - lis , qui tol - lis pec - ca - ta

pec - ca - ta [ta]

[lis] pec - ca - ta , pec - ca - ta

73

...ne. Et ho - mo fa - ctus est.
est. Cru - ci - fi - xus,
...ctus est. Cru - ci - fi - xus, cru - ci -

Cru - ci - fi - xus
cru - ci - fi - xus
fi - xus e - ti - am pro...

627

74

Cru ci fi xus e ti am pro no bis sub Pon ti o Pi la to, pas sus et se pul tus est.
Cru ci fi xus e ti am pro no bis sub Pon ti o Pi la to, pas sus et se pul tus est.
Et re sur re xit ter ti a di e se cun dum...

75

Den hag - hel en - de die cal - de snee

The musical score for page 75 consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Den hag - hel en - de die cal - de snee". The first system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment.

76

Ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e

Ky ri - e e - le -

e - le -

i - son, e - le -

Ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e,

i - son e - le - i - son, ky -

i - son, ky - ri - e e -

Ky - ri - e

ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e,

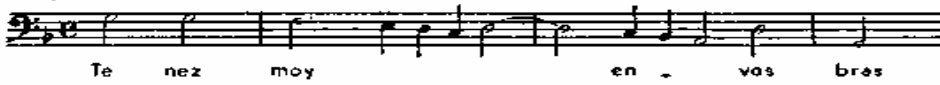
ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

le - i - son, e - le - i - son.

le - i - son.

ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e, e - le - i - son.

77 a



1. Mignonne, al lon voir si la Ro se, Mignonne, al lon voir si la Ro se,
2. du, ce ste ves perée, ha point per du ceste vesperée,



MIG nonne al lon voir si la Ro se, qui se ma tin a
ha point per du, ces te ves perée. Les plit de sa ro



voit des clo se, sa ro be de pourpre au so
be pour pré e et son taint au votre pa.



1. - leil, 2. Ha point per reil. Las! las! voyez comme en peu d'es pe ce,



Mi_g_nonne el _ le o des _ sus la pla _ ce. Las! las! las! ses

beau_tez lais_sé choir. O! O! Vrai_ment ma_re _ tre na_tu_re,

puis, q'une tel_le fleur ne du_re, que du ma _ tin jus_ques au soir.

79

79 La for_tu - na uol cos - si, che sem_pre

pian_ga o gri_da, eo _ gnun del mio mal ri_da per pia_ce - re.

80

B. Donare. Villanella alla napoletana

80 Chi la Ga_gliar_da, chi la Ga_gliar_da don_ne vo im_pa_re-

- re , chi la Ga_gliar - da , chi fa Ga_gliar - da don - ne vo im_pa - re -

The first system of music consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes, while the piano accompaniment provides a steady harmonic support with quarter and eighth notes.

- re, ve - ni - te a noi che sia - mo mae - stri fi - ni, mae - stri

The second system continues the musical piece. The vocal line features a mix of quarter and eighth notes, with some phrases held over from the previous system. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, providing a consistent accompaniment for the vocal melody.

fi - ni, mae - stri li - ni. Che di - se - roe di ma - ti - na mai man - chia -

The third system shows the vocal line with a series of quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic structure, supporting the vocal melody. The lyrics are printed below the vocal staff.

- mo, mai man - chia - mo di so - na - re

The fourth system features a vocal line with a mix of quarter and eighth notes. The piano accompaniment continues to provide a steady accompaniment. The lyrics are printed below the vocal staff.

tan tan tan ta ri ro ti ra ri ra tan tan tan to ri re

The fifth system continues the musical piece. The vocal line features a series of quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, supporting the vocal melody. The lyrics are printed below the vocal staff.

ti ra ri ra tan tan tan to ri ra ti ra ri

The sixth system concludes the musical piece. The vocal line features a series of quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, supporting the vocal melody. The lyrics are printed below the vocal staff.

81 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -

The first system of music on page 81 consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics 'Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

. ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - te re

The second system of music continues the vocal line with the lyrics '. ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - te re'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic and harmonic patterns, supporting the vocal melody.

ad do - mi - num, ad do - mi - num, de - um tu - um.

The third system of music concludes the page with the lyrics 'ad do - mi - num, ad do - mi - num, de - um tu - um.'. The vocal line features a melodic phrase that ends with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

82 Tir si

The first system of music on page 82 begins with the lyrics '82 Tir si'. The vocal line starts with a long note on 'Tir' followed by 'si'. The piano accompaniment features a simple harmonic accompaniment.

Tir si, mo - rir vo - le a,

The second system of music continues the vocal line with the lyrics 'Tir si, mo - rir vo - le a,'. The piano accompaniment continues with a steady harmonic accompaniment.

83 TANTUM 35-52 Sta in ri - veel Te -

[te] Sta in ri - veel Te - bro,

[te] Sta in ri - veel Te - bro, et

[te] Sta in ri - veel Te - bro

al Te - bro - sog - gi a - nan - do e di -

Te - bro di -

bro

ce ch'i - vi hort'a - spet - tae ti vo far fe - li - ce

ce

84

84

Oc - chi lu - cen - tie bel - li

Oc - chi lu - cen - tie bel - li, Oc - chi lu - cen - ti e bel - li

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li

Ed ar - do evi - vo. Dol - ce Aura gra - di - ta

„T'a - mo, mia vi - ta!” la mia ca - ra vi - ta

T'af - fli - ge - si, T'af - fli - ge si

Lan - gui - sce al fin, chi da la vi - ta par -

te, lan - gui - sce al fin, gui - sce al fin

e) «Or, che la giola credea viver contenta»

mè, vien me - no, oi - mè, oi - mè, vien me - no.
oi - mè, vien me - no, oi - mè, vien me - no.
mè, oi - mè, vien me - no, oi - mè, vien me - no.
mè, oi - mè, vien me - no.
oi - mè, vien me - no.

90

90

Ach meyden du vil se ne pein wye hast du
mich um - ge - ben ver - stos - sen in den lan - gen. Schrein dar
jnn - für - lich mein le - ben da rumb ich sing
mit lau - ter stym - mes kumpt mir gar un - e - ben.

91

91

1. Ein' fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te
2. Er hilft uns frei aus al - ler Noth, die uns jetzt
Wehr und Waf - fen. Der alt' bö - se
betrof - fen.

Feind mit Ernst ers jetzt meint, gross Macht und viel List sein' grau.

-sam Rüs_tung ist, auf Erd, ist nicht seins glei_chen.

92

Sal - ve, ich grus dich scho - ne, Rex Chris - te, in dem thro - ne, der du tre - gest die kro - ne Mi - se - ri - cor - di - e; vi - ta, dul - ce - do - bist für - var, des le - beus u - re - sprung. Sal - ve, Chri - ste, wir grus - sen dich, ein herr, hi - mel und erd - te - rich, gar hoch in hie - rar - chei - el Ad te, Chri - ste, gar frei - e cla - me - mus wir stets schrei - er Hilf uns auss al - lem we - el

93 a-6

Ad te le - va - ti o - cu - los me - os, Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, a - mi - ca me - a, -

94

... Su - per gen - tes

95

Val - de ho - no - ran - dus est

Val - de ho - no - ran - dus est, val -

Val - de ho - no - ran - dus est, ho -

Val -

de ho - no -

Val -

no - ran - dus est

de, val - de

. ran - dus est, val - de

de ho - no - ran - dus est, val - [de]

96 TAKT 40

...O - te - um ef - fu - sum no - men tu - um, no - men tu - um.

...pu - gna - ve - runt contra me, pu - gna - ve - runt con - tra

TAKT 55

me, po - su - e - runt me.

26

takt 57 Val - la - tus, val - la - tus,

...Val - la - tus, val - la - tus,

97

Из мессы «Frère Thibault»

97

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

98

Из мессы «Je ne mange point de porc»

98

Ky - ri - e e - lei - i - son

Chri - ste e - lei - son

99

Из мессы «Frère Thibault»

99

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to.

100

100

Si - coe - lum et coe - li coe - lo

rum, si - coe - lum et coe - li coe - lo - rum

Si coe - lum et coe - li, et coe - li coe - lo - rum.

101

101...pe - ri - bunt omnia: tu - ba, tu - ba, tu - ba

102

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

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

103

103 Tu, tra - di - to - ra, m'hai puost'a sto co - re , tu, tra - di - to - ra, m'hai
 puost'a sto co - re, no fa - co - la - ro di fiam - ma edi fo - co,

104

104
 Ma - to - na mi - e ca - ra , mi fol - le - re can - zon , Ma - to - na
 mi - e ca - ra , mi fol - le - re can - zon can - tar sot - to fi -
 - ne - stra , lan - tze buon com - pe - gnon, Don, don, don di - ri di - ri, don, don, don,
 don, don, don, don, di - ri di - ri, don, don, don, don. Te pre - go m'ascol [tare]

105 O Mère des a - mours, Ci - pri - ne, o gran de dé

_esse aux beaux yeux, pour - quoy ca - ches - tu

tent de leux au fond de ma fai - ble poi - tri - ne?

106 Ein Kör - bel - me - cherin eim Dorf in Schwa - ben - land, der macht ein

Korb gar frü vor Tag mit sei - ner Hand,

107 *Cono*

San - to O - ra - col di Gio - ve, che si so - a - ve spi - ri,
 che si ...

con ch'an - nun tio hor ve - ni - sti de gl'ec - cel - si di

Del - lo au - ra - ti tem - pi a la no - bi - le Te - be?

Tre - ma la men - tin me stu - pi - da, e tut - ta per ti - mor sbi - go - ti - ta

108

Ti - mor et tre - mor et tre - mor et tre - mor

Ti - mor et tre - mor, ti - moret tre - mor

tre - mor tre - mor

Ti - mor et tre - mor, ti - moret tre - mor

Дж. Габриэли. Хор

Дж. Габриэли. Хор

Musical score for the first system of 'Cantica sacra 4'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor et tre -'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor'. The fourth staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor'. The fifth staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor et tre -'. The sixth staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor et tre -'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Musical score for the second system of 'Cantica sacra 4'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'mor, ti -'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'Ti - mor'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'mor et tre - mor'. The fourth staff is a vocal line with lyrics: 'et tre - mor, ti - mor'. The fifth staff is a vocal line with lyrics: 'mor, et tra - mor'. The sixth staff is a vocal line with lyrics: 'mor, et tra - mor'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

109 Cantica sacra 4

Musical score for the third system of 'Cantica sacra 4'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: '...ve - lo - ci - ter, ve - lo - ci - ter ex au - di'. The bottom staff is a vocal line with lyrics: 'me, ve - lo - ci - ter, ve - lo - ci - ter ex au - di me.'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Cantica sacra 9

Cantica sacra 9

...in ce - ter - - - - - num

As - cen - dit de - us in ju - bi - lo, in ju

bi - lo et Do - mi - nus, et Do - mi - nus in vo - ce

tu - bae, in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - bae

110

110

Mal ha - ya quien á vos ca - so, la de Ped - ro bor - re - gue - ro.

Que me que réis el ca - val - le - ro ca - sa - da me soy, ma - ri - do ten - go.

De - jal - dos mi ma - dre mis o - jos llo - rar.

Ca - ta el lo - bo dó va - lus - ni - ca, ca - ta el lo - bo.

Aun - que me a - bra - so y que - mo su - fro y ca - llo.

111

111

Five staves of musical notation, likely for a vocal line or a single melodic instrument. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line across five staves.

112

112
The first staff of a piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

The second staff of the piano accompaniment, continuing the melodic and harmonic development from the first staff.

The third staff of the piano accompaniment, showing further melodic and harmonic progression.

The fourth and final staff of the piano accompaniment, concluding the piece with a final chord and melodic flourish.

113

A - mor que tan bien sir - vien - do lo ha - ze tan
mal con - mi - go, no es a - mor, mas e - ne - mi - go.

114

La ma - ña - na de Sant Juan, al tiem - po que al - bo - re -
a - ba gran fies - ta ha - cen los mo - ros por le ve -
ga de Gra - na - da, Re - vol - vien - do sas ca - ba - loss,
ju - gando van de las lan - zas; ri - cos pen do -
nes en e - llas, ri - cas al ju - bas ves - ti -
das de se - da y o - ro la - bra - des.

115

A - dios! A - dios, ver - de ri - be - ra, a dios, a - dios,

ver - de ri - be - ra ¡ pre - de - ri - a. Donde yo al gun,

di - a, es - ten - do mas con - ten - to, mas con -

- ten - to, qu'e - go - ra yo me sien - to,

116. Мелодия из Лохаймского сборника

116

Мелодия из Лохаймского сборника



Mit gan_czem Wil_len wünsch ich dir seind ich mich dir er—
Ob es ge_steht nach dein be_gier will ich ge_wai_tig—



ge_ben han. In dei_nem g'pot fraw vein on spot, so
_li_chen stan.

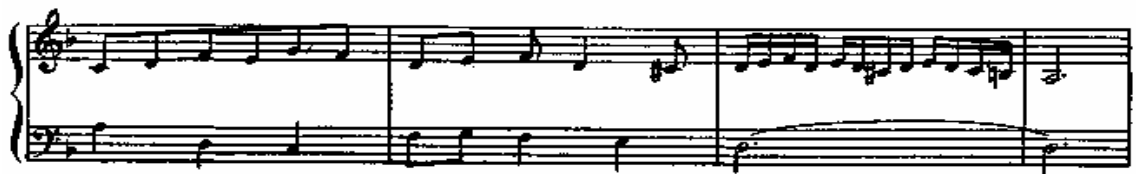


bleib ich dein al_ley_ne, du al_ler_liebsts frew_lei_ne

К. Науман. Пьеса для органа

Mit ganzem Willen

К. Науман. Пьеса для органа



117

Io, che d'al - ti so - spir ve - gae, di pian - ti,

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

spars' or di do - glia hor di mi nac - cie il vol - to sei neg - li amphi - te -

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are consistent with the first system. The lyrics continue across the two staves.

- a - tri el po - pol fol - to sco - lo - rir di pie - tà voi - ti e sem - bian -

The third system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are consistent with the previous systems. The lyrics continue across the two staves.

- ti.

The fourth system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment are consistent with the previous systems. The lyrics end with a period. The piano accompaniment ends with a double bar line.

Fu - ne - ste piag - ge om - bro - si or - ri - di cam - pi che di stel - le, odi
 so - le, non ve - de - ste già mai scin - til - lo lam - pi rim - bom - ba - te do - len -
 - ti al suon dell' an - go - scio - se mie pa - ro - le men - tre con me - sti ec - cen - ti,
 il per - du - to mio ben con voi so - spi - ro e voi
 deh per pie - tà del mio mar - ti - ro, che nel mi - se - ro cor di mo - ra eter - no.
 La - cri - ma - te al mio pian - to, om - bre d' in - fer - no.
 Ohi mè, ohi mè, che su l' au - ro - ra quin - se all' oc - ce - so il sol

degl' oc - chi mi - ei mi - se - ro , mi - se - ro

119

Po - ca vig - lia di far be - ne , vi - ver lie - to an - da - ra spes - so, fres - co a gras - so mi man -

- tie - ne la fa - ti - ca mè - ne - mi - ca e mon - tr'ie vi - ve co - si , e per

me fe - sta ogni di . Di - ri , di - ri , di - ri di , di - ri , di - ri , di - ri

di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri

di . di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri

di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di

di , di - ri di , di - ri di , di - ri di , di - ri di

120

Ah! que- le io pro-vo nel te- at- ro del cor du- ra bat- ta- glia!

6# 5# 3#

O dio cie- men- te, il tuo fa- vor mi vag- lia tu fa pal- ma a me

6# 4#

ser- ba, ch'io già per me non bas- to, e si fie- ro con- tres- to

O mor- te gra- di- ta, ti bra- mo, tias- pet- to dal duo- lo al di-
- let- to, tuo ca- le m'in- vi- ta; o mor- te, o mor- te, o
mor- te gra- di- ta, Dal car- cer u- ma- no, tu so- la fai
pia- no il var- co al- la vi- ta. O mor- te, gra- di- ta, o
mor- te gra- di- ta, o mor- te, o mor- te, o mor- te gra- di- ta.

121 Ковьелло

Za- ne, Dia- vol è se san- go bra- vo an- co- ra non m'hai vis- to ma- ne.

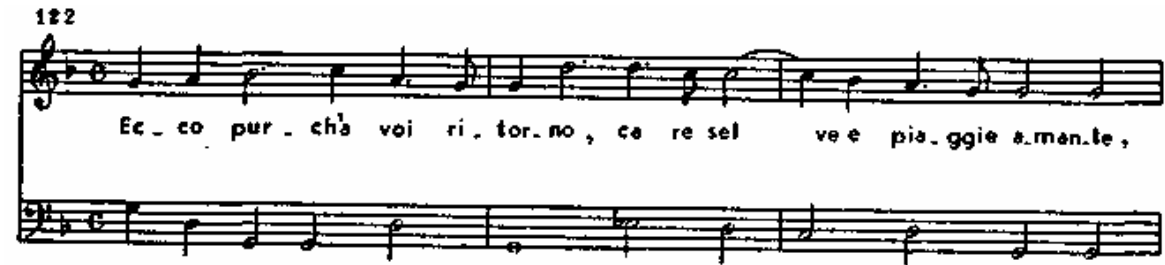
Дзанин



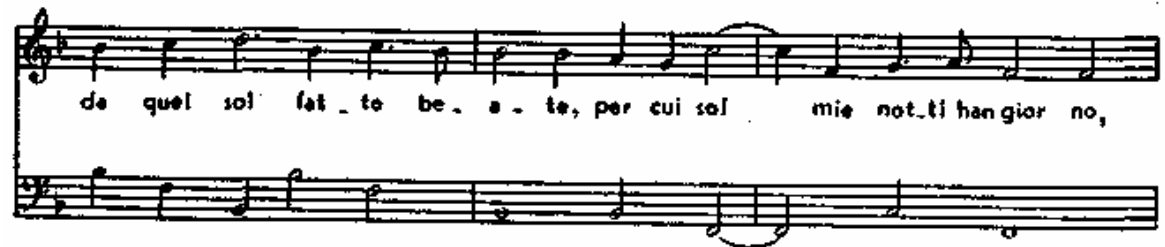
ar per mi.ra.co.lo na sfe.ra, Mi non te te.nea xa per horn de guer.ra.

122

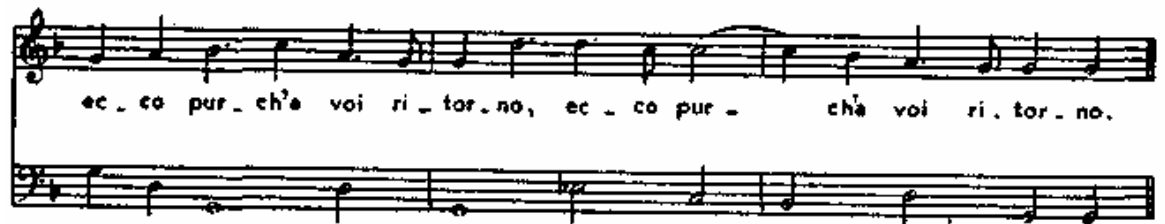
122



Ec.co pur.chè voi ri.tor.no, ce re sel ve e pia.ggie a.man.te,



de quel sol fat.te be.a.te, per cui sol mie not.ti han gior no,



ec.co pur.chè voi ri.tor.no, ec.co pur.chè voi ri.tor.no.

123

123



Al.lor noi tut.te sbi.got.ti.te me.ste



te fum.mo in.tor.no ri.chie.mar ten.ten.do gli spir.ti in fei smar.ri.ti con l'onda

fres-ca e con pos-sen-ti car-ni; ma... nul-la vai-se ai las-

The first system of music consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady bass line with chords.

-sa ch'el-la ai lan-gui-di lu-mi al quant'ap-pren-

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note with a slur over it, followed by more rhythmic patterns. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

-do e te chia-men-do Or-feo, Or-fe, al do-po un gra-

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note with a slur, followed by a series of notes. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

ve so-spi-ro spi-rò fra que-ste brac-cie... ed io ri-ma-

The fourth system of music features the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note with a slur, followed by a series of notes. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

-si pie-no il cor di pie-ta-de e di spe-ven-to...

The fifth system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note with a slur, followed by a series of notes. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

124

Pos - sen - te spir - to

V-no I

V-no II

e for - mi - da - bil

nu - me ,

sen - ze cui far pas - sag - gio al' al - tra

ri - va

125 Орфей

Ma che o - do? Ohi mè las - so! S'ar man

for - se al mi - eidan - ni con tal fu - ror te fu - rie inna - mo - ra - te per ra - pir mi il mio

обращивается

ben ed io'i con - sen - to? O dol - cis - si - mi lu - mi, io

pur vi veg - gio, io pur... ma qual ec - lis - si, ohi mè! Vò - scura?

Дух

Rott' hai la leg - gè, e se' di gra - zia in de - gno.

Из оперы «Джон»

Демо

Son gob - bo, son De - mo, son bra - vo, il mon - do ni'è
schia - vo, il dia - vol, il dia - vol non te - mo, non te - mo.

129

Из «Золотого яблока»

129

Pa - ri - de, Pa - ri - de, e do - ve se - i?

Из «Семiramida»

I - si - de, I - si - de, do - ve se - i?

Из «Дорн»

Mi son ce - ri, sos - pir dol - ci gl'af - fan - ni.

130

130

Sù! Sù! Sù! mio co - re alle strang -

- gi al - la ven - det - ta, al - le strang -

- gi al - la ven - det - ta, al - la vendet - ta!

131

131

Ri - cor - da - ti che io t'è - mo e ser - vo et ac - cio, che io t'è - mo e ser - vo, e

ser-vo etac - cio, ri - cor - da - ti che io t'è mo e ser - vo etac - cio,

ri - cor - da - ti che io t'è - mo e ser - vo etac - cio.

132

132 *Andante moderato*

Musical score for the first system, featuring vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *ti so_spi - ro , ti cer - co, ti chia, mo, e in*. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking.

Musical score for the second system, featuring vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *se - no mi sei , mia vi - ta, mio ben.*

133

133 *Andante lento*

Musical score for the third system, featuring vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *Ri - cor - da - ti, ri -*.

Musical score for the fourth system, featuring vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *cor - da - ti di me mia vi - ta , mia vi - ta , mia vi - ta ad - di - o;*

ri - cor - da - ti di me, di

me, di me, si - cor - da - ti, mia vi - ta, ad - dio, mia vi - ta, ad - di - o...

134

134 *Andante spiritoso*
Зурнаа

Leoшино
Ri - cor - da - ti be - ne... non far mi piu in giu - rie,
Lus - tris - si - ma si. Lus - tris - si - ma

ris - pet - ta m'a - vrai? Piu il paz - zo far - di?
no. Lus - tris - si - ma si. Lus - tris - si - ma

Pro - met - ti da sen - no? Non far che ti scord - di.
no. Lus - tris - si - ma si. Lus - tris - si - ma no.

135

135

Plus vite

136

137 Хор теней. Балет обитателей счастливых островов

137 Grave Хор теней

Балет обитателей счастливых островов

138

En - fin il est en ma puis - san - ce! Ce fa - tal en - mi, ce su - per - be vain -

- queur! Le char - me du som - meil - le livre à ma ven - gean - ce; je vais per -

- cer son in - vi - cib - le coeur. Par lui tous mes cap - tifs sont sortis d'es - cla -

- ve - ge, qu'il é - prou - ve tou - te ma ra - ge. Qu'et troub - le me sai - sit?

Qu'eme fais hé - si - ter? Qu'est ce qu'en sa fa - veur la pi - tié me veut

di - re ? Frap.pons... Ciel ! que peut m'ar.ré - ter ! Ache -

vous... je fre - mis ! Ven - geons nous... je sou - pi - re !

Ария Армиды

Ария Армиды

Ve - nez , ve - nez , se - con - der mes de - sirs , de - mons, trans,for - mex
 vous end' ai - ma - bles ze - phirs . Ve - nez, ve - phirs. Je cè - de a ce vain -
 - quer, la pi - tié me sur - mon - te, ca - ches ma faib - lesse et ma hon - te dans
 les plus re - cu - les dé - serts, vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni -
 - vers, vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni - vers

139 Adagio

Musical score for measures 139-143, marked Adagio. The score consists of five systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include *f* and *pp*. The second system continues the melodic development. The third system shows a change in dynamics to *f* and *pp*. The fourth and fifth systems conclude the Adagio section with complex chordal textures.

Allegro moderato

Musical score for measures 144-149, marked Allegro moderato. The score consists of three systems of two staves each. The tempo change is indicated by the text 'Allegro moderato'. The music is characterized by a more active and rhythmic feel, with a prominent bass line and a treble line featuring chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the first system.

140

Musical score for measures 140-144. The score consists of two systems of two staves each. The music continues with a similar rhythmic and harmonic language to the previous section, featuring a mix of chords and moving lines in both hands.

141

Thy hand, Be. lin. da, dark - ness shades me: On the

bo - som let me rest: More I would, but De. ath in. vades me: Death is

now a wel. come quest.

When I am laid, am laid in Carth, may my Wrongs cre.

.ete no trou. ble, no trou. ble in the breast; re.

member me, re. mem. ber me, but ah! for. get. my

fate. Re. member me, but ah! for. get my fate.

142a

142a

Армия ночью

See, see, See e - ven Night her - self is
here, See, See, See e - ven Night, e - ven Night her -
- self is here, To fa - vour your - de - sign.

142b

142B

Жалоба

O, o, let me, o, o, let me, let me weep!
I'll hide me, I'll hide me from the sight of day, and
sigh, sigh, sigh mi saul e - way.

143

Ar-ro-je las flechas, si, si, el ven-da-do ni-no, Sus ti ros al-
 vi-de, ya, ya si en la za pro-di-gios. Di-go yo, yo, yo,
 que tiene el amor her-mo-so po-der, que can-te-lo yo y di-ga-lo él,
 que can-te-lo yo y di-ga-lo él y di-ga-lo él.

144

Ju-bi-la-te, ju-bi-la-te, ju-bi-la-te
 de-o om-nis, om-nis, om-nis ter-ra,
 om-nis, om-nis ter-ra, om-nis, om-nis, om-nis ter-ra.

145

Fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, Ab - sa - lon, fi - li mi, fi - li

mi, fi - li mi, Ab - sa - lon, quis mi - hi tri - bu - et, ut e - go mo - ri -

- er, mo - ri - ar, mo - ri - ar pro - te, quis mi - hi tri - bu - et,

ut e - go mo - ri - ar, mo - ri - ar, mo - ri - ar pro - te, mo - ri - ar,

mo - ri - ar pro - te | Ab - sa - lon, Ab - sa - lon, Ab -

- sa - lon, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, Ab - sa -

- lon, fi - li mi, fi - li mi, Ab - sa - lon, Ab - sa - lon,

Ab - sa - lon, Ab - sa - lon!

146

Иисус «Страсти по Матфею»

146

E - li, E - li, E - li, La - ma a - sab -

Евангелист

- tha - ni? Des ist: mein Gott, mein Gott, mein

Gott! Wa - rum hast du mich ver - las - sen?

147
 Va - ter, ich be - leh - je mei - nen Geist in dei - ne Hän - de!

147

148
 Herr, bin ich's? Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?
 Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?
 Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

148

149
 Toms
 Bar - ra - bam, Bar - ra - bam Bar - ra - bam Bar - ra - bam, Bar - ra - bam!
 Bar - ra - bam, Bar - ra - bam Bar - ra - bam Bar - ra - bam, Bar - ra - bam!
 Bar - ra - bam Bar - ra - bam Bar - ra - bam Bar - ra - bam!
 Bar - ra - bam Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam!

149

149
 Fürchtet euch

nicht, fürchtet euch nicht, sie - he, ich ver -

-kün - di - ge euch gros - se, gros - se Freu - de, gros - se, gros - se Freu - de,

150

150

8 Auf dem Ge - bir - ge hat man ein Ge - schrei ge - hö - ret, viel Kle - gens,

8 Wei - nens und Heu - lens.

8 Ra - hel be - wei - nete ih - re Kin - der und wol - lte sich nicht

8 trös - ten las - sen, dann es war aus mit ih - nen...

151

Ar - ti - ge Kin - der, seht mich an! Ar - ti - ge
 Kin - der, lacht mich an! Lacht,
 lacht mich an, lacht, lacht mich
 an, ja, ja! Ja, ja! Doch nein,
 doch nein. Ja, ja! Doch nein, doch nein.

152 *Spiritoso*

Allegro

153

Mein Kät - chen ist ein Mäd - chen, der je - de wei - chen muss, mein
 Kät - chen ist ein Mäd - chen, der je - de wei - chen muss. Wenn
 ich sie bei den Schaf - fen oft fin - de ru - hig schla - fen, geb' ich ihr manchen Kuss, wenn
 ich sie bei den Schaf - fen oft fin - de ru - hig schla - fen, geb' ich ihr man - chen Kuss.

154 *Alla stolliana*

Lie - be, sag' , ,

was fängst du an? Lie - be, sag', was fängst du an?

Was fängst du an? Lie - be, sag', was fängst du an?

155

155 Andante

Nie . mand kann ans die . sen Ket . ten ,

wenn es nicht der Him . mel tut ,

den ver . lass' nen Croe . sus ret . ten ,

156

156

157

Musical score for measures 157-158. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). Measure 157 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes in the right hand, and a bass line with quarter notes and eighth notes. Measure 158 continues the melodic and harmonic development with similar rhythmic textures.

158

Musical score for measures 158-159. The score is written for piano in two staves. Measure 158 shows a more melodic line in the right hand with quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 159 continues this melodic flow with some chromatic movement.

159

Musical score for measures 159-160. The score is written for piano in two staves. Measure 159 is characterized by a very active right hand with rapid sixteenth-note passages, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. Measure 160 continues this high-speed texture with intricate melodic lines in both hands.

A musical score for a piano piece, page 160, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and single notes. A long slur is drawn under the lower staff, extending across the entire system.

У. Бера. Гроунд

A musical score for a piano piece, page 160, second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and single notes.

Дж. Булл. Тема вариаций

A musical score for a piano piece, page 160, third system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and single notes.

Куранта «Меланхолическая» для лютни

A musical score for a piano piece, page 161, four systems. Each system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

162

Musical score for Sarabanda for keyboard, measures 162-166. The score is written in 3/4 time and consists of five systems of two staves each. The music features a slow, melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for Sarabanda for keyboard, measures 167-171. The score is written in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The music features a slow, melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The tempo marking is "Gravement et marqué".

164 Rondeau

Musical score for Rondeau, measures 1-8. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The first measure includes a fermata over the final note.

165 Nonchalamment « Bagera

Musical score for Nonchalamment, measures 1-8. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand has a light, flowing melody with grace notes and slurs. The left hand features a steady accompaniment with chords and eighth notes. The first measure includes a fermata over the final note.

166 Gayement

Musical score for Gayement, measures 1-8. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand has a lively melody with grace notes and slurs. The left hand features a steady accompaniment with chords and eighth notes. The first measure includes a fermata over the final note.

Douloureuxment

«Трорачьман»

167

Musical notation for measures 167-171. The score is in a minor key and 3/4 time. It features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* and *mf*. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Musical notation for measures 172-176. This section continues the intricate sixteenth-note patterns in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The dynamics fluctuate between *pp* and *mf*.

168

Bourdon

Musical notation for measures 168-172. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand features a prominent, sustained bass line (Bourdon) in the lower register. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Musical notation for measures 173-177. The texture remains consistent with the previous section, showing a melodic right hand and a steady bass line. The piece ends with a fermata.

169

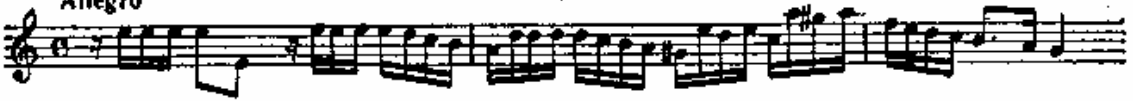
169

Musical notation for measures 169-173. The right hand plays a series of chords and eighth-note figures, while the left hand has a simple bass line. Dynamics are marked *pp* and *mf*.

Musical notation for measures 174-178. This section features a more active bass line with eighth-note patterns, mirroring the right hand's texture. Dynamics include *pp* and *mf*.

Musical notation for measures 179-183. The final section of the page, showing a continuation of the eighth-note patterns in both hands. Dynamics range from *pp* to *mf*.

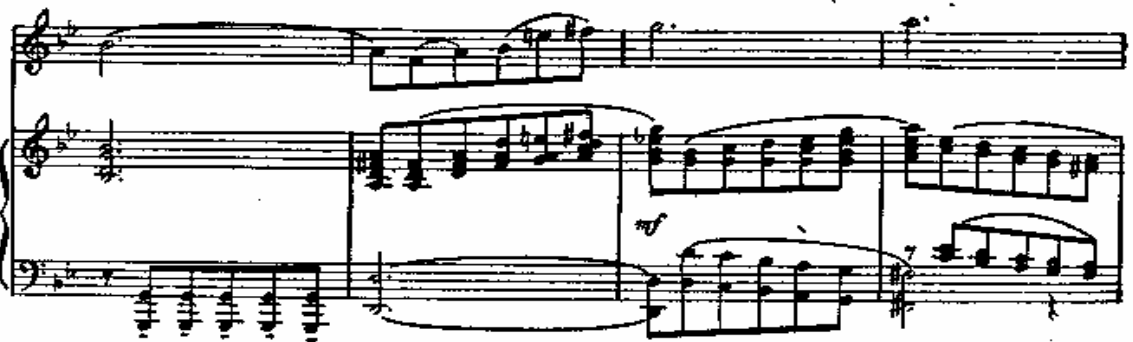
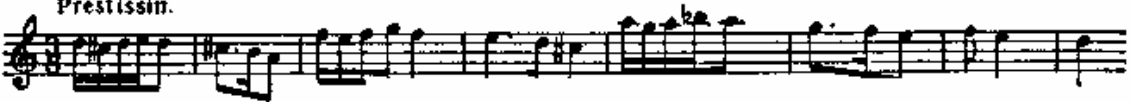
170 Allegro



Adagio



Prestissim.



Musical score for measures 171-172. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key and features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

173

173 **Largo** Пассакалья из скрипичного концерта

Musical score for measures 173-174. It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo is marked **Largo** and the dynamics include a piano (*p*) marking. The music is in a minor key.

174

174 **Allegro**

Musical score for measures 174-175. It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo is marked **Allegro**. The music is in a major key.

175

175 **Allegro**

Musical score for measures 175-176. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo is marked **Allegro**. The dynamics include a forte (*f*) marking and a *marcato* instruction. The music is in a major key.

Musical score for measures 176-177. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues in a major key with a forte (*f*) dynamic.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аббатини А. — 342, 343, 381
Авалос М. д' — 219
Август, римский император — 23
Августин — 30
Августин Аврелий — 44, 45
Аврелиан из Реоме — 45, 46
Агаццари А. — 336
Агреста Аг. — 220
Агрикола А. — 163, 172, 175, 188—190, 226
Адам де ла Аль — 61, 66—68, 92, 96, 102
Адам де сен Виктор — 71, 76
Адза делла Терца д' Д. Б. — 253
Адриан Публий Элий, римский император — 23
Аквила Серафино даль — 205
Аларкан — и — Мендоса см. Руис д'
Аларкон — и — Мендоса
Алкей — 8
Алкуин Ф. А. — 46
Альберт Г. — 457, 458, 464
Альберти Л. Б. — 139
Альбин — 44
Альборнос д', кардинал — 129
Альбрехт — 153
Альбрехт У., баварский герцог — 254
Альдобрандини П., кардинал — 215, 499
Альтовити А., архиепископ — 254
Альфонс VIII, король Кастилии — 62
Альфонс X Мудрый, король Кастилии — 73
Амати — 547
Амвросий, миланский епископ — 29—31
Аммербах Э. Н. — 513
Ана Фр. д' — 205
Анакреонт — 9
Анаксенор — 23
Англебер Ж. А. д' — 519, 520
Англезе Д. — 373
Анджелико Б. — 282
Андреа ди Фиренце — 126
Андрие Ф. — 101
Андреини В. — 346
Анерио Дж. Ф. — 251, 406
Анерио Ф. — 251
Анимучча Дж. — 406
Анн де Жуайез, герцог — 413
Анна Австрийская — 415
Анна Бургундская — 129
Ангенори О. — 205
Антонелло да Казерта — 126
Аппенцеляер Б. — 191
Аретино П. — 175
Арий — 30
Ариосто Л. — 176, 209, 213, 215, 261, 365
Аристоксен — 18, 21, 44, 324
Аристотель — 9, 10, 16—19, 21, 23, 324
Аркадельт Я. — 208—210, 257, 289, 290, 293
Аркилеи В. 215, 224, 321, 329
Арлотти Р. — 220
Артуа Р. д', граф — 66
Аргузи Дж. — 351, 352
Архилох — 8
Архит из Тарента — 18, 44
Аттеньян П. — 172, 177, 195, 198, 298
Аурели А. — 395
Ахала, севильский епископ — 234
Бадиа К. А. — 478
Бадаро Дж. — 350, 378
Бадохос Д. С. де — 450
Базиле А. — 346

Баиф А. де — 114, 172, 193, 200—202, 263/277, 412
Бакфарк Грефф Валентин — 285, 292
Балтазарини (Балтазар де Божуайе) — 413
* Указатель составила Н. Н. Григорович.

686

Банастер Дж. — 279
Банистер Дж. — 429, 489
Банкьери А. — 225, 303, 553
Баранова Т. Б. — 4, 294, 309
Барберини — 338—340, 343, 374, 414, 430
Барбино Я. — 162
Баргальи Дж. — 321
Барди Дж. — 321 — 324, 332, 333, 335, 398, 400, 401
Барони Л. — 414
Бартолемеус да Банония — 126
Бартолино де Падуа — 118, 121
Бассани Дж. Б. — 430, 553, 556, 562
Бах Иоганн Амброзиус — 507
Бах Иоганн Кристоф — 507
Бах Иоганн Себастьян — 36, 106, 145, 171, 193, 231, 247, 313, 315—318, 400, 404, 432, 455—457, 461, 465, 467, 469, 472—474, 476, 481, 490, 493, 499, 502, 504—508, 511—513, 518, 524, 527. 539, 555, 560, 569, 570, 577, 582, 587. 588
Беддингхем Дж. — 279
Бедфорд, граф — 128, 129
Без Т. де — 202
Бекман М. — 464
Белланда Л. — 401
Белли Д. — 401
Беллини Дж. — 282, 306
Белль'Хавер В. — 300, 302, 303
Бем Г. — 316, 455, 503, 506, 507
Бембо П. — 205, 209, 261
Беме Я. — 457
Бен А. — 431
Бенвенути — Дж. 557
Беневоли О. — 455
Бенет Дж. — 279
Бенуа Н. — 299
Беншуа Ж. — 133, 136, 152, 153, 156, 157, 162, 186, 282, 283
Берд У. — 280, 514—517
Бермудо Х. — 273, 297, 298, 304
Бернабеи Дж. А. — 478
Бернабеи Э. — 478
Бернарт де Вентадорн — 61
Бернини Л. — 311, 339, 342
Бернхард К. — 465
Бертран де Борн — 61
Бесселер Г. — 132, 135
Беттертон Т. — 431, 446
Бетховен Л. ван — 36, 106
Бибер Г. И. — 566, 569, 570
Биссари — 378
Блоу Дж. — 430, 431, 437
Боккаччо Дж. — 117, 118, 123, 209, 233, 282
Болье Л. де — 413
Бомонт Ф. — 431, 446
Бонончини Дж. Б. — 383
Бонончини Дж. М. — 410
Бонтемпи Дж. А. — 477
Борек К. — 278
Боскеп К. — 495
Бостель Л. фон — 485
Босх И. — 176
Бозций А. М. С. — 43, 44. 48
Брайтгразер В. — 229
Брассар И. — 153
Брейгель П. — 557
Бриттон Т. — 429, 488
Брокки Дж. — 205
Брук А. фон — 229

Брук И. — 460
Бруман К. — 297
Брумель А. — 177, 178, 188—190
Брунеллески Ф. — 137, 139
Бруно Дж. — 319
Брянцева В. Н. — 4
Буало Н. — 412
Бузенелло Ф. — 350, 365, 378
Букстехуде Д. — 316, 455, 488, 492, 493, 503, 506, 507, 509—512, 564, 588
Булл Дж. — 512, 515—517
Буонталенти Б. — 322, 329
Бурначини Л. — 380, 383, 385, 521
Буус Я. — 300
Бухнер Х. — 297
Бушар де Марли — 61
Бычков В. В. — 45
Бюнуа А. — 162, 166, 168, 172, 173, 188—190, 286
Вагнер Р. — 24, 232
Ваэт Я. — 192
Вайзе К. — 524
Вакейра Б. — 175
Валуа И. — 280
Вальбеке Л. ван — 293
Вальдеррабано Э. де — 289, 291
Вальтер И. — 228—230, 459
Вальтер фон дер Фогельвейде — 69—71
Ван дер Вейден Р. — 163
Ван дер Гус Г. — 163
Ван Эйк Ян — 133, 282, 306
Варрон М. Т. — 44
Васкес Х. — 290, 298
Вацлав из Шамотул — 278
Вега Карльо Лопе Ф. — 311, 450, 451
Веербекке Г. ван - 163, 175, 188, 189
Вейан Ж. — 108
Векки Орацио — 225
Векман М. — 464, 503
Веласкес Д. Р. — 311
Велес де Гувара Л. — 452
Вельрант Х. — 192
Вендрамин П. — 350
Венегас де Энестрога Л. — 299
Верачини Ф. М. — 576, 577
Вергилий Марон Публий — 22, 110, 185, 259, 438
Вердело Ф. — 209—211, 215, 290, 293, 567
Вердонк К. — 495
Верт Ж. де — 182

687

Веспасиан, римский император — 23
Виадана Гросси Л. — 305, 346, 567
Вивальди А. — 556, 558, 566, 575, 587
Вивальди Дж. Б. — 577
Вигарани Г. — 380
Вигарани К. — 380
Вийон Ф. — 263
Виктория Т. Л. де — 251, 272
Виллами Ф. — 120
Вилларт А. — 163, 191, 192, 208—212, 220, 236, 266, 290, 298, 300, 307, 334, 352
Вильгельм Оранский — 448
Винчи Л. — 410
Випон — 42
Вишпер Б. Р. — 163
Вишпер Ю. Б. — 317
Висенте Х. — 449, 450
Витали Дж. Б. — 334, 430, 553, 562, 569
Вителли, кардинал — 238
Виттори Л. — 343, 407
Вичентино Н. — 199, 208, 211—213, 220, 254, 307
Владислав, польский король — 277

Воднянский Я. К. — 277
Вольфрам фон Эшенбах — 69, 70

Габриели А. — 114, 211, 235, 265, 268, 300, 302, 303, 315, 323, 543, 571
Габриели Дж. — 211, 235, 265—270, 300, 302, 303, 315, 461, 469, 470, 495, 542—544, 571
Габриели Д. — 376
Гайдн Ф. Й. — 411, 516, 577, 587
Галилеи В. — 285, 289, 323—325, 354, 400, 401
Галилеи Г. — 313, 319, 324
Галлус Я. — 460
Гальяно М. да — 332—335, 337, 346, 400, 461
Гамбара В. — 209, 213, 217
Гарант К. — 276
Гарвей И. — 313
Гардане А. — 172
Гарнье Г. — 531
Гастольди Дж. — 346
Гатти А. — 220
Гварини Дж. — 209, 215, 216, 220, 321, 351, 353
Гварнери Дж. 547
Гвидиччони Л. — 322
Гвидо д'Ареццо — 46, 48—51, 55, 77
Гемблако И. — 153
Гендель Г. Ф. — 315, 317, 318, 388, 389, 400, 404, 411, 430, 433, 447, 448, 456, 469, 480, 481, 483, 489, 493, 534, 555, 557, 564, 577
Генрих III, французский король — 413
Генрих IV — 326
Генрих V, английский король — 128
Генрих VI, английский король — 128
Генрих Фрауенлоб — 69, 70
Георг II, саксонский курфюрст — 464
Гент И. ван — 163
Гераклит Понтийский — 21
Герман, ландграф Тюрингенский — 69
Геро Я. — 211
Герон Александрийский — 20
Герхард П. — 226, 457
Гиббоне К. — 428
Гиббоне О. — 514, 515
Гиз, герцог — 417
Гизегем Х. ван — 153, 177, 286
Гизелен И. — 172, 188
Гийом VII — 60
Гийом де Лоррис — 64
Гийом де Феррьер — 61
Гинтцлер С. — 287
Гирарделло — 118, 120, 121
Гиппас из Метапонта — 18
Гираут де Борнейль — 61, 65, 68
Гираут Рикьер — 61, 68, 73
Главк из Регия — 21
Глареан — 110, 166, 173, 174, 176, 252, 308
Глюк К. В. — 14, 24, 352, 359, 361, 399, 411, 425, 448
Годебри Ж. — 188
Гольдони К. — 578, 580, 581
Гомберг Н. — 191, 257, 289, 290, 293, 298, 352
Гомер — 377
Гомулка М. — 278, 279
Гонзага Альфонсо — 192
Гонзага Винченцо — 332, 346—349
Гонзага Ипполита — 253
Гонзага Фердинандо — 332
Гонзага Ферранте — 253
Гораций — 110, 206, 259, 277
Госельм Феде — 61, 62, 68
Готье Д. — 293, 517, 518, 520
Грабю Л. — 429
Гравина Дж. В. — 389
Гранди А. — 401
Грац Я. фон — 296

Грационо да Падуа — 126
Греко Г. — 410
Гренон Н. — 131, 136
Григорий I, римский папа — 31, 33, 34, 36
Григорий XIII, римский папа — 238, 249, 255
Грилло Дж. Б. — 544, 545
Гримани, семья — 350
Гриффи О. — 238
Гроссен Э. — 147, 152
Грохео Й. де — 88, 89, 91—93
Гуальберто Дж. — 347
Гуами Дж. — 300—303
Гудимель К. — 202, 203, 231
Гуерреро П. — 290
Гуерреро Ф. — 272, 290, 291
Гус Ян — 274, 175

688

Давенант У. — 428, 429, 431, 446
Дави Р. — 279
Дамазий, папа римский — 33
Дандриё Ж. Ф. — 541
Данстейбл Дж. — 113, 125, 126, 129, 133—136, 152, 173, 186, 279, 280, 296, 427
Данте Алигьери — 109, 121, 209, 215, 325
Даса Э. — 289, 291
Даулэнд Дж. — 285, 293, 515
Декарт Р. — 312
Делла Каза Дж. — 209, 215
Де Маньи — 263, 264, 495
Демокрит — 20
Дентиче С. — 218
Дерфи Т. — 431
Дешан Э. — 101
Джанеттини А. — 478
Джезуальдо ди Веноза К. — 199, 203, 208, 209, 211, 213, 214, 217—224, 235, 244, 258, 262, 304, 309, 328, 334
Джеминиани Ф. — 557, 576, 577
Джироламо да Болонья — 300
Джованелли Р. — 238
Джованни да Фиренце — 118—121
Джованни Доменико да Нола — 207
Джонсон Б. — 428
Джонсон Р. — 428
Джорджоне — 282, 306
Джотто — 109, 117
Джуафрэ Рюдель — 61
Джулио да Модена — 300
Джустиниани Л. — 205
Джустиниани О. — 267
Дзарабелла Ф. — 130
Дзахарие да Болонья — 306
Дзахарие Н. — 119, 126, 278
Дзено А. — 580, 581
Дидим Александрийский — 20
Диодор — 23
Дирута Ф. Д. — 302, 303, 513
Дитмар фон Айст — 69
Дитрих Сикст — 229
Длугорай В. — 285, 292
Домициан, римский император — 23
Домон Афинский — 16
Донато Б. — 207, 208
Донато да Каша — 118, 121
Драги А. — 376, 383, 478, 485
Драгони Дж. А. — 238
Драйден Дж. — 431, 446
Дубравская Т. Н. — 4, 210, 220, 221, 251
Дуранте О. — 401
Дуранте Ф. — 404, 410
Дурон С. — 453

Дю Белле Ж. — 193, 263
Дюрер А. — 111, 171, 176
Дюфаи Г. — 106, 109, 113, 131 — 133, 136—159, 162, 163, 165, 173, 174, 186, 192, 236, 283, 296
Евдокимова Ю. К. — 4, 90, 97, 144, 161, 177, 184, 241, 242, 257, 260
Евклид — 18
Еврипид — 10, 11, 13—16, 20, 323, 326, 331
Ефрем Сирийский — 30
Жакс — 240, 290
Жан де Бриен — 61
Жанекен К. — 194—199, 202, 260, 263, 289, 293
Жапар И. — 188
Жерве де Бю — 95
Жижка Ян — 275
Жиро А. — 578
Жоскен Дебре — 106, 109, 110, 165, 170, 172—192, 194, 205, 207, 210, 211, 227, 228, 236, 239, 240, 242, 256, 289, 290, 293, 296, 298, 299, 301, 330, 352
Завиш из Зап — 275
Зайферт П. — 496
Замора А. де — 453
Захарий, римский папа — 38
Захарова О. И. — 4
Зенфль Л. — 166, 168, 189, 228, 254
Зигмунт I, король Польши — 279
Зигмунд Тирольский, эрцгерцог — 296
Зойлин Ф. И. — 507
Иванов Вяч. И. — 9
Иванов-Борецкий М. В. — 287
Изаак Г. — 188—190, 226, 286
Иларий из Пуатье — 30
Индженьери М. — 307, 345, 352
Иннокентий, кардинал — 339
Иннокентий XII, римский папа — 340, 388
Иоанн Дамаскин — 32
Иоанн Добрый, король Франции — 100
Иоанн VI, римский папа — 38
Иоанн VII, римский папа — 38
Иоанн XIX, римский папа — 49
Иоанн XXII — римский папа — 86, 92
Иоанн де Гарландия — 81, 86
Иоганн-Георг I, саксонский курфюрст — 461, 462, 464
Иоганн де Лимбургия — 131, 154
Йоммелли Н. — 485
Кабаниллес Хуан-Баутиста-Хосе — 502
Кабесон А. де — 273, 297—299
Кавалли Ф. — 371, 373—383, 385, 391, 415, 438, 478, 550
Кавальери Э. — 214, 305, 321, 322, 336, 340, 401, 407

689

Кавацони М. А. — 300
Кадеак П. — 198, 240, 257
Кадзати М. — 553
Казарян Н. — 4, 221
Кайзер Р. — 411, 477, 479—487
Каймо Дж. — 211
Кальвин Ж. — 202
Кальдара А. — 383, 410
Кальдерон П. — 450—452, 483
Камбер Р. — 415, 416, 419, 430
Кампанелла Т. — 3'19
Кандамо Ф. :Б, — 453
Канова да Милано Ф. — 285
Каньизарес Х. де — 453
Капреоли А. — 205, 286
Кара М. — 205, 207, 286
Караваджо М. А. — 282, 311
Караччи А. — 322
Кариссими Дж. — 381, 387, 399, 402, 407, 408
Карл Анжуйский, король Сицилии — 66
Карл I Бурбон — 155
Карл Великий, франкский-король — 38, 451

Карл II, Стюарт — 429, 453
Карл IV, король Франции — 96
Карл V, король Франции — 100, 106, 191, 192, 204, 234, 298, 454
Карл VIII, король Франции — 204
Карл Орлеанский — 152
Кармен И. — 127
Кассиодор Флавий — 43, 44
Кассола Л. — 213
Кастелло В. — 371, :568
Кастильоне Б. — 172, 206, 224
Каттанео К. — 346
Каччини Дж. — 215, 223, 224, 305, 321, 323, 325, 326, 328—330, 332, 333, 352, 355, 358, 400—402, 461
Каччини С. — 346
Каччини Ф. (по прозвищу — Ла Чеккина) — 337, 346
Квальяти П. — 336
Квикельберг С. — 253, 254
Кекка ди Фиренце — 414
Кеплер И. — 313
Керль И. К. — 476, 478, 503, 507
Кино Ф. — 412, 419, 421, 425
Кирхер А. — 456
Клеменс Якобус Папа — 191
Клеменс-не-Папа Я. — 191, 231, 257, 293, 352
Клеонид — 20
Клерке С. — 131
Климент IX, римский папа — 339, 414
Козимо III, тосканский герцог — 373
Колек Мюзе — 62
Колмен Ч. — 428
Компер Л. — 163, 175, 188—190, 205, 207, 289
Конгрив У. — 431
Конен В. Д. — 4, 348, 356, 434, 445, 448
Конон да Бетюн — 61, 63, 69
Константин V Копроним, византийский император — 38
Копти, принцесса — 531
Конти Ф. — 410
Контино Дж. — 214
Корбейль Пьер — 73, 76
Кордые Бод — 127
Корелли А. — 316, 388—390, 429, 430, 540, 541, 553, 556—561, 566, 570, 572—577, 579, 582, 588
Корнель П. — 311, 412, 416, 420, 483
Корнето А. дель — 306
Корен Я. — 322, 323, 325, 326, 332, 333, 335, 398, 400
Кортчча Ф. — 211, 215
Косте Г. — 300
Котле Г. — 198—200, 212, 263
Коттер Х. — 297
Коттон Дж. — 75, .77
Кохановский Ян. — 279
Крекийон Т. — 198, 293
Кресчимбени Дж. М. — 389
Кригер А. — 457—459
Кривелли А. — 238
Кристина Пизанская — 152
Кромвель О. — 428
Ктесибий — 20
Кук Г. — 428, 430
Кунау И. — 524—527
Кунст — 483
Куперен Л. — 517, 519, 520, 527
Куперен М. А. — 528
Куперен Франсуа Великий — 316, 512, 519, 520, 527—541, 547, 548, 561, 566, 573, 587, 588
Куперен Ш. — 512, 527
Куперены, семья — 311, 505
Курруа Эусташ — 201. 202
Куссер И. З. — 478—481
Куссмакер Э. де — 80
Кьябрера Г. — 330, 337, 401
Лаз из Гермiona — 18
Лакорция Сц. — 220

Ламбе У. — 279
Ланди С. — 337, 339, 340, 371, 375, 393, 401, 414, 440
Ландини Ф. — 109, 116, 118—127, 129, 130, 131, 208, 282, 294, 296
Ланген А. де — 131, 154
Ланген Г. де — 131
Ланье Н. — 430
Лассо Орландо ди — 36, 106, 109, 111, 115, 188, 190, 193, 198, 211, 213, 217, 229, 235, 252—269, 306, 309 330 345, 407
Лебег Н. А. — 519, 520
Левашева О. Е. — 434

690

Легренци Дж. — 376, 385, 410, 549 — 552, 555, 577
Лежен К. — 201, 202, 324
Лейбниц Г. В. — 313
Лекюрель Ж. де — 95
Лемер де Бельж Ж. — 186
Лео Л. — 387
Леонардо да Винчи — 111, 170, 176, 253, 254
Леонин — 80—83, 86, 88
Леополит М. — 278
Леопольд I, австрийский император — 382, 383
Ле Ру Гаспар — 520, 541
Лефран М. — 152
Ли Н. — 431
Либертуль Ф. — 128
Литере А. — 453
Локателли П. — 557, 576
Локк М. — 428
Локевиль Р. де — 131, 132, 136, 147, 152
Ломбарди К. — 220
Лопе де Вега см. Вега Карльо Лоррен Ф., герцог де Гиз — 195
Лосси Я. В. — 495
Лотти А. — 385
Лотти К. — 450
Лоус Г. — 428, 430
Лудзаски Л. — 223, 303, 334, 352, 499, 544
Лупус — 290
Людвиг, герцог Савойский — 137
Людвиг Фр. — 90
Людвик XII, король Франции — 176, 188, 204
Людвик XIII, король Франции — 518
Людвик XIV, король Франции — 411, 414—417, 419, 421, 429, 454, 488, 528, 530, 547
Людвик XV, король Франции — 530
Людфорд Н. — 280
Люлли Ж. Б. — 311, 315, 316, 411—413, 415—426, 429, 430, 432, 434, 435, 437—439, 447, 478, 480, 488, 517, 519, 528, 540, 541, 546, 565, 566
Люгер М. — 111, 172, 227—229, 233, 235, 256, 274, 275, 459
Лючини Дж. Б. — 394
Мадзокки В. — 342, 407
Мадзокки Д. — 337, 338
Мадруцци К., кардинал — 214
Мазарини Дж. Р., кардинал — 343, 414
Мазаччо — 282
Макиавелли Н. — 215
Максимилиан I — 176, 192, 228, 239, 286
Максимилиан II, австрийский император — 292
Малатеста — 136, 143
Мальвещи К. — 214, 321
Манелли Ф. — 373.
Манни А. — 336
Манчини К. — 238
Марадзоли М. — 342, 343
Маргарета де Водемон — 413
Маргарита Испанская — 383
Маре Ж. Б. — 531
Маренцио Лука — 203, 208, 209, 211, 213—217, 221, 276, 280, 321, 352, 407
Марини Б. — 548, 551, 552, 568
Марино Дж. — 337, 338, 350, 353, 362
Мария Венгерская — 192
Мария Лещинская — 530

Мария Шотландская — 403
Маркабрюн — 60, 63, 65, 68
Маркетто Падунский — 125, 130
Маркс Карл — 6, 28, 32, 40, 55, 59, 80, 111, 227, 275
Маро К. — 193, 202, 263, 495
Марсильи Л. — 121
Мартинелли К. — 347
Мартини И. — 162, 175
Мартини С. — 282
Марчелло Б. — 389
Маршан Л. — 520, 541
Маскера Ф. — 543, 544
Маттезон И. — 525
Маттео да Перуджа — 126, 127
Маффеи Ф. — 371
Маццони С. — 371
Машо Гийом де — 94—96, 99—108, 126, 130—132, 136, 138, 152, 153, 277
Медичи Ипполит — 288
Медичи Козимо — 336
Медичи Мария — 326, 414
Медичи Катарина — 413
Медичи Фердинандо — 214, 321
Мезомед — 15, 16, 23, 325
Меи Дж. — 323
Мейлах Б. М. — 60
Мейсинджер Ф. — 446
Мелани А. — 414
Мелани Я. — 372, 373
Мелоццо да Форли — 282
Мемлинг Г. — 282, 305
Менекрат — 23
Мербек Дж. — 280
Меруло К. — 211, 300, 302, 303, 544
Меруло Т. — 548, 568
Метастазιο П. — 580, 581
Микеланджело Буонарроти — 109, 111, 170, 254, 372
Милан Л. — 284, 289
Мильтон Дж. — 311, 430
Минато Н. — 378, 485
Михаил, монах — 49, 50
Модюи Ж. — 200, 201
Молине Ж. — 186
Мольер Ж. Б. — 311, 417, 418, 426, 483
Монари К. — 478
Монилья А. — 372
Монпансье, принцесса. — 417
Монт'Альбано Б. — 548

691

Монте Ф. де — 211, 276
Монтеверди Дж. — 348, 352
Монтеверди К. Дж. А. — 24, 211, 223, 224, 269, 270, 311, 314, 316, 321, 332—335, 344—371, 373, 375, 377—380, 382, 383, 387, 390, 391, 399, 401, 414, 432, 434, 456, 461—463, 465, 466, 469, 470, 499, 544, 547, 548
Монтеверди Ф. — 346
Моралес К. де — 251, 271, 272, 290, 298
Морис Гессенский, ландграф — 461
Морли Т. — 514, 516, 280
Мортон Р. — 129, 177, 179
Моцарт В. А. — 396, 411, 448, 487, 581
Мочениго Дж. — 349
Мударра А. — 289, 291
Мурис И. де — 130, 277
Мутон Ж. — 188—190, 289, 352
Муффат Г. — 565, 566, 573, 577
Муффат Т. — 527
Мышковский П., епископ

Нанини Дж. Б. — 251
Нанини Дж. М. — 238, 251
Нарваэс Л. де — 289, 291

Неедлы З. — 274
Ненна П. — 218, 220
Нери М. — 549, 568
Нери Ф. — 238, 239, 405—407
Нерон, римский император — 22, 23
Николаева Н. С. — 4
Никколо да Перуджа — 118, 121
Никомах — 44
Нитгарт фон Рювенталь—69, 70
Нойзидлер М. — 285
Нойзидлер Х. — 285, 292
Норис М. — 397
Ноткер Заика (Бальбулус) — 40 41
Ньютон И. — 313
Обрехт Я. — 110, 138, 155, 163—170, 172, 174, 175, 178, 182, 188, 192, 256
Овидий Публий Назон —22, 110, 206, 333, 377
Одефруа ле Батар — 61
Одо из Клюни — 46
Озиандер Л. — 230
Окегем И. — 109, 133, 138, 154—162, 165, 166, 169, 173, 174, 177, 179, 182, 188, 190, 192, 301, 310, 352
Опиц М. — 463, 467
Ортис Д. — 273, 567
Орто М. де — 175, 188, 190
Освальд фон Волькенштейн — 69, 70
Отто Г. — 461
Оттобони П., кардинал — 389, 488, 489, 557
Павел III, папа — 234
Падуано А. — 254
Палестрина Дж. П. Л. — 36, 106, 109, 115, 144, 150, 190, 193, 198, 211, 213, 235—254, 256—259, 268, 272, 309, 310, 315, 324, 330, 331, 334, 345, 406, 407, 461
Паллавичино Б. — 346, 385
Паллавичино К. — 477
Палладио А. — 267
Панфили Б., кардинал — 557
Парабоско Дж. — 211, 299, 300
Пареха Р. де — 173, 273
Пасквини Б. — 389
Пауман К. — 226, 294—297, 303
Пауэр Л. — 279
Пахельбель И. — 316, 455, 503, 506—510, 512, 518, 520, 521, 523, 524, 588
Пезенти А. — 279
Пезенти М. — 205, 286
Пейерль П. — 552
Пейре Видаль — 61, 68
Пейро Х. — 451
Пелецис Г. Э. — 4, 158, 179
Перанда М. Дж. — 477
Пери Я. — 214, 215, 304, 321—329, 331 — 333, 336, 346, 347, 352, 355, 358, 414, 461
Перикл — 10, 16
Перголези Дж. Б. — 410, 481, 484, 580, 581
Перотин Великий — 81—86, 88
Перрен П. — 415, 416, 419
Пёрселл Т. — 430
Пёрселл Г. — 133, 135, 218, 280, 311, 312, 411, 427, 429—449, 456, 466, 517, 520, 541, 547, 556, 561—564
Перуджино П. — 282
Петрарка Ф. —96, 117, 118, 121, 141, 205, 208, 209, 213, 215, 216, 251, 261, 262
Петрогруа (или Груа) К. Л. — 477
Петруччи О. — 172, 177, 205
Пий IV, римский папа —219, 234
Пиндар — 9, 15, 16
Пипин Короткий, франкский король — 38
Пиплар М. — 188
Пирротта Н. — 124
Пирсон М. — 517
Писадор Д. — 289
Пифагор — 17, 18, 21, 44, 130
Пифаро Н. — 205
Пиччинни Н. В. — 581
Платон — 6, 9, 15—17, 19, 21, 23, 44, 323, 324, 354
Плотин — 21

Плутарх — 20, 21, 324, 377
Плэйфорд Дж. — 433
Повернаж А. — 192
Поликлет — 10
Полициано А. — 205, 321, 326
Поллароло К. Ф. — 377, 478
Полле — 128, 150

692

Польетти А. — 520—524, 527, 548, 570
Порта Дж. де ла — 205
Пренц К. — 507
Преториус И. Ф. — 483
Преториус М. — 456, 503
Преториус Я. — 496
Примавера Дж. Л. — 208, 218, 240
Принц В. — 456
Прист Дж. — 437
Провенцале Ф. — 387, 403
Протопопов В. В. — 3, 166, 181, 183, 184, 240, 251, 260, 287, 300, 301, 496, 497, 502, 510, 511
Пруденций — 30, 31
Пти Коклико А. — 191
Птолемей К. — 19, 20, 44
Пуссен Н. — 311, 557
Пьер де Ла Рю — 110, 172, 188—190, 352
Пьеро да Казерта — 118, 120, 121
Пьер де Ла Круа — 81, 93
Пьеро делла Франческа — 282
Пьовене А. — 396
Пюллуа Ж. — 153
Рабле Ф. — 112, 193, 197
Равенскрофт Э. — 431
Радзивилл, князь — 278
Радомский М. (Миколай из Радома) — 277
Рази Ф. — 346
Разумная И. — 65
Рамбаут де Вакейрас — 61, 62, 65, 68
Рамо Ж. Ф. — 481, 517, 529
Расин Ж. — 311, 412, 416, 420
Рафаэль Санти — 170, 254
Рахманинов С. В. — 575
Регино из Прюма — 45
Регис И. — 162
Редфорд Д. — 280
Резинариус Б. — 229
Рейнкен И. А. — 316, 455, 503, 506, 507, 564
Рейс Я. — 285, 292
Рембрандт Х. ван Рейн — 311, 317
Рене Сицилийский — 153
Реньяр Я. — 192, 229
Рибера А. де — 272
Ринуччини О. — 323, 325, 326, 329, 332, 333, 336, 338, 345—347, 355, 401, 414, 463
Риччо Т. — 207, 211
Ришафор Ж. — 191, 289, 293
Ришелье, кардинал — 414
Робледо М. — 272
Роблес П. С. де — 450
Роза Сальватор — 381
Розенмюллер И. — 564
Роллан Р. — 255, 377
Романини — 303
Ронсар П. — 172, 193, 195, 198—200, 256, 263, 264, 495
Роре К. де — 209, 211, 213, 240, 254, 257, 304, 334, 352
Роспильези Дж., кардинал — 340, 342, 343
Росси Л. — 343, 377, 380, 402, 414, 415
Росси М. — 343
Росси С. — 346, 551
Россини Дж. А. — 395
Ротенберг Е. И. — 4
Рубенс П. П. — 311, 346

Рудольф II Габсбург — 276
Руис де Аларкон-и-Мендоса Х. — 452
Русполи, маркиз — 389
Руффо В. — 211
Рыхновский Й. — 276
Сабильон Р. де — 81
Саккад из Аргоса — 8
Саккетти Ф. — 121, 209, 215
Саккини А. — 485
Сакрати Ф. П. — 375, 376, 380, 414
Сакс Ханс — 225, 229, 231—233, 262, 264
Салинас Ф. — 173, 272, 273, 574
Сало Г. да — 547
Салутати К. — 121
Сальмон Ж. — 413
Сандрин — 257
Санкта Мария де Томас — 273, 294, 299
Саннадзаро Я. — 209, 213, 215, 330
Сантини П. — 238
Сапонов М. А. — 4
Сарри Д. — 387
Сарторио А. — 376, 478
Саутерн Т. — 431
Сафо — 8
Сахарова Г. П. — 4, 568
Сбарра Ф. — 378, 383
Свелинк Г. — 495
Свелинк Я. П. — 193, 488—490, 493, 495—499, 502—504
Свибертсен П. — 495
Себастьян из Фельштына — 278
Сейкил — 15, 16, 19
Сенека Л. А. — 215, 355
Сенлеш Я. де — 107
Сервантес де Сааверда М. — 311
Сермизи К. — 198, 257, 289
Сертон П. — 198, 257, 289
Сетлл Э. — 431, 434
Сигизмунд Август II, польский король — 292
Сигизмунд Баторий — 303
Сигизмунд I, король — 215
Сильва А. де — 240
Сильвестр I, римский папа — 32
Симакова Н. А. — 4, 144, 146, 152, 161, 180, 184, 189, 227, 260
Симонелли М. — 557
Скамоцци В. — 267

693

Скарлатти А. — 52, 316, 331, 385, 387—398, 403, 410, 438, 478, 557, 571
Скарлатти Д. — 388, 557
Скотто О. — 172
Скуарчалупи А. — 117, 294
Сократ — 16
Солаж — 108
Сомис Дж. Б. — 557
Софокл — 10—13, 23, 114, 267, 320, 323, 326
Спиначино Ф. — 287
Стабиле А. — 238
Стампиля С. — 396
Стеффани А. — 404, 478, 479, 481
Стокем И. — 175
Стравинский И. Ф. — 221
Страделла А. — 403, 410, 571
Страдивари — 547
Стриджо А. — 211, 254, 349, 355, 356
Строцци Дж. — 215, 362, 378
Сузато Т. — 172, 177, 254
Суриано Ф. — 238
Сфорца, герцог — 154, 189, 214, 271, 295
Сфорца Асканио, кардинал — 175
Сфорца Бона — 279

Сфорца Бьянка Мария — 176
Сфорца Галеаццо — 175
Тавернер Дж. — 280
Тай К. — 280
Тайле И. — 464, 479
Таллис Т. — 280
Танеев С. И. — 24
Тансилло Л. — 209, 215
Таписсье И. — 127
Тарифа де, маркиз — 290
Тартини Дж. — 556, 576
Тассо Торквато — 209, 215, 217, 219, 220, 261, 321, 326, 337, 346, 349, 351, 354, 363, 375
Тацит Публий Корнелий — 350, 364, 377
Тейт Н. — 431, 438
Телеман Г. Ф. — 480, 481, 483, 527
Теодорих, король — 43
Терпандр — 8
Терпний — 23
Терци Дж. А. — 289
Тибо, король Наварры — 61
Тигеллий — 23
Тимофей из Милета — 15
Тинкторис И. — 133, 173
Тинторетто Я. — 265, 307
Тирсо де Молина — 452
Тиртей — 9
Тициан В. — 253, 266, 282, 307
Томлен Ж. Д. — 527
Томмазо Дж. М. — 406
Торелли Г. — 225
Торелли Дж. — 380, 414
Торелли Дж. — 553, 554, 562, 572
Торри П. — 478
Торричелли Э. — 319
Тотилон, монах — 42
Требор — 108
Тромбончино Б. — 205, 207, 286
Турини Ф. — 551
Турновский Я. Т. — 276
Уайт Р. — 280
Уилби Дж. — 280
Урбан V, папа — 129
Урбан VIII, папа — 339
Учеллини М. — 551
Фалес — 8
Фарина К. — 548, 568
Фаринелли — 454
Фарнезе, герцог — 192
Фаустини — 378
Феван А. — 188, 289
Федор, папа — 38
Ферагут Б. — 153
Фердинанд, эрцгерцог — 192
Фердинанд Арагонский — 289, 295
Фердинанд Габсбург, король Чехии — 276
Фердинанд Карл, эрцгерцог — 382
Фердинанд I, германский император — 234
Фердинанд Тирольский, эрцгерцог — 276
Фердинандо, кардинал — 333
Фердинандо III Медичи — 388
Фернандес Л. — 449
Феррабоско А. — 428
Феррабоско Д. М. — 211, 240
Феррари Б. — 373, 375, 385, 401, 402
Фертш — 485
Феста К. — 205, 210, 211, 257, 290
Фидий — 10
Филипп да Казерта — 126
Филипп Добрый, герцог — 129, 131
Филипп II, король Испании — 290, 298

Филипп де Витри — 94—99, 104, 277
Филипп, красивый, король Испании — 176, 189
Филипп VI, французский король — 96
Филодем из Годары — 20, 21
Филоскен из Цитеры — 15
Финк Г. — 229
Фишер И. К. — 565
Флеминг П. — 457
Флетчер Дж. — 431
Фоге В. — 153
Фолиано Я. — 300
Фольке Марсельский — 61, 69
Фольяно Дж. — 205, 211
Фома Челанс — 72, 73, 76
Фонтана Дж. Б. — 548, 568
Фонтанелли А. — 220

694

Фонтен П. — 131, 154
Форест — 279
Форкре А. — 530, 531
Фрай V. — 129, 177, 178
Франк И. В. — 478—480
Франк М. — 551
Франко Кельнский — 81, 86
Франциск Ассизский — 72, 73
Франциск I, французский король — 204
Франческини П. — 478
Франческо да Милано — 286, 288—290
Фрески Дж. Д. — 376, 385
Фрескобальди Дж. — 218, 311, 316, 334, 488—490, 492, 493, 498—504, 544, 550, 555
Фридрих I Барбаросса — 69
Фридрих фон Гаузен — 69
Фробергер И. А. — 493, 502—506, 518, 520
Фролкин В. — 4, 304
Фруассар Ж. — 101
Фуэнльяна М. де — 285, 289, 290
Фьямма Г. — 261
Шайт С. — 458, 493, 496, 498, 502—506
Шайн И. X. — 457, 458, 552
Шамбоньер, Шампион де Шамбоньер Ж. — 415, 517—520, 527
Шаммеле М. — 412
Шартье А. — 152
Швеммер X. — 507
Шедуэлл Т. — 431, 446
Шекспир У. — 109, 281, 311, 365, 370, 431, 434, 436, 437, 442, 446—448, 514
Шелле И. — 481
Шеринг А. — 124
Ширинян Р. К. — 4
Шерли. Дж. — 428
Шлик А. — 294
Шмирер И. А. — 565
Шнейдерман X. — 496
Шотт Г. — 479, 481
Штейнгард В. — 4
Штрунк Н. А. — 479
Шуберт Ф. — 226, 457, 458
Шюц Г. — 105, 268, 310, 311, 314—316, 432, 455, 456, 458—477, 571
Хадсон Дж. — 428
Хаммершмидт А. — 552
Хамфри П. — 429, 430
Хаслер X. Л. — 229, 551
Хаспр (или Хаспруа) И. С. де — 128
Хассе И. А. — 485
Хаусман В. — 551
Хейуорд Р. — 431, 446
Хеллинк Л. — 191, 240
Херман — 253
Хидальго X. — 451, 452
Холопов Ю. Н. — 4, 46

Христина Лотарингская — 214, 321
Христина Шведская — 388, 389, 488, 557
Хукбальд из Сен-Аманда — 55, 76
Хофхаймер П. — 226, 296, 297
Царлино Дж. — 307—309, 324, 362
Цезарис И. — 127, 128
Цезарь см. Юлий Цезарь
Целестин I, папа римский — 33
Циани М. А. — 377, 385
Циани П. А. — 376
Чапек Ян — 275
Чарная Н. — 4
Чести П. А. — 377, 381—385, 438, 478, 479, 521, 522
Чикониа И. — 129—131, 154
Чиконьини — 378
Чиминелли дель Аквила Серафино — 175, 205
Эйк Ян см. Ван Эйк
Эккард И. — 229
Элеонора Арагонская — 107
Эльменхорст Г. — 479
Энгельс Ф. — 6, 27, 28, 32, 55, 59, 72, 80, 111, 226, 227, 275, 319
Энсина Хуан дель — 273, 449, 450
Эпикур — 20
Эразм Роттердамский — 163, 176
Эрикко — 378
Эриугена И. С. — 75, 77
Эрколе, герцог Феррары — 181
Эскобедо Б. — 272
Эритье Л. — 290
Эскрибано Х. — 272
Эсте д', герцоги — 126, 154, 191, 212, 214, 306
Эсте д'Альфонсо — 214, 219
Эсте д'Ипполито, кардинал — 238
Эсте д'Луиджи, кардинал — 214
Эсте д'Элеонора — 219
Эсте д'Эрколе — 163, 164, 176
Эсхил — 10—12, 23, 323, 326
Эфрем М. — 334, 335
Юлий III, римский папа — 237
Юлий Цезарь Гай — 23
Юстиан, византийский император — 32
Якопо да Болонья — 118—121, 129
Якопоне да Тоди — 72, 73, 76
Ян Люксембургский, король Богемии — 100, 107
Янош, король Венгрии — 292

695

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ВВЕДЕНИЕ. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ . . .	5
СРЕДНИЕ ВЕКА	25
ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ	108
XVII ВЕК	311
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Нотные примеры	590
Указатель имен	686
ИБ № 3108	

ТАМАРА НИКОЛАЕВНА ЛИВАНОВА

История западноевропейской музыки до 1789 года

Том I

Редакторы *Т. Еришова, В. Панкратова* Художник *Ю. Боярский*. Худож. редактор *А. Головкина* Техн. редактор *И. Левитас*. Корректор *Г. Мартемьянова*

Подписано в набор 26.07.82. Подписано в печать 26.10.83. Формат бумаги 60X90/16. Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 43,5. Усл. печ. л. 43,5. Уч.-изд. л. 49,09. Тираж 30 000 экз. Изд. № 12302. Зак. № 442.

Цена 2 р. 20 к. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР