



Р. И. ГРУБЕР

ОБЩЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

1

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Р. И. ГРУБЕР

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

(издание 2-е, исправленное и дополненное)

*Допущено Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыковедческих отделений консерваторий*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1960

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ВОПРОСЫ
ПРОИСХОЖДЕНИЯ МУЗЫКИ
И РАЗВИТИЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
В УСЛОВИЯХ
ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ

1. ВВЕДЕНИЕ

В области музыки, как и в других областях человеческой культуры, существенные особенности и закономерности отчетливо осознаются в процессе изучения их возникновения и дальнейшего развития.

Не кто иной как Ленин говорил: «...самое надежное в вопросе общественной науки... не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»¹.

Понятно, почему Маркс, Энгельс, Ленин неоднократно возвращались к вопросу о возникновении речи, мышления, сознания в условиях первобытнообщинного строя.

Приняв историко-хронологический принцип изучения, необходимо начать с вопросов происхождения музыки даже в том случае, если бы с их изучением не было связано столько преимуществ.

«...Седа́я древность,— по словам Энгельса,— при всех обстоятельствах останется необычайно интересной эпохой для всех будущих поколений, ибо она является основой всего позднейшего прогресса, ибо она имеет исходным пунктом выделение человека из животного царства, а содержанием — преодоление таких трудностей, которые никогда не представляются будущему... человечеству»².

Поэтому вопросы происхождения музыки и музыка первобытнообщинного строя — первое звено музыкально-исторического процесса — не из числа мертвых, «академических». Они неразрывно связаны с интересами живой музыкальной практики: у некоторых народностей, ныне успешно участвующих

¹ Ленин В. И. О государстве. Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г. Соч., изд. 4-е, т. 29, стр. 435—436.

² Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Соч. Маркса К. и Энгельса Ф., т. XIV, стр. 115.

в строительстве социализма, еще недавно были распространены архаические пережитки, в том числе и в области искусства.

Историкам музыки значительно труднее работать, чем исследователям других искусств. Если исследователь изобразительных искусств имеет возможность изучить художественный объект, материально овековеченный памятник,— историк музыки этой возможности лишен: музыка прошлого не сохранилась, и изучать наиболее отдаленные эпохи приходится лишь по косвенным источникам: по остаткам материальной музыкальной культуры (инструментам, найденным при раскопках и т. п.), по данным смежных наук и особенно по архаическим пережиткам музыкальной практики народов, которые еще недавно, в силу ряда причин, находились на крайне низком уровне культурного развития. Правда, эти народности даже в момент первоначального изучения их культурного развития уже далеко ушли от подлинной первобытности. Все же они сохранили в своем быту, в своей идеологии много глубоко архаических черт. Ценный источник в этом отношении — произведения народного творчества, восходящие к глубокой древности¹.

Итак, в музыкознании приходится прибегать к помощи ряда вспомогательных дисциплин: к науке об ископаемых остатках органической жизни и человеческой культуры — палеонтологии и археологии; к антропологии и этнологии, которые дают сведения об особенностях строения человеческого организма.

Полученные таким путем сведения необходимо дополнять и проверять выводами исследований смежных областей первобытной культуры — языковедения, истории мышления и т. п. Необходимо также внимательно изучить основные гипотезы о происхождении музыки, выдвинутые рядом ученых.



✓ Человечество существует на земле около одного миллиона лет². История классового общества и государства насчитывает не более четырех-пяти тысячелетий. До этого же человечество находилось на стадии так называемого доклассового или первобытного общества.

Ф. Энгельс, используя классификацию прогрессивного американского ученого Л. Моргана, делит историю доклассового общества на две главные эпохи: дикость и варварство. Каж-

¹ Весьма плодотворную роль сыграла возможность записи музыки отсталых народов с конца XIX в. фонографом, обеспечившая точную фиксацию напевов, в большинстве чуждых слуху европейских исследователей.

² Косвен М. О. Очерки истории первобытной культуры, изд. 2-е. АН СССР. М., 1947, стр. 5.

дую из них Энгельс подразделяет, в свою очередь, на три ступени: низшую, среднюю и высшую в соответствии с успехами производства средств существования.

На основании особенностей развития культуры и главным образом орудий труда археологи установили три «века» (эпохи): каменный, медно-бронзовый и железный¹.

Эпоху каменного века принято подразделять на древний каменный век или палеолит и новый каменный век — неолит².

Палеолит является эпохой существования ископаемого человека и датируется временем приблизительно 800—100 тысяч лет назад (поздний или верхний палеолит — сто тринадцать тысяч лет назад).

Орудия палеолита — массивные кремневые отщепы от камня, основное занятие людей — собирательство (съедобных кореньев, моллюсков, дикорастущих плодов, ягод, насекомых и т. п.) и коллективная охота.

Орудия неолита: шлифованные камни, каменные топоры, молоты, глиняная посуда и другие.

Первоначально люди жили «первобытным стадом», которое сменилось родовым строем. Родовой строй в своем развитии прошел два периода: матриархат и патриархат³. Матриархат археологически соответствует позднему палеолиту и развитому неолиту, а патриархат — веку бронзы и раннего железа.

Как палеолит, так и неолит подразделялись на более мелкие периоды в соответствии с находками предметов архаической культуры. Так, установили ранний, средний и поздний палеолит; переходный период от палеолита к неолиту (тринадцатое—седьмое тысячелетия до н. э.) и три стадии развития неолита (датируется шестым—пятым тысячелетиями до н. э.).

Для историков искусства, в том числе музыки, особое значение приобретает ориньяко-соджудрейская культура (поздний палеолит — примерно 40 тысяч лет тому

¹ Приблизительные хронологические границы «бронзового века» (когда главным металлом для различных изделий был сплав меди и олова — бронза) — с начала третьего тысячелетия до н. э. до начала первого тысячелетия до н. э. Железный век, характеризующийся распространением орудий из железа, датируется вторым тысячелетием до н. э. в Средиземноморье, более ранним временем (начало четвертого тысячелетия до н. э.) — в странах Древнего Востока. Таким образом, и бронзовый, и железный века соответствуют уже классовому обществу и развитию государства.

² Греч. *παλαιός* — древний, *νέος* — новый, *λίθος* — камень.

³ Матриархат — период в развитии первобытнообщинного строя, когда руководящая роль в хозяйственной и общественной жизни принадлежала женщине. Следующий период — патриархат — характеризуется господством мужчины, главы семьи, в хозяйстве и в общественных отношениях.

назад) ¹, от которой до нас дошли найденные при раскопках многочисленные произведения изобразительного искусства (образцы примитивной скульптуры, рисунка и живописи), украшения и наиболее древние музыкальные инструменты («скребущие», типа гуделки, духовые, из костей животных с просверленными отверстиями, и другие).

Пещерные и лещерные изображения животных и сцен коллективной облавной охоты, дошедшие до нас с древнейших времен, равно как и пантомимные действия, связанные с охотой, сохранившиеся в быту отсталых народов вплоть до XX века, — убеждают в том, что наряду с пляской там имела место и музыка. Сопоставляя эти действия с этнографическим материалом, можно утверждать, что они в эпоху позднего палеолита сопровождались ритмическими звуками дудок или ударных музыкальных инструментов, которые совпадали или чередовались с коллективными выкриками.

2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ

Многие исследователи пытаются связать проблему возникновения музыки с какой-то единой первопричиной. Это спорно. Более вероятно, что было несколько истоков, из которых развились первые элементы музыки.

Одним из первоисточников музыки были крики и шум, связанные с охотой. Так, в коллективных облавах австралийцев на кенгуру загонщики с криком гнали стадо в ту сторону, где заранее устраивали засаду ².

Однако возможны были и иные пути возникновения зачатков музыки. Зачатки музыки могли возникнуть и в крайне немногочисленных племёнах собирателей-охотников, которые небольшими группами пробирались сквозь заросли и скалы, чтобы найти себе пищу. В таких условиях не было места для больших коллективов.

Вот обычный факт в трудном и опасном промысле добычания меда из ульев крупных горных пчел у племени ведда ³. Цепляясь за петли раскачивающейся над пропастью ле-

¹ Ориньяк — грот, Солютре — пещера во Франции, в которых была обнаружена культура позднего палеолита.

² «Народы Австралии и Океании», под ред. С. А. Токарева и С. П. Толстова, АН СССР. М., 1956, стр. 101.

³ Буквально, ведда — «лесной охотник». К началу XX века ведда сохранились на острове Цейлон в очень незначительном числе, жили небольшими семьями в труднопроходимых местах. Занимались они собирательством и мелкой охотой. Из орудий производства знали лишь каменный топор, лук и стрелы. По уровню своего развития они находились примерно на средней ступени дикости (по Энгельсу), а по орудиям труда могут быть отнесены к палеолиту. Мед — одно из основных средств пропитания ведда.

сенки из лианы, задыхаясь от дыма костров, разложенных у подножья скалы, резак меда отбивается от роящихся огромных пчел (укус которых ужасен) и в эту требующую напряжения всех жизненных сил минуту... поет напев, который, по убеждению ведда, должен обеспечить успех.

Этот факт красноречиво характеризует значение «музыки» в условиях палеолита. «Пение» здесь — органическая составная часть трудового процесса. Именно потому это пение — отнюдь еще не музыка в нашем смысле слова.

Крики в коллективных облавах австралийцев, напев резак меда у ведда, натуралистическое воспроизведение пения птиц с целью их приманки еще непосредственно вплетены в процесс реальной жизни. На том уровне развития человеческого общества искусство еще не выделилось из других форм идеологии, а эта последняя еще не вычленилась из единого трудового процесса.

Для такой звуковой деятельности существенен ее «магический» характер: субъективное убеждение дикаря, будто совокупностью определенных слов, жестов, напевов можно реально воздействовать на окружающую среду в желательном направлении. Оно имеет под собой реальную почву в той мере, в какой магический обряд¹, тренируя первобытного человека, действительно готовит его к более успешному выполнению предстоящей охоты.

Ближе к искусству в современном смысле слова производственные пантомимные действия. Они широко распространены на ранних стадиях развития культуры, где им присуще своего рода «тренировочное» значение.

Пантомимы огнеземельцев изображают какое-либо животное (предмет охоты) «во всех его повадках, включая его крик, с поразительной верностью», — пишет исследователь Копперс². У ведда в таких пантомимах имитируется весь процесс добывания меда вплоть до отбивания от якобы наседающих пчел.

В такого рода пантомимах зачатки первобытного искусства (в том числе и музыки) уже отделены (и территориально, и во времени) от самого производственного процесса, хотя и сохраняют с ним тесную связь как по содержанию, так и по характеру воплощения. В данном случае дело идет уже не об осуществлении самого акта охоты или добывания меда, но о воспроизведении этих процессов вне реально существующих объектов охоты.

В дальнейшем непосредственное пантомимное воспроизведение трудового процесса постепенно отделяется от своего

¹ Тесно связанный с производственной деятельностью, с попыткой преодолеть природную стихию (при ограниченном понимании причинно-следственной связи и закономерностей природы).

² Koppers. W. Unter Feuerland-Indianer. Stuttgart, 1924, стр. 66—67.

прообраза, приобретает более самостоятельный характер, ~~переходит в песенность~~, с элементами стилизации, с использованием отстоявшихся традиционных приемов.

* *

Напевы ведда хорошо известны по многочисленным фонорасшифровкам начала XX века.

Все напевы отличаются весьма ограниченным диапазоном и однообразным характером интонирования: подавляющее большинство их состоит из последования двух или трех тонов, не превышающих, как правило, диапазон малой терции:



Вот другой напев:



Таково и большинство других примеров, несмотря на различие текстов, а подчас и всего характера и назначения напева.

Явственно проступает «кольцевой» характер напева, неизменно воспроизводящего первичную попевку.

Она представляет собой опевание центрального опорного тона, обрамленного одним или двумя вспомогательными с более или менее ясно выраженной концовкой.

В ряде напевов наблюдается и первичная дифференциация концовок на более и менее устойчивые:

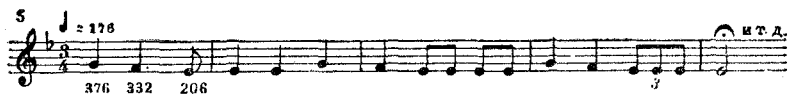


Вслед за кристаллизацией концовок происходит и закрепление относительно индивидуализированных попевок в начале напева:



Варьирование попевок в пределах мелодии происходит не путем введения новых интонационных оборотов, а при помощи перестановки основных интонаций и главным образом ритмических изменений:

¹ Цент — сотая доля полутона. Здесь и далее цифры у нот указывают количество центов.



ИЛИ



Эта ритмическая разносторонность связана с содержанием и назначением напева.

Вот ритмика речевого характера:



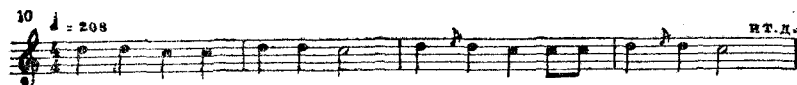
учащенная пульсация призыва-заклинания:



упругая моторность плясовых движений:



наконец, ритм убаюкивания ребенка:



Еще разнообразнее динамика и тембр напева: здесь у ведда множество градаций, начиная от *pp* до *ff*, начиная от медленных вступлений к танцу и кончая неистовым ускорением.

Итак, ограниченность мелодического развития компенсируется большими изменениями других выразительных свойств: громкости, быстроты, усиления и ослабления звучности. Основными выразительными средствами здесь в музыке были

¹ + — незначительное повышение.

тончайшие оттенки тембра, темна, равно как и ритмические изменения (органически связанные с моторикой, жестом, пляской); наибольшая «застойность» проявляется в мелодии, еще в очень малой степени служившей выражением чувств и мыслей первобытного человека.

Лишь в меру развития своей сознательной деятельности первобытный человек как бы «открывал» все новые возможности, объективно заложенные в природе звука, все более очеловечивал его, превращал из факта биологической реакции на раздражители внешнего мира в форму проявления общественного сознания, в факт идеологии (см. нотные примеры 19—25).

Очень медленно начинает первобытный человек осваивать качественную определенность тона, то, что обычно называют его «высотой». Такая определенность тона возможна только тогда, когда дикарь начинает соотносить отдельные звуки друг с другом, устанавливать между ними взаимозависимость, то есть формировать хотя бы самый примитивный музыкальный лад (такую систему музыкальных отношений, которая отражает содержание общественной психики). Это происходит тогда, когда он, хотя бы чисто эмпирически, опытным путем, начинает постигать причинно-следственную связь явлений действительности и приходит к использованию тех более тонких «внутренних» свойств тона, которые обеспечивают возможность выражать в звуковых сочетаниях все более богатое содержание психики.

Первобытный человек не может еще выйти за пределы впервые схваченной и выраженной в звучании мысли, попевки, закрепляя ее многократным повторением во всевозможных положениях.

Подобно тому, как в процессе счета дикарь все время возвращается к конкретно осязаемым предметам (например, прикасаясь к ним) и поэтому в формировании числовых понятий не идет дальше трех—четырех, редко пяти, и в своей музыке он постоянно стремится вернуться к некоему ладовому устою, чтобы, как бы ощутив почву под ногами, продолжить свою мысль, а на самом деле возвращаться ко все новому ее повторению.

Пристрастие к многократному повторению попевки стимулировалось и другой причиной: в магических напевах оно должно было оказать гипнотизирующее воздействие, подчинить воле поющего объект, на который заклинание направлено. В увеселительных же напевах многократное повторение известного мелодического оборота способствует возрастанию удовольствия, приводя нередко участников праздника в состояние своего рода экстаза.

Ритмо-интонационный характер напевов в известной мере связан и со словесным текстом. Однако значение текста на

этом раннем уровне невелико даже в «повествовательных» напевах, где ведущую роль играл текст. В еще меньшей степени обусловленность ритма напева текстом имеет место в танцевальных мелодиях, где исполнители нередко ограничиваются нечленораздельными выкриками «хо, хо...».

Обобщая различные (как по характеру, так и по степени связи с основными производственными процессами) виды первобытного искусства, можно сделать выводы о наличии:

1) постепенного выделения элементов пантомимы, пения и т. д. из единого нерасчлененного трудового процесса;

2) дальнейшего самостоятельного развития элементов пляски, пения и т. д., образующих впоследствии особые формы искусства (музыка, драма и т. п.). И то, и другое — следствие все большего осмысления, расчленения и обобщения общественным человеком действительности в меру развития его трудовой практики.

Итак, основой первобытной музыки является коллективная общественная деятельность во всем многообразии ее проявлений, хотя бы поющий член коллектива выступал один. Все дело в том, что напев, который смельчак ведда распевает среди роящихся разъяренных пчел, сформировался в общении с сочленами своей группы. Напев этот смог стать, в представлении диких племен, магическим только потому, что его воздействие было испытано поющим и его сочленами на самих себе. Значит, любой магический напев — концентрат общественных отношений. Он слагался из тех ритмо-интонационных оборотов, которые проверены на протяжении веков на членах своего же коллектива.

Ритмо-интонационные обороты, которые кристаллизуются в социальном общении группы или рода, с течением времени дифференцируются на «повелительно-волевые» (отсюда вырастают заклинательные напевы), «повествовательно-речевые» (отсюда вырастает интонация сказывания, речитирования эпического характера), на мелодии, выражающие отношение дикаря к его ближайшей «чувственной среде» (зачатки лирики).

Значит, натуралистическое «копирование» природных интонаций (пение птиц, рев животных и т. п.) в первобытной музыке играет все меньшую роль в процессе развития музыкального искусства.

* *

*

Для большей убедительности выводов обратимся к музыке какого-либо племени того же уровня культуры, как и ведда, но обитающего далеко от Цейлона, что исключает возможность какого-либо взаимовлияния.

Таковы, в частности, обитатели южной оконечности Южной Америки (Огненной Земли) огнеземельцы, подробно описанные еще в 30-х годах XIX века Дарвином.

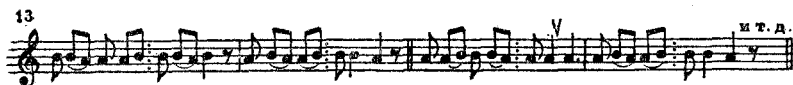
Огнеземельцы, в основном, подобно ведда,— собиратели и охотники, находящиеся на «средней ступени дикости»¹.

Такому уровню соответствует и идеология огнеземельцев (распространение магических обрядов, пантомимных действий, отсутствие веры в высшее существо и т. п.).

Напевы огнеземельцев примерно того же характера, что и у ведда:



Тот же ограниченный диапазон, обрамление основного опорного тона вспомогательными; неизменное повторение мельчайших мелодических ячеек определенного высотного уровня, намечающиеся симметрично повторяющиеся концовки:



Кристаллизация попевок весьма напоминает мелодические обороты у ведда:



Налицо и здесь вариационные повторы и чуть заметные элементы мелодического развития:



¹ Орудия их были большей частью из дерева и кости.

Снова, как у ведда, господствуют напевы с неприкрепленными текстами: песня о рыбе-пиле мало чем отличается от напева о «сером наезднике», а этот последний — от напева, сопровождающего врачевание.

Такая аналогия мелодического мышления у представителей двух музыкальных культур одинаковой стадии первобытнообщинного строя, расположенных в разных концах земного шара, безусловно исключает возможность взаимовлияния. Эта аналогия делает вполне вероятным предположение, что в условиях собирательства и охоты уровень духовной культуры, в том числе музыкальной, обладал известной общностью развития. Этот уровень неизбежно возникает независимо от всевозможных влияний или расовой общности всякий раз, когда соответствующие конкретно-исторические условия налицо.

Привлечение дополнительного аналогичного материала еще более укрепляет этот вывод.

Вот напевы туземцев Андаманских островов, также находящихся на одном из самых начальных этапов развития:



Напевы эти состоят из двух-трех «соседних» тонов, повторяемых с тем же постоянством.

Вдумаемся в причины именно такого характера приведенных нотных примеров.

Он связан со всем мировосприятием рассмотренных племен и в конечном счете обусловлен социальными особенностями соответственной стадии развития.

Пассивное, во многом еще животноподобное, отношение к окружающей среде, крайне примитивные орудия труда; весьма незначительная степень «освоения действительности», а отсюда слабая степень понимания причинно-следственных связей явлений природы; предметный чисто эмпирический характер мышления, низкий уровень обобщения — все это отражается и на зачаточной музыкальной деятельности общественного человека.

Как рассказывает дикарь? Он предметно изображает все, что допускает воспроизведение.

Бразильский индеец, например, описывает свое путешествие следующим фигуральным образом: «Сначала надо сесть в лодку и грести... веслом направо, веслом налево. Вот мы у водопада — «бу-бу-бу». Рука поднимается вверх, чтобы показать, с какой высоты он падает. Жен-

щины бояться и плачут («ай-ай-ай»). Мы сходим на берег; тут полагается топнуть ногой о землю; затем мы с кряхтением и натугой тащим на плечах лодку и корзины с припасами. Потом снова садимся в лодку и опять гребем. Мы едем далеко-далеко... Голос рассказчика замирает, губы вытягиваются вперед, голова судорожно откидывается назад. Описывая протянутой рукой полукруг, он показывает точку на западе, где стоит солище»¹.

Как считает дикарь? Так же «предметно».

«Когда мы спросили старого ведда, сколько всего нас было собеседников,— сообщают этнографы Саразины,— он начал поочередно указывать пальцем то на одного, то на другого, то на третьего и при этом, используя сингалезские слова, восклицал: «Один, один, один!»²

Даже бразильские индейцы бакаири, находившиеся на более высоком уровне развития³, считали предметы, располагая их (хотя бы это были всего-навсего 4—5 зерен) на кучки (по одному, по два зерна в кучке), и затем суммировали кучки, загибая при этом пальцы и всякий раз повторяя вслух «этот», «еще этот», «еще этот», не забывая дотронуться (это непременно) до каждого предмета.

То же наблюдается и в музыкальной практике. Дикарь псвторяет один и тот же тон, словно боясь его покинуть, «оступиться». Едва оставив опорный тон и перейдя на следующий, он торопится вернуться к исходному.

Сказанное приводит к следующим выводам.

Сходные социально-экономические условия на ранних этапах человеческого общества представляют достаточное основание, чтобы обусловить возникновение аналогичных зачатков музыки. Тем самым категорически опровергается вреднейшая, методологически порочная гипотеза Гребнера-Фробениуса о наличии единого очага мировой культуры, изначально якобы свойственной «привилегированной» расе, откуда эта «пракультура» будто бы распространилась по культурно-историческим кругам.

✓ Зачатки музыки сперва были вплетены в трудовой процесс, а затем сопровождали пляски и игры в виде ритмически организованных ударов и выкриков.

✓ Исключительно господствует или явно доминирует вокальное исполнение. Оно связано с пантомимной пляской, с мимикой, жестом. Собственно музыкальная сторона такой коллективной деятельности заключается в многократном повторении весьма несложного напева из немногих музыкальных тонов, многообразно темброво варьируемых.

¹ Штейнен К. Среди диких народов Бразилии (русск. пер.). М.—Л., 1930, стр. 51.

² Sarrasin, P. u. F. Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung auf Ceylon, т. III, стр. 527.

³ Они жили оседло и занимались земледелием.

При всей ограниченности таких напевов все же в этот период зарождаются некоторые музыкальные первоэлементы, формируется первичное ритмо-интонационное сопряжение соседних музыкальных тонов, то есть зарождаются элементы лада. В связи с этим находится: вычленение музыкальных звуков (тонов) и интервалов из ритмизованных тембровых звукопроявлений и вытеснение этих последних мелодическими выразительными средствами; кристаллизация концовок в мелодиях; мелодическое варьирование двух- и трехзвучных напевов при повторах и развитии; образование простейших закономерностей периодического склада (предвосхищение половинного и полного кадансов); сохранение в простейших мелодиях многообразия их тембрового интонирования.

Эти особенности первобытной музыки указывают на обостренность развития темброво-ритмического слуха. Тембровое варьирование особенно многообразно в коллективных плясках и действиях.

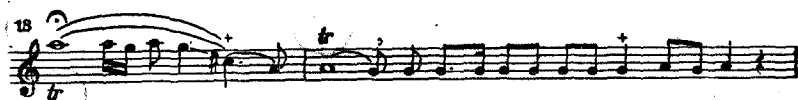
* *
*

Таковы особенности зачатков музыки, неизменно возникающих самостоятельно в разных концах земного шара.

Представляется возможность наглядно выяснить и самый процесс формирования элементов лада, по-видимому, на еще более ранней ступени развития, чем рассмотренная выше.

Речь идет прежде всего о весьма отсталом племени кубу, обитавшем в начале XX века в дремучих лесах (Римба) острова Суматры¹.

Вслушаемся в расшифровку одной из многих, весьма схожих между собой фонограмм:



или



¹ Для кубу был характерен бродячий или полуоседлый образ жизни, собирательство, рыболовство; главные орудия охоты — деревянное копье и духовое ружье.

На первый взгляд поражает сложность, запутанность, изощренность этих напевов: громадный диапазон (нона, децима, даже дуодецима!), скачки голоса на самые непредвиденные, увеличенные и уменьшенные интервалы, нередко на интервалы в треть и четверть тона; трели, форшлаги-придыхания, глиссандирование, быстрый переход от эмоциональных вскриков к звукоподражанию:



Более пристальное изучение этих напевов приводит к выводу, что кажущаяся сложность — проявление хаотической неупорядоченности, свойственной еще более примитивному уровню развития, чем уровень ведда-огнеземельцев; этот уровень характерен для звуковой деятельности, где решающую роль играло звукоподражание (трели являлись, возможно, имитацией пения птиц), а случайность интонирования говорит о неумении дикаря овладеть своими голосовыми данными, добиться осмысленного соотношения извлекаемых звуков.

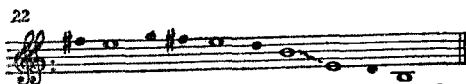
Показательно и то, что после такого «бурного» начала заключительная часть напевов приближается к неизменному повторению одного или двух соседних тонов, наподобие напевов ведда-огнеземельцев.

Аналогичный характер носят напевы из фонозаписей 1926—1931 годов австралийского племени аранда (арунта), находившегося еще недавно на стадии палеолита¹.

И здесь — господство глиссандирования, трелеобразного звукоизвлечения:



И здесь намечается освоение качественной определенности звука:



¹ Для этих австралийских племен были характерны бродячий образ жизни, собирательство, мелкая охота; материалом для изготовления орудий служили камень, кость, дерево («Народы Австралии и Океании», стр. 108 и след.).

Так удастся проследить самый процесс образования элементов лада, «нащупывание» качественной определенности тонов, вырастающей из первичных животноподобных звуков.

* *

*

На пути развития элементов музыки от уровня собирательства и охоты до развитого родового строя (средняя ступень варварства, по Энгельсу) определяются значительные изменения общественной роли музыки.

Переход на более высокую ступень первобытнообщинного строя породил развитие и разветвление музыки на различные жанры.

Большое значение приобретают военные песнепляски по мере того, как небольшие орды бродячих собирателей объединяются между собой, а недостаток природных богатств заставляет отдельные племена вступать в борьбу с другими, также окрепшими и объединившимися союзами соседних родов. Естественно, что образное воспроизведение военной обстановки играет в этот период решающую роль: это кличи битвы и победные возгласы. Текст военных песнеплясок имел тренировочное назначение, подготавливая действия, которые хороший воин должен выполнить для победы над врагом:

Меть ему в лоб,
Меть ему в грудь,
Меть ему в печень,
Меть ему в сердце...

Когда же победит,
Меть ему в спину!
Ого, ого, ого!

Значение таких военных песнеплясок все возрастает.

Все чаще музицирование отделяется от основного производственного процесса: действия со специальным обрядовым ритуалом условно-символического характера вытесняют непосредственную производственную пантомиму. Функции этой последней начинают переходить к искусственным маскам с изображением обожествляемых в данном племени животных (тотемов). Плясовые движения такого «маскарада» теряют непосредственную натуралистическую живость ранних пантомим, приобретают условно-схематический характер.

Если на самых ранних ступенях господствовал коллективный характер исполнения, притом целиком вокальный (если не считать шумовых инструментов), то позднее выделяются «солисты» (первоначально запевалы). Другим способом дифференциации единого коллектива явилось разделение его на два полухория, что будет характерным для античности, позднее для антифонного пения.

Перенос принципа соревнования между коллективами на солистов осуществлялся в диалогах-поединках, излюбленных в условиях ранней музыкальной культуры.

Параллельно с выделением солистов из танцующего и поющего коллектива происходило и отделение пляски от чисто музыкальной функции. В конечном счете певец-исполнитель сам уже не принимал участия в общей пляске, но, расположившись в центре, занимался музицированием (уровень культуры ирокезов).

✓ По мере выделения сольных исполнителей (и авторов напевов) появляются музыканты-профессионалы.

Все большую роль начинает играть стремление поразить зрителей мастерством искусного исполнения. Отмирание натуралистически-изобразительной тенденции связано с переходом к земледельческому культу стихий природы (дождь, гром и т. д.), лишенных предметности. Поэтому отсутствуют их изображения в действах и пляске.

Новый уровень социальных отношений порождает и новую тематику: наряду с военными возникают песни трудовые (появление которых вызвано систематическим использованием больших коллективов в едином процессе физического труда)¹. Позже возникают любовные песни.

✓ Объединение племен в большие союзы вызывает к жизни и празднества общесоюзного характера, связанные то с ярмарками, то с торжествами заключения мира и т. д. И здесь музыке принадлежит большое место.

На ранних стадиях родового строя напевы слагались наиболее одаренными из членов рода, воспроизводил же их любой член коллектива. Более того, на ранних ступенях развития каждому прямо вменялось в обязанность создавать самому исполняемые им напевы. Нередко вожди племени считали необходимым иметь свои особые напевы — как бы символ их могущества, причем при настройке и поверке флейт Пана «задавал тон» строй флейты, принадлежавшей вождю.

В связи с растущей дифференциацией (на первых порах половозрастной) намечается разграничение песенно-плясовой практики. Руководство переходит к шаманам, к вождям, словом к представителям привилегированной верхушки, растут головозрастные запреты на исполнение определенных напевов, на игру на определенных инструментах; подчас карается даже попытка взглянуть на запретные инструменты.

¹ Только тут, следовательно, проявляется в музыке размеренность трудового процесса, тогда как на уровне собирательства пляски и песни, связанные с производством, далеко не обязательно протекают в рабочем ритме (лучший пример — процесс добывания меда). Это опровергает известную теорию Бюхера о происхождении музыки из ритма работы.

Вот начало пути, который в дальнейшем привел к закреплению обрядовой музыки за служителями религиозного культа.

Особенно ценились индейцами песни-величания или песни-славы. Текст таких песен был обычно связан с образом легендарного героя. В каждом новом случае вместо имени героя подставляли имя современника, которого славил. Распространенность таких плясок-песен-славлений показательна. Здесь истоки будущего героического эпоса. Именно из таких песен-слав слагались впоследствии и гомеровские «Илиада» и «Одиссея».

Особо важную роль по-прежнему продолжает играть пляска. Льюис Морган сообщает об ирокезах: «Пляской дорожили как одним из наиболее подходящих видов взаимоотношений между представителями обоих полов, особенно как сильным средством для возбуждения патриотического чувства и для поддержания народного духа. Энтузиазм народа проявлялся в пляске...»¹

* * *

Ладово-интонационное развитие (от уровня ведда-огнеземельцев) шло по-разному.

Одним из наиболее естественных путей было постепенное увеличение выразительной роли музыкальных тонов и интервалов и отсюда расширение диапазона напева с сохранением ладового принципа ведда-огнеземельцев: принципа взаимосогласования соседних тонов, образующих «парные ячейки». И так движение может, словно «по инерции», продолжаться—теоретически рассуждая—до бесконечности:



Происходило своего рода «соскальзывание» со ступени на ступень²; ступень, выходящая за пределы регистра данного голоса, «автоматически» интонировалась октавой выше, и пение продолжалось таким же порядком.

¹ Морган Льюис. Пляска как общественный институт (журн. «Советская этнография», АН СССР, 1938, № 1, стр. 177—179).

² Подчеркнем, что согласно общей тенденции примитивной музыки движение мелодии было обычно нисходящим.

Октавный скачок вверх брался, по-видимому, вне ладового его осознания. Вот в качестве яркого примера австралийский напев:



Более или менее одновременно с образованием «ступенчатой мелодики» намечался иной путь — интонирования несоседних¹ интервалов путем непосредственного перехода от низшего к высшему тону, минуя средний:



Так получался интервал в терцию, ладово неосознанный. Рассмотренные напевы секундо-терцового строя свидетельствуют о постепенном освоении кварты — сперва как производного интервала («суммирование» секунды и терции), а затем и как самостоятельной музыкальной интонации.

«Завоевание» кварты — факт огромного значения, быть может наиболее выдающийся в истории ранних музыкальных культур. Это признает большинство отечественных исследователей (П. Сокальский, В. Беляев, Е. Гиппиус, Ю. Тюлин и другие), как бы далеко ни было их расхождение по другим вопросам.

Почему этот качественный скачок в освоении интонационных возможностей связан с квартой?

Причина здесь и в удобстве этого интервала для интонирования (интервал кварты играет особую роль в наших речевых интонациях)², и в том, что кварта — первый из интервалов (получаемый в процессе расширения диапазона привлекаемых тонов), который базируется в конечном счете на обертоновом ряде и в силу этого отличается интонационной устойчивостью. Принципиальная сторона этого опосредованного использования акустической основы обертонового ряда в том, что начавшееся таким путем «освоение» обертоновой родственности звуковых соотношений открывает возможность полнее, многообразнее раскрывать средствами музыки все более углубленное образное содержание, получающее в музыке свое воплощение.

¹ С точки зрения современного европейского звукоряда.

² Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии, т. I. Л., 1937, стр. 66.

Закрепление кварты намечает интонационные отношения, которые впоследствии приведут к установлению тонико-субдоминантовой и тонико-доминантовой функций лада.

Отсюда поучительно проследить процесс освоения активного интонирования на кварту.

Начавшись в условиях собирательства и охоты, процесс закрепления кварты назревает у представителей самых различных рас (еще одно доказательство против определяющей роли расового фактора!). Он обнаруживается и у папуасов, и у индейцев, захватывает огромную территорию от Океании до Британской Колумбии, от жителей севера (эскимосов) до обитателей экваториальной Америки и завершается у племен, которые находятся на сравнительно высоком уровне оседлости и земледелия. (Типичными представителями здесь являлись еще в начале XX века бразильские индейцы.)

Чтобы яснее представить, в каких условиях происходит закрепление «квартовости», остановимся на роли искусства пляски, музыки, украшений в жизни бразильских индейцев.

Вот характерная картина праздника урожая у бразильских племен макуши, вапишана и таулипанг.

Продолжающийся несколько дней праздник начинается вечером, когда спадает дневная жара. На него собирается население из дальних окрестностей. Под пронзительные звуки дудок и удары барабанов прибывшие входят в селение.

В строго определенном порядке следуют разнообразные танцы; они выполняются по сложному, установленному традицией церемониалу.

Самый популярный танец — «паришерá»; для его исполнения предписан специальный наряд: головной убор из листьев пальмы, закрывающий половину лица, с которого спускаются вокруг всего тела до самых пят волокна этой же пальмы. В левой руке танцор держит дудку, из которой извлекает глухие звуки, тогда как в правой руке у него длинная палка с погремушкой для побрякивания в такт.

Танцевальные движения производятся всеми участниками так точно и единообразно, словно их выполняет хорошо вышколенный коллектив. Но вот, по знаку вожака, исполнители, повернувшись лицом внутрь круга, запевают песню. Начинает запевала, затем подхватывает хор. Поют сначала тихо, потом постепенно по мере повторения рефрена все усиливают звучность до *ff* с тем, чтобы вернуться к исходному *pp*.

После пения затевается новый танец. Мужчины, раскрашенные белой краской, продолжают извлекать из дудок один и тот же звук, а впереди выступают барабанщики. Так происходит своеобразное включение плясок «друг в друга».

В сложное пышное песенно-танцевальное действо включены маскарад, и круговой хоровод, и танец-марш, и танец в танце. Тут запевала и хор; участвуют инструменты как самозвучащие, так и духовые. Танцы и пение дополнены раскраской и татуировкой тела, браслетами, ожерельем из зубов животных и семян плодов... Внушительно и количество участников — до двухсот человек!

Какой контраст с малочисленными, нагими, лишенными всяких украшений «лесными охотниками» ведда! Такой разительный контраст культурного уровня понятен, если учесть различие в общественном строе. В одном случае — собиранательство и охота, в другом — возделывание плантаций бананов, ананасов и т. д. Вместо естественных примитивных жилищ — расщелин в скалах — дома, построенные с соблюдением определенных правил архитектуры.

В таких условиях существенно обогащается и характер искусства. Усложнение жизненного обихода порождает новые виды песнеплясок: грандиозные, красочные танцевально-песенные действия, в которых происходит слияние ранее существовавших в отдельности жанров в новое синтетическое единство.

В действо вплетается первичный нерасчлененный танец-драма; он обогащается элементами лирики и эпоса, превращается то в танец-сказку, то в танец-поэму, то в былинный эпический песенно-танцевальный сказ.

Уже здесь намечается жанр, который на новой ступени общественного развития закономерно сложится в древнегреческой трагедии, в обрядовых хороводах Армении, Грузии и дойдет до наших дней.

Вот условия, при которых начинают господствовать напевы ярко выраженного активного квартового характера:



Наряду с секундо-терцовой мелодической ячейкой доминирует восходящая кварта, образующая как ладовую «рамку» (меру диапазона напева), так и опорный интервал.

Другая особенность таких напевов та, что кварта часто заполняется промежуточным ходом, образующим секундо-терцовую ячейку.

Дальнейшее развитие интонирования на квартовой основе идет по пути сцепления квартовых мелодических ячеек либо с секундами, либо с терциями, либо с квартовыми же интонациями через общие тона или через совпада-

ющие крайние опорные тона (верхний тон нижней квартовой ячейки с нижним тоном верхней или наоборот):



Так мы подходим к «соединительному» типу связи тетрахордов, известному античности:



Сцепление через общий тон¹ двух трехзвучных тетрахордов (полтора тона—тон) образует лад пентатонного типа:



Если квартовая «рамка» заполняется двумя промежуточными тонами, возникает известная нам по музыкальной культуре античности (шире — всего Средиземноморья) система тетрахордов. Вот один из примеров такого образования тетрахордов:



* *
*

В рассмотренных напевах господствовала квартовость. Редко встречался прямой интонационный шаг на квинту. Каковы причины запоздалого освоения, в ряде случаев, интонации квинты?

Использование квинты как мелодического шага в вокальной музыке, неразрывно связанной с пляской, было ограниченным: опорная квинтовая «рамка» благодаря родственности составляющих ее тонов была лишена той це-

¹ Позднее намечаются звуковые системы, образованные путем взаимодействия кварты с промежуточным разделительным тоном (что опять-таки характерно для античности).

леустремленной направленности нижнего опорного тона в верхний, какой обладает кварта.

При этом шаг на квинту, более широкий нежели на кварту, требовал больших усилий от певца.

Отсюда даже на сравнительно высоком уровне культуры бразильских индейцев господствует лишь «косвенное» образование квинты: в результате мелизматического обрамления верхнего тона кварты, выводящего за пределы квартового диапазона с полуслучайным «затрагиванием» нижней квинты:



Это последнее вызвано, по-видимому, тем же неосознанным ощущением акустического родства.

Образование квинты нередко является следствием маятникообразного «раскачивания» на терцию «вверх» и на терцию «вниз» от центрального опорного тона — мезы¹:



Квинтовый интонационный шаг получил особую смысловую характеристику в напевах, по-видимому, не плясовых, не танцевальных, не в эмоционально-волевых выкриках, но преимущественно в напевах медлительно разворачивающихся.

Это то лирический напев:



то похоронное причитание:



¹ Меза — центральный опорный пункт лада, расположенный в центре ладового диапазона.

то повествовательно развертывающийся сказ-речитация:



Часто квинтовый интонационный шаг дается в начале напева — в виде своего рода запева:



Случается, что квинтовая интонация появляется и в конце напева, как бы «останавливая» развернувшееся в начале движение:



Значительный сдвиг в использовании квинтовых интонационных шагов произошел благодаря усилению роли музыкальных инструментов. Это понятно, если учесть значение обертонового ряда при звукоизвлечении на инструментах — натуральный звукоряд у духовых инструментов, настройка струн по квинтам у струнных и т. д.

Чем дальше, тем больше квинтовая интонация в вокальном напеве идет вслед за сопровождающими инструментами или использует интонации, предварительно намеченные в инструментальном вступлении.

В условиях закрепления интонационных шагов на квинту все более проявляет себя интонация на терцию, явно вырастающая из квинтовых интонаций в случае их «деления»:



При этом интонирование терции имеет весьма неустойчивый характер, сохраняющийся надолго и в дальнейшем

развитии музыки (это связано, по-видимому, с богатством эмоциональных оттенков, проявляющихся в интонировании терции).

Много позже, лишь на грани первого и второго тысячелетий нашей эры в условиях западноевропейского средневековья, чередование квартового или квинтового диапазона, подчас механически сопоставляемых, уступит место органической ладовой взаимосвязи, единству квартовых и квинто-терцовых соотношений. Как правило, это осуществится лишь в условиях освоенного октавного диапазона.

Осмысленное применение октавности (почти полностью отсутствующее на всем протяжении развития музыки первобытнообщинного строя) влечет за собою существенные изменения в области характера ладовой связи, включая принцип октавного родства тонов. Этот на первый взгляд будто бы чисто акустического порядка момент приобретает большое ладо-функциональное значение.

Это позволяет использовать принцип обратимости, что делает более упругим, взаимосопреженным весь ладовый строй.

Только на основе освоенного октавного диапазона могут возникнуть специфические функции мелодических *S* и *D*. Квартовые и квинтовые интонационные шаги лишь на фоне освоенного октавного диапазона подводят к действительному закреплению функций в их противоречивом единстве. Только тогда окажется возможным переход тоники — «мезы» из центра напева к крайним тонам (возникнет понятие верхней и нижней тоники); наметится изменение направления звукорядов (нисходящее сменится восходящим, в частности, в связи со все более настойчивым устремлением звукоряда к верхней тонике).

Существенным явится и то, что верхний октавный тон, дублируя нижнюю тонику, сам становится вместе с тем нижней тоникой верхнего, следующего октавного звукоряда: отсюда возможность установления единой скалы звукоряда на протяжении нескольких октав.

Наконец, освоение октавного диапазона будет стимулировать закрепление стойких, постоянных звукорядов. Собственно, только с этого момента возникнет практическая целесообразность введения наряду с понятием лада понятия звукоряда. Понятия эти далеко не тождественны: звукоряд — схема лада, последовательное, «наглядное» поступенное расположение всех фиксированных интонационных моментов лада.

Освоение октавности со всеми вытекающими из этого следствиями в условиях доклассового общества не произошло, несмотря на предпосылки, подготавливающие осознанное интонирование на октаву:



* *
*

Прогресс в развитии и обогащении музыки в условиях развитого родового строя особенно явственно проявился в художественной культуре ирокезов. Эта последняя характеризует одну из высших стадий культуры доклассового общества и в значительной мере подводит к формированию искусства великих цивилизаций античности во главе с Элладой. Не случайно Маркс обронил крылатое слово: «Сквозь греческий род явственно проглядывает дикарь (например, ирокез)»¹.

Ирокезы обитали в восточной части центральной полосы Северной Америки в штате Нью-Йорк. Сейчас они почти целиком европеизировались, но в период изучения их Морганом² находились на средней ступени варварства, представляли классический тип матриархата.

Возникшая в далекие времена конфедерация ирокезов (военный союз для взаимной защиты родов) сложилась на началах полного равенства. Эта конфедерация представляла собой, по словам Энгельса, самую прогрессивную в условиях первобытнообщинного строя общественную организацию. Не случайно ей удалось подчинить себе огромную территорию и стяжать ореол непобедимости вплоть до XIX века.

Главное занятие ирокезов — охота, рыболовство и мотыжное земледелие³. Высоко было развито гончарное искусство, прядение и ткачество. Еще до прихода европейцев ирокезам было знакомо добывание меди, серебра, хотя до плавки металла они не дошли.

Ирокезам было присуще одухотворение окружающей природы и вера в духов, которые представлялись им в человеческом образе (зачатки антропоморфизма)⁴. Представление о высшем духовном существе было воплощено в образах братьев — доброго и злого духа, которые вели между собой непрестанную борьбу. В этом — элементы дуализма, характерные в дальнейшем для древневосточных религий⁵.

¹ Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч. Маркса К. и Энгельса Ф. ИМЭЛ, М., 1937, т. XVI, ч. 1-я, стр. 80.

² Начиная с 40-х годов XIX века.

³ На значительной высоте находилась у ирокезов обработка земли еще до открытия Америки европейцами.

⁴ Свойственное многим религиям представление бога или богов в человеческом образе.

⁵ Высшие существа в представлении ирокезов были связаны с растениями, полями, условиями орошения, что характерно для земледельческих народов.

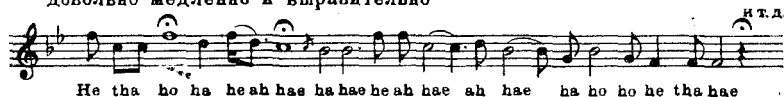
У ирокезов развита мифология (известны сказания о национальном герое Гайавате, собранные и обработанные в XIX веке американским поэтом Лонгфелло); им была известна пиктографическая¹ письменность (таким же способом записывались песни).

Большое развитие получили у племен ирокезской конфедерации пляски и музыка, сопровождавшие все случаи жизни.

Среди многочисленных праздников ирокезов главный — в честь урожая. Разнообразные песни (заклинательные, похоронные, любовные) исполнялись хором и соло. Существовала и музыка инструментальная, она сопровождала танцы или исполнялась самостоятельно.

Наряду с коллективными песнеплясками-пантомимами были у ирокезов и песни личного характера, поющие (по словам поэмы «Песнь о Гайавате») «нежно, сладкозвучно, подчас с задумчивой печалью»:

40 Довольно медленно и выразительно

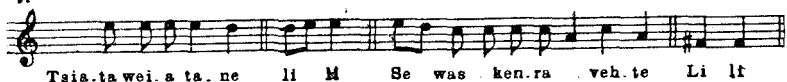


Определяющими, однако, являлись не развлекательные, а военные песни и пляски, а также художественное оформление межплеменных празднеств.

Вот образная картина объявления ирокезами войны.

Вслед за протяжными кличами глашатаев, сзывающих народ на военный сбор:

41



и ответными возгласами толпы по инициативе отдельных выдающихся воинов объявлялся набор добровольцев. Он происходил в форме традиционного военного танца: из образовавшей круг толпы поочередно выступал то один, то другой воин. С томагавком в руке, медленно, крадущимся шагом, как бы нападая на еще невидимого врага, совершает ирокез круговой танец, с воодушевлением произнося угрожающие слова «Я иду! Я иду!» под непрерывный звук ударных и отрывистые восклицания окружающих:

¹ Пиктография — древнейшая форма письменности: изображение предметов, событий и действий условными рисунками на коже, коре, дереве, камне, кости и т. п.

Andante con moto



Всякий, принявший участие в военном танце, тем самым заявлял о своем включении в поход.

Так через символически-художественный акт осуществлялось мероприятие большого военно-политического значения. Искусство здесь непосредственно подводит к выполнению реальной ответственной задачи.

Война кончилась, готовится торжественная встреча победителей, и снова музыка и пляска сообщают сценам величания яркость и блеск.

Другой формой деятельности межплеменного масштаба у ирокезов были игры-состязания. Такие состязания велись между представителями разных родов, выставивших своих лучших игроков. По словам Л. Моргана, «...игра ведется с воодушевлением... и представляет собой захватывающее зрелище»¹. Энтузиазм участников и зрителей понятен: в играх-состязаниях дело шло о чести каждого рода как единого коллектива. Именно здесь созрел принцип соревнования коллективов, который привел в условиях рабовладельческой демократии к всемирно известным древнегреческим олимпийским, пифийским, карнейским играм.

Итак, зачатки антропоморфизма, религиозные «действия», песни-славы, военные пляски, переключки запевалы и хора — все это подводит нас к следующей стадии развития культуры — к античному искусству, где те же песни-славы легли в основу гомеровских поэм, а из мистерии вырос один из величайших в истории искусства жанров — античная трагедия.

Не следует, однако, переоценивать, идеализировать культуру ирокезов. Наряду с большими художественными достижениями сохранились пережитки раннеродового общества: натуралистические пантомимы («рыбья пляска», «пляска бизона»), военные кличи с элементами рева-глиссандирования; шаманские заклинания.

¹ Морган Льюис. Древнее общество (русс. пер., 1935), стр. 56.

Это и многое другое говорит об ограниченности культуры ирокезов. Энгельс указывает: «...Как ни импонируют нам люди этой эпохи... они не оторвались еще, по выражению Маркса, от пуповины первобытного общества»¹.

Переход на высшую ступень не мог пройти гладко и безболезненно. Потребовалось разрушение первобытнообщинного строя, чтобы на развалинах его возникла новая, более совершенная общественная формация — рабовладельческая.

Эта противоречивость сказалась на художественной культуре, в том числе на музыке ирокезов и близких по уровню племен американских индейцев. Напевы их отличаются четным размером, ритмической определенностью, структурной четкостью и периодичностью строения. Ритмическая структурная ясность знаменует подъем на более высокую ступень.

Ладовый характер напевов в целом обнаруживает близость к напевам квартового типа. Это подтверждается и господством типичных секундо-терцовых ладовых ячеек, и соотношением основных опорных тонов, и наличием характерных интонационных шагов на малую септиму («суммирование» двух кварт):

43 Andante con moto

E sa ye wa wa hon nan e sa ye wa и т.д.

д.с.

44

He.ia, he.ia . Yan ken non oué. He.ia, he.ia yan ken non oué.

Дополнительно подтверждает это и доминирование в большинстве напевов плагальности.

Но вместе с тем в напевах наблюдаются и подчеркнутые квинто-терцовые интонации:

45 Andante

A yoh a hi a de ni ta. a ha wi hon he hea hān hān son qua.i hua

д.с.

yo hi he he a hān hān ka yon hi ya de he he a hān hān

¹ Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч. Маркса К. и Энгельса Ф., т. XVI, ч. 1-я, стр. 78.

Предположить неточность записей Бекера (произведенных на слух) нет оснований, ибо таков же характер фонорасшифровок Тьерсо:



Подведем некоторые итоги по вопросу происхождения музыки.

В основе первобытной музыки лежали исторически сложившиеся в общественном быту интонационные обороты. Они появились еще до возникновения музыкального искусства, хотя и обладали первоначальной социальной значимостью, выражали свое отношение к «ближайшей чувственной среде» (Маркс), свои эмоции, первичные мысли и волевые побуждения. Сюда вплеталось и более или менее точное воспроизведение звукопроявлений окружающей среды, выражавших интерес дикаря (рев зверя, пение птиц, на которых охотился дикарь и т. д.).

На первых стадиях развития человечества звукообразование было нерасчлененно — шумового порядка. Первобытный человеческий коллектив оперировал тембровой окраской, подчеркиванием ритма, резким изменением динамики. Интонирование на первых порах отличалось широким диапазоном, изобиловало животноподобным глissандированием.

Такие и им подобные звучания, взятые изолированно — возгласы радости, отчаяния, подражания крику птицы и т. д. еще не искусство, не музыка, ибо это еще не проявление идеологии. Они превращаются в искусство, в музыку с того момента, когда в результате первичного расчленения и обобщения, звучания эти становятся проявлением первичного мышления: из факта мироощущения они превращаются в факт мировоззрения (хотя бы и самого примитивного).

Показатель этой музыки — зарождение первичного музыкального лада, понимаемого как осмысленность музыкальных соотношений, как проявление звуковыми средствами всей общественной психики первобытного человека.

Вероятно, появление членораздельности в музыке и начатков звуковой словесной речи — два процесса, идущие рука об руку. Точнее оба эти явления — разные стороны единого процесса, хотя и одновременно и по-разному проявляющиеся (при приоритете словесной речи).

По мере активного освоения действительности в процессе труда, в соответствии с ростом формирующегося сознания, общественный человек учился осознанно устанавливать качественно-определенные музыкальные соотношения. Музыкальный звук возникал лишь в процессе сознательного воспроизведения и многократного намеренного повторения первичного музыкального тона.

Наступает резкое сужение диапазона, сопровождающееся зато нащупыванием высотности музыкальных тонов. Это — второй этап; теперь человек в процессе интонирования начинает использовать наряду с громкостью, продолжительностью и высотную определенность звуковых сочетаний. Это, в свою очередь, стимулирует образование все более тонких соотношений тонов друг с другом, установление между ними «внутренних» ладовых связей.

Затем начинается обратный процесс расширения диапазона (кварта, квинта, септима, образованная из двух кварт и т. д.), но уже на основе освоенной качественной определенности (высотности) тонов. Этому особенно способствовали напевы, органически связанные с мускульно-моторным движением, с танцем, маршем, ритмом работы.

Большую роль в процессе дальнейшего развития музыки, образования квартовых, квинтовых напевов играет использование обертонового ряда.

Громадная ошибка — утверждать на этом основании акустическую или акустико-биологическую основу музыки, игнорируя общественный, социальный ее характер. Такая вульгарно-механическая «теория» терпит крах при первой попытке объяснить, почему возможность оперировать качественно-определенными тонами возникает лишь постепенно, в процессе развития форм социального общения на основе трудовой деятельности общественного человека.

В равной мере неправильно объяснять возможность оперировать высотными тонами целиком биологической природой человека. Будь это так — нельзя понять прогресс в развитии музыки, произошедший на протяжении тысячелетий, когда биологический тип человека вполне уже сложился.

И акустический и биологический моменты присутствуют в процессе кристаллизации музыкального мышления лишь в опосредствованном виде. Решающим является весь общественный строй, порождающий, в конечном счете, тот или иной уровень идеологии, в частности, характер музыкального мышления.

Здесь подтверждается мудрое положение Маркса: «Образование пяти чувств — это продукт всей всемирной истории...»

В связи с отмеченными закономерностями развития лада стоит вопрос о формировании звукорядов.

На первом этапе понятие звукоряда вообще не могло возникнуть. На следующем этапе, при сужении диапазона, можно говорить о зачатках звукорядов (примитивного «дихорда» и «трихорда», состоящих из двух-трех смежных тонов).

В дальнейшем развитие звукоряда шло разными путями: посредством «суммирования» квартовых, а затем и квинтовых шагов и сведения полученных тонов в пределы одной октавы, но также и путем заполнения квартового (соответственно и квинтового) диапазона промежуточными тонами. Именно так возникли тетрахорды, господствовавшие в музыке античности. Одним из наиболее стойких звукорядов явилась пентатоника в различных ее разновидностях.



Итак, на первичных этапах человеческого творчества идеология была непосредственно вплетена в реальный процесс жизни. Начатками формирования идеологии мы считали воспроизведение трудового процесса вне объекта труда, но в формах самой действительности, то есть воспроизведение образное.

Это воспроизведение трудового процесса происходило с определенной целью: воздействовать на окружающую действительность в нужном для дикаря направлении. В процессе такого воспроизведения выявлялось волевое, эмоционально-окрашенное отношение субъекта к окружающей жизни.

Если объединить эти признаки: воспроизведение действительности в формах самой действительности с определенной целью воздействовать на нее при помощи эмоционально-активного проявления своего отношения к жизни — можно прийти к выводу, что мы имеем дело с началом художественной деятельности, так как все основные признаки понятия искусства налицо. Действительно, как раз начатки формирования идеологии общественного человека в целом ближе к искусству, нежели к какой-либо другой форме идеологии, именно в силу образного проявления идеологии на этом раннем этапе развития.

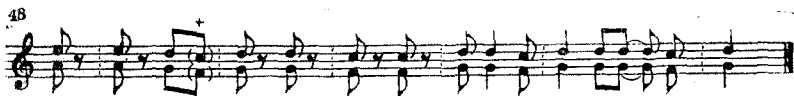
Проблема происхождения и первоначального развития многоголосия

Известны взгляды, будто многоголосие «изобретено» учеными монахами в эпоху средневековья; создание многоголосия нередко приписывали церкви (в действительности церковь являлась злейшим врагом многоголосия и лишь после долгой борьбы вынуждена была его принять под нажимом музыкальной практики). Иные историки музыки приписывали возникновение многоголосия особо одаренным, «избранным» расам.

Между тем элементы многоголосной музыки возникают у самых различных народов земного шара.

Наиболее ранний вид многоголосия — типичное для раннеродового общества одновременное исполнение мужским, женским, детским коллективами того же напева в параллельных октавах или параллельных квинтах. Такое исполнение часто возникает, когда в совместном пении объединяются певцы с разными регистрами голосов, ставящие целью исполнить одну и ту же мелодию. По существу так называемое «ленточное» многоголосие в параллельном движении по первым обертонам (октава, квинта, кварта), происходящее по видимому неосознанно, благодаря различию регистров мужских, женских и детских голосов, не предполагает той степени дифференцированности сознания, которая необходима для возникновения собственно многоголосия.

Неудивительно, что такое «ленточное» многоголосие встречается на самых ранних из известных нам стадиях музыки. У огнеземельцев ленточное многоголосие разворачивается в параллельных квинтах:



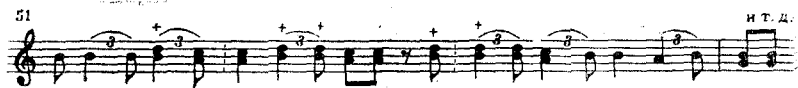
У австралийцев — в параллельных октавах:



На несколько более высокой ступени развития встречаются в параллельном движении голоса в кварту (например, у африканских негров Вазукума):



Еще позже наблюдается двухголосие в параллельных терциях¹:



Встречается движение голосов в параллельных секундах (!), не как случайный оборот, но как систематически проведенный прием.

Он встречается, например, у жителей Адмиралтейских островов:



и у некоторых других племен². Так, танцы из Балуана идут в параллельных секундах, то же — у макуа в Восточной Африке, наконец, в истрийском и в грузинском народном пении в Европе. На то, что пение в параллельных секундах было известно в Европе и в средние века, указывает Гафурий³: он отмечает, что в амвросианской литании (пение по умершим) встречались, наряду с другими интервалами, и секунды.

Ленточное многоголосие связано с наиболее инертным складом мышления, сообщаям такому многоголосию характер известного «автоматизма». Этот вид раннего многоголосия наблюдается на весьма низком уровне общественного развития, где отсутствует даже расчленение общества на поло-возрастные группы.

Другой вид раннего многоголосия — «гетерофония» («разноголосие»)⁴. Ее отличительный признак — отклонение от унисонного исполнения в несущественных деталях при тождестве основных опорных моментов лада. Малейшее

¹ И параллельные кварты, и параллельные терции в одновременном созвучии появляются с запозданием по сравнению с закреплением кварты или терции в мелодическом движении.

² Разгадку этого необычного явления следует, как нам кажется, искать в своеобразном тембровом эффекте, в особой яркости, резкости контуров таких параллелизмов в секунду.

³ Гафурий. *Practica musica*. Bergamo, 1496.

⁴ Буквально «другоголосие» — от греческих слов: «heteros» — другой; ψωνυ — голос, звук.

несовпадение в интонировании могло привести к гетерофонии (например, у ведда):



Возникновению гетерофонии способствует инструментальное сопровождение. Инструменталист путем импровизационного обрамления основного напева создавал на его основе своего рода «вариации». По меткому замечанию проф. Аберта, гетерофония в развитой форме представляет одновременное исполнение основного напева и его варианта.

Заметное место среди ранних видов многоголосия занимает так называемое «бурдонное», когда напев разворачивается на фоне выдержанного тона (своего рода «органного» пункта). Бурдон может быть расположен под напевом:



или над ним:



Случается, что такой бурдон в виде «стержня» проходит и в средних голосах, совпадая в этом случае с мезой:



Встречается и двойной бурдон, главным образом на выдержанной квинте:



Такой фон соответствует характеру музыкального мышления первобытнообщинного строя с его склонностью к неизменным повторениям при незначительности развития.

Первоначально бурдон исполнялся вокально, в дальнейшем поручался инструменту, который сначала, по-видимому, только дублировал вокальное исполнение, а затем и вовсе вытеснил его.

Случалось, что бурдон сочетался с остинато и с имитацией; тогда подчас используется три и даже четыре голоса одновременно:



Бурдонное многоголосие характеризует иной склад музыки, нежели ленточное или гетерофонное: в бурдонном многоголосии впервые намечается противопоставление фона и мелодического рельефа. Преобладание этого принципа на несколько более высоких стадиях развития понятно, если учесть смысловую роль «органного пункта», как удобного объединяющего начала, которое задерживает поступательное

движение вперед, и вместе с тем вызывает все новые и новые повторения напева.

Значительно бóльшие возможности развития представляют возникавшие еще неосознанно на первых порах имитационные виды многоголосия: в них между одновременно развертывающимися голосами достигается значительное единство благодаря тематической общности; дана возможность разнообразить соотношение голосов вплоть до изменения самой меры отношений в согласовании мелодий друг с другом.

На первых порах преобладала каноническая имитация, заключавшаяся в буквальном повторении однажды «заданного» напева путем вступления через определенный период времени следующего голоса вслед за основным.

Пути образования имитационного многоголосия были разнообразны.

К имитации предрасполагало ленточное многоголосие (особенно в концовках): достаточно одной группе голосов «замешкаться», — и элемент канонической имитации налич:



То же получается при чередовании запевалы и хора в случае, если хор, повторяя запев, вступает раньше:



На более осознанное имитирование может натолкнуть также эффект эхо.

Значительную роль в образовании имитации сыграла страсть дикарей к подражанию всевозможным действиям как своих собратьев, так и европейцев: известно, что дикарь с бесподобной точностью повторял мимику, походку и даже целые фразы на непонятном ему языке. Эта склонность к подражанию легко могла привести к повторению знакомого напева.

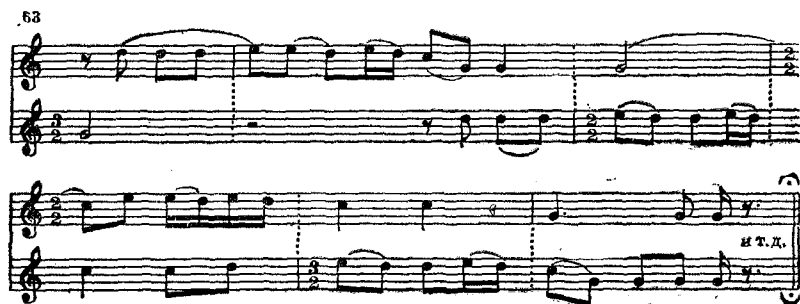
Определенная механичность имитирования сказалась в поразительно раннем стихийном возникновении как раз бук-
вальной канонической имитации (в приму), обознача-
вшей значительно раньше, нежели так называемая
свободная имитация:



Такой канон мог получиться вследствие вступления с за-
позданием группы участников при наличии двух полухорей.

Будучи сперва случайным, вступление с запозданием оче-
видно стало доставлять удовольствие, сопровождавшее вся-
кое воспроизведение виденного и слышанного.

Значительно бóльшую свободу повторения обеспечивает
«свободная» имитация; она появляется на более высоком
уровне. Такая свободная имитация в отдельных случаях воз-
вышается до своего рода «тематического развития»:



Многоголосие аккордово-гармонического склада почти
полностью отсутствует в условиях первобытнообщинного
строения, ибо аккордовые последования предполагают высокую
ладово-осмысленную функциональную связь, которой нет в
доклассовом обществе.

Можно говорить разве только о некоторых предпосылках,
потенциальных возможностях гармонического склада, то есть
одновременного сочетания нескольких голосов «по вертика-
ли». Изредка встречаются последования двух-, трех- и даже

четырехголосных «аккордовых» созвучий типа фобурдона¹, даже параллельные трезвучия:



Характерно, однако, что подлинно гармоническая функциональность и в таких случаях или полностью отсутствует, или намечается в слабой степени.

Происхождение и
развитие музы-
кальных инстру-
ментов

Музыкальные инструменты сыграли значительную роль уже в условиях первобытнообщинного строя: она первоначально наиболее ярко проявилась в подчеркивании ритма и в обогащении музыки всевозможными звуковыми, главным образом шумовыми эффектами, особенно распространенными на ранних ступенях развития общества.

Сыграли свою роль музыкальные инструменты и в фиксации интонирования, и в кристаллизации основных типов звукоряда.

Вместе с тем нельзя переоценивать значение музыкальных инструментов в процессе образования основных элементов музыки. Решающие завоевания в формировании лада, раннего многоголосия и т. д. осуществлены были в вокальной музыке. Известны племена (например, ведда), у которых вовсе нет музыкальных инструментов, в то время как первичная музыкальная практика у них налицо.

Да это и естественно. Прошло, очевидно, немало времени, пока первобытный человек, не довольствуясь своим голосом и своим телом, как «естественным ударным инструментом», обратился к созданию искусственных средств звукоизвлечения. Данные современной этнологии и сравнительного музыкознания решают давний спор о приоритете вокальной или инструментальной музыки в пользу музыки вокальной.

Музыкальные инструменты на самых ранних ступенях развития являются важными памятниками музыкальной культуры. Остатки музыкальных инструментов обнаруживаются при раскопках стоянок, относящихся даже к эпохе палеолита. Это значительно облегчает выяснение характера музыки первобытнообщинного строя.

В развитии музыкальных инструментов намечался, по видимому, тот же путь, что и в усовершенствовании основных

¹ См. далее стр. 186.

орудий труда. Подобно тому, как первобытный человек в каменных орудиях стремился сохранить естественное привычное движение руки, усиливая воздействие удара, он таким же образом стремился усовершенствовать звучание музыкальных инструментов, используя дерево, тыкву, шкуру убитого зверя и т. п.

Сыграла свою роль и «магическая» деятельность дикаря. Прибегая к искусственному источнику звука, он подчас стремился нарочито изменить характер своего голоса, создать, своего рода, «звуковую маску».

И в том и в другом случае прототипом музыкальных инструментов оказалось человеческое тело: если человеческий голос привел к созданию духовых инструментов, то хлопанье в ладоши, удары ног по земле при пляске и т. д. оказались прообразами ударных инструментов. Ударные инструменты были самым ранним видом музыкальных инструментов.

В самом деле, достаточно было первобытному человеку для усиления звучности при хлопании в ладоши использовать деревяшки, при танце — доску или деревянный щит, — и примитивный музыкальный инструмент готов.

Впоследствии хлопанье в ладоши привело к использованию бронзовых, а затем и медных тарелок; сведение этого процесса к одной руке вызвало к жизни кроталы, которые превратились впоследствии в испанские кастаньеты и т. д.

Наряду с такими примитивными музыкальными инструментами долго еще использовали в качестве «ударного инструмента» человеческое тело (аккомпанирование танцорам ритмическим хлопаньем по своему телу).

Чрезвычайно рано возникли всякого рода погремушки и шумовые украшения, которые звенели при движениях, особенно при пляске (таковы, например, «тыквенные погремушки», где звук получался благодаря ударам косточек о внутренние стенки выдолбленной тыквы).

Наиболее эффективным по силе своего воздействия шумовым инструментом на раннем этапе являлась так называемая «гуделка» (австралийцы называли ее «чуринга»). Это — овальная пластинка, с просверленным у одного края отверстием, за которое гуделка привязывалась к шлангу. Размахивая ею над головой с меньшей или большей быстротой, дикарь варьировал характер и силу звучности — от ласкающего шума легкого ветерка до ужасающего завывания и рева¹.

¹ Эту устрашающую силу звучания использовали шаманы для воздействия на соплеменников, в силу чего чуринга приобрела грозное магическое значение. Древность чуринги доказана нахождением ее в палеонтологических раскопках.

Вслед за шумовыми инструментами возникают наиболее примитивные духовые — ракушки с просверленными отверстиями, всяческие свистульки и инструменты типа флейт. Наиболее архаические флейты — из костей убитого врага или животного, и тростниковые. Костяные флейты обнаружены уже в эпоху палеолита, когда они занимали большое место в магических действиях.

Последовательное развитие флейт было связано с усовершенствованием механизма вдувания. Если сначала струя воздуха вдувалась непосредственно в открытую часть флейты, то в дальнейшем перешли к вырезанию зарубки с острым краем, затем к применению особого воздухопроводящего канала. Завершающим этапом развития продольной флейты было создание так называемой «мундштучной флейты», от которой ответвляется подвид поперечной флейты с отверстием для вдувания сбоку.

Наряду с формированием флейт и вслед за ними появляются инструменты язычковые с тростниковым мундштуком (типа наших кларнета и гобоя)¹.

Другая группа духовых инструментов — трубы. Здесь функцию возбуждителя звука (язычка) выполняли губы исполнителя. Этим способом достигалась необходимая вибрация воздушного столба.

Предпосылками решающего сдвига в усовершенствовании новых типов инструментов явились осознание принципа резонанса и взаимозависимость между высотой звука, тембром, размерами источника звука и характера его материала.

От ударов по стволу дерева, игры над пустой ямой и т. п. перешли к корытообразному деревянному барабану без мембраны. Он достигал громадных размеров; на нем можно было коллективно плясать. Сыграло свою роль и появление глиняных горшков, а также выдолбленных тыков. Дальнейшее осознание принципа резонанса привело к возникновению сначала деревянных и глиняных «барабанов», а затем и барабанов из шкур убитых животных, которые женщины расстилали между коленями и ударяли по ним руками.

Осознание взаимной зависимости высоты звука и размера источника звука привело к созданию прототипа современного ксилофона: ряд дощечек разной величины укреплялся на тыквах-резонаторах (также различного размера). Такой инструмент под названием «марimba» существует и сейчас в Африке и юго-восточной Азии.

При переходе к бронзовому, а затем к железному веку ксилофон превратился в металлофон.

Взаимообусловленность высоты звука и размера инстру-

¹ В первом случае — простой, во втором — двойной язычок.

мента отразилась и на устройстве духовых инструментов; последовательность звуков разной высоты достигалась применением связанных друг с другом трубок разной величины, по принципу флейты Пана.

Флейта Пана встречается в разных частях света: в Грузии, у бразильских индейцев, у обитателей Соломоновых островов и др.

Следующим шагом в этом направлении явилось просверливание отверстий у одной флейты, чтобы произвольно регулировать длину воздушного столба, закрывая просверленные отверстия и оставляя открытыми нужные для получения необходимого звука. Этот механизм был достигнут уже на уровне неолита.

Позднее других видов музыкального инструментария возникли инструменты струнные.

Вопрос об истоках струнных инструментов еще не разрешен: некоторые ученые считают прототипом лук, другие — протянутую струну растительного происхождения; третьи — отщепленную полоску коры бамбука или другого растения.

И струнные инструменты в своем развитии прошли путь аналогичный духовым.

От инструментов типа цитры (первоначально вместо металлической струны была полоска коры) пришли к инструменту, где последовательность разных звуков получилась путем соответственного укорочения одной и той же струны (аналогия с просверленными дырочками у флейты!). В качестве резонатора для струнных инструментов применялся как бамбук, так и тыква, а подчас и рот исполнителя.

Вслед за цитрой появляются арфы, лиры, лютни; позднее, в период рабовладельческих государств, господство их наблюдается повсеместно.

Обзор основных взглядов по вопросу о происхождении музыки До середины XIX века теории происхождения музыки представляли собой, в основном, умозрительные построения.

Одной из первых теорий, построенных на фактах, была теория *Герберта Спенсера*. Он полагал, что первичная форма музыкальной практики — пение человека; оно является разрядом избыточной энергии подобно звукам, издаваемым животными. Пение, по Спенсеру, должно было развиться из интонаций и акцентов звуковой речи, приобретающей, якобы, музыкальный характер при эмоциональном возбуждении. Повышение и понижение голоса, ускорение и замедление словесной речи, особенно в моменты гнева, радости, страдания и других аффектов, по мнению Спенсера, лежат в основе музыкального выражения.

Это чисто физиологическое объяснение происхождения музыки является односторонним. Звуки, издаваемые животными, носят психо-физиологический характер реакции на внеш-

нее или внутреннее раздражение, в то время как музыкальное творчество человека, как бы оно ни было примитивно, представляет собой уже сознательное, преднамеренное интонирование.

Кроме того, точка зрения Спенсера на музыку не позволяет объяснить дальнейшее ее развитие как одной из форм идеологии. Остается загадочным, например, процесс закрепления качественной определенности звуков, образование в связи с этим ладов и звукорядов и т. п.

Другая теория — *Чарльза Дарвина* — рассматривает музыку как явление узкобиологического порядка, порождаемое половым подбором. Согласно его воззрениям музыка — способ привлечения особи иного пола для осуществления акта оплодотворения.

Односторонность этого взгляда бросается в глаза. Помимо того, что здесь, как и в теории Спенсера, стирается всякое различие между животным и человеком, легко показать, что звуки, издаваемые животными, вовсе не имеют столь неразрывной связи с их половой жизнью: животные издают звуки не только в период спаривания. По-видимому, не случайно у наиболее отсталых народностей любовные песни занимают сравнительно небольшое место.

При всей односторонности таких теорий, имевших своих предшественников и последователей, теории эти все же подчеркнули связь, которая существует между звукообразованием и прочими сторонами психо-физиологического процесса. Всестороннее изучение физиологических процессов, связанных с звукообразованием, дает нам знание биологической природы человека, на основе которой происходит в дальнейшем развитие музыки как явления общественного¹.

Теория буржуазного экономиста *Бюхера*², незаслуженно слывшая чуть ли не марксистской, при некоторых положительных сторонах отличается механистичностью и вульгаризацией.

Заслуги Бюхера в том, что он впервые обратил внимание на неразрывную связь между музыкой и производством и собрал богатый материал по этому вопросу. Но к объяснению этой связи Бюхер подошел с вульгарно-материалистической

¹ Особенно тщательно связь музыки с психофизиологией была изучена русскими физиологами *И. М. Тархановым* (в его книге «О влиянии музыки на человеческий организм», СПб., 1893) и *И. М. Догелем* («Влияние музыки на человека и животных», Казань, 1888). В настоящее время исследования в этой области производятся школой академика *И. П. Павлова*.

² *К. Бюхер* в своей книге «Работа и ритм» (русс. пер. 1923) стремился доказать, что музыка возникла из ритмических движений коллективного труда, который облегчается возгласами или пением в ритм работе.

точки зрения; стремясь обосновать свою идеалистическую теорию хозяйственного развития, сводящуюся по существу к пустой абстрактной схеме², — Бюхер насилует факты и произвольно подбирает их в угоду своим взглядам. Он сваливает в кучу исторический материал, относящийся к самым различным ступеням общественного развития, рассматривает рядом песнь современного немецкого плотника, русского крестьянина и дикого обитателя Андаманских островов. При этом Бюхер обнаруживает непонимание общественного строя и психики дикаря, которого он считает завзятым индивидуалистом. Ясно также, почему он всюду выставляет на первый план связь физиологической стороны интонирования с техническим процессом труда: он стирает тем самым более существенную обусловленность идеологического содержания музыки общественными отношениями. Подменив понятие ритма понятием метра, Бюхер приходит к ошибочным утверждениям, будто музыка родилась из размеренных звуков, сопровождающих размеренные движения, и служила вначале для поддержания лишь размеренности трудовых движений коллектива.

Из песен, взятых Бюхером у наиболее отсталых народов, большая часть далеко превосходит сложностью ритма простые трудовые движения, к тому же далеко не всегда равномерные. Против Бюхера говорит также и чрезвычайное многообразие ритма в песнях, сопровождающих одинаковые трудовые процессы. Многие трудовые процессы, связанные с собирательством на первичном уровне человеческого общества, вообще лишены размеренного характера (добывание меда, собирание моллюсков, ужение рыбы и т. п.).

Но если бы даже ритм напева определялся сполна метром рабочих движений, — это никак не объяснит характер мелодических интонаций, основного элемента музыки. Именно здесь — крупнейший недочет теории Бюхера. При кажущейся материалистичности и подкупающей простоте она не вскрывает идеологической природы музыки, уводит в сторону от ее понимания.

Широкое распространение в первой трети XX века полу-

¹ Бюхер выдвинул схему развития хозяйства, состоявшую из трех ступеней: 1) «замкнутое домашнее хозяйство», потребляющее продукт своего производства; 2) «городское хозяйство, характеризующееся непосредственным переходом продукта от производителя к потребителю и 3) «народное хозяйство», в котором продукт проходит из одного хозяйства в другое через ряд актов обмена. Схема Бюхера игнорирует важнейший вопрос о характере собственности на средства производства, выхолащивает классовое содержание производственных отношений, затушевывает эксплуатацию господствующих классов и увековечивает частную собственность на средства производства.

чила гипотезу о происхождении музыки из звуковых сигналов¹ Карла Штумпфа².

Штумпф излагает свою гипотезу следующим образом: «Если попытаться на далеком расстоянии подать голосом сигнал (как это часто бывает у охотников, у горцев и т. д.) то голос утверждается с большой силой на некоторое время на высокой ноте, после чего следует спад голоса». Такое утверждение голоса на высокой ноте, по мнению Штумпфа,— первый шаг к пению.

На первый взгляд может показаться, что Штумпф ставит во главу угла социальную роль музыки, исходит из взгляда на музыку как средство общения.

В действительности Штумпф стоит на формалистической позиции.

В самом деле, он рассматривает сигнальную деятельность выхолощено, не ставя вопроса о том (что сигнализируется. Для Штумпфа музыка — не форма идеологии общественного человека, возможная лишь в условиях коллективного общественного труда. Содержание музыки, то, что музыка выражает, Штумпфа не интересует. Он даже не делает попытки осознать основные закономерности развития человеческого мышления, вопрос об отвлечении и обобщении в музыке Штумпф решает чрезвычайно абстрактно.

Поэтому Штумпф не может объяснить, отчего в своих напевах первобытный человек использует те, а не иные соотношения тонов, каковы причины преобладания определенных ладов. Само понятие музыкального лада как осмысленной системы отношений между тонами, даже не возникает для Штумпфа. Он предпочитает обходить вопрос о причинах и существо ритмо-интонационного процесса или приводит в качестве основного стимула музыкального прогресса «любопытство», «радость от одновременного воспроизведения нескольких звуков» и т. п. Основными свойствами музыки Штумпф упорно считает «точные, поддающиеся транспозиции соотношения тонов» и этим ограничивается.

Неудивительно, что, игнорируя самое существо музыки, ее идеологический характер, Штумпф не в состоянии объяснить существо музыки и процесс ее развития. Он приходит к абстрактной внеисторической схеме развития музыки, противоречащей действительным фактам.

В своих анализах фонорасшифровок во второй части названной книги (не переведенной на русский язык), Штумпф не в состоянии раскрыть смысл анализируемых им примеров,

¹ Буквальный перевод выражений Штумпфа — «акустические сигналы» или «акустическая подача знаков».

² Первая часть основного труда Штумпфа «Die Anfänge der Musik» (1911), была переведена на русский язык в 1927 г.

их закономерность, путь развития. Он располагает все примеры по географическим поясам и вынужден ограничиться эмпирическим поверхностным перечислением отдельных, более или менее случайных признаков.

Буржуазный экономист *Макс Вебер* в работе «Рациональные и социологические основы музыки» пытается «социологически» обосновать происхождение музыки, исходя из рационалистических и вульгарно-материалистических предпосылок. Такой подход обрек на неудачу стремление Макса Вебера раскрыть процесс развития музыкально-теоретических систем и элементов материальной музыкальной культуры, несмотря на богатый подбор фактов.

Не лишена интереса гипотеза французского музыковеда *Комбарье* о происхождении музыки из первобытной магии. Он сгруппировал много наблюдений, доказывающих, что магические заклинания явились одним из истоков музыкального искусства. Однако формально-идеалистический подход Комбарье проявляется в самом понимании им «первобытной магии», в которой он не замечает производственного характера и тем самым вырывает сам у себя почву из-под ног.

Ближе всех предыдущих ученых подошел к разрешению вопроса о происхождении музыки *Валлашек*. На основе большого фактического материала он выводит происхождение музыки из «магических» танцев пантомимического характера, имеющих большое производственное значение для первобытных племен.

По мнению Валлашека, музыка неразрывно связана с танцем, и главным элементом наиболее архаической музыки является ритм. Подчеркивание основополагающей роли ритма в первобытной музыке — большая заслуга Валлашека. Верно и другое положение Валлашека, что танцы носили коллективный характер, исполнялись всем племенем, что имело большое социальное значение — сплочение коллектива воедино. Пение всех участников пантомимы делает вполне вероятным предположение, что на первых порах возникло не сольное пение, а коллективное, это подтверждают фонорасшифровки многих напевов ведда (см. стр. 38). Валлашек уделяет внимание древнейшим музыкальным инструментам (из костей человека, что подтверждается раскопками) и указывает на большое значение архаических инструментов «трения»: отсюда многочисленные разновидности «скребущих» и других шумовых инструментов.

Существенное значение в борьбе против понятия первобытного «синкретизма»¹, выдвинутого А. Веселовским, имеет

¹ Синкретизм (от греческого — *συνκρητισμός* — соединение) — слитность, нерасчлененность, характеризующая неразвитое состояние какого-либо явления, например, речи первобытного человека, первобытного искусства и т. п.

положение Валлашека, основанное на многочисленных фактах, что в первичной песнепляске господствовали лишенные смысла возгласы и слога, и что поэтическое начало почти отсутствовало.

В XX веке получила распространение теория Курта Закса. Являясь представителем реакционного «географического» метода, Курт Закс обращал главное внимание не пространственное распространение культурных явлений, которые он механически объединял в «культурные круги».

По Заксу, этот метод предполагает наличие единого культурного центра на земле, откуда духовная и материальная культура якобы волнообразно распространяется по радиусам на другие части земного шара — или путем переселения (так называемых «миграций») или путем скрещения племен. Возникновение новых культур рассматривается как результат механического смешения мигрирующих культур. То, что Курт Закс стоит на весьма реакционной позиции «культурно-исторической школы» Гребнера-Фробениуса¹, значительно умаляет некоторые его достижения в области попыток проследить генезис возникновения и развития музыкальных инструментов в их социальной обусловленности; у Закса ценно то, что он намечает плодотворные возможности сравнительного анализа музыкальных инструментов различных культур.

За последние десятилетия вопросы происхождения музыки и музыкальной культуры первобытнообщинного строя привлекали внимание и советских музыковедов. Здесь, прежде всего, нужно отметить замечательные высказывания по вопросам происхождения музыки и особенностям музыки на ранних ступенях развития человеческого общества Б. В. Асафьева.

Должны быть названы имена В. М. Беляева, Е. В. Гиппиуса, К. В. Квитки, В. К. Стешенко-Куфтиной, З. В. Эвальд, посвятивших себя главным образом изучению музыкальных культур народов СССР. Хотя их исследования не имеют целостного характера и изложены в ряде отдельных статей, все же деятельность этих советских ученых проливает свет и на проблему происхождения музыки, на музыкальную культуру доклассового общества.

¹ Отказавшись от идеи прогресса народов и их культуры, Гребнер отверг общие законы исторического развития и заменил их методом чисто механического изучения отдельных культурных явлений. Сходные явления в культурах разных народов Гребнер объяснял мнимым происхождением из одного центра.

Фробениус пришел к идее «души культуры», якобы стоящей над органической и неорганической природой. Историю он определяет как взаимодействие «душ культур» — «мужских» (сильных) и «женских» (слабых).

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ДРЕВНИЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ
СТРАН ВОСТОКА
И СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

1. ВВЕДЕНИЕ

Переход от первобытнообщинного строя к рабовладельческому Общий подъем производительных сил, все более широкое применение металла, развитие всех отраслей производства и на этой почве торгового обмена привело к распаду первобытнообщинных отношений. В недрах распадавшегося первобытнообщинного строя возникали зародыши будущего классового общества — рабовладельческого.

С ростом производительных сил появилась возможность получения прибавочного продукта (то есть излишка труда и продукта сверх того, что требуется для прокормления самих работников). В этих условиях оказывалось выгодным не убивать захваченных в плен, а заставлять их работать, превращая в рабов. В рабов богачи стали превращать и своих обедневших и задолжавших соплеменников. Так появилась эксплуатация человека человеком. На основе разделения общества на враждебные классы возникло государство, чтобы держать в узде эксплуатируемое большинство в интересах эксплуататорского меньшинства.

Рабовладельческий способ производства открывал большие возможности роста производительных сил. Труд рабов позволил рабовладельцам освободиться от собственного физического труда и заниматься торговлей, государственными делами, наукой и искусством.

«Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки», — указывал Энгельс¹. На костях поколений рабов выросла культура, которая легла в основу дальнейшего развития человечества. Предметы искусства, произведения художественной литературы, скульптуры, архитектуры древнего мира вошли в сокровищницу человеческой культуры.

¹ Энгельс Ф. Анти-Дюринг. К. Маркс и Ф. Энгельс, соч., т. XIV, стр. 183.

Рабство было закономерным этапом на пути развития человечества.

Отдельные группы народов в различных местах земного шара, примерно с конца четвертого тысячелетия до н. э., стали переходить от первобытнообщинного строя к классовому. Возник ряд древнейших государств. Все это вызвало к жизни новые производственные отношения, новую организацию общества, новый характер всей культуры. Стали развиваться религия, наука, искусство, в том числе музыка.

При классовом строе музыка уже не могла быть единой для всех: началось разделение музыкального искусства на музыку рабовладельцев и простого народа, рабов. Но музыканты, развлекавшие богачей, нередко сами обращались к музыкально-поэтическим образам из народного творчества. Таким образом и музыка богачей в конечном счете основывалась на песнетворчестве широких масс населения.

В связи с развитием классового общества продолжается формирование и складывание музыкального профессионализма, начало которого относится еще к первобытнообщинному строю. Музыканты-профессионалы достигли большого совершенства в использовании своего голоса или музыкальных инструментов; особенно интенсивным стало виртуозное исполнение арфы.

В первых классовых государствах появились школы классического танца, неразрывно связанного с музыкой; возникают музыкально-теоретические системы, изобретается музыкальная нотация; зарождаются специфические музыкально-теоретические понятия мелодии, лада, строя, ритма и т. д.

Значение древне-восточной цивилизации Изучение истории древнего мира показывает, что многие выдающиеся достижения науки, техники, искусства берут свое начало в странах Древнего Востока — в Китае и Индии, в Древнем Египте и Шумеро-Вавилонии.

В странах Древнего Востока возникли наиболее ранние системы письменности. Высокого развития достигла литература, — сохранились замечательные памятники эпоса, лирики и других разновидностей литературы, — искусство, главным образом скульптура и архитектура. Возникли первые элементы научных знаний — зачатки математики, астрономии, механики, позволившие воздвигнуть крупные постройки и оросительные сооружения, получить ранние представления об анатомии и физиологии человеческого тела и лечении людей.

Эти первые значительные достижения культуры древневосточных народов были во многом использованы греками и легли в основу античной и средневековой культуры.

Особенно значительны достижения древнекитайской цивилизации. Великий китайский народ — один из древнейших народов мира: наиболее ранние материальные памятники китай-

ской культуры (Иньские памятники) относятся ко второму тысячелетию до н. э.

Начиная с этого времени китайский народ создал большую своеобразную культуру. Задолго до европейцев китайцы знали книгопечатание, изобрели бумагу, порох, компас, издавали газеты. До наших дней широко славятся во всем мире китайские изделия из фарфора, китайский шелк и т. п. Великая китайская стена, построенная в 213 году до н. э. и система искусственного орошения являются замечательными памятниками древнекитайской цивилизации.

Велики, как увидим дальше, завоевания древних китайцев в области музыки и музыкальной науки.

Одной из наиболее ярких и своеобразных культур народов Азии является художественная культура Индии, возникшая в глубокой древности. Индийское искусство отличается богатством и выразительностью образов, смелостью творческой фантазии, мастерской передачей движений и чувств.

Немало достижений в области искусства (в том числе музыки) можно отметить и в древних цивилизациях народов Советского Союза, в Закавказье и в Средней Азии, обладавших высоким культурным уровнем.

Общественно-политический строй древневосточных стран

Древневосточная культура развивалась в условиях первых известных нам раннерабовладельческих деспотических государств¹. Первая ступень рабовладения в странах Древнего Востока — примитивное, патриархальное, в значи-

тельной степени домашнее рабство (древнейшие виды домашнего рабства развивались в патриархальной семье). В это время рабовладение еще не охватило всего производства. Большое общественное значение имели древние сельские общины, остатки и пережитки первобытнообщинного строя, сохранившиеся в условиях примитивного натурального хозяйства.

В силу такого переходного характера общественного устройства раннерабовладельческого строя идеология, в том числе искусство, не приобрели еще ярко выраженного классового различия; даже в условиях Древней гомеровской Греции мы наблюдаем пение слуг в доме Одиссея, во многом близкое слуху и запросам их господ.

Наиболее ранние сведения и остатки материальной культуры дошли до нас от некогда мощных древневосточных государств-деспотий Древнего Египта, Шумеро-Вавилонии, Древнего Китая и Индии.

¹ Так называемая восточная деспотия характеризуется тем, что вся верховная власть была сосредоточена в руках царя. Неограниченный произвол деспота оправдывался религией, которая объявляла царя непосредственным «наместником» бога на земле.

2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Лучше всего из стран древнего мира изучена история Средиземноморья. Самые ранние сведения относятся к образованию древнеегипетской государственности.

Археологические изыскания устанавливают наличие на территории Древнего Египта обильных следов первобытно-общинного строя. Издавна отдельные роды стали объединяться в общины, из общин же составлялись более крупные объединения — номы¹.

Своеобразные природные условия Древнего Египта, занимавшего долину Нила и всецело от него зависевшего, привели к необходимости централизованных государственных мероприятий по созданию грандиозной системы орошения. Это обстоятельство вызвало уже в четвертом тысячелетии до н. э. объединение номов в мощную деспотическую монархию раннерабовладельческого типа.

Народное музыкально-поэтическое искусство

В единой музыкальной культуре первобытно-общинного строя Древнего Египта начался процесс дифференциации на музыку господствующего класса и на музыку поработенных масс.

Несмотря на то, что в Древнем Египте отсутствовала музыкальная письменность, можно с уверенностью говорить о наличии в нем цветущего музыкального творчества, распространенного в широких слоях трудового народа. На это указывают, например, дошедшие до нас древнеегипетские песни рабов, которые должны были сопровождаться и соответственными напевами.

Песни эти ярко обрисовывают рабский труд пахарей, молотильщиков, носильщиков зерна:

Торопись, вожатый, погоняй быков!
Погоняй быков!
Погляди, князь стоит
И смотрит на нас.

Простота и безыскусственность сочетаются в таких песнях с меткой иронией.

Молотите себе на корм солому,
А зерно для ваших господ.
Не останавливайтесь.
Ведь сегодня прохладно,—

язвительно звучат строфы песенки древнеегипетских молотильщиков.

¹ Примерно к четвертому тысячелетию до н. э. в долине Нила насчитывалось около 40 небольших раннерабовладельческих государств (номов).

Для народного искусства Древнего Египта характерны и образцы лирической поэзии, связанной с музыкой. Тут и любовная лирика, и изречения житейской мудрости, и «лирический пейзаж»: «Поля смеются и берега напоены», — пелось в одной древнеегипетской весенней обрядовой песне о полове.

Придворное и храмовое музыкально-поэтическое искусство

Народным напевам противостояла музыка придворная и храмовая. Большая строгость, торжественность придворной и храмовой музыки соответствует и характеру зодчества с его ясностью и геометризмом в планировке целого (композиция пирамиды и обелиска, базилика, стилизованный «растительный» орнамент колонн и т. д.).

Египетская религия, стоявшая на страже рабовладельческого строя, освящала социальное неравенство и деспотизм, всемерно укрепляла авторитет власти фараона, что закономерно привело к развитию монументального искусства. Это наиболее ярко проявилось в создании грандиозных гробниц фараонов — пирамид. Возвеличивание обожествленных правителей и рабовладельческой знати отражено не только в архитектуре, но и в скульптуре, живописи, в музыкальных ансамблях больших хоровых и инструментальных коллективов. Все разновидности искусства должны были внушать поработенным массам представление о мощи и незыблемости царской власти.

Музыка времен восстания крестьян и рабов

Музыкальная культура господствующего класса и широких слоев поработенных народных масс отнюдь не сосуществовали мирно; в них нашла отражение социальная борьба, принимавшая особенно острый характер в периоды народных восстаний, которые сотрясали время от времени древнеегипетское деспотическое государство. История сохранила сведения о грандиозном восстании крестьян и рабов («живых убитых», по образному древнеегипетскому выражению) к концу так называемого Среднего царства¹ (ок. 1570 года до н. э.).

До нас дошли папирусы, рассказывающие об этом восстании. «Столица царя была захвачена в один час. Царь был захвачен бедными людьми. Придворные выгнаны из домов царя. Чиновники убиты, взяты их документы». Реакционный египетский вельможа Ипувер скорбно повествует, что «вот богатые в горе, бедняки радуются», что «владевший одеждой теперь в лохмотьях», а «бедняки стали владельцами прекрасных вещей...»

¹ История Древнего Египта разделяется на эпоху Древнего царства (3200—2400 гг. до н. э.), Среднего царства (примерно период с 2200 г. до 1700 г. до н. э.) и Нового царства, которое просуществовало до завоевания Египта сначала Ассирией, а затем Персией (VII—VI вв. до н. э.).

Такой социальный сдвиг ярко отразился и в музыкальной жизни Древнего Египта. Пение и музыкальные инструменты, которые раньше были привилегией имущих классов, теперь стали достоянием широких народных масс. Об этом скорбит Ипувер:

«Тот, который не знал даже лиры, [теперь] стал владельцем арфы. Тот, который даже для себя не пел, восхваляет [теперь] богиню Мерт». Если учесть распространение в народе лиры в противоположность характерной для придворного и храмового культа господствующих классов арфе, если учесть, что функции храмовых музыкантов выполняли наиболее подвинутые певцы-профессионалы (те, что пели «не для себя», а умели петь «для других»!), — то вывод напрашивается сам собой: господствующая роль и в области музыки перешла к демократическим слоям населения.

Не случайно в связи с этим изображения данного периода рисуют нам и танцевальные сцены, значительно отличающиеся от медлительно-торжественных эпохи Древнего царства.

Музыка, по-видимому, приобретает более свободный, эмоциональный, оживленный характер, выражающий образное содержание, близкое демократическим слоям населения. Она отличается резко подчеркнутым ритмом и острыми яркими эффектами духовых и шумовых инструментов, появляются новые разновидности музыкальных инструментов: лютни, двойные гобои, флейта и кларнет, ряд других духовых инструментов, многообразные типы барабанов, шумовой инструмент сistr.

Древнеегипетские драмы-мистерии

Для музыкальной культуры Древнего Египта, как и для других древневосточных цивилизаций, была характерна тесная связь музыки с поэзией, а подчас с пляской.

Здесь — истоки древнеегипетских драм-мистерий, получивших большое развитие в период Среднего царства в Древнем Египте. Они выросли на основе обрядов в честь бога солнца Озириса¹, зародыши которых уходят в далекое прошлое первобытнообщинного строя.

Особого развития достигли, по свидетельству древнегреческого историка Геродота, мистерии (по выражению Геродота — «Страсти») Озириса, которые происходили в шестнадцати больших городах Египта. Участники действия лепили из земли изваяния бога Озириса. Около них стояла Изида² в траурной одежде, с распущенными волосами; она ударяла себя в грудь и голову и запевала похоронные при-

¹ Озирис — бог умирающей и воскресающей природы; основной цикл древнеегипетской (как и древневавилонской) религиозной драмы связан со сменой времен года.

² Изида — жена Озириса, богиня плодородия.

читания. Она умоляла Озириса вернуться жить в своем восстановленном образе. Озирис возрождался с помощью обрядов, подражавших явлениям жизни, которые должны были символически воспроизводить акт возрождения. Так в «Страстях» Древнего Египта были заложены зародыши будущей античной драмы.

«Страсти» Озириса, а затем и мистерии в честь Изиды носили ярко выраженный демократический характер: они собирали толпы простых людей, переживавших каждый акт действия. Такой демократический характер коренился в том, что в собирательном образе Озириса каждый египтянин оплакивал усопших из числа своих близких, родных, надеясь на их воскресение.

Если к концу Среднего царства одержали верх демократические силы, то в эпоху Нового царства был брошен лозунг: «Назад, к Древнему царству!» Во исполнение этого усердно справлялся культ древних царей, восстанавливались их пирамиды, обелиски и уцелевшие здания. Все больше усиливалась система централизованного бюрократического управления, которое, однако, не в силах было подавить народные волнения — результат все более жестокого гнета господствующих классов над трудовым населением — крестьянами, рабами, ремесленниками.

Особенно выросло влияние высшего жречества, которому доставалась львиная доля всех богатств, награбленных фараонами Нового царства в военных походах. Характерно в этой связи, что массовые мистерии заменяются мистериями, доступными только «для посвященных».

Соответственно этому происходят изменения и в области музыки. Инструментальная музыка, допущенная в Среднем царстве к отправлению культа, теперь вновь изгоняется из храма. Возрождаются древнейшие напевы. Проводится деление на музыку «хорошую» и «дурную», причем под последней разумеют как раз наиболее выразительную.

В многочисленных «поучениях» эпохи Нового царства порицается обучение музыке и танцам, которые пренебрежительно сопоставляются с пьянством:

Ты бродишь по улицам, от тебя несет пивом; запах вина
Отдаляет от тебя людей и отдаст душу твою на погибель...
Ты научился петь под флейту, говорить нараспев под
Псалтырь, петь под аккомпанемент гуслей...

Кончается это поучение угрозой:

Я свяжу твои ноги, если ты будешь бродить по улицам,
Ты будешь избит гиппопотамовой плетью.

Чем дальше, тем больше для придворного и жреческого искусства Нового царства становится типично любование чисто внешним комбинаторством, культ формальной изошренности, доходящей до полного извращения.

Так религиозная исключительность приводит к пустоте содержания, внешний блеск — к внутреннему упадку.

Происходит рост прикладного искусства, из-за непрерывных военных походов развивается военная музыка — едва ли не единственная область, где музыка Нового царства прогрессирует.

Военные походы и укрепление торговых связей Египта с Сирией, Финикией, со странами Переднего Востока, вплоть до Индии, усиливают роль элементов вавилонской, сирийской, позднее и греческой культуры. В Египет проникают финикийские купцы. При дворе египетского фараона крупное место занимают знатные сирийцы. Показательно, что из двух придворных капелл одна была сирийской. Но и египетское культурное влияние глубоко проникает в Сирию, а затем и в Древнюю Грецию. Вот историческая обстановка, которая подготовила почву для будущего расцвета эллинистической культуры. Не случайно именно на территории Древнего Египта была основана Александрия, выросшая в крупнейший не только торговый, но и культурный центр периода расцвета эллинистической культуры с характерным для нее сочетанием культур различных народов.

3. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ШУМЕРО-ВАВИЛОНИИ

Роль музыкально-поэтического искусства в общественной жизни

Возникнув в пятом тысячелетии до н. э. в Южном Междуречье, Вавилония, как и древнеегипетское государство, стала мощной ранне-рабовладельческой деспотией, охватившей почти весь Передний Восток в период династии

Ура (2420—2300 до н. э.).

Подобно Египту и ряду других древневосточных государств, на территории Месопотамии установлены следы первобытнообщинного строя.

Раннее развитие письменности, большое развитие точных наук (математика, медицина) приводят к тому, что шумеро-вавилонская культура приобретает значение далеко за пределами своей страны. Показательно, что переписка между различными странами ведется на вавилонском языке с помощью изобретенной в Вавилонии особой письменности — клинописи. В середине второго тысячелетия до н. э. Вавилония вынуждена была подчиниться воинственному горному пастушьему народу — ассирийцам, которые сумели воздвигнуть на основе покоренных стран мировую державу, перехватив первенство у склонявшегося к закату Египта, с тем, чтобы в свою очередь уступить место Нововавилонскому царству (вершина расцвета — царствование Навуходоносора, VI век до н. э.).

Несмотря на многочисленные смены поработителей, основной культурой на протяжении четырех тысячелетий осталась культура шумеро-вавилонская с развитым искусством — художественная керамика, скульптура высокого уровня; монументальные архитектурные сооружения, величественный народный эпос «Гильгамеш», который может быть поставлен наряду с великими образцами героического эпоса античности.

Придворная и храмовая музыка Данные раскопок, литературные памятники, изображения на рельефах и печатях указывают на значительную роль музыки в общественной жизни Шумеро-Вавилонии. В честь музыкальных инструментов совершались даже жертвоприношения. По представлению шумерийцев их боги были не только любителями музыки, но и музыкантами. В государственной иерархии музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Именами музыкантов обозначалось летоисчисление. В более поздних источниках говорится о большом развитии придворных ансамблей, выступавших и с публичными концертами. Отдельные меценаты содержали ансамбли певцов и исполнителей на инструментах, доходившие до 150 человек.

Исторические источники позволяют говорить о богатом, разнообразном и сравнительно совершенном музыкальном инструментарии уже к началу третьего тысячелетия до н. э.

Наряду с изображениями музыкальных инструментов найдены и остатки самих инструментов: многочисленные разновидности ударных (преимущественно барабанов и систров); из духовых — архаическая продольная флейта, близкая древнеегипетской; язычковые — типа гобоя; из струнных встречаются знакомые уже по Древнему Египту арфообразные лиры, арфы, лютни. В ансамблях ударные инструменты сочетаются со струнными, с духовыми.

Народная музыка О большом развитии народной музыки свидетельствуют найденные при раскопках в Шумеро-Вавилонии изображения пастухов, играющих то на продольной флейте, то на лютне¹.

И в Древней Шумеро-Вавилонии, как и в Древнем Египте, в народе распространена была игра на лирах. Так, от конца четвертого тысячелетия до н. э. дошло изображение трехструнной лиры, на которой играет участник обрядового хоровода в звериной маске.

Драматические представления, связанные с эпосом Черты демократической музыкально-поэтической культуры отразились и в характерных для Шумеро-Вавилонии драматических представлениях. В них звучали пение и игра на музыкальных инструментах. Так, например,

¹ Первое изображение относится к третьему тысячелетию до н. э.; второе — к началу второго тысячелетия до н. э.

женщины под аккомпанемент флейт пели жалобные песни в честь погибшего Таммуза¹.

Увы, мужественный мой Думу!..
Бурный вихрь сломил его..
Он сокрушен как тростник..
Да возгласит над ним его мать
Плач и стенания..
Идя, она жалобно рыдает,
Сидя, она простирает руки к сердцу.
Она издает стоны, стоны жалобные;
Она испускает крики, крики жалобные...

В основе драматизированного представления в Шумеро-Вавилонии, так же как в Древнем Египте, лежал акт оплакивания умерших, заимствованный из народной жизни. Выражение непосредственной скорби было связано с представлением о целительной роли такого обычая.

Именно в Вавилонии явственно намечаются контуры будущего мифа об Орфее: спуск Итшар² в преисподнюю в поисках брата-мужа, причем — характерная деталь — воскрешению мертвых, по представлению вавилонян, способствует игра на духовом³ инструменте, на флейте:

Брат мой единый, не плачь обо мне!
В дни Таммуза играйте на лазоревой флейте.
На порфирном тимпане с ним мне играйте,
С ним мне играйте, певцы и певицы,
Мертвецы да восходят, да вдыхают куренья!

Господствующие классы рабовладельческой деспотии Шумеро-Вавилонии, как и в Древнем Египте, уделяли большое внимание развитию культовой музыки. На роль, которую призвана была сыграть культовая музыка в Вавилонии, указывает детальная регламентация функций храмовых жрецов, разделенных на несколько разрядов. В их обязанность входило не только исполнение разнообразных напевов, но и игра на музыкальных инструментах (на лире и разных типах тамбурина). В культовой музыке использовались различные колокольчики — амулеты⁴ против зла и бедствий, равно как и медный барабан в связи с культом луны и планеты Венеры.

¹ Таммуз или Думузи — юный бог весны, — по древневавилонскому преданию, ежегодно после кратковременного пышного расцвета умирает под разрушительным действием летней жары.

² Иштар — богиня любви и плодородия.

³ В основе этой символики лежит издавна подмеченная связь игры на духовом инструменте и акта дыхания — признака жизни.

⁴ Амулет — предмет, которому суеверно приписывается сверхъестественная сила.

Роль музыки в общественно-жизни

Китай — многонациональная страна с огромным населением. В процессе своего развития китайский народ прошел длившийся тысячелетиями период бесклассового первобытнообщинного строя. С момента распада первобытной общины и образования классового общества история Китая насчитывает около четырех тысяч лет, пережив эпохи рабовладельческого и феодального общества. Период существования феодального строя, начавшийся со времени династий Джоу и Цинь, затянулся примерно на три тысячи лет, причем после объединения Китая императором Циньской династии Ши-хуаном образовалось абсолютистское феодальное государство с централизованной властью.

Жестокая экономическая эксплуатация крестьянства и политическое угнетение его помещиками вызывали многочисленные крестьянские восстания, направленные против господства помещиков. «Большие и малые восстания, которых в общей сложности насчитывается несколько сот, были крестьянскими движениями протеста, крестьянскими революционными войнами... В китайском феодальном обществе только эта классовая борьба крестьянства, только эти крестьянские восстания и войны и были истинными движущими силами исторического развития»¹.

Несмотря на деспотический строй в прошлом, велики были достижения культуры и искусства, в том числе музыкального; сохранились многие верные суждения древнекитайских ученых и философов о сущности музыки, о ее глубоком идейном содержании, о ее громадной общественной роли. Движущей силой в создании культурных и художественных ценностей был могучий и яркий талант китайского народа, воодушевленного стремлением отобразить вековые чаяния, помыслы о будущей счастливой жизни.

«За длительный период существования феодального общества в Китае, — отмечает Мао Цзе-дун, — была создана блестящая древняя культура. Поэтому разобраться в процессе развития этой древней культуры, выкинуть из нее феодальную рухлядь, отобрать из нее все демократически ценное — вот необходимое условие для развития новой национальной культуры, для укрепления веры нации в свои силы»².

**Народная музыка
Китая**

Огромное количество песен трудовых, лирических, обрядовых, своеобразные инструментальные и танцевальные наигрыши создал великий китайский народ на протяжении своей

¹ Мао Цзе-дун. Избранные произведения, т. 3. Изд. иностранной литературы, 1953, стр. 141.

² Там же, т. 3, стр. 140.

истории. Значительное место в этом ценнейшем наследии занимают трудовые, производственные песни, нередко связанные с земледелием. Распространены песни городской бедноты, рабочих, кули, лодочников и ремесленников. Среди них встречаются произведения, проникнутые духом протеста против эксплуататоров. Широко отображены во многих песнях исторические события, крестьянские восстания, междоусобные войны.

Так, народная песня — отражение живой истории народа — полна отголосков острой борьбы, являлась мощным орудием социального протеста передовых народных сил.

Подчас тема борьбы за свободу и счастье народов получала в песне иносказательную форму выражения. Но и в таких песнях неизменно проявлялось чувство любви к простому труженику и ненависти к угнетателю.

Разнообразны также жанры бытовых и лирических песен, отображающих обычаи, образ жизни трудового люда, отношение к семье, любовь к родной стране. Встречается немало и шуточных песен, пронизанных народным юмором.

Большое место в китайской песне занимают образы картин природы.

Тут и «Свечи под ветерком» (для хуциня), «Когда растают на полях последние снега» (для ансамбля пипаистов), «Летающие куропатки» (соло для флейты ди), «Весна на озере», «Когда золотистыми искорками играют ветви ивы» (соло для флейты сяо) и т. п.

Широкое распространение музыки в повседневном быту отражено в древнекитайской поэзии. Без музыки не обходятся ни свидание, ни разлука, ни описание пейзажа...

Я слышу, флейта далеко
Звучит печально над рекой,—

начинает Вэй Ин-у строки, посвященные разлуке с другом.

Поэт Ли Бо, услышав весенней ночью «звуки яшмовой флейты», несущиеся издали, повествует о «мелодиях печальных и тоскливых».

Тринадцать струн тоскою сердце мучат,—

воскликает поэт IX века н. э. Бо Цзюй-и, воспевая чжэн¹ певицы:

Прошу вас, друг, скажите ей, пусть перестанет
Играть свою мелодию она,
Не то совсем от скорби белой станет
Цзянчжоуского старца голова.

Особенно ярко характеризует силу воздействия музыки Бо Цзюй-и в поэме «Чжэн», где образно воспроизведена вдохновенная импровизация исполнительницы:

Касается струн, повернувши колки,
Три звука слышны из-под легкой руки,
Хоть песня еще не звучит на струне,
Но чувства певицы сквозят все сильнее.
Она прикрывает струну за струною,
Исполнены думой все звуки.
Как будто счастье судьбой не дано ей,

¹ Чжэн — род гуслей.

А в жизни бывали лишь муки.
Нахмурила брови, доверясь руке,
И связно поет об извечной тоске;
И в песне своей выражает все,
Что в сердце безмерно огромном несет...

Поэт подчеркивает и ассоциации, связанные с высоким и низким регистрами:

...И низкие струны гудят-гудят,
Как дождь проливной, торопливый.
Высокие струны звенят-звенят,
Как шепот веселый, счастливый.

Образы древнекитайской поэзии в свою очередь дают косвенное представление о многообразии идейно-эмоционального содержания музыкально-поэтического искусства Древнего Китая.

Уже древнейший памятник народного песнетворчества Китая — классическая «Книга песен» («Шицзин»¹) свидетельствует о том, что многие песни были народного происхождения. Замечательные образы трехсот пяти песен «Шицзина» охватывают все стороны народной жизни. В них присутствуют характерные для устного творчества народа сопоставления образов природы и глубоких человеческих переживаний. Красной нитью через всю «Книгу песен» проходит тема труда.

Хотя музыкальная запись древнейших песен «Шицзина» отсутствует, однако строение стихов, ритмика, тоническая повторяемость ударных слогов, строфическая форма свидетельствуют о распевности чтения стихов «Шицзина». Существенно наличие записи напевов «Шицзина», относящихся к VI—I векам до н. э. Изучение этих записей позволяет установить, что наряду с мелодиями в бесполутоновом ладу пентатоники мелодии некоторых песен включали также IV и VII ступени, приближающие пентатонику к лидийскому или дорийскому ладу:



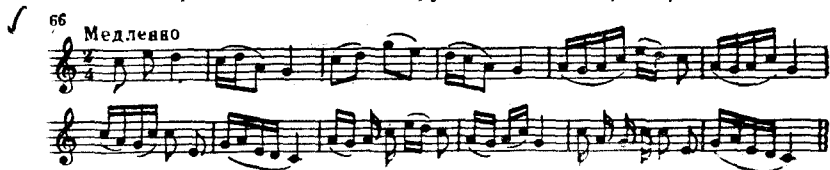
Господствовавший в Китае в течение трех тысячелетий феодальный строй замедлил экономическое, политическое и культурное развитие китайского народа.

«Китайское общество топталось на месте в экономическом и социальном отношении», — говорит Мао Цзе-дун. Традици-

¹ Некоторые историки полагают, что составление 305 стихотворений «Шицзина» принадлежит Конфуцию (551—479 до н. э.), который отобрал их из огромного числа чисто народных песен.

онные черты культуры и искусства Китая вплоть до середины XIX века сохраняли своеобразие и особенности, свойственные древнейшему периоду китайской культуры. Это важное обстоятельство позволяет нам установить особые черты музыкальной культуры Древнего Китая и на основании народных песен, записанных в сравнительно недалеком прошлом.

Образцом народной лирики может служить девичья песня «Провожание», мелодия которой — медленная и печальная — сочетает элементы вокальной выразительности с инструментальным характером¹:



К древним видам бытующих китайских песен относятся песни и инструментальные пьесы обрядового характера; существенно, что многие мелодии культовых песен проникли в народ².

Основные особенности китайской музыки

Обобщая черты и особенности дошедших до нас записей и бытующих в устной традиции образцов китайской музыки, возможно установить многие ее характерные черты.

Богата и своеобразна мелодика китайских песен. Она широко использует многообразные интонационные, ритмические и тембровые средства выразительности.

Китайская мелодика отличается гибкостью, чуткостью, большой силой выразительности; интонации то развертываются мерно, сурово-сдержанно:



то охватывают широкий диапазон, не избегая шагов на такие, необычные в европейской музыке интервалы, как септима:



то представляют собой остроумное комбинирование путем перестановок, зеркальных обращений узорчато-орнаментальных попевок.

¹ Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1952, стр. 86—87.

² Подобный свод ритуальных законов, в том числе и музыкальных, относящихся к эпохе династии Шан (15 веков до н. э.), освещен в классической книге Чжоу Ли (Чжоуские установления).

Немалую роль в китайской мелодике играют быстрые переходы из высокого регистра в низкий и наоборот. Тембровое многообразие углубляется благодаря использованию фальцета, — по-видимому, пережитка древнейших традиций, связанных с обрядом ряжения, что являлось одним из неизменных атрибутов архаических плясок.

Своеобразен в древнекитайской музыке метро-ритм (особенно в светских напевах); здесь, в отличие от культовых напевов, употребляется свободный, нередко синкопированный ритм; часто друг друга сменяют четные, нечетные, пяти-, семидольные размеры.

Намного усиливает выразительные возможности китайской песни и продуманная, применяемая с большим мастерством ее структура. Тут и девятитактовое строение периода, и вариантное повторение простой и выразительной мелодии, и дальнейшее развитие первоначального мелодического образа в заключительной фразе:



Текст песни: «В день, когда ты уезжал, дул сильный северный ветер. Я так боялась за тебя, так волновалась за тебя»¹.

Одной из важных особенностей китайской музыки является неразделимое единство поэтического текста и музыки, а порой и связь музыки с жестом и пляской. Это объясняет нам то, что китайские напевы полной силы своего воздействия достигают не при самостоятельном исполнении, а в «контакте» с другими видами временных искусств или в условиях театрализованного представления.

Особого внимания заслуживает взаимосвязь вокальной музыки с фонетикой народной речи. Китайская фонетика, как известно, на редкость многогранна: сплошь и рядом смысловое значение определенного слова меняется в зависимости от интонации (одни и те же иероглифы и сочетания в связи с характером их произношения могут иметь много десятков различных значений). Музыка не идет вразрез с речевой интонацией, но путем применения специфически музыкальных закономерностей усиливает смысловое значение речевого произношения.

Не случайно, в силу сказанного, господство одноголос-

¹ Люй Цзи. О китайской народной музыке. Журнал «Советская музыка», 1953, № 11, стр. 67

ной мелодики в китайской музыке: только при этом условии может быть до конца выявлено эмоционально-смысловое интонирование текста, чутко улавливающее мельчайшие оттенки фразировки. Не случайно и то, что иногда многоголосие представляет собой «вариантно-подголосочную» полифонию, когда второй, третий голоса воспроизводят обороты основной мелодии, относительно незначительно варьируя ее.

Своеобразно и сочетание вокальной музыки с инструментальной. Инструменты то создают шумовой фон, на котором «стелется» мелодия; то неотступно следуют за вокальной мелодией, словно ее «тень», образуя своего рода инструментальное отражение данной мелодии. То их роль (особенно в музыке театральной) сводится к тому, чтобы создать своего рода «заставку» или «концовку» для исполняемой в центре вокальной мелодии.

В Своеобразный характер придает китайской музыке и господство с древнейших времен пентатоники¹.

Придворная и храмовая музыка

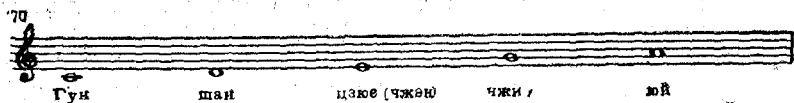
Резко контрастирует с такими жизненно правдивыми, реалистическими народными песнями храмовая и придворная музыка Древнего Китая. Она отличалась условностью, нарочитой торжественностью, была подчинена чопорному этикету, царившему при дворе богдыхана. Книга «Ли цзи» («Описание этикета») в разделе «Юе цзи» («Описание музыки») содержала точное предписание схемы расположения музыкальных инструментов, перечисляла — когда, как, при каких обстоятельствах и что должны играть оркестры. Программа дворцовых и культовых церемоний и обрядов тщательно разрабатывалась. Исполнялись песни и гимны под аккомпанемент оркестра, танцевальные номера и пантомимы в сопровождении инструментальной и вокальной музыки.

Пентатоника

Значительное своеобразие сообщает китайской музыке — народной и профессиональной, как древнейшей, так, в основном, и современной, — пятизвучковая музыкальная система — пентатоника, которая была установлена китайскими музыкальными теоретиками еще около IV века до н. э.²:

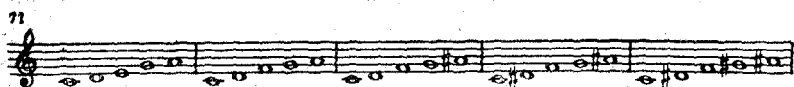
¹ Известно, что ладовая структура китайских песен сама по себе еще не определяет их характера и настроения. Так, например, песни провинции Хунань, обычно построенные на шестиступенном звукоряде, иногда отличаются живым, веселым характером, иногда выражают грусть, тоску или молитвенное настроение и резко отличаются от песен провинции Суйюань (тоже основанных на шестизвучном звукоряде) как по характеру музыки, так и по ее колориту.

² По моей просьбе музыковед И. З. Аллендер заново изложил на стр. 69—74 важнейшие сведения по древнекитайским музыкальным инструментам и ладам, за что выражаю ему благодарность.



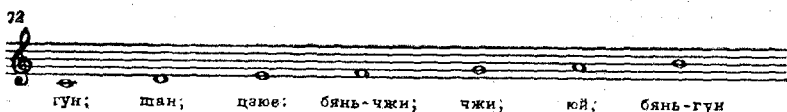
Преобладание пентатоники на протяжении многих тысячелетий и вплоть до наших дней в самых разнообразных жанрах китайской музыки подтверждается и записями песен и гимнов эпох Чжоу и Хань, и музыкой традиционного китайского классического театра, и сборниками старых и новых народных песен.

В зависимости от последовательности интервалов между соседними ступенями в целый тон и полтора тона на основе пентатоники могут быть образованы пять ладов:

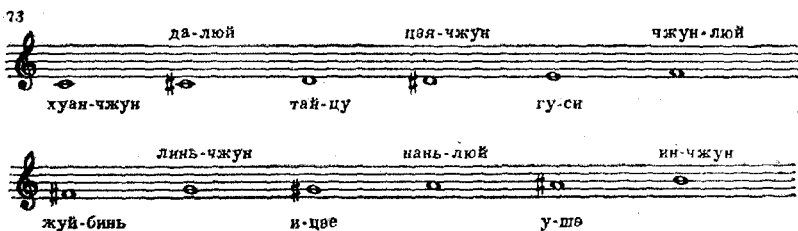


Подобные пять ладов могут быть построены от любой ступени пентатоники.

Кристаллизация пентатоники в отдаленные времена связана в известной мере и с теоретическими изысканиями древнекитайских философов и ученых. В III веке до н. э. в пентатонный звукоряд включаются две дополнительные ступени и появляется уже семизвуковая музыкальная система со следующим звукорядом:



а вслед за ней и двенадцатизвуковая система:



Этот хроматический звукоряд был разработан китайскими теоретиками на основании законов акустики и получил название люй-люй. Китайским теоретикам задолго до древне-

греческих ученых было известно, что соотношения длины струн (или высот столба воздуха) 1 : 2, 2 : 3 и 3 : 4 обеспечивают получение, соответственно, октавы, чистой квинты и чистой кварты. По этим принципам был построен акустический прибор люй, состоявший из 12 трубок и являвшийся также эталоном высоты звуков. Звукоряд люя строился в следующей последовательности:

74



Хуан-чжун — это основной тон; ему соответствует самая длинная трубка; следующий тон линь-чжун (квинта от хуан-чжуна) дает трубка, высота столба воздуха которой (при одном и том же сечении) составляет $\frac{2}{3}$ от высоты столба трубки хуан-чжуна; если высоту трубки линь-чжуна увеличить на $\frac{1}{3}$ ее, то получается трубка — тай-цзу (дающая чистую кварту вниз от линь-чжуна или большую секунду вверх от хуан-чжуна). Все последующие тоны получаются в той же последовательности, то есть попеременным уменьшением и увеличением высоты столба воздуха предшествующей трубки.

Приведенный звукоряд (нотн. пример 74), сведенный в одну октаву и построенный последовательно по высоте звуков, дает хроматический звукоряд, о котором говорилось выше (см. нотный пример 73).

Каждая из 12 ступеней системы «люй-люй» путем сложной символики была связана с определенными представлениями из жизни природы, общества и т. д. (так, каждая из 12 ступеней звукоряда символизировала один из 12 месяцев, один из 12 часов и т. п., каждому звуку соответствовал определенный цвет).

Система «люй-люй» с ее 12 хроматическими полутонами являлась акустической, но не ладовой основой древнекитайской музыки, ибо из возможных 12 хроматических ступеней в пределах октавы музыкальная практика отбирала ступени лада, характерные для пентатонной системы музыкального мышления. Таким образом, ошибочен взгляд, будто пентатоника полностью и целиком определяется акустическими особенностями древнекитайской музыкальной системы.

Все эти двенадцатиступенные звукоряды не были еще равномерно темперированными. Однако следует подчеркнуть, что китайские теоретики задолго до европейцев разработали двенадцатиступенный равномерно темперированный строй (музыкальный теоретик Хэ Чэн-тянь, 370—447 годы н. э.). Музыкальный теоретик периода династии Мин Чжу Цзай-юй в 1584 году развил принцип этого двенадцатиступенного зву-

коряда и применил его практически для построения духовых инструментов.]

Господство в китайской музыке пентатоники давало повод некоторым авторам распространять ложное мнение о якобы примитивности, неразвитости китайской музыки. Но пентатоника сохранилась и в национальной музыке многих народностей СССР, музыкальные деятели которых выражают в своеобразных национальных формах своей музыки социалистическое содержание.

Существуют и другие разновидности пентатоники, включающие наряду с полутонами и ход на увеличенную секунду.

Яркие примеры обогащения пентатоники приводит композитор Д. Кабалевский, указывая, что некоторым мелодиям современной китайской народной музыки свойственно сосуществование гармонического вводного тона снизу с натуральным вводным тоном сверху¹.

Хотя китайская музыкальная теория не пользовалась понятиями мажора и минора, однако, третий и пятый лады обладают довольно определенным минорным наклоном, в отличие от мажорного характера первого, второго и четвертого ладов.

В «Избранных народных песнях» под редакцией композитора Мин Мэя (1949) преобладает чистая пентатоника (153 песни). В 32 песнях добавлена VII ступень, в 20 — IV ступень, в 21 — IV повышенная. В десяти песнях наличествуют и IV и VII ступени.

Важную область китайской музыкальной культуры издавна и вплоть до наших дней представляет китайский музыкальный театр.

В настоящее время в различных районах Китая насчитывается огромное количество оперных трупп и профессиональных артистов, не считая любителей.

Зачатки китайского «классического» музыкального театра относятся еще к XII веку. Сведения о китайском музыкальном театре см. на стр. 188 и след.

Своеобразие китайской музыки проявляется и в использовании разнообразных музыкальных инструментов, в большинстве своем очень древнего происхождения. Значительное место занимают всякого рода барабаны и гонги, в музыке преобладают высокие регистры и подчас резкая звучность. Многообразие материалов (камень, глина, медь и ее сплавы, кожа, древесина, тыква, шелк), применяемых для изготовления китайских музыкальных инструментов, отражается на характере их звучания и обуславливает красочность звуковой палитры.

¹ Кабалевский Д. Музыка свободного Китая. «Советская музыка», 1952, № 5.

Китайские музыкальные инструменты охватывают все группы и подгруппы инструментов в современной их классификации: струнные (щипковые, смычковые и ударные); духовые (дульцевые,¹ тростевые и мундштучные); язычковые (пневматические² и щипковые); пластиночные, перепоночные (или мембранные) и самозвучащие (все три — ударные).

Старейшими из струнных щипковых инструментов являются сэ и чжэн — оба из семейства настольных гуслей (то есть многострунные горизонтальные инструменты, струны которых не укорачиваются во время игры), а также особо почитаемый цисяньцин или цисяньгучин (сокращенно гучин или цин) — предшественник и род цитры. Все эти инструменты существовали уже в период династии Чжоу (1122—249 годы до н. э.), поскольку в «Шицзине» они упоминаются в стихах, относящихся к этому периоду. Корпуса всех трех инструментов из древесины; число струн (шелковых) у наиболее распространенных: у сэ — 25 и 16; у чжэна — 13 — 16; а у цисяньцина — 7.

Широко распространен в Китае и четырехструнный щипковый инструмент лида — китайская модификация арабской лютни, а также смычковые инструменты семейства так называемых хуциней: эрху (двухструнный), сыху (четырёхструнный) и другие. Эти последние играют в Китае такую же роль, как и европейская скрипка, распространены в народе и наряду с другими инструментами (духовыми и ударными) входят в состав театральных оркестров. Своеобразие исполнения на этих смычковых инструментах заключается в том, что струны укорачиваются пальцами исполнителя без прижима к грифу (такового нет в инструментах), а волос смычка продет между струнами.

Не менее распространен в народе струнный щипковый инструмент лютневого семейства трехструнный саньсянь, которым пользуются для сопровождения различного рода сказов на юге и на севере (на севере часто еще и с барабаном дагу).

Любимым в Китае струнным ударным инструментом является яньцин. Это не что иное, как цимбалы, которые под именем чжу были известны в Китае в III веке до н. э.

Древнейшими из китайских духовых инструментов являются сюань (керамическая окарина), найденный в раскопках поселений эпохи Инь (Шан), даты правления — 1401?—1122? годы до н. э., а также пайсяо — род флейты Пана, состоящей из набора 12—16 трубочек; его появление может быть отнесено к той же эпохе.

К группе духовых инструментов относятся всевозможные

¹ Разного рода флейты и т. п.

² Например, губная и ручная гармонии.

продольные флейты — ся о; поперечные — ди и чи; инструменты с двойной камышовой тростью: гу а нь — род простейшего гобоя и с о н а — инструмент, идентичный нашим—среднеазиатскому сурнаю и кавказской зурне; и, наконец, мундштучные безвентильные — ха о т у н, ла ба и другие — трубы, горны.

Из язычковых инструментов особое место принадлежит шэ н'у, который по праву должен быть признан предшественником его позднейших европейских модификаций: баяна, ручных и губных гармоний, фисгармоний и т. п. Этот язычковый пневматический инструмент состоит из резервуара (деревянного или металлического, а простейшие из высушенной тыквы), в который вставлены обычно 12—17 бамбуковых трубочек, снабженных на внутренних концах настроенными каждый на определенный тон металлическими (бронзовыми) язычками. Звук извлекается вдуванием и втягиванием в себя воздуха. Звуки шэна очень приятны (несколько мягче, чем у наших гармоний); обычный их диапазон — от ля первой октавы до ре третьей октавы. Звукоряд старых шэнов диатонический; в настоящее время вошли в употребление шэны с хроматическим звукорядом. Литературные источники («Шицзин») утверждают наличие шэна в Чжоускую эпоху, однако имеются основания предполагать, что инструмент этот существовал и в эпоху Инь (Шан). Поскольку звучание шэна главным образом аккордовое, можно усмотреть в китайской музыке и многоголосие.

Особо характерен для китайской музыки богатый набор пластиночных, перепоночных (мембранных) и самозвучащих¹ инструментов. По способу звукоизвлечения это ударные инструменты. Материалом для них служат камень, железо, медные сплавы и древесина. Самым древним пластиночным инструментом является цин — каменная пластинка (часто из нефрита) серповидной, овальной или угловой формы, подвешенная к раме, по которой ударяют молоточком. В Европе цин известен, как каменный гонг. Набор таких цинов (обычно 16) называется бянь цин и представляет собой не что иное, как литофон; на нем можно исполнять различные мелодии в зависимости от звукоряда, в который настроены цины. Полную аналогию можно провести между бяньцином и самозвучащим инструментом бянь чжун, представляющим собой набор подвешенных к раме чжун'ов (чжун — по-китайски — колокол). Помимо одиночных гонгов, очень распространенных в Китае, имеется и набор гонгов — юнь'ю, настроенных чаще всего диатонически в пределах между первой и третьей октавами. Ассортимент барабанов, занимающих ведущее место как в народной музыке, так и в оперных оркестрах исключительно

¹ В которых источником является сам инструмент или его корпус.

разнообразен. Достаточно указать на то, что в оперных оркестрах на маленьком барабане — баньгу — играет сам дирижер, чтобы уяснить, какое значение в китайской музыке отводится чисто ритмовым, а подчас и сигнальным, задачам. Без барабана в Китае не обходится ни один танец, ни одно шествие, ни одно зрелищное мероприятие.

В настоящее время наряду с китайскими национальными инструментами широкое распространение начали получать фортепьяно и инструменты современного симфонического оркестра.

Важная роль инструментальной музыки в Древнем Китае подтверждается и огромными размерами придворной музыкальной службы. Так, при ханьском императоре (140—87 годы до н. э.) возникает при дворе специальное учреждение Юэфу (Музыкальная Палата), личный состав которого превышает 800 человек — чиновников и исполнителей.

Кроме дворцовых и ритуальных оркестров, в Древнем Китае существовали военные оркестры, в которых решающую роль играли ударные, а также металлические духовые инструменты. Установление, относящееся к военно-оркестровой службе, гласило: «При возвращении победоносной армии музыкальный инструктор должен обучить солдат триумфальной песне «Кай-ку» и сам должен ее запевать».

Военная музыка обычно сопровождалась и особыми военными танцами, для которых применялись специальные костюмы и реквизит (панцири), щиты, пики и др.

✓ Все сказанное свидетельствует о громадной роли музыки в общественной жизни как угнетенных масс, так и господствующего класса Древнего Китая. Это большое место музыки не раз подчеркнуто уже в памятниках древнекитайской письменности и в ряде дошедших до нас исторических фактов.

Так, музыка использовалась в борьбе философских направлений. Противники Конфуция упрекали его в том, что он «чтобы собрать последователей, играл на струнных инструментах, пел, играл на барабанах и танцевал. Он занимался правилами, соблюдаемыми при танцах, чтобы побуждать толпу».

Тот же Конфуций придавал большое значение «Книге песен» («Шицзин»), говоря, что «знание «Шицина» помогает нам увлекать других людей по желательному пути... понимать их внутренние побуждения и чувства...»

Книга «Лао Цзы» или «Дао Дэ-цзин» (рубеж IV—III веков до н. э.) в свою очередь свидетельствует о большой роли музыки в Древнем Китае, ибо музыка при перечислении даров Дао здесь ставится раньше, чем пища; великий образ «Дао», по мнению автора, «приносит людям мир, спокойствие, музыку и пищу» («Лао Цзы») ¹.

Лао Цзы. Дао Дэ-Дзин, XXXV (перевод приложен к труду Ян-шун «Древнекитайский философ Лао Цзы и его учение». Академия наук СССР, 1950, стр. 134).

Старинные документы говорят об использовании музыки как средства воспитания, улучшения человеческих нравов. Они устанавливают связь эстетического принципа с этическим: «Музыка — это благоуханный цветок добродетели».

Учитывая большую общественную роль музыки, представители господствующих классов Древнего Китая стремились использовать ее в целях все большего угнетения китайского народа.

Вот почему в некоторых их высказываниях виден страх представителей господствующего класса, как бы при содействии музыки народ не вышел из повиновения. Автор «Исторических мемуаров» Сыма Цянь рассуждал так: злоупотребление музыкой (очевидно, не придворной и храмовой, а народной) приводит к тому, что люди теряют самообладание и чувство почтения и повиновения, которое у них должно быть по отношению к выше них стоящим. Наступающее в результате воздействия такой музыки «братство чувств» может стереть рамки сословий, уничтожить состояние неравенства. Вот почему представители господствующего класса на все лады повторяли положение, что «основной добродетелью является порядок», упорядоченность во всем, а поэтому «хороша та музыка, которая укрепляет это чувство порядка, а не разрушает его». Отсюда же и благоговейное отношение к искони установленному церемониалу, характерное для придворной и храмовой культуры Древнего Китая: «Церемонии — порядок неба и земли»; «Они служили прежним царям для упорядочения людских чувств».

Детальное толкование связей, существующим между общественными, политическими, психологическими факторами и музыкой дает книга «И Цзин» («Книга перемен»), IX—VII века до н. э.; она устанавливает, что в эпоху политических смут музыка становится непристойной, что она тогда «смущает, расслабляет энергию, нарушает законы гармонии...»

Литературные источники Китая, как и других древневосточных цивилизаций, систематически повторяют положение о том, что музыка отображает гармонию природы, моральные основы человеческого общества; что музыкальное начало лежит в основе законов вселенной и ими управляет.

Изложенное в достаточной мере убеждает в фактах большого своеобразия и значительных достижений музыкальной культуры Древнего Китая.

Китайский народ, несмотря на многовековое господство феодализма и столетнее хозяйничание иноземного империализма, пронес сквозь века свою самобытную музыку с ее мелодическим богатством, тонкостью и разработанностью ритмики, изобилием тембровых сочетаний, многими ценными чертами музыкально-театрального искусства.

В наши дни музыкальная культура Народной Китайской Республики (как и другие области культуры) получила новые мощные стимулы для своего развития. Создавая новую музыкальную культуру, китайский народ бережно относится к лучшим традициям музыки древности, сохраняет их и обогащает.

5. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Значительное место среди стран древневосточной цивилизации принадлежит Древней Индии, ее художественной культуре.

Искусство Индии не утратило до наших дней глубоко самобытного характера; оно правдиво отображает жизнь и представления народа.

Данные раскопок на территории Индии позволяют предположить образование путем объединения сельских общин классового раннерабовладельческого государства с характерными чертами азиатской деспотии, с развитым кастовым строем.

Первой кастой являлись сильные и богатые воины, владевшие большими землями и многочисленными рабами, а также жрецы — браманы. Каста земледельцев¹ производила все продукты, необходимые для существования воинов и браманов. Рабы, находившиеся в самых тягостных условиях, должны были обслуживать все свободное население, ирригационную систему и выполнять другие государственные задания, требовавшие применения большого количества рабочих рук.

Археологические раскопки свидетельствуют о сравнительно высоком культурном уровне дравидов, обитавших в долине реки Инд еще до предполагаемого арийского завоевания во II тысячелетии до н. э. Это развенчивает легенду об исключительной, якобы, расовой одаренности арийцев и позволяет предположить заимствование этими последними значительных по тому времени достижений культуры дравидов².

Сведения об индийской культуре примерно за две тысячи лет до н. э. имеются в ведах, записанных в ту пору на пальмовых листьях. До нас дошло около 50.000 рукописей, содержащих богатую старинную литературу на санскритском языке³.

¹ Земледельцы жили общинами, сообща следили за каналами и полями.

² Дравиды еще в первой половине четвертого тысячелетия до н. э. обладали развитым иероглифическим письмом, высоким уровнем изобразительного искусства.

³ Слово «веды» происходит от санскритского корня (знать, ведать).

Из произведений ведической литературы, разделяющейся на четыре книги (Ригведа, Яджурведа, Самаведа, Атхарваведа); для истории музыкальной культуры наибольшую ценность представляет «самаведа» — песенные мелодии, которые возникли на основе литургических текстов «Ригведы»¹. Гимны «Ригведы» не пелись, а декламировались.

К периоду так называемого «золотого века», при династии Гупта (IV век н. э.), Индия представляла собой одну из самых передовых стран древнего мира.

Большого расцвета достигло в целом искусство Древней Индии. Наряду с изобразительным, значительное место в нем занимало и музыкальное искусство.

Значение музыки в общественной жизни Древней Индии

Издавна существовало убеждение в огромном значении музыки в жизни людей, в ее чудодейственном воздействии на животных, на явления природы.

Пение запретных напевов, по мнению древних индусов, могло вызвать пожар. Показательно предание, будто некий певец, вынужденный исполнить, по повелению своего господина, такой напев, сгорел заживо, не смотря на то, что стоял по горло в реке.

Известны заклинательные напевы индусов, направленные на укрощение змей и разъяренных слонов.

Могущественное воздействие музыки породило веру в ее божественное происхождение (миф о музыкальной Сарасвати, супруге Брахмы, якобы познакомившей людей с прекраснейшим из всех инструментов — виной²); также божественного происхождения, по предположению древних индусов, и основные мелодические попевки — «рага»³.

При помощи танца с музыкой индусы считали возможным выражать самые глубокие переживания, более того, — отображать весь строй вселенной:

Чем же выразить дано
Ток вещей различных весь?
Пляской ой. Пляска есть звено...

писал величайший индийский драматург и поэт Калидаса (IV—V века н. э.).

Связь музыки со словом и пляской Древнеиндийская музыка, как и музыка других древневосточных цивилизаций, тесно связана со словом, жестом, движением: показательно, что индийский термин «сангит» («музыка») выражает единство пения, инструментальной музыки и танца.

В одном древнеиндийском трактате различались 24 поворота головы, соответственно выражавшие сострадание, удивление, страх, равнодушие, ледяную холодность, пламенную страсть, нетерпение, приготовление к бою и множество дру-

¹ «Ригведа» — собрание гимнов, культовых текстов. Сборники Ригведы были очень обширны: они состояли из 10 книг, объединяя 1028 гимнов.

² Вина — струнный щипковый инструмент с двумя тыквенными резонаторами под грифом.

³ О «рага» см. дальше, стр. 81.

гих переживаний. Еще более разнообразными являлись движения рук (57 вариантов).

У Калидасы читаем:

Все тело словно говорило...
Изящно было рук движение,
Для пауз должный был черед,
Вслед чувству выявилось
чувство,
Вся страсть до крайнего
звена.

Эти воззрения древних индусов на большую социальную роль музыки связаны, в первую очередь, с громадным развитием музыки танцевальной, всегда сюжетной, нередко возвышающейся до «танцевальной драмы» (таким считался стиль «Катакхали» — один из древнейших индийских классических танцев, возникший на юго-западе Индии).

В Индии издавна образовались различные стили классического танца.

В музыкальной пантомиме «Катакхали» рельефные изображения получают не только люди, но и птицы и звери. Характерная особенность этого танца — наличие масок. Состав исполнителей — 12 танцоров, 2 певца-рассказчика, поясняющих содержание картин, и небольшой оркестр (барабаны, флейты, гонг)¹.

В стиле «Катакхали» сформировался особый «ручной словарь» («мудра») ². Всего в нем насчитывалось 24 основных жеста, помимо многочисленных вариантов.

На северо-востоке получает развитие стиль танца Манипури, сохранившего пережитки древнейших народных обычаев (в нем господствуют мотивы изобилия, плодородия, заклинания природы). Наиболее своеобразный танец Манипури — «Рас Лила» — претворяет идею возвышенной любви и имеет ряд разновидностей в зависимости от времени года, дня, положения луны на небе и т. д. Привлекают внимание колоритные костюмы, чередование хорового одноголосного пения и инструментальных интерлюдий. В сольном танце (таков, например, танец с барабаном) искусный исполнитель — одновременно танцор и музыкант-виртуоз на ударном инструменте³.

Одним из древнейших стилей классического танца, наиболее сложным и музыкально-развитым, является «Бхарата Натьям» (возник около двух тысяч лет до н. э.). Он сформировался в юго-восточной Индии, которая была оплотом национальных традиций и обычаев. Этот танец — своего рода хореографическая поэма из семи частей. В них чередуются обращение к божеству (которому танец посвящен), часть импровизационная, песня-танец, отражение в музыке мотивов любовной лирики. Налицо главная мелодия, ответная мелодия и своеобразная разработка. В заключение певец читает классические двуступиши индийской поэзии, причем жесты и движения танцовщицы иллюстрируют содержание стихов. Для этой музыки строго отбирались необходимые «рага» и «тала» (тип связи ритмических соотношений).

¹ Синявер Л. Музыка Индии. М., 1958 стр. 78.

² «Мудра» — «это положение пальцев руки, условием выражающее определенный предмет, идею или чувство» (там же, стр. 77—78).

³ Там же, стр. 73—76, 81—82.

Во всех этих древних стилях классического танца, по сути дела, имеет место синтетическое сочетание музыки, танца, поэзии, живописи, драмы. Темы таких танцевальных поэм берутся из древних индийских легенд, в особенности из эпоса «Махабхарата» и «Рамаяна»¹.

Сюжеты традиционных народных танцев Индии подсказываются также окружающей природой, повседневными занятиями жителей; в народных танцах, часто сочетающихся с песнями, отражены образы посева, жатвы, гребли, рыбной ловли, труда ремесленников, базарных сцен.

Так, например, народный «Танец жатвы», который начинается с мелодичной песни (содержанием ее является пожелание богатой жатвы), содержит эпизоды, воспроизводящиеся в танце: женщины пасут скот, приходят мужчины с серпами и косами — девушки к ним бросаются и все вместе исполняют «Танец жатвы»².

Ритм танцевальной древнеиндийской музыки неизменно подчеркивается ударными инструментами. Его богатство неисчерпаемо: одновременно звучат двудольные, трехдольные и смешанные ритмы, неожиданны переходы к сложнейшим построениям, акценты и синкопы. Многокрасочность создается не только богатым набором инструментов (различные барабаны, колокольчики, бубенцы, гонги, раковины и т. д.), но и звуковысотным и тембровым разнообразием основного ударного инструмента — табла.

Мелодия голоса, флейты, саранги, ситары, вины сливаются в этой многокрасочной «симфонии». В таких танцевальных или танцевально-вокально-инструментальных сценах исключительно разработано искусство перевоплощения образов.

В восходящей к древнейшим временам танцевальной сюите «Наварасас» артист скупыми, но предельно выразительными средствами раскрывает девять эмоциональных тем индийской музыки, поэзии и танца: любовь, доблесть, сострадание, насмешку, изумление, страх, отвращение, гнев, умиротворение.

Громадную роль при этом играет мимика и жест. Только с помощью жеста танцор изображает «Воду», «Рыбу», «Лотос», «Крокодила», «Оленя», «Слона», «Расчесывание волос». Большему впечатлению способствует замечательный подбор головных уборов и костюмов, сочетание прозрачной парчи, пурпура, золота, переливчатой изумрудной зелени шелка, перьев и т. п.

¹ «Махабхарата» — собрание рассказов и преданий о междуусобной борьбе в Индии примерно за два тысячелетия до н. э., затрагивающее проблемы этики, морали, философии. Оно возникло в V—IV веках до н. э.; «Рамаяна» — большая эпическая поэма, также возникшая в V—IV веках до н. э.; она повествует о подвигах героя Рамы.

² В ряде случаев можно установить происхождение таких трудовых танцев из древнейших обрядовых плясок, когда, например, индийские танцоры в пляске заклинали бушующее море и, постепенно меняя ритм своего танца, умеряя его движения, стремились «успокоить море».

✓ Древнеиндийская музыка обладала и своеобразным, самобытным вокальным искусством, имеющим также много разновидностей: плавное развитие народных мелодий сменялось скороговорками, за ними следовали сложные колоратуры, часто с украшениями, трелями и т. п. (при помощи горла или языка).

Характерной особенностью вокально-танцевального искусства Древней Индии являлся вокальный аккомпанемент к танцу. В таких случаях текст пения как бы объяснял содержание танца. Музыкальная структура такого аккомпанеента разнообразна: иногда это самостоятельная мелодия или речитация говорком; сливающаяся с флейтой плавная песня.

Другой особенностью музыкально-танцевального искусства Древней Индии является то, что вокалисты сами играли на ударных инструментах; они же великолепно исполняли народную пляску с барабанами.

Особенности древнеиндийской музыки. «Система шрути»
Древнеиндийская музыка в целом одного-
лосна; имеются лишь зачатки многоголосия при сопровождении мелодии выдержанным звуком. В основе ладовой системы индийской музыки лежит семиступенный диатонический звукоряд, наличие которого устанавливается уже в IV веке до н. э. (примерно в III веке до н. э. встречаются и названия ступеней семизвуковой скалы, обозначавшихся буквами санскритского алфавита¹.

Около V века н. э. в стихотворном трактате Бхараты «О театре»² изложена так называемая «система шрути», особый интерес которой заключается в попытке «закрепить» в виде звукоряда, «узаконить» многообразные оттенки выразительности, неизбежно привносимые исполнителями. «Система шрути» — показатель того, что элементы речевой, декламационной выразительности, незначительного повышения или понижения диатонических ступеней стали моментами мелодического лада.

✓ Истоки этой системы коренятся в высокой культуре исполнительства, предполагающей множество импровизационно возникающих вариантов при каждом новом исполнении уже известного произведения. «Система шрути» по существу связана с поэтической, стихотворной речью, с эмо-

¹ Уже в книгах ведической эпохи («самаведа») были известны семь звуков, которые располагались в нисходящем порядке (соответственно гамме *фа, ми, ре, до, си, ля, соль*).

² Бхарата — мудрец, которому приписывается создание одного из крупнейших трудов по теории музыки «Натья-шастра». В этой книге подробно рассматриваются элементы вокального искусства, танца, **мимики**. Отдельные главы книги посвящены различным типам священных кантилен, форм пения и инструментальной музыки.

циональными акцентами, рожденными в пафосе декламации (эта последняя достигла мощного расцвета в устной музыкально-поэтической традиции Древней Индии): так, «система шрути» возникла как результат стремления придать инструментам необходимую гибкость в следовании тончайшим оттенкам вокального исполнения. Иными словами, «система шрути» — ладово закрепленные формы выразительности, приемов исполнительского мастерства.

Согласно «системе шрути», октава разделялась на 22 части, названные «шрути» (что значит буквально: «еле слышимые», «едва доступные восприятию»¹).

Значит, «шрути» — своего рода единица «меры отсчета» интонационного движения, наименьший из доступных восприятию интервалов.

«Система шрути» отнюдь не колеблет диатоническую основу древнеиндийской музыки: расстояние между ступенями диатонического звукоряда могло равняться четверти тона, полутону, трем четвертям тона, наконец, целому тону. Следовательно, соотношения мелодически существенных ступеней древнеиндийского лада примерно соответствовало нашему диатоническому звукоряду, что подтверждается современным музицированием.

Народная музыка

Наиболее жизненные, художественно ценные элементы классической индусской музыки связаны с народными истоками: это и производственные песни — каменщиков, гребцов, размалывающих зерно женщин, погонщиков вьючных животных и т. д.; и обширный круг бытовой музыки, лирических танцевальных песен, а также религиозно-обрядовых песен и плясок.

Именно в музыке трудовых песен, связанных с повседневным бытом, господствовал принцип «рага» (буквально «краска», «взволнованность», «страстность», «возбужденность»).

«Рага»² по сути дела соответствовала содержанию исполняемого напева, его идейно-эмоциональному характеру. Не случайно «рага» определяли то как «блестящее», то как «нежное», то как «патетическое», а исполнение известных «рага» предписывалось в предустановленное время дня. Более того, в соответствии с типичной для древневосточных культур символикой — «рага» связывали не только с душевными состояниями, но и со временами года, движением светил и т. п.

Содержание той или иной «рага» определено, с одной стороны ладом, с другой — характером ритма.

¹ Величина шрути примерно равна четверти тона.

² Рага — от санскритского корня «ранджа» — окрашивать. Ученые, философы, музыканты Индии еще в древности высказывали убеждение, что под влиянием рага зарождаются у человека известные душевные состояния, настроения и чувства (раса). Вот девять основных «раса»: любовь, веселье, сочувствие, гнев, отвага, ужас, отвращение, изумление, покой; нередко характер «раса» связан с картинами природы, с пейзажем. Так, некоторые «раса» носят название: «Весна», «Вечерняя краса», «Медовый цветок» и т. п.

Уже в старинных трактатах детально разработана музыкальная ритмика: число ритмических типов доходило до 120. Нередко встречается сочетание различных ритмов и метров при одновременном исполнении вокальной мелодии и ее инструментального варианта или при сопровождении мелодии игрой на ударных инструментах.

Резкая грань отделяла древнюю придворную и храмовую музыку от музыки народной. **Придворная и храмовая музыка** Музыка господствующих классов Древней Индии в не меньшей мере, нежели музыке Древнего Египта, свойственны блеск, пышность, как это видно из эпических поэм («Рамаяна») и свидетельств греческих современников.

Так, греческий писатель Страбон указывает, что впереди индийских царей шествуют литавристы и другие исполнители на ударных инструментах. Подобные же инструменты применялись в военной музыке. Рассказывают также о царской охоте на диких зверей, которых царь убивает из лука, в то время как его гарем поет хвалебные песни. В «Рамаяне» описан праздничный въезд царя в разукрашенный город при звуках раковин и ударов литавр.

Но «Рамаяна» знает и народную музыку с участием певцов, танцоров и фокусников, которые устраивали представления кукольного театра и «театры теней», дожившие до наших дней среди народа, сопровождавшего их игрой на многочисленных музыкальных инструментах.

Для храмовой музыки Древней Индии характерно силлабическое¹ речитирование нараспев священных текстов «Риг-веды». Весьма значительную роль в плавном поступенном движении голосов в диатонических ладах в пределах, не превышающих кварту, играли акценты.

В отличие от храмовой музыки с ее торжественным речитированием религиозного текста, народным светским напевом был свойствен периодический склад — как следствие тесной связи их с пляской, с маршем, с трудовыми процессами.

Значительного развития достигло в древности индийское театральное искусство. Ведущую роль в индийском театре играл актер, который одновременно должен был быть певцом, поэтом и музыкантом. Спектакль обычно начинался музыкальным вступлением; затем по ходу действия исполнялись песни в сопровождении небольшого оркестра. Короткие реплики оркестра отмечали появление или уход действующего лица. Сценические диалоги часто прерывались музыкальными номерами.

Театральный оркестр, неременный участник индийской драмы, ярко описан в труде Бхараты².

¹ Силлабическое речитирование — такое, когда каждому слову текста соответствует один звук.

² Синьяер Л. Музыка Индии, стр. 24.

Народный и придворный театр

В Древней Индии противостоят друг друга народный и придворный театры. Для первого характерны восходящие еще к родовому строю маски, связанные с поклонением предкам, хороводы пастухов и пастушек — наконец, комические и сатирические бытовые сценки, разыгрываемые труппами странствующих актеров. Для театра господствующих классов показательна так называемая классическая индийская драма, тонкости которой, равно как и язык (санскрит) были понятны лишь высшим слоям населения.

Музыкальные инструменты

Чрезвычайно разнообразны древнеиндийские музыкальные инструменты. Тут и всевозможные ударные инструменты — тарелки, гонги различного звучания; на некоторых из них, например, на ударном инструменте табла, напоминающем маленькие литавры, играют пястью и пальцами; на инструменте гхатам, сделанном в виде горшка из обожженной глины, ритм выбивается ударами пястей, пальцев и ногтей по корпусу инструмента. Многочисленны разновидности духовых инструментов — продольные и поперечные флейты, гобои, волынки, в более позднее время металлические трубы и рога. В особенности обильны разновидности струнных инструментов, в первую очередь щипковых: это «царица струнных» вина с мягким, приятным звуком (она упоминается еще в санскритских текстах и обладает множеством разновидностей), семиструнный ситар и другие. В Индии издавна бытовали и смычковые инструменты: это древний раванастрам, а также распространенный в кругах населения северной Индии важнейший смычковый инструмент саранги — с кожаной верхней декой, 3—4 игральными и 11—41 резонирующими струнами (его звучность несколько напоминает человеческий голос). Известен также смычковый музыкальный инструмент рабаб («ребоб»):

Высокий уровень инструментальной музыки подтверждается также весьма развитой техникой игры, наличием виртуозов-солистов. Особенно разработана была техника игры на ударных инструментах, в частности на маленьких литаврах, сопровождавших танец: по ним ударяли не кистью, а пальцами, извлекая тоны определенной высоты.

И для древнеиндийской музыки характерна связь музыкально-теоретических учений с числовой мистикой.

Основные черты музыки стран Древнего Востока

Одна из своеобразных черт музыкальной культуры древневосточных цивилизаций — неразрывная связь музыки с поэзией, а часто и с пляской. Пример этого мы приводили на страницах, посвященных музыкальной культуре Древнего Египта.

Связь музыки с поэзией, пляской, драматическим действием подтверждается и художественной литературой Древнего Китая и Древней Индии.

✓ Другая особенность музыки ряда стран древневосточных цивилизаций—это ее, в основном, одnogолосный характер. Главную роль играет мелодическое развертывание напева. В редких случаях встречается простейшее многоголосие. Чаще всего это подголосочная или «вариантная» полифония, то есть одновременное исполнение напева и его варианта, образующее созвучия кварты, квинты, октавы.

В странах древневосточной цивилизации были созданы разнообразные и высоко совершенные типы музыкальных инструментов; широко были распространены драмы с музыкой мифологического характера, явившиеся зачатками античной музыкальной драмы.

В древневосточных странах развивались также музыкально-философские и музыкально-теоретические воззрения. Древневосточные теоретики стремились истолковать факт могущественного воздействия музыки при помощи единственно доступного на том уровне способа связи музыкальных явлений с душевными переживаниями или с явлениями окружающей жизни — количественного принципа, под этим углом зрения рассматривалась и интервалика.

6. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПАЛЕСТИНЫ

Источники Изучение древнейшей музыкальной культуры иудеев связано с большими трудностями: произведения изобразительного искусства отсутствуют из-за запрета иудейской религии воспроизводить предметы культа (куда входили и музыкальные инструменты). Вследствие этого исследователи вынуждены были ограничиваться гадательным, а то и вовсе произвольным толкованием текста Ветхого Завета. Другим препятствием являлась слабая разработанность древнейшей истории Палестины. Лишь в последнее время работы западноевропейских и советских историков (академик В. Струве, профессор А. Ранович) осветили ряд проблем культурной истории Палестины. Однако и среди советских историков еще нет полного единства по ряду существенных вопросов.

Несмотря на запутанность освещения этого сложного периода древней истории, можно считать установленным наличие значительных элементов первобытнообщинного строя (патриархального, но с остаточными элементами матриархата) в условиях сперва скотоводства, а затем земледелия. Вырисовывается далеко идущая связь древнеиудейской культуры с архаической арабской цивилизацией, что правильно отмечено было Энгельсом.

Выгодное географическое положение Палестины на путях, соединяющих страны Средиземноморского бассейна со стра-

нами Востока, с древнейших времен приковывало к ней внимание иноземных завоевателей.

Начиная с середины второго тысячелетия до н. э. Палестину последовательно завоевывали египетские фараоны, племена хеттов, филистимлян. В XV—XIII веках до н. э. Палестину покорили пришедшие из Аравии древнееврейские племена, которые в XI веке до н. э. основали здесь рабовладельческое государство из союза племен Израиля и Иудеи, просуществовавшее весьма недолго.

Псалмы

Результатом самобытного музыкально-поэтического творчества древнеиудейского народа явились псалмы—«песнопения», «славословия». Это особая группа ветхозаветных религиозных песен и молитв, приписываемая богословской традицией древнееврейскому царю Давиду, который исполнял их, сопровождая свою речитацию игрой на струнном щипковом инструменте. Общее число псалмов — 150. Христианство заимствовало еврейскую библию вместе с книгой псалмов в греческом переводе «Семидесяти» (греческое название сборника псалмов «Псалтерион», отсюда русское «псалтырь»; с греческого сделан и русский синодальный перевод). Псалмы исполнялись особым способом — распевной речитацией, откуда развился принцип псалмодии, псалмодирования — разновидности церковного пения.

В древнеиудейском культе имелось несколько разновидностей псалмодии: 1) сольное пение кантора (певца, ведущего требу); 2) сольное пение кантора с ответом общины, исполнявшимся хором; 3) хоровое пение общины.

Музыкально-поэтическое содержание псалмов, восходящее к народным первоисточкам, сохранило много жизненных образов, скорбных, радостных переживаний, нередко вступающих в противоречие с религией. Псалмы представляют собой одну из ранних разновидностей лирических песен.

Известно, что «Песнь песней», приписываемая Соломону, является записью обрядовых свадебных песен. Тем самым выясняется, что возникла она из народного искусства. На основе коллективных драматических обрядов, связанных с древнеиудейским культом, возникли и многие другие песни и пляски.

Как и в Древнем Египте, культовый текст не только пелся, но и танцевался. При перевозе ковчега «Давид и весь дом Израилев играли... с цитрами, гуслиями, тимпанами, бубнами, кимвалами... и скакал Давид изо всей силы перед Ягве...»¹ Не случайно в гимне в честь «воцарения» бога Ягве поется: «...Да скачет поле и все, что на нем»².

¹ Ягве — Иегова, божество древнеиудейской религии.

² Большую роль песнеплясок в древнеиудейском культе отмечает крупный исследователь музыкальной культуры иудеев Идельсон.

Особенно следует выделить роль и значение в древнеиудейском культе хороводов, представлявших, по-видимому, коллективные драматические обряды, связанные с подражательной магией. Хороводы встречаются в ряде праздников, например, в «Празднике сбора [винограда]».

Вокально-инструментальные ансамбли

Образование на грани первого и второго тысячелетий до н. э. государственного рабовладельческого строя закрепило централизацию культа в Иерусалиме, профессионализм жрецов и музыкантов. Чрезвычайно возросло число исполнителей. Специалист по древней музыкальной культуре Курт Закс полагает, что из 38 тысяч левитов¹ не менее четырех тысяч было определено в музыканты. Они делились на 24 группы с 12 руководителями.

Образуются мощные вокально-инструментальные (по-видимому, и танцевальные) ансамбли. Так, в торжествах освящения храма Соломона участвовало 120 священников с трубами.

Немалое воздействие в закреплении пышной музыки двора и культа в эпоху первых еврейских царей оказали обычаи Древнего Египта и Ассири-Вавилонии.

Благодаря расшифровке клинописных таблиц удалось восстановить подробности древневавилонского ритуала, вполне аналогичного древнеиудейскому ритуалу периода царей. В результате женитьбы Соломона на дочери фараона, в Палестину, по словам современников, были привезены «тысячи разновидностей инструментов»².

Изучение нумизматического³ материала, барельефов римских сооружений (триумфальная арка Тита и др.) позволяет воссоздать сравнительно полную картину древнеиудейского музыкального инструментария первого тысячелетия до н. э. Здесь и характерные для других древнейших восточных музыкальных культур ударные и шумовые инструменты, и целый набор духовых, начиная от продольной флейты без мундштука и примитивного, грубо отделанного безмундштучного бараньего рога, издающего всего два-три грубых звука, и кончая двойным гобоем с резким звуком, равно как серебряные трубы, сигнальные инструменты (они играли громадную роль и в религиозных церемониях). Характерны были для древнеиудейской музыки и струнные инструменты, особенно а б л а — разновидность лиры.

На основании исследований Идельсона можно сделать ряд выводов о характере напевов древнеиудейской музыки.

Это — последовательное одноголосие, в своей основе вокального происхождения; наличие типовых «мелодиче-

¹ Левиты — должностные лица, обслуживавшие древнеиудейский культ. Они являлись помощниками священников.

² Idelsohn, Jewish music, стр. 9.

³ Нумизматика (от греческого слова νομίσμα — монета) — наука о монетах.

ских моделей»; и м про виз а ци он н о с т ь воспроизведения таких «макамов» и громадная роль мелизматической орнаментации, что связано с устной передачей напевов; характерное деление напевов на псалмодическую речитацию¹ и на ярко выраженные, ритмически четкие напевы гимнического характера, связанные с пляской, маршем, сопровождавшиеся хлопанием в ладоши, танцами и отбиванием такта на маленьких барабанах.

Ввиду большой пышности храмового ритуала, особого развития в музыке Палестины достигла псалмодическая речитация.

Напевы гимнические, первоначально, по-видимому, сопровождавшие трудовые процессы, постепенно внедрялись в культ, как это впоследствии происходило с проникновением народных напевов в виде гимнов в византийское и грегорианское христианское пение. Очевидно, как раз псалмы представляли жанр, особенно облегчавший проникновение народной музыки в древнеиудейский культ. В этом отношении показательно, что «псалмовые» обороты речи уже в IV веке до н. э. вошли в обиходную фразеологию: в Тель-Амарнской переписке можно установить «шаблонные цитаты ходких псалмов»².

Ладовая структура древнеиудейской музыки носила тетрахордный характер. Соединение тетрахордов между собой образовывало лады, предвосхищавшие древнегреческие. Даже основные типы древнегреческих тетрахордов — дорийский, фригийский, лидийский — могут быть установлены в древнеиудейской музыке, причем употребление их соотнобразуется с характером напева: эпические мелодии идут в дорийском ладу; лирические напевы, жалобы и плачи — в фригийском; напевы ликования и восхваления — в лидийском³.

Сообщенный Идельсоном образец древнеиудейской псалмодии (см. нотный пример 75) по своему характеру во многом предвосхищает старинные напевы грегорианского хора (соответственный образец хора — нотный пример № 76 — приведен для сравнения):

75



¹ Псалмодическая речитация образуется в результате более или менее напевного декламирования культовых текстов и отличается своей «аритмичностью».

² Ранович А. Очерк истории древнееврейской религии. М., 1937, стр. 60.

³ Наиболее древние иудейские напевы отличаются пентатоническим складом: в них полутоны избегаются или же допускаются лишь в качестве мимолетных проходящих звуков.



Установлено наличие в древнеиудейской музыке и так называемого «респонсорного» и антифонного (подхватывание хором напева запевалы и попеременное чередование хором) пения.

Приводим пример респонсорного древнеиудейского пения (по Идельсону):



7. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФИНИКИИ

Из государств, образовавшихся к концу второго тысячелетия на территории Сирии, значительную роль сыграла в позднейшей истории древнего мира Финикия.

Финикия с конца второго тысячелетия все активнее вплетается в сложную противоречивую историю Переднего Востока и достигает вершины своего расцвета и политической самостоятельности к десятому веку до н. э.

Финикия выполняла своеобразную «посредническую» миссию как в Египте, так и на Эгейском море, последовательно впитав достижения культуры Египта, Вавилонии, хеттов, Ассирии и подготовив тем самым создание самой совершенной в условиях древнего мира культуры Средиземноморья — греко-римской¹.

Древнейший период истории Финикии не разъяснен до конца. Раскопки последнего времени заставляют предположить наличие крупного культурного центра на месте древнего финикийского города Угарит. В этих раскопках обнаружены и расшифрованы клинописные тексты, записанные буквенным письмом на протофиникийском и ханаанском языках².

Крупные торговые портовые города Финикии (Тир, Сидон, Библ) становятся культурными центрами всего Средиземноморья и славятся своим блеском и роскошью.

¹ Известно, что греки использовали финикийский алфавит в процессе создания своего.

² Ранович А. Из литературы о текстах Рас-Шамры («Вестник древней истории», 1938, № 2-3, стр. 150).

Известно, что Тир в глазах древних иудеев являл образ «великой блудницы с миррой»¹. Мыслители Древней Греции, защищавшие высокую этическую роль музыки, обозначали сирийскую музыку «какомусней»².

Неудивительно, что музыке и танцам в Финикии были присущи большая свобода и разнообразие. Музыка там еще не отделилась от пляски и жеста. Она отличалась оргиастическим характером пронзительных напевов двойного гобоя, поддержанного грохотом рамообразных барабанов и ударами тарелок; изысканно хроматизированной звучностью лютен и разного рода арф. Такая музыка сочеталась с экстатическим танцем, доходившим, по словам современников, до «дикий пляски».

Выполнение праздничных обрядов также сопровождалось хороводной пляской, звучанием систра, равно как и другими видами инструментальной музыки.

Особую известность приобрели финикийские танцовщицы, славившие финикийские гобоисты. Воздействие египетского пантеона богов, а с другой стороны, вавилонского религиозного культа, павших на благодатную почву местных драматизированных действ, привело к созданию в Финикии знаменитых мистерий в честь Афродиты Библской и Адониса-Озириса³. Уже много позднее римский поэт Лукиан так описал финикийские мистерии: «...в память его [Адониса] страданий они ежегодно бьют себя в грудь, плачут и устраивают мистерии, и у них в стране устанавливается великий траур...»⁴

Эти празднества — Адонии — справлялись весной:

...Торжеству возвращения к жизни юного бога прекрасного времени года предшествовал день плача по умершему, изображение которого выставлялось и затем при жалобных воплях, причитаниях и под звуки флейт погребалось. В дальнейшем в области драматизированного культа наблюдается воздействие финикийского искусства на древнегреческое.

8. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ (ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМА)

Истоки древнегреческой музыкально-поэтической культуры

Из всех древних государств, расположенных вокруг Средиземного моря, наибольшее значение в (дальнейшем) развитии художественной культуры выпало на долю Древней Греции.

Общественный строй античной Греции по сравнению с древневосточным представлял собой более высокую ступень развития рабовладельческого способа производства, государства и культуры.

Значительный рост числа эксплуатируемых рабов, прогресс земледелия, ремесла, разделение труда между различными отраслями производства и весьма благоприятные географические условия — все это привело к росту товарно-денежных отношений, ускорило разложение родового строя, обострило классовые противоречия. Греческие общины были

¹ Курт Закс. Музыкальная культура Сирии. Сборник «Музыкальная культура древнего мира», Л., 1937, стр. 71.

² От греческ. *κακός* — дурной, плохой и *μουσική* — музыка.

³ Афродита — богиня любви; Адонис — прекрасный юноша, возлюбленный Афродиты (культ его восходит к культу Озириса — символу солнца).

⁴ Лукиан. О сирийской богине, гл. VI—VIII.

ареной резких классовых столкновений аристократии и демоса. В зависимости от соотношения сил аристократии и демоса в Древней Греции складывались различные формы политической власти рабовладельцев (демократическая или аристократическая республика, тирания или монархия). Полного своего развития рабовладельческий способ производства достиг в V веке до н. э. в Афинах.

Древнегреческое рабовладельческое государство создало культуру, по своему объему и содержанию значительную и многообразную. Лучшие достижения древнегреческих художников, по словам Маркса, «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»¹. Они входят в сокровищницу художественного наследия, которое должно быть использовано в строительстве культуры всех времен и народов.

Древнегреческая культура восходит к третьему тысячелетию до н. э. На острове Крите и в городе Микенах обнаружены роскошные гробницы, золотые и серебряные украшения, красиво отделанное оружие, много сосудов из глины с замечательной многоцветной росписью. Стены помещений разукрашены картинами из народной жизни. Здесь можно было встретить изображения хороводных танцев, сопровождаемых пением, игрой на музыкальных инструментах.

Критяне издавна славились как превосходные плясуны.

Критянки, под гимн
Окредт огней алтарных
Взвивали, кружась,

Нежные ноги стройно,
На мягком лугу
Цвет полевой топтали...

Наряду с плавными хороводами распространены были быстрые танцы, то круговые, то с прыжками. Так, например, в сцене пира у царя Менелая в «Одиссее» два прыгуна, соглашаясь со звонкой лирой прыжки... проворно скакали».

Наиболее распространены в античной Греции были следующие пляски²: гимнопедии — воспроизведение ритмических телодвижений гимнастического характера; гипорхемы — хоровые танцевальные песни пантомимического характера; пиррихий — быстрый военный танец (танцор, по словам Платона, подражал «тому, как человек спасается от ударов метательного оружия врага, бросается в сторону, отступает, прыгает вверх и нагибается к земле»); пэан — гимн в честь Аполлона. Пэан первоначально также танцевался, отличаясь торжественно размеренным характером в противоположность быстрому пиррихию.

¹ К. Маркс. К критике политической экономии. ИМЭЛ, 1930, стр. 82.

² Все античные танцы сопровождались пением и игрой на духовых инструментах.

[Древнейшая крито-микенская культура располагала и развитой инструментальной музыкой, связанной с трудовыми процессами, с выполнением старинных обрядов. Так, одна из критских фресок рисует шествие гончаров, которые под музыку несут различной формы сосуды.]

На фреске видны поющие юноши; другие играют на двойном авлосе (род гобоя), на семиструнной кифаре (струнный щипковый инструмент), на систрах.

[В раскопках на островах и побережье Эгейского моря найдены статуэтки музыкантов, игравших на лире, кифаре или авлосе.]

[Более подробные сведения сохранились от последующего, так называемого гомеровского, периода Древней Греции — примерно XII—VIII веков до н. э.]

Музыкально-поэтическая культура гомеровского периода

В гомеровских поэмах отражена общественная жизнь периода разложения родового строя и черты формирующегося рабовладельческого общества. Именно к аристократам направлены слова простого воина Терсита: «Всегда у вас на уме собственная выгода, а войны за вас отдуваются, получают удары и раны».

[В поэмах Гомера отражена и музыка рабов, звучавшая не только при полевых работах, но и в домашнем быту рабовладельцев. Так, в честь возвращения на родину Одиссея —

Чисто омывшись, оделись богато, как будто на праздник,
Все, хоровод учредили рабы ни; певец богоравный,
Цитру настроив глубокую, в них пробудил вожденье
Сладостных песней и стройно-живой хороводных пляски.
Дом весь от топанья ног их гремел и дрожал, и окружность
Вся оглашалась пением звучным рабов и служанок.

Здесь рабы приравняются к слугам и вместе с ними участвуют в празднествах, так как в то время еще не было резкого классового расслоения рабов и свободных греков.

[Быстрому развитию музыки способствовало то, что ей придавали государственное значение, она считалась неотъемлемым условием воспитания.] Растущее профессиональное мастерство не отрывалось от самодеятельного музицирования, но подымало его достижения на новую ступень.

Эти положительные стороны музыкально-поэтического искусства Древней Греции были связаны с характером общественного строя свободных греков².

¹ Возникновение поэм «Илиада» и «Одиссея» относят примерно к X—VIII вв. до н. э., но характеризуют они общественную жизнь и более раннего периода. Древнейшее ядро поэм возводят к XII—XI вв. до н. э.

² Необходимо иметь в виду, что половину населения Древней Греции составляли рабы.

[Большое распространение в гомеровской Греции получили мельничные песни, песни ткачей, шерстопрядов, жнецов, полевых наемников, размалывающих зерно, пастухов.]

[Рабочие песни и пляски были связаны и со сбором винограда,] когда юноши и девушки, держа наполненные виноградом корзины, кружились в хороводе, отвечая «пеньем и вскриками в лад и топотом ног» юноше-запевале.

В поэмах Гомера (а несколько позднее и у поэта Гесиода) встречаются и «брачные песни», с которыми провожали «невест из чертогов светильников ярких при блеске», и проникновенные описания похоронных песен-плачей. Так, при отпевании Патрокла Ахиллес

Рёк и рыдания начал, и все зарыдали дружины.
Трижды вокруг тела они долгогривых коней обогнали
С воплем плачевным.

При оплакивании Гектора в качестве зачинательницы плача (френа) выступает вдова Андромаха и ближайшие родственники; их плач-запевку подхватывают остальные троянки.

Именно в условиях гомеровской Греции появляется первое великое достижение греческой художественной культуры — героический эпос. Возникает он из погребальных песен-плачей, из победных песен (эпийкий), из сказаний о доблестных героях. Так образуются песни-славы, которые с течением времени объединяются в более значительные эпические произведения.

На первых порах такие сказания под звуки примитивного струнного инструмента исполняли сами герои-вожди (так было в более древней по времени «Илиаде»). В «Одиссее» исполнение поручалось уже особым профессиональным певцам — аэдам.]

Древнегреческие ~~аэды~~ — хранители традиционных сказаний; они состояли в особом цехе, называя себя гомеридами (продолжателями Гомера), ремесло их передавалось из поколения в поколение. Аэда учили с детства мерно декламировать звучным плавным голосом и играть на кифаре, обучали правилам стихосложения, передавая изустно старинные песни-сказания. Аэд обычно пел в конце пира. Он начинал с обращения к божеству или к музе, намечал в нескольких стихах круг образов, сюжет своего повествования и затем переходил к самому сказанию. Следуя в освещении событий и в общем строении песни-сказа установившейся традиции, аэд обычно в порядке импровизации дополнял и видоизменял рассказ. Так возникал тип эпических сказаний, слагавшихся на основе устной традиции.

Исполнение аэдов, по-видимому, представляло мерную декламацию.

Древнегреческий эпос выдвинул особый стихотворный размер гекзаметр, то есть шестистопный стих, делившийся

цезурой на две части¹. В музыкальном отношении гекзаметр представлял собой шесть двудольных тактов. Он, по-видимому, возник из попеременно чередовавшихся вступлений полухорий (из гомеровских поэм мы узнаем, что музы поют «амебейно», то есть поочередно «сменяются голосом сладостным»).

Общественные „иг-
ры“ (состязания)

Дальнейшее развитие отдельных музыкально-поэтических жанров протекало на протяжении VIII—V веков до н. э. в условиях все более интенсивного распада первобытно-общинного строя, дальнейшего развития рабства, колонизации, усиления торговли, образования городов-государств (полисов²), что сопровождалось острой классовой борьбой; социальное расслоение захватывало и свободных греков.

Возникают хоровая, а затем и сольная лирика, трагедия и комедия, а также самостоятельная инструментальная музыка.

Большого развития в Древней Греции достигли соревнования самодеятельных художественных коллективов—первоначально представителей отдельных родоплеменных групп, а позже полисов. Особое значение, начиная с VIII века до н. э., получили так называемые «общественные игры», которые устраивались в различных местностях. Самыми известными были олимпийские игры, происходившие один раз в четыре года у подножия горы Олимп. Впервые имена победителей на олимпийских играх были записаны в 776 году до н. э.³

Эти общественные «игры» приобрели общегосударственный характер, содействовали культурно-политическому объединению древних греков. На торжественное открытие «игр» народ стекался из различных областей Греции (полисы отправляли специальные делегации). Для подготовки участников «игр» организовывались особые школы. Демократический характер общественных игр проявлялся и в том, что каждый свободный грек мог принять в них участие. На время игр прекращались раздоры между отдельными государствами, приостанавливались войны.

Олимпийские игры включали состязания по бегу, борьбе, метанию диска и копий (эти виды игр носили демократический характер, они были доступны для широких масс). В

¹ Гекзаметр — стихотворный размер в античной поэзии (шестистопный дактиль, который мог быть заменен спондической стопой).

² Полис (*πολις*) — это разросшийся вокруг первоначальной крепости (Акрополя или Кремля) город вместе с общинными землями, на которых находились деревенские поселения.

³ С этого года древние греки стали вести свое летоисчисление, причем счет времени в дальнейшем был установлен по четырехлетним периодам (олимпиадам).

конных состязаниях (скачки, бег на колесницах) могли участвовать, главным образом, представители аристократии, имевшие своих лошадей, свои колесницы.

Победителей награждали венками из оливковых ветвей, имена их прославлялись по всей Греции, в городе Олимпии им ставились при жизни памятники.

Музыкальные состязания еще не включались в олимпийские игры и заняли ведущую роль лишь в так называемых пифийских играх в честь Аполлона, победившего, согласно легенде, дракона Пифона. Пифийские игры происходили в городе Дельфах, начиная, примерно, с 590 года до н. э. Они заключались в пении с инструментальным сопровождением, а позднее в исполнении самостоятельных произведений на кифаре¹ и на авлосе².

Включение музыкальных состязаний в общественные «игры» сильно способствовало дальнейшему развитию музыкально-поэтического искусства: все большую роль приобретают издавна бытовавшие в народе хоровые песни и пляски, положившие начало хоровой, а затем и сольной лирике (первоначально лирика — песня под лиру).

Хоровая лирика В VII—VI веках до н. э. музыкально-поэтическое искусство достигло значительного развития преимущественно в Спарте, которой принадлежала политическая гегемония в этот период³.

Уже в VII веке до н. э. в Спарте музыка была поставлена на службу государству и включена в систему воспитания юношества. Здесь протекала деятельность выдающихся кифариста Терпандра (родом с острова Лесбоса) и поэта Тиртея.

Тиртей пишет свои воинственные элегии и другие военные песни, которые исполнялись в сражениях под звуки авлоса в энергичном и живом темпе. Вот образец такой элегии:

¹ Кифара (греческое *κίθαρα*) — струнный щипковый музыкальный инструмент, родственный лире. Кифара состояла из плоского деревянного корпуса; число струн — первоначально 4, в первой половине VII в. до н. э. достигло семи и постепенно увеличилось до 18-ти.

² Авлос (греческое *αὐλός*) — род свирели с двойным язычком, с острым, и резким звуком. Исполнитель обычно играл одновременно на двух авлосах.

³ В VI в. до н. э. образовался Пелопонесский союз под руководством Спарты, ставивший своей целью защиту аристократического строя и борьбу с рабами. В то время Спарта была рабовладельческим государством с остатками общинного строя. Руководящую роль играла военная организация. В результате сурового коллективного воспитания спартанцы вырастали храбрыми, дисциплинированными, выносливыми воинами. В V в. до н. э. влияние Спарты стало падать, главная роль стала переходить к Афинскому государству — Аттике.

⁴ Первоначально элегия — жалобная песня под «флейту из тростника»; игрой на флейте сопровождалась причитания по умершим.

Биться мы стойко должны за детей и за землю родную,
Грудью удары встречать, в сече души не щадя,
Юноши, все вы вместе в отважном бою оставайтесь!
Бегства презрите почин, страх да пребудет вдали!

Так, в условиях почти непрерывных войн, которые отдельным полисам приходилось вести, чтобы отстоять свою независимость, типичными для элегий являлись образы, возбуждавшие патриотизм, призывавшие к победе над врагом.

Традиции спартанской хоровой лирики в VII веке до н. э. продолжает Алкман из Сард; он создает партений для женских хоров, отличавшихся высокой культурой ансамбля (чередование соло и хора, принцип антифонности). У него же намечаются попытки создания трехчастной хоровой структуры (две строфы и эпод), которым предстоит сыграть большую роль в трагедийных хорах.

Вслед за этим Ивик вводит в обиход профессиональной культуры и отрочьи хоры, издавна бытовавшие в народе.

Развитие хоровой культуры было связано с наличием особых хоровых объединений — специальных «союзов певцов и танцоров». В таких объединениях разучивались все более сложные произведения. В конце VII — начале VI века до н. э. разворачивается деятельность выдающегося «хорового руководителя» древней Греции — Стесихора.

[Высшего подъема хоровая лирика достигла в одах (собственно «песнопениях») Пиндара и его современников. Пиндар создавал оды в честь победителей на Пифийских и других играх. Отсюда торжественность, приподнятость настроения, назидательно-морализирующий характер, особое строение оды: в центре — легендарное повествование, обрамленное воспеванием победителя или похвалой народному празднеству. Музыкально-поэтический склад од Пиндара связан с принципом трехчастности (чередование строфы, антистрофы и эпода применительно к движениям поющего и пляшущего хора).

Въезд победителя состязаний в родной город сопровождался победными песнями — эпиникиями.

Таким образом, вслед за хоровыми песнями и плясками, посвященными богам, содержанием хоровой лирики в дальнейшем все чаще становятся подвиги исторических личностей.]

Отображение в музыкально-поэтическом искусстве индивидуальных переживаний приводит к формированию (первоначально в Малой Азии и на прилегающих к Балканскому полуострову островах) сольной лирики, близкой понятию лирики в современном смысле.

[Особое значение в развитии сольной лирики имела музыкально-поэтическая школа, образовавшаяся к концу VIII и к началу VII века до н. э. на острове Лесбос.]

Там возникает школа кифаристов во главе с Терпандром. Последний одерживает победу на состязаниях в Спарте (около 676 года до н. э.), усовершенствует кифару, доведя в ней число струн до семи², этим он дает начало искусству кифародии (сопровождение пения игрой на кифаре).

Примерно в то же время развивается и авлодия (пение с сопровождением авлоса).

В конце VI века (586 год до н. э.) глава малоазиатской школы авлодии Сакад в Дельфах исполнил на авлосе соло «Пифийский ном». Содержанием нома явилась битва Аполлона с драконом Пифоном и победа Аполлона. Так, вслед за авлодией утверждалась и самостоятельная игра на авлосе — авлетика.

Лучшие представители лесбийской музыкально-поэтической школы — Алкей, Сафо и Анакреон — с поразительной тонкостью и поэтическим мастерством передают разнообразные переживания, мысли и чувства.

Тут и грусть об утраченной молодости:

...Поредели, побелели
Кудри — честь главы моей.
Зубы в деснах ослабели,
И потух огонь очей...³

и любовь:

...Опять страстью
Томима, влачусь без сил.
Язвит жало
Горька и сладка любовь...

и горечь разлуки:

Мнится, легче разлуки смерть —
Только вспомню те слезы в прощальный час...

Итак, греческая лирика включала и воинственные напевы (элегии), и хвалебные оды победителям, и отображение мира внутренних переживаний. Диапазон ее простирался от тонкой характеристики мимолетных настроений до пламенного призыва к воинам. В целом греческая лирика лишена индиви-

¹ Терпандр — глава лесбийской школы кифаредов и представитель торжественной хоровой музыки — древнейшая исторически известная личность античной музыкально-поэтической культуры. Особенно славилась его песни с инструментальным сопровождением в честь богов — так называемые кифародические номы, каждому из которых соответствовала определенная типическая попевка. В 676—673 гг. до н. э. он одержал победу на играх в Спарте, закрепив право кифаредов оспаривать на общественных играх первенство.

² Архаические лиры ограничивались четырьмя, позднее пятью струнами.

³ Перевод А. С. Пушкина.

дуалистического психологизма) была жизнерадостна и оптимистична.]

[К сожалению, в отличие от поэзии и изобразительных искусств, музыкальное наследие до нас дошло в весьма незначительном количестве записей, нередко отрывочных. Многие из них еще не вполне доступны расшифровке.]

И все же эти драгоценные обломки богатейшей музыкально-поэтической культуры античности дают возможность составить хотя бы самое общее представление о характере музыкально-поэтических жанров, как то: ода, шутивная застольная песня, многочисленные разновидности гимнов (начиная от маршеобразных и кончая певуче-декламационными), монологи трагедий, полные драматизма, образцы инструментальной музыки.

Древнейшей записью считается начало пифийской оды Пиндара. Она датируется V веком до н. э. и обнаруживает архаические черты: тетрахордную структуру, нисходящее движение; ода поется в дорийском ладу, для которого, по представлению древних греков, характерны мужественность и строгость; основной тон напева расположен посреди звукоряда—это так называемая «меза». Плавность мелодики, небольшой диапазон, регистр, удобный для хора,—указывают на предназначенность этой оды для хорового исполнения и вполне соответствуют торжественной суровой величавости, свойственной одам Пиндара:

78



Иным характером отличается застольная песенка, музыкальная запись которой вырезана на надгробной плите на могиле некоего Сейкила в Малой Азии. Это—род «сколии»¹, идущей во фригийском ладу. Она датируется первым веком до н. э.

¹ Сколия—застольная песнь (буквально: «кривая», то есть подхватываемая и поющая не в том порядке, в котором сидели участники пира,—окончить начатую песнь или же симпровизировать новую должен был тот, кому поющий собеседник передавал миртовую ветвь).

Взволнованно-страстный характер этого напева подчеркнут капризными изгибами синкопированной мелодики, полной легкой грации, но и усталой задумчивости:



Эта двойственность связана с характером текста:

Живи, друг, веселись! Ни о чем не печалься!
 Наша жизнь коротка, быстротечна, срок нам дан веселиться недолгий...

В сравнительно большом количестве дошли до нас записи гимнов.

Здесь гимны и маршевые напевы декламационного характера, связанные с размеренным шагом процессий:



Как раз эти последние дают представление об особенностях античной мелодики: органическая связь со смыслом текста и с его произношением; вариантность отдельных «попевок»; ладовая гибкость подчас приводит к подлинной модуляции и не чуждается сочетания диатоники с энгармонизмом¹.

Особого внимания заслуживает зависимость ритма и всей структуры напева от метра стиха и его синтаксического членения. Здесь — одно из высших завоеваний античной мелодики, которая близка к музыкально-поэтическим принципам некоторых других музыкальных культур, преимущественно народов Востока, вплоть до наших дней. Разнообразие ритма,

¹ Энгармонический тетрахорд, лежавший в основе энгармонического наклонения, образовывался из хода на большую терцию, за которой следовали две четверти тона.

неразрывно связанного с метром стиха, чутко отражает малейшее изменение смысла и придает напеву упругость и целеустремленность.

Тончайшие переходы от речи к декламации, от декламации к речитативу и от него к пению; ритмическая чуткость и выразительность (не забудем, что эта последняя была органически связана с мимикой, с телодвижением!) — вот замечательные завоевания древнегреческого музыкально-поэтического искусства.

Некоторое представление о патетических монологах дает дошедший до нас отрывок из трагедии «Орест» Еврипида в энгармоническом наклонении:



Древнегреческая трагедия

Вершиной развития древнегреческих музыкальных искусств явилась трагедия. Античная трагедия продолжает линию музыкально-драматических действий древневосточных цивилизаций. В «Страстях» Озириса в Древнем Египте, Адониса в Финикии, Изиды в Вавилонии — везде в основном сходное содержание: воспроизведение всеми доступными на данном культурном уровне средствами — песней, словом, пляской, мимикой — существенных событий из жизни человека, поставленных в связь с круговоротом природы, с основными производственными процессами (охота, земледелие и т. д.). Наличие аналогичных музыкально-драматических представлений установлено и в крито-микенской культуре и в гомеровской Греции.

Основным источником древнегреческой трагедии явился гимн в честь бога вина и веселья Диониса² — дифирамб.

Аристотель устанавливает: «Трагедия возникла от запевал дифирамба».

Культ Диониса отражал в образах народных сказаний круговорот природы. Поэтому «дионисии» праздновались весной (пробуждение природы) или осенью (праздник урожая).

Образ «многошумного», «многопетого», «венчанного хмелем» Диониса так рисуют древнегреческие гимны:

¹ По-гречески козел — трагос (*τράγος*), песнь — одэ (*ὕμνη*), отсюда и название «трагедия».

² Дионис — у римлян Вакх.

Вдаль устремился по логам лесным Дионис многопетый,
Хмелем и лавром венчанный. Вослед ему нимфы спешили,
Он же их вел впереди. И гремел весь лес необъятный.

В таких легендах Дионис выступал не один. Его сопровождали менады¹ с бубнами, плющом или змеями в волосах; сатиры — полулюди с козьим хвостом и лошадиными ушами, нимфы, музыканты и танцоры.

Празднование «дионисий» сопровождалось круговой пляской участников в вывороченных шерстью наружу козлиных шкурах. Певцы приставляли к себе козлиные рога, делали бороду из дубовых листьев, а голову покрывали венком из плюща, изображая таким образом козлорогих сатиров—спутников Диониса.

Так в хвалебном гимне Дионису сочетались элементы театрализованного действия (обычай «ряжения») с пляской, пением, инструментальным сопровождением.

Характерная особенность дифирамба—значительная роль за певалы. Это привело к переключкам между хором и запевалой, к разрастанию партий запевалы, включавшей все больше моментов повествования (рассказ о приключениях, о страданиях—«страстях» Диониса)². Так в дифирамб (через партию запевалы) внедрялись эпические элементы, в то время как круговая пляска и пение других участников, выросшие из страстного призывания Диониса, приносили черты лирико-драматические.

В дальнейшем дифирамб все более расчленился на эпическую часть, приходившуюся на долю запевалы, и лирико-драматическую,—пляшущий хор «ряженных», который совершал характерные движения «по кругу», откуда и получил название «циклического».

«Круговая пляска» одетых в козлиные шкуры участников дифирамба сопровождалась шумными, пронзительными звуками инструментов. Распространенность, популярность дифирамба обусловлены лежавшим в его основе народным демократическим культом весны, плодородия. Культ этот, теснейшим образом связанный с основными трудовыми процессами (с земледелием, виноградарством), был близок народу. Так дифирамб стал источником греческой трагедии.

Развитие трагедий из дифирамба протекало в VII—VI веках до н. э. в крупных очагах древнегреческой культуры—в Спарте, Коринфе—и получило окончательное завершение

¹ Менада — собственно «безумная», название вакханки.

² Народные легенды о Дионисе полны приключений: это характерно для мифов об умирающем и воскресающем божестве. Дионис окружен врагами, его тело рвут на части, причем повествование о «страстях» Диониса неизменно приводит к его возрождению, к конечному торжеству и ликованию.

в столице Аттики — Афинах. Именно здесь Феспис ввел актера-рассказчика в дополнение к хору и запевале (корифею). Так был усилен элемент повествования, а также черты драматизма (возникает диалог между корифеем и актером-рассказчиком).

Это нововведение означало уже переход к трагедии. Дальнейшее усовершенствование заключалось в увеличении количества актеров до двух (у Эсхила) и до трех (у Софокла), равно как и в переносе места действия с площади в условия специально оборудованного сооружения, окруженного расположенными амфитеатром местами для зрителя.

Окончательное формирование трагедии произошло в Афинах. Это не было случайностью. Афины, — по словам Пиндара, «копора Эллады», — как раз к концу VI — началу V века до н. э. стали завоевывать гегемонию в Греции и быстро шли к политическому, экономическому и культурному расцвету. Именно в VI веке до н. э. господство знати в Афинах уступило место более демократическому строю. Правда, демократия эта была рабовладельческой, она обеспечивала политические права только свободным гражданам Афин. Особенно возросла мощь Афин после греко-персидских войн (конец VI — первая половина V века до н. э.), в которых Афины сыграли руководящую роль.

Высшего расцвета афинская демократия достигла при одном из замечательных государственных деятелей — Перикле. Маркс считал «век Перикла» эпохой высочайшего внутреннего расцвета Греции¹. Широкообразованный, умный и энергичный Перикл для укрепления своего влияния в массах использовал архитектуру, скульптуру, пляску, поэзию, музыку, среди которых основное значение приобрела трагедия.

Так, «фиалками увенчанные» Афины стали славиться своими празднествами:

...В зиму и лето

Праздники, игры и пляски.

Вот наступила весна, и в честь Бромия²

Песни несутся, хоры состязаются,

Флейты призывно прокочут...

При Перикле, стремившемся сделать из Афин «школу всей Эллады», туда съезжались философы, художники со всех концов Греции. В афинском Акрополе был возведен великолепный храм в честь богини Афины, в Акрополь вела красивая галерея — Пропилеи, украшенная лучшими греческими художниками.

Греческие художники, скульпторы передавали в своих произведениях красоту здорового человеческого тела, которое могли наблюдать на гимнастических упражнениях и состязаниях, столь распространенных в Древней Греции. Этот реализм объясняет нам величайшие художественные достижения древнегреческого изобразительного искусства.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 180.

² Бромий — культовое имя Диониса.

В таких условиях в Афинах получил свое завершение длительный процесс формирования трагедии, явившейся своего рода итогом предшествующего развития «мусических искусств».

Античная трагедия в годы своего расцвета имела громадное общественно-политическое, общегосударственное значение. В этом трагедия приближалась к традиционным массовым празднествам свободных греков—к играм-состязаниям. Не случайно хоровой коллектив, игравший огромную роль в трагедии, отбирался в процессе состязания хоров—представителей разных полисов. Привлекая мифологические или исторические сюжеты, авторы трагедий придавали им современное, злободневное значение, приближали их к массовому зрителю.

Так, трагедии Эсхила были связаны с эпохой освободительных войн и роста государственности, трагедии Софокла и Еврипида—с эпохой независимости Древней Греции и начала ее распада, обнаружившегося в Пелопонесской войне. В лучших трагедиях были отражены наиболее актуальные темы—борьба демократии и аристократии, утверждение прав и обязанностей гражданина, порицание недостатков государственного строя. Отсюда черты большой идейной значительности и социальной роли античной трагедии, воспроизводившей, по словам Аристотеля, действия «важные» и «серьезные».

Историко-мифологическая основа античной трагедии связывалась с политическими, психологическими, религиозными мотивами, борьбой героической личности против слепой судьбы, любовью к родине и т. д.

Красной нитью сквозь античные трагедии проходила борьба героя с роком—олицетворением тех стихийных сил природы, тех общественных закономерностей, которые не могли быть поняты древними греками в силу исторически-обусловленного недостаточного уровня их развития и потому представлялись им в виде неумолимой «судьбы».

Выдающееся значение античных трагедий для нас заключается в глубоком интересе к личности человека:

В мире много сил великих,
Но сильнее человека
Нет в природе ничего...

Это смелое стремление противопоставить человеческую личность природной стихии, эта вера в превосходство человека придавали лучшим произведениям античных трагиков действенный целеустремленный характер.

Вспомним эсхилевского Прометея, давшего людям огонь, за что он был прикован к скале и обречен на ужасные мучения; образ Прометея стал нарицательным для передовых борцов за благо человечества!

Знаменательно, что Аристотель требовал изображения в трагедиях людей лучшими, чем они были на самом деле. Он выдвигал необходимость «говорить о возможном по вероятности или по необходимости», не ограничиваясь копированием того, что есть. Требования эти нашли наиболее яркое воплощение как раз в трагедии.

По Аристотелю, моральная сила трагедии приводит «благодаря состраданию и страху к очищению от [этих и им] подобных аффектов» у зрителей и участников исполнения.

Это «очищение», «катарсис», то есть «облегчение, связанное с наслаждением», свойственно, по учению античных философов, и музыке, но особой силы оно достигает в трагедии, где согласованно использованы разнообразные художественные средства: хор и пляска, сольное пение и диалоги, не говоря уже о сценических атрибутах и приспособлениях, где и зрители, и участники исполнения сопереживают «действию и жизни», «счастью и злосчастью» (Аристотель), заключенные в лучших образцах трагедий.

Организация представления трагедий была почетной гражданской обязанностью и поручалась первому лицу города — архонту-эпониму.

Постановка трагедий приурочивалась к празднествам «Великих дионисий» (март—апрель). Представим себе картину такого празднества в Афинах в яркий весенний день. Гавань полна кораблей, а улицы — пыльных посольств из разных городов-государств. В густой толпе, среди тысячи молодых людей в коротких хламидах с блестящими копьями и легкими щитами, движется статуя Диониса, а за ней группа красивых девушек в белом, которые несут первые весенние плоды в золотых корзинах. Афинских граждан, которым выпал почетный жребий в этом году ставить трагедии, сопровождает хор в пурпурных одеждах, в золотых венках. Люди, составляющие эту процессию, выступят в театре у храма, посвященного Дионису, на южном склоне Акрополя (театр выстроен в V веке н. э.).

Последуем за процессией.

Амфитеатр скамеек, высеченных в скале или специально построенных, покрывал склоны холма. Тут могло поместиться около 20 000 зрителей (вообще же античные амфитеатры вмещали до 40 000 человек). Внизу, перед нижним рядом скамеек, сооружалась закругленная «орхестра» — место, где помещался хор. В центре оркестры был расположен алтарь — пережиток архаических обрядовых действ. В глубине оркестры, возвышалась сцена (первоначально палатка для переодевания актеров, затем специальное сооружение, украшенное колоннами). Передний фасад со времен Эсхила закрывался подвижной декорацией — просцениумом.

Актеры обыкновенно находились перед «сценой». Только в особых случаях они появлялись на возвышении — логейон (то есть в месте, откуда «говорили в исключительных обстоятельствах»).

Машинное устройство было самое примитивное (приспособление для воспроизведения раскатов грома и т. д.). Для показа действия, происходившего внутри храма или дворца, выкатывали экикклему (высокие деревянные подмостки на колесах — пережиток древнего обычая разгравать представления на телегах).

В качестве декорации употребляли ковры, драпировки, ткани. Ввиду того, что на представлениях смотрели со всех сторон, плоскостные декорации не применялись. Занавеса греческий театр не знал.

Актеры играли в масках. Это отчасти диктовалось тем, что представление происходило на открытом воздухе (полагают, что в маску был вделан рупор для усиления голоса). Вместе с тем актерские маски являлись пережитком раскрашенных масок — принадлежности архаических маскарадных действ. Передвигались актеры на котурнах — чрезвычайно неудобной обуви с деревянными подставками на подошвах. Одежда их отличалась намеренной архаичностью. Все это говорит об архаических торжественно-обрядовых истоках первоначальной трагедии.

Величаво-торжественный характер представления древнегреческой трагедии прекрасно выражен в балладе Шиллера «Ивиковы журавли» (перевод В. Жуковского):

Пришед из ближних, дальних стран,
Шумя, как смутный океан,
Над рядом ряд сидят народы
И движутся, как в бурю лес,
Людьми кипящих переходы,
Всходя до синевы небес.
И кто сочтет разноплеменных,
Сим торжеством соединенных?
Пришли отсюда: от Афин,

От Древней Спарты, от Микин¹,
С пределов Азии далекой,
С Эгейских вод, с Фракийских гор...
И сели в тишине глубокой,
И тихо выступает хор.
По древнему обряду, важно,
Походкой мерной и протяжной,
Священным страхом окружен,
Обходит вокруг театра он.

Основой трагедии, до Эсхила включительно, являлся хор, из которого постепенно выделялись актеры—сперва один, затем два и, наконец, три (далее этого числа античная трагедия не пошла).

В начале действия хор маршевым порядком выходил на оркестру и исполнял вступительный парод. В заключительной части действия (экзод) хор в таком же маршевом порядке уходил со сцены. Находясь на сцене, хор пел стихи, сопровождая их движениями то в одну, то в другую сторону. Соответственно характеру и направлению движения, пение хора расчленялось на строфу, антистрофу и эпод. Следовательно, здесь использовался принцип трехчастности, впервые примененный в хоровой лирике.

Небольшое число актеров, скромность и условность декораций и всего сценического убранства, исполнение женских ролей мужчинами, необходимость выступления одного актера в том же представлении в разных ролях,— все это говорит о том, что не актерская игра, не внешние аксессуары бежали в основе древнегреческой трагедии, текст, диалоги, сольные вокальные номера на фоне движущегося и поющего хора.

Таким образом, в своем развитом виде трагедия представляла синтетический жанр, объединявший в одно целое музыку, пляску, действие и разговорно-повествовательное произнесение текста. Соотношение этих элементов трагедии между собой было далеко не одинаково на разных этапах ее развития.

Этот процесс отчетливо можно проследить на творчестве наиболее выдающихся авторов трагедии—Эсхила, Софокла и Еврипида. Все трое жили в Афинах времен Перикла, деятельность их знаменовала расцвет греческой трагедии.

В трагедиях Эсхила (525—456 до н. э.) большую роль играла идея кровной мести, проклятие за грехи предков. Столкновение человека с непреодолимой судьбой—вот основ-

¹ Микен.

ной стержень трагедий Эсхила. Действующие лица у Эсхила в большинстве далеки от жизни — они напоминают богов греческой мифологии. Первые трагедии Эсхила еще близки религиозно-обрядовому действу. В них доминирующую роль играл хор, драматического развития почти не было. В основе произведения лежали хоровые песни и эпическое повествование. Отсутствовала и законченность драмы как единого целого: характерно, что Эсхил писал трилогии.

В дальнейшем и у Эсхила значение хора падает, намечаются цельные характеры, развитие действия приобретает большой драматизм. Такова наиболее замечательная трагедия Эсхила «Прикованный Прометей», где на первый план выступает центральный образ самого Прометея и сильно возросла роль диалогов за счет хора.

В последующей трилогии «Орестейя» Эсхил стремится к психологической обрисовке характеров (особенно ярко в сцене раскаяния и безумия Ореста).

Большая драматургическая законченность, более психологически верное раскрытие характера отличает трагедии Софокла (497—406 год). Действующие лица его трагедий ближе к реальным людям, чем герои Эсхила. Герои у Софокла наделены подчас сильной волей, противящейся слепому року. Но и у Софокла рок, в конце концов, побеждает.

Значительное внимание Софокл уделял идее возмездия: всякое совершенное, сознательно или бессознательно, преступление неизбежно влечет за собой возмездие. Наиболее ярко эта идея отображена в трагедиях Софокла «Эдип-царь», «Эдип в Колонне» и «Антигона». В них раскрыта несчастная судьба легендарного царя Эдипа, его сыновей и дочери Антигоны, стремящихся к лучшему, ни в чем не повинных, но гибнущих от стечения роковых обстоятельств.

Большая нежели у Эсхила естественность, жизненность и индивидуализация образов Софокла отразилась и на музыкальной стороне его трагедий, в частности на функциях хора и солистов. Софокл «уравновесил» хоровое и сольное начало, усилив роль партий солистов. Самый хор у Софокла участвует в развитии действия трагедии.

Дальнейший шаг от хорового действия к лирической драме делает Еврипид (около 480—406 до н. э.). Основное его достижение — замена «сверхчеловеческих», мифологических героев образами из повседневной жизни. Еврипид — творец реалистической психологической драмы. Он стремится привлечь внимание к чувствам и переживаниям простых людей своего времени.

«Человеческим будет наш голос пускай», — говорит об Еврипиде его современник, автор замечательных комедий, Аристофан, вкладывая в уста Еврипида такие слова: «Заговорил я о простом, привычном и домашнем...»

Если Еврипид и привлекает образы мифологии, царей, то обращается с ними весьма свободно. Так, он выдает дочь царя Агамемнона замуж за простого земледельца. Героями своих произведений Еврипид делает бродяг, калек; простой смертный у него посягает на богиню; жрицы упрекают богов в жестокости и т. д. Еврипид смело развенчивает «непогрешимость» античных богов. «В искусство я науку ввел и здравый разум», — говорит он о себе. Все это указывает на демократические черты творчества Еврипида.

Музыкальная сторона трагедий Еврипида уже не ограничивается в основном пляшущим и сопереживающим хором. Для правдивого отображения мыслей и чувств действующих лиц он использует напевную сольную лирику, способную ярко раскрыть внутренний мир героев. Он сближается с передовыми деятелями своего времени — музыкантом Тимофеем Милетским, поэтом Агафоном, пленявшим афинян изяществом своих стихов и мастерским использованием музыкальных средств (Агафону приписывается, между прочим, введение в трагедию хроматического¹ наклонения).

Значительным достижением еврипидовских драм явилось создание свободной, не связанной рамками строфичности, лирической сцены, где актеры поют сольные партии. Вместе с тем, пристрастие Еврипида к хроматизмам, непрестанному модулированию, всевозможным виртуозным вокальным эффектам свидетельствует об упадке античной трагедии в следующий, эллинистический период, о вырождении ее в жанр пантомимы, где идейная глубина уступает место внешней блеску.

**„Сатировская“
драма и хороводная
комедия**

Наряду с трагедией, античный театр знал и «сатировскую» драму, и хороводную комедию.

Торжественной величавости хорового и танцевального начала в трагедии противостояли вольные остроты сатировских хоров: послужив некогда истоком трагедии, сатировские хоры все более отодвигались на задний план, пока в начале V века до н. э. не были окончательно исключены из трагедии.

Между тем народ любил сатиров. И вот, около 500 года до н. э. сатировские хоры вновь включаются в драматические представления в виде самостоятельной сати́ровской драмы: было установлено следующее соотношение — одна сатировская драма должна была приходиться на исполнение трех трагедий.

Сатировская драма сохранила архаические черты причудливой фантастики, стремительные переходы от безудержного

¹ Хроматический тетрахорд, лежавший в основе хроматического наклонения, образовывался из хода на малую терцию, за которым следовали два полутона.

веселья к стомам и жалобам. Каламбуры обильно усаждали сатировскую драму, которая нередко пародировала трагедию.

Если сатировская драма — «веселая трагедия», как ее называли современники, — являлась промежуточным жанром, сочетавшим сюжет и круг действующих лиц трагедии с вольностью и стихийной непосредственностью сатировского действия, то хороводная комедия вся была построена на импровизационных остротах, на разнузданных песнях и плясках дионисовских гулянок. Эти гулянки были связаны с культом плодородия (шумная, веселая гулянка — комос — и дала название «комедии»).

Сведения о характере музыки античной комедии крайне скудны; центральное место в ней занимал хороводный танец, «звериные» хороводы ряженных с участием шутников-импровизаторов.

Действие античной комедии составляла цепь симметрично построенных звеньев: парод — выход хора, агон — спор противоборствующих сил комедии, парабаз — обращение хора к зрителям и т. д.

Народный характер комедии обеспечивал ведущую роль в ней своего рода «словесных состязаний», подобно тому как в трагедии на первых порах господствовало состязание хоров.

Своего художественного расцвета античная комедия достигла в творчестве Аристофана (446 — около 385 до н. э.). Будучи защитником старинных основ афинской демократии и выразителем дум и чаяний аттического крестьянства, Аристофан использовал театр как арену борьбы за свои гражданские идеалы. Его комедии вывели на сцену много ярких социальных типов, создали живой, сценически выразительный тип представления, насыщенного острыми диалогами, (буффонадой), требующего от постановщика и актеров изобретательности, яркости характеристик, остроумных мизансцен.

Итак, выдающиеся деятели античного театра, используя особенности самодеятельных представлений, создали глубоко различные, но в равной мере законченные жанры трагедии и комедии, значение которых вышло далеко за пределы античной Греции.

Музыкальная культура эллинистического периода. К концу первого тысячелетия до н. э. греческая культура распространилась на Запад и на Восток. Она соединилась с местными культурами. Такую смешанную культуру называют эллинистической. Она возникла в государствах, образовавшихся после распада монархии Александра Македонского, включавшей весьма различные по своему уровню и этническому составу страны.

На первых порах эллинистическая культура (последние 3—4 века до н. э. и первые века нашей эры) была ознаменована некоторыми достижениями в области науки и философии.

фии, прикладного искусства, архитектуры (в связи с возведением грандиозных сооружений в новых столицах больших государств).

Именно в это время возникли научные учреждения в Афинах (Академия Платона, Лицей Аристотеля, Сад Эпикура). Александр Македонский основал в крупнейшем торговом и культурном городе Александрии, расположенном в дельте Нила, музей, бывший одновременно академией, университетом и библиотекой.

[Быстро развиваются математика, география, астрономия, медицина и другие естественные науки. Изобретение светотени и открытие законов перспективы привело к расцвету живописи.]

В области «мусических искусств» наблюдался противоречивый процесс: создавались огромные оркестры, в крупных городах учреждались специальные концертные залы (Одеоны), пляска процветала в новом модном жанре — в пантомиме. В собственно музыкальной области налицо было дальнейшее утончение и расширение выразительных возможностей, все большее стремление к чисто внешней виртуозности.]

[Развитие виртуозности шло рука об руку с ростом музыкального профессионализма.] Самодеятельные хоры древней хоровой лирики и аттической трагедии уступают место специальным «гильдиям» певцов и танцоров, получающих за свою деятельность материальное вознаграждение. В конце V века в Афинах образуется объединение художников, которое занималось подготовкой актеров, певцов и музыкантов; спрос на них был так велик, что вскоре это объединение распространило свое влияние на всю Грецию.

Непосредственность, искренняя взволнованность ранних хоровых и танцевальных самодеятельных коллективов уступили место внешне блестящему, но в основном менее содержательному, нарочито и преднамеренно разученному исполнению таких жанров, как так называемый «новый дифирамб», представлявший собой большую хоровую кантату с виртуозными соло.

Развитие внешней виртуозности было связано с оскудением идейного содержания.

Новые средства музыкальной выразительности привели к дальнейшему усовершенствованию музыкальных инструментов. Появляются, по словам Аммиана Марцеллина¹, кифары «величиной с карету». Тимофей из Милета доводит количество струн кифары до 11 (и эта цифра не была пределом — число струн кифары доходило до 20).

¹ Аммиан Марцеллин (род. около 340—ум. около 400 г.) — римский историк, автор сочинения «История», охватывающего период от императора Нервы до конца IV в.

Сплошь и рядом это увлечение техническими возможностями превращалось в самоцель: «Я не пою устаревшего,— самонадеянно говорил Тимофей,— новое гораздо предпочтительнее». Не случайно философы-материалисты, обличая пороки верхушечных слоев общества, заявляли, что современная им музыка «ничего не может выразить, а может только щекотать слуховой нерв и этим напоминает кулинарное искусство». Не случайно чрезвычайное распространение получили поверхностные музыкальные развлечения в виде застольных песенок («сколий»), характер которых замечательно выразил великий поэт Гораций: «Лови момент, так как жизнь быстротечна».

Такой взгляд на музыку говорит о превращении ее в средство забавы и развлечения пресытившихся всеми благами жизни, погрязших в разврате представителей гибнущего господствующего класса античного мира.

или Культура захватили и восточные страны Востока, и западные

Общая характеристика культуры Древнего Рима

Древнее рабовладельческое государство Рим сложилось в VIII—VI веках до н. э. в центре Апеннинского полуострова в Италии.

В середине I века до н. э. и до конца II века н. э. рабовладельческая система во многих районах Средиземноморья достигла своей вершины. Происходило дальнейшее развитие производительных сил на основе эксплуатации рабов. Количество рабов продолжало расти.

Из города-государства, подчинившего себе весь Апеннинский полуостров, Рим в эпоху расцвета эллинистической культуры превращается в рабовладельческую державу.

Римская империя охватывала в этот период все страны, берега которых омываются Средиземным морем — Западную и Южную Европу, Северную Африку, Западную Азию. Город Рим — столица империи — был вместе с тем и средоточием науки и культуры.

В конце II века н. э. начался кризис рабовладельческой системы, который достиг большой остроты к середине III века.

К V веку н. э. упадок сельского хозяйства, ремесел, торговли, усиление восстаний рабов и колонов, вызванных углублением кризиса рабовладельческого способа производства и вторжениями соседних с Римом племен, обусловили гибель Римской империи. В 476 году вождь наемников Одоакр низложил последнего западноримского императора. Эта дата считается годом падения рабовладельческой Западноримской империи¹.

Наиболее развитой экономически и культурно народностью Древней Италии были этруски. В VII—VI веках до н. э. они

¹ В 395 году н. э. из единой Римской империи выделилась Восточно-римская, известная под названием Византийской империи.

снабжали римлян металлическими изделиями; от них римляне восприняли основные принципы строительства и характерные черты архитектурного стиля.

К концу V и в IV веках до н. э. римляне вступили в тесное соприкосновение с населением греческих городов южной Италии, что оказало сильное влияние на культурное развитие Рима. В Риме появились произведения греческого искусства — скульптуры, архитектуры. Среди римского населения широко распространились греческий язык, литература, наука и философия¹.

Однако римляне в основном занялись не дальнейшим развитием теоретических исследований греков, но практическим применением их научных достижений (в области строительства, гидротехники, агрономии и т. д.). По сравнению с греками они далеко шагнули вперед в создании практически необходимых сооружений (дорог, мостов, водопровода и т. п.).

Возникшее к I веку до н. э. единство эллинистическо-римской культуры заметно сказалось и в области искусства.

Художественная литература в Риме возникла в III веке до н. э. (переводы на латинский язык «Одиссеи» и нескольких греческих трагедий). Развивалась лирическая поэзия², первоначально в виде народных песен; в дальнейшем особое значение приобрела сатира. Крупнейшим римским поэтом на грани нашей эры был Вергилий.

Видное место в римской литературе занимали прозаические произведения историков и ораторов. Наиболее крупный римский историк Тацит жил во второй половине I и начале II века н. э. Замечательным римским мыслителем был материалист Лукреций (ок. 95—55 годов до н. э.).

Характерная черта римской культуры — строительство огромных амфитеатров, в которых происходили кровавые гладиаторские бои, а также борьба осужденных преступников с дикими животными.

И в области музыкальной культуры, подобно другим искусствам, литературе, философии Рим находился под влиянием иноземной музыки: город был переполнен греческими и александрийскими декламаторами, певцами, инструментальными виртуозами, финикийскими и испанскими танцовщицами.

¹ Римляне заимствовали одну из форм древнегреческого алфавита и приспособили ее для латинского языка.

² Лирическая поэзия предназначалась для пения с сопровождением струнных инструментов (свои оды знаменитый римский поэт Гораций называл «словами, которые должны звучать со струнами»); стихи выдающегося римского поэта Овидия подчас «танцевались» в театре. Музыкальные номера (так называемые *cantica*) с сопровождением тибий (они представляли скорее речитатив, чем собственно пение) вводились, наряду с разговорными сценами, в римскую драму.

Но Рим обладал и самобытной древней музыкальной культурой. Следы ее — в победных, свадебных, поминальных и застольных старинных песнях, сопровождавшихся тибией (латинское название авлоса), в архаических воинских песнях и плясках.

Первыми музыкантами в Древнем Риме были, как полагают, этруски (начало V века до н. э.), рабочие песни которых отличались большой ритмической четкостью; звуки тибии сопровождали также гимнастические упражнения и кулачные бои.

Однако характер музыкальной жизни императорского Рима определяла не древняя самобытная культура Италии, но, в первую очередь, музыка древнегреческая, а за ней и сирийская (танцовщицы и флейтисты), вавилонская, испанская (знаменитые танцовщицы из Кадикса), египетско-александрийская.

Домициан¹ основал капитолийские² состязания, происходившие один раз в четыре года в специально построенном на Марсовом поле³ помещении, где, наряду с поэтами, состязались певцы и музыканты. Победители увенчивались лавровыми венками. Эти празднества привлекали артистов издалека — из Азии и Египта.

Император Нерон ввел так называемые «греческие состязания», где он выступал не только как поэт, но также как певец и кифаред.

Роль музыки в общественной жизни императорского Рима была немалая; в цирках и театрах выступали громадные хоровые и инструментальные ансамбли (философ Сенека иронически замечает, что в театре бывало больше исполнителей, чем зрителей). Во дворцах и виллах знати находились водяные органы.

Устраивались публичные концерты, которые организовывались специальными антрепризами. Громадный успех сопровождал сольные концерты виртуозов (преимущественно иноземных — греческих или александрийских), совершавших «турне» по наиболее крупным городам Римской империи и получавших за свои выступления баснословные «гонорары». Искключительным спросом пользовались учителя музыки и танцев. Поэт Марциал в письме к другу не шутя советует

¹ Последний римский император (51—96 гг. н. э.).

² Капитолий — один из холмов, на которых был расположен древний Рим. Благодаря своему положению Капитолий был с древнейших времен цитаделью Рима, а также центром религиозного культа.

³ Площадь в древнем Риме, где происходили военные и гимнастические состязания. Отсюда название — по имени Марса, бога войны.

его сыну избрать своей профессией преподавание музыки: в таком случае карьера ему обеспечена.

Римские меценаты почитали признаком «хорошего тона» содержать оркестры из рабов. Музыкой, как известно, увлекались и римские консулы и императоры.

От огромной социально-организующей роли музыки какую она играла в Древней Греции, не осталось и следа. Цицерон с горечью отмечал порочность римской музыки — «потерю достоинства, разнузданность, ведущую к изнеженности». Плутарх вынужден был заметить: «...современники наши, отрешившись от его [искусства] возвышенных красот, вводят в театры вместо прежней мужественной, небесной и любезной богам музыки, расхлябанную и пустенькую»¹.

В Древнем Риме успехом пользовались не величественная трагедия классической Греции, но бьющие на внешний эффект зрелища, вплоть до наиболее излюбленного — кровавых игр гладиаторов.

Пантомим

Широко распространены были издавна в народе республиканского Рима площадные фарсы — ателланы — с характерными образам-масками. В целом эффектных зрелищ являлся жанр «пантомим» — своеобразная пантомимическая сюита для сольного исполнителя-танцора, шедшая под греческий текст (непонятный широким массам); текст этот был приспособлен для хорового пения под шумный аккомпанемент многочисленного по тому времени оркестра из инструментов греков восточного происхождения².

Это был новый профессиональный вид синтетического искусства, имевший главным образом зрелищно-развлекательный характер. Немая роль единственного исполнителя-пантомимиста отличалась большим мастерством выразительной мимики. Искусный пантомимист мог изобразить до пяти-шести различных образов в самых сложных ситуациях. «Один и тот же представляет мужчину и женщину, императора и солдата, юношу и старца», — отмечали современники. Даже циник Деметрий, просмотрев игру пантомимиста-виртуоза, вынужден был признаться: «Я не только вижу, я слышу все, что ты представляешь, и понимаю, почему ты не прибегаешь к разговорной речи, если можешь так свободно разговаривать при помощи рук...»

Основным достижением римского «пантомима» являлась не идейная глубина, но виртуозное владение своим телом, граничащее с фокусничеством.

¹ Плутарх. О музыке. Пб., 1922, стр. 50.

² Ведущим инструментом в этом оркестре был авлос, в числе других инструментов — духовые и шумовые (разновидность флейты Пана — сиринкс, кимвалы, а также струнные — кифары и лиры).

Итак, в целом, расцвет самодетельного музыкально-поэтического искусства классической Греции остался далеко позади. В недрах увядавшей культуры греко-римского мира, раздираемого классовыми противоречиями, стихийно крепла музыка «варваров», поглотившая остатки греко-римской музыкальной цивилизации к моменту гибели Западноримской империи.

Напротив, большой строгостью отличалась музыка раннего христианства, зарождавшаяся в недрах рабовладельческой Римской империи. Однако музыка эта звучала в катакомбах и отнюдь не определяла собой господствующий характер и уровень музыкальной культуры Рима.

Местные центры музыкальной культуры Римской империи

Наряду с Римом в империи процветали и другие крупные города—Тир и Антиохия; быстро рос в своем экономическом и культурном значении молодой еще город Александрия. Наконец, Афины с их былой славой продолжали оставаться одним из значительнейших центров преподавания философии и искусства.

Все эти «местные» центры были очагами древней художественной, в том числе музыкальной, культуры. Они обладали своими первоклассными ансамблями (вокальными, инструментальными и танцевальными).

Особую роль в Римской империи стала играть Сирия¹. Промежуточный характер этой страны на пути из Египта в области «варварской» культуры привел к быстрому росту крупных сирийских городов. Заселение их шло интенсивно, ибо иностранцев, селившихся в крупных центрах, обязывали принимать сирийское подданство. Этим объясняется раздолье и обилие населения, что повлекло за собой, в свою очередь, обогащение сирийской культуры.

Отсюда понятен рост и расцвет столицы Сирии Антиохии, насчитывавшей до полумиллиона населения и застроенной великолепными сооружениями.

Наряду с Грецией и Иудеей уже в то время Сирия была одним из главных рассадников не только пышных культовых обрядов, но и музыки. Здесь созрели типичные и важнейшие разновидности культовой псалмодии и гимнотворчества. Основным представителем гимнотворчества являлся Ефрем Сирий (около 306—378).

Значительная роль в области духовной культуры в первые века нашей эры выпала на долю Александрии. Этот крупный торговый порт и центр философско-религиозных движений (в том числе и зарождавшегося в ту пору христианст-

¹ В ту пору Сирия граничила на востоке с Евфратом, на западе — с Палестиной, Финикией и Средиземным морем, на юге — с Аравией.

ва) стал населеннейшим городом своего времени: число жителей в нем доходило до миллиона человек.

Самой примечательной частью города был Брухейон с царскими дворцами и музеями, где находилась величайшая в древности александрийская библиотека. Она содержала до 700 тысяч свитков. Один только каталог рукописей с трудом умещался в 120 свитках.

В таком оживленном центре обычным явлением были всевозможные празднества, уличные увеселения — где музыка, естественно, занимала одно из первых мест. Достаточно сказать, что в одной из процессий принимали участие триста хористов и триста оркестрантов.

Передовая тогда александрийская культура со своей стороны оказала большое воздействие на Рим.



✓ Особенности античной музыкальной культуры

Сжатый обзор развития греко-римской музыкальной культуры позволяет установить наиболее характерные черты античной музыки. Особенности ее ярко проявились в широко разработанной музыкально-теоретической системе.

Античные «мусические искусства» отличались неразрывной связью текста, музыки и пляски.

На всем протяжении классического периода Древней Греции (VI—V века до н. э.) господствовала вокальная одноголосная мелодика, которая обеспечивала возможность теснейшей ее связи со стихом, отчетливого произнесения текста. Ведущая роль стиха проявилась и в том, что уже в архаическом хоровом одноголосном пении метр стиха обычно определял ритм музыки.

✓ Господство на протяжении многих веков в народе хорового мужского пения сказалось и на применявшемся звуко-ряде: две октавы (от *фа* большой октавы до *фа* первой — это объем так называемой совершенной системы); петь в таком диапазоне мог всякий, без специальной подготовки. Понятие «необразованный» обозначалось словом «не умеющий петь в хоре». Показательно, что философ Платон определял музыку «как искусство управлять хоровыми коллективами».

Такое господство хорового пения трудно переоценить: оно свидетельствует о распространении в Древней Греции коллективного, самодеятельного музицирования, оно явилось основой одного из высших достижений музыкально-поэтического искусства античности — трагедии; оно определило характерные черты античной музыкально-теоретической системы.

Еще большие возможности для разнообразия и дифференцированности античной мелодии дало развитие примерно с

VII века до н. э. среди деятелей лесбийской школы одноголосного сольного пения. Сольная вокальная мелодика достигла тончайших градаций: начиная от декламации под музыку (что было очень распространено) вплоть до все большей мелодической напевности, в ряде случаев переходившей в подлинное пение.

Взаимосвязь «мусических искусств» проявилась и в большом значении ритма. Полнокровный упругий ритм нередко являлся стержнем, объединявшим слова, пение, инструментальную музыку и пляску. Как правило, характер ритма был продиктован органической связью с общественной жизнью, с трудовыми процессами, с военными, праздничными шествиями, с играми, соревнованиями. Характерно, что сами греки определяли ритм как мужское начало в противоположность мелодике, как началу женскому.

Богатство выразительных возможностей античной мелодики ярко проявляется в особенностях ладов.

В основе античных ладов лежал тетрахорд¹. Уже издавна квартовая интонация заполнялась сперва одним промежуточным тоном, а затем и двумя, превращаясь в четырехзвучную последовательность. Расположение тетрахорда, а в дальнейшем и октавных звукорядов (вплоть до первых веков н. э.), было нисходящим.

В дальнейшем античная музыка уже не удовлетворялась диапазоном тетрахорда. Выход за его пределы намечался по-разному. Распространено было «слияние» соседних тетрахордов так, чтобы верхний тон нижнего тетрахорда совпадал с нижним тоном верхнего тетрахорда. Этот тип «слияния» тетрахордов сами греки называли «слитным» в отличие от «раздельного» типа слияния, когда между двумя соседними тетрахордами оставался «промежуток» в целый тон.

В тех случаях, когда кварта заполнялась только одним промежуточным тоном, «в слитных» тетрахордах образовывалась пентатоника².

Проходящий полутон, все чаще заполняющий в качестве второго промежуточного тона квартовую «ячейку», приводит к образованию диатонического тетрахорда.

Основные типы диатонических тетрахордов:

дорийский — нисходящее последование ступеней:
тон, тон, полутон (1, 1, $\frac{1}{2}$);

¹ Буквально «четырёхструн» от греческих слов *τέτταρες* — четыре и *χορδή* — струна). Господство тетрахорда в архаических античных ладах подтверждается тем, что архаические лиры были четырёхструнными, а также характером инструментальной и вокальной нотной записи.

² Наличие пентатоники подтверждается пентатоническим строем архаической греческой лиры и кифары, а также строем архаического авлоса.

фригийский — нисходящее последование ступеней:

тон, полутон, тон ($1, \frac{1}{2}, 1$);

лидийский — нисходящее последование ступеней:

полутон, тон, тон ($\frac{1}{2}, 1, 1$)

81



Слияние одноименных тетрахордов привело к образованию октавных диатонических ладов, среди которых господствующими стали опять-таки квартовые опорные тона.

Дорийский октавный звукоряд — последовательность нисходящих ступеней: $1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}$:

82



Фригийский октавный звукоряд — последовательность нисходящих ступеней; $1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1$; лидийский октавный звукоряд — последовательность нисходящих ступеней: $\frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1$.

Путем дальнейшего прибавления сверху и снизу октавного звукоряда одноименных тетрахордов в период высшего расцвета античной культуры формировалась законченная «совершенная система»:

83



Она включала последовательно все тоны, употреблявшиеся в музыкальной практике Древней Греции. Объем «совершенной системы» — две октавы, что соответствовало регистрам мужских голосов, которые составляли основное ядро хорового пения.

Пережитки господства квартовости сказываются и в том, что даже в двухоктавной «совершенной системе» опорными тонами являлись не тоны октавы, а кварты; тоны звукоряда обозначались также не по октавам, а по тетрахордам.

Центральным и основным опорным тоном всей системы являлся не нижний тон — тоника, как у нас, а средний тон (меза), — своего рода стержень, вокруг которого то сверху, то снизу «вьется» мелодия. Именно такой принцип основ-

ного тона характерен для многих одноголосных музыкальных культур вплоть до наших дней.

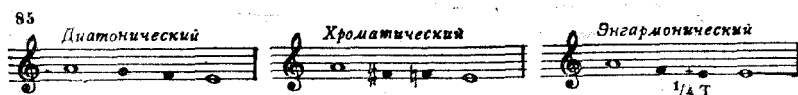
Первоначально «совершенная система» не допускала модулирования. Развитие музыкальной культуры, расширение круга образов, средств музыкальной выразительности вызвали потребность в модуляциях ладовых, интонационных (наряду с модуляциями ритмическими). Для этого включали в «неподвижную совершенную систему» особый «вдвигной» тетрахорд¹, чтобы получить хроматический ход на полутон:

84

a' Nētē	}	Hyperbolaiōn	} Synemmenōn
g' Paranētē			
f' Tritē			
e' Nētē	}	Diezeugménōn Nētē	
d' Paranētē			
c' Tritē			
h Paramésē	}	Paranētē	
a Mésē		b Tritē	
g Lichanós			
f Parhypátē	}	Mésōn	
e Hypátē			
d Lichanós			
c Parhypátē	}	Hypátōn	
H Hypátē			
A Proslambanómenos			

Хроматизация ступеней лада позволяла строить каждый лад с любого тона, сохраняя в неприкосновенности свойственное данному ладу соотношение тонов. Так образовались «транспозиционные скалы», которые регулировали звуковысотный уровень расположения соответственного лада. Употребление «транспозиционных скал» позволяло располагать напев в наиболее удобном для его исполнения регистре.

Тетрахорды различались не только расположением полутона, но и применением в них интонационных шагов на малую, большую терцию и на четверть тона. Отсюда, наряду с диатоническим, существовали хроматический и энгармонический тетрахорды:



¹ Включение такого тетрахорда происходило не разделительным, но слитным способом, что и обеспечивало возможность получить хроматический ход b—h. Так «неподвижная» система превращалась в «подвижную».

В отличие от диатонического тетрахорда, допускавшего лишь тоны и полутоны, хроматический тетрахорд состоял из хода на малую терцию, за которым следовали два полутона, а энгармонический тетрахорд образовался из хода на большую терцию, за которой следовали две четверти тона.

Известные современной европейской музыке понятия лада и тональности в античной музыке дополнялись применением различных «наклонений» с целью разнообразить характер напева.

Наряду с группами основных ладов, обрамленных вспомогательными гипо- и гипер-ладами¹, античная музыка располагала тремя различными «наклонениями», не говоря уже о транспозиционных скалах.

Наконец, помимо «хроматического» и «энгармонического» наклонений, в античной музыке применялись отклонения от установленных ладовых соотношений. Эти отклонения (так называемые «оттенки», «нюансы») могли составлять $\frac{5}{6}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{3}{8}$ тона.

Итак, при не преодоленной еще до конца тетрахордной структуре античная музыка отличалась многообразием ладовых возможностей, превосходящих по богатству выразительности жанровые ресурсы современной европейской музыки.

Древним грекам удалось добиться и редкого многообразия и разработанности ритма, при всей своей сложности и гибкости никогда не теряющего упругости, четкости и определенности.

Инструментальная музыка Роль инструментальной музыки в Древней Греции была менее значительна, нежели роль музыки вокальной. Тем не менее инструментальная музыка была широко распространена.

Сперва инструменты использовались главным образом для аккомпанирования пению. Тут различались «лиродия» и «кифародия» (сопровождение пения самим певцом на лире или кифаре) и «авлодия» (сопровождение соло певца другим исполнителем-авлетистом).

Особое распространение получила кифародия, когда певец сам себе аккомпанировал на кифаре, заставляя звучать струны шипком пальцев левой руки (в перерывах пения певец исполнял инструментальную прелюдию, прибегая тут и к пальцам правой руки, вооруженной плектром²). Репертуар кифародиста был разнообразен: любовные, эпические, застольные,

¹ Гипо-лад образуется путем присоединения «сверху», а гипер-лад путем присоединения «снизу» соответственного тетрахорда.

² Плектр — небольшая пластинка из слоновой кости, черепахи, дерева или твердой кожи с острым углом, которым зацепляют струны.

сатирические песни. Центральным жанром кифародистов был так называемый кифародический ном—большая концертная пьеса, состоявшая из нескольких частей.

Авлодия обычно сопровождала военные действия, гимнастические упражнения, трагедийные хоры¹.

В области сольного инструментального исполнения авлетика была более распространена, нежели кифаристика (так, в отличие от авлодии и кифародии, называлась игра на авлосе или кифаре соло, без пения).

Началом многовекового успеха авлетики явилось выступление Сакада на Пифийских играх в Дельфах в 586 году до н. э., где он одержал на «мусических» состязаниях победу, исполнив свой «пифийский ном»: по сути дела это древнейший из известных нам образцов «программной музыки».

В отличие от авлетики-кифаристика (то есть пьесы для кифары соло), отличалась обычно внешней эффектной виртуозностью.

Другим духовым инструментом античности являлась «флейта Пана», то есть набор трубок разного размера, из которых каждая давала лишь один тон.

Из ударных и шумовых инструментов употреблялись бубны, металлические тарелки (кимвалы), систры, инструменты типа кастаньет — принадлежность многих танцев.

Более разносторонними были музыкальные инструменты Древнего Рима. Наряду с известными нам по античной Греции лирой, кифарой и авлосом (тибией), Рим обладал большим количеством духовых инструментов, преимущественно связанных с воинским бытом: это — труба (прямая труба), изогнутый рог или букцина и литуус — инструмент с цилиндрическим прямым стволом и изогнутым раструбом.

В Риме известны были также инструменты типа арф и лир.

На вакхических празднествах главным образом употреблялись кимвалы и другие шумовые инструменты.

Античная музыкальная эстетика и музыкальная теория находились в глубокой связи с развитием античной науки и философии. История древнегреческой философии — это история борьбы первоначального наивного материализма против различных идеалистических учений, отражавшая противоположность мировоззрения рабовладельческой демократии и реакционной рабовладельческой аристократии. Не случайно ведущими фигурами музыкальной эстетики были величайшие философы античности (Пифагор, Платон, Аристотель) и их непосредственные ученики (Дамон, Филолай, Ари-

Античная музыкальная эстетика и музыкальная теория

¹ В этом последнем случае авлетист назывался «хоравлом», от слов «хор» и «авлос».

стоксен). Подобно тому, как «в многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в возникновении, почти все позднейшие типы мировоззрения» (Энгельс), так и в области музыкальной эстетики можно найти глубокие и правильные суждения, послужившие основой для дальнейшего развития музыкально-эстетических учений.

Уже Пифагор (около 580—500 годов до н. э.) ставит вопрос об объективной, измеряемой числом основе эстетических явлений, а также вопрос о педагогическом значении искусства.

Широко был проведен пифагорейцами взгляд на мироздание как на гармонию. Весьма существенно определение пифагорейцами гармонии как единства многообразного и согласование противоположного. Так, у самых истоков античной музыкальной эстетики заметны первые ростки диалектической мысли. И Гераклит, может быть не без влияния пифагорейцев, устанавливает происхождение гармонии из противоположностей. Прекрасное, по Гераклиту, есть гармония или единство противоположностей, предполагающее переход каждого явления в свою противоположность через борьбу этих противоположностей. Аристотель, в свою очередь, показывает, что принцип единства противоположностей лежит в основе всех искусств. Он считает, что музыка «создает единую гармонию, смешав [в совместном пении различных голосов] звуки высокие и низкие, протяжные и короткие...»

Расцвет музыкально-эстетических воззрений древних греков совпадает с классическим периодом расцвета искусств и философских систем, то есть с V—IV веком до н. э.

Главным достижением древнегреческой музыкальной эстетики явилось широко разработанное учение об этосе¹. Исходное положение этого учения сводилось к установлению причинной связи между характером, складом музыки и душевными переживаниями, которые музыка способна вызывать. Иными словами, учение об этосе исходило из признания громадной социальной роли искусства, в том числе музыки, приписывало ему большое воспитательное значение. Так, величайший мыслитель древности, по словам К. Маркса, Аристотель² (384—322 до н. э.) заявлял, что музыка находится в известном соотношении с моралью. Вот его слова: «Подобно тому, как гимнастика способствует до известной степени развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать некоторое воздействие на этическую природу [человека]».

¹ Этос (ἦθος) по-гречески — нрав, обычай, характер.

² Аристотель, как известно, колебался в своих взглядах между материализмом и идеализмом, но в области искусств проявлял материалистические тенденции.

Стремился использовать учение об этосе в своих классовых целях и философ-идеалист Платон (427—347 до н. э.), являвшийся защитником рабовладельческого строя, проповедовавший религиозную мистику.

Он ставил задачу — посредством музыки воспитать выносливых воинов для борьбы с восстаниями рабов и иноземными врагами, для укрепления рабовладельческого строя, ибо наиболее пригодной для воспитания юношества, по мнению Платона, является именно музыка — ведь «ритм и гармония лучше всего проникают в глубь души и сильнее всего захватывают ее».

В силу этого Платон, например, положительно оценивает произведения в дорийском ладу, настраивающем на преодоление препятствий, отличающемся мужественностью, воинственностью. Отрицательно относился Платон к музыке в ладах миксолидийском и лидийском, которая, по его мнению, усыпляет, изнеживает людей, превращает их в слабых воинов.

Большую роль в разработке музыкально-теоретических воззрений сыграл ученик Аристотеля Аристоксен. Его деятельность знаменует вершину развития музыкальной теории античности. Аристоксен придавал большую роль народной музыке, исходил в своем учении из музыки, широко распространенной в народе. Он сумел возвыситься до осознания необходимости темперированного строя (почти на два тысячелетия предвосхитив в этом отношении завоевания музыкальной теории), в то время как пифагорейцы настаивали на так называемом «чистом» пифагорейском строе, осуществляемом в точном соответствии с математическими соотношениями интервалов, но резко расходившемся со слуховым восприятием.

Аристоксен стал главой целого направления так называемых гармоников. Гармоники исходили в анализе музыкальных явлений из чувственно-слухового восприятия музыки, в отличие от каноников. Каноники были сторонниками абстрактно-математических построений. Они являлись последователями философа Пифагора, который полагал, что в основе музыки, как и всего мироздания, лежат числовые соотношения.

Ярко проявляется различие того и другого направления хотя бы в определении ими понятия консонанса.

«Консонанс — это интервал, в основе которого лежит простейшее соотношение», — заявляли пифагорейцы.

«Консонанс — это наиболее приятное для слуха созвучие», — говорили последователи Аристоксена.

Каноники обращали внимание на числовое соотношение, которое по сути дела лишено эстетического характера; гар-

моники же исходили из чувственно-слухового восприятия консонанса. Здесь как в капле воды отразилось одно из коренных противоречий во взглядах на музыку, которое затем прошло красной нитью сквозь всю дальнейшую историю музыкально-теоретических воззрений.

Своеобразие позиции великого древнегреческого философа-материалиста Демокрита (около 460—370 до н. э.)—в том, что в свои воззрения на музыку он вносит наблюдения и обобщения, касающиеся социальных условий развития искусства, отмечает зависимость между ростом роскоши высших классов греческого общества и развитием музыки. «Музыка есть младшее из искусств»,—замечает Демокрит, объясняя это тем, что ее «породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши». Происхождение музыки Демокрит выводил из отображения реального мира. Он считал, что на первых ступенях своего развития музыка подражала пению птиц.

Ученик Демокрита Филодем, критически оценивая современную ему развлекательную поверхностную музыку эллинистической эпохи, заявлял, что такая музыка служит лишь для того, чтобы щекотать слуховой нерв, противопоставляя, по-видимому, такой музыке музыку высокоидейную.

И в области музыкально-эстетических воззрений сказался общий характер эллинистической эпохи, то есть эпохи упадка античной культуры. Все чаще философы и ученые этого периода отрицают содержательность, этический характер музыки и сводят ее к чисто внешнему, поверхностному развлечению. Творческая постановка вопроса уступает место кропотливому собиранию и истолкованию различных теоретических высказываний о музыке эклектиками-компиляторами.

Глубокую оценку античной художественной культуры дали классики марксизма.

Оценка античного искусства Марксом Маркс считал, что в области искусства известные формы, имеющие огромное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития. Так, предпосылкой греческого искусства явилась греческая мифология. «Известно, что греческая мифология,—указывает Маркс,—составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». Только на том уровне развития, когда мифология была еще живой для народа, возможно было большое развитие эпоса и некоторых других жанров.

На вопрос, почему античное искусство—искусство маленького народа, жившего на Балканском полуострове две с половиной тысячи лет тому назад,—до наших дней доставляет нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняет значение нормы и недостижимого образа,—Маркс отвечает, что греческое искусство отражает «детство человеческого общества там, где оно развилось всего пре-

краснее». Поэтому оно обладает для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень.

Глубоким реализмом отличаются бессмертные достижения античной скульптуры, архитектуры, несравненные гомеровские творения — подлинные сокровища народного гения, античные трагедии и комедии, неповторимые образцы лирики периода расцвета античной культуры.

Лучшим произведениям античного искусства присущ высокий гуманизм. На это и указывает К. Маркс, отмечая, что в античном искусстве нашла свое воплощение живая человеческая личность с присущими ей помыслами, страстями, впечатлениями: «...разве [современный человек] не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность... разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?»

Свежесть, искренность, правдивость характеризуют замечательные произведения древнегреческого искусства, создающего, по словам Маркса, «жизнерадостные, сильные, цельные образы», охватывающие «всеобщую связь явлений в мире».

Эти ценнейшие черты античного искусства были присущи не только скульптуре, эпосу, архитектуре, но и в большой мере античной музыкальной культуре, определив ее историческое значение.

Большим завоеванием античной музыкальной культуры явилась народная основа важнейших жанров как собственно музыкальных, так и таких, куда музыка входила в качестве одного из основных элементов; большая роль самодеятельного искусства; особое значение вокальной музыки с ее напевной пластичной мелодикой. Античную музыкальную культуру отличает достижение тончайших градаций интонирования — от повышенной декламации до «ариозных» кантилен; участие массовых хоровых коллективов в художественно-политической жизни страны; редкое многообразие и разработанность метроритма.

Лучшие представители античной музыкальной теории создали, как мы видели, систему взглядов, исходившую из признания огромной общественно-воспитательной роли музыки.

Однако античной музыкальной культуре свойственна и некоторая исторически обусловленная ограниченность. При всем своем богатстве и разнообразии она не создала крупных по идейному содержанию и масштабу вокально-инструментальных и чисто инструментальных жанров, не создала развитых форм полифонии, гармонического многоголосия. Одна из главных причин этого в том, что в отличие, скажем, от ваяния — музыка еще не достигла в условиях «детства человеческого общества» тех возможностей, которые позволили бы ей, идя от впечатлений действительности, глубоко и эффективно рас-

крывать внутренний мир человека, отображать конфликтность процессов общественного развития.

Тем не менее, достижения античной музыки велики.

Именно потому на протяжении дальнейшей истории музыки, особенно в переломные эпохи — будь то Возрождение, подготовка французской буржуазной революции 1789 года или буржуазно-демократической немецкой 1848—1849 годов — передовые музыкальные деятели неизменно обращались к сокровищнице античной музыкальной эстетики и находили там поддержку своим устремлениям.

**Краткие выводы
по музыкальной
культуре антич-
ности**

Изучение истории древнего мира показывает, что первые выдающиеся достижения науки, техники, культуры возникли и получили первоначальное развитие в странах Востока — в Древнем Китае и Индии, в Древнем Египте и Шумеро-Вавилонии.

Это в корне опровергает антинаучные реакционные «теории» расистского и космополитического толка с их противопоставлением «передового» Запада «застойному» Востоку.

Наряду с развитием техники, науки, письменности древнеегипетская и шумеро-вавилонская культуры ознаменованы многими достижениями в области музыкально-поэтического искусства, в развитии ладов, разнообразных видов богатого и относительно весьма совершенного музыкального инструментария. Данные барельефов и других памятников материальной культуры говорят о большом развитии хоровых, а также инструментальных ансамблей. Значительных успехов достигло и развитие музыкально-эстетических и музыкально-теоретических вопросов, позволивших выявить громадную общественную и воспитательную роль музыки.

Большими успехами отличалось и развитие древнегреческой музыкальной культуры. Создание эпоса, хоровой лирики, трагедии, драмы, комедии, разработка учения о музыкальных ладах и звукорядах, а также музыкально-эстетических воззрений — вот далеко не полный перечень завоеваний древнегреческой музыкальной культуры, которая во многом следовала за музыкальной культурой древнего Египта, Шумеро-Вавилонии и других древневосточных цивилизаций, развивая и обогащая первично осознанные и разработанные в странах древнего Востока музыкально-поэтические достижения.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ФЕОДАЛИЗМА

А. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФЕОДАЛИЗМА ДО XI ВЕКА

1. ВВЕДЕНИЕ

Рабовладельческий строй расшатывал Римскую империю изнутри. Восстания рабов и колонов вспыхивали непрерывно в разных местах. С конца IV века империя уже не могла сопротивляться натиску «варваров»¹, которых рабы и колоны рассматривали как избавителей от гнета рабовладельческой эксплуатации. Завоевания варваров были тесно связаны с революционным движением рабов и колонов.

В 395 году Римская империя разделилась на Восточную и Западную. Более слабая Западноримская империя стала в V веке добычей варваров.

Восстания рабов и колонов и завоевания варваров совершенно изменили весь строй Западной Европы: после падения Римской империи вся земля и власть постепенно сосредоточилась в руках крупных землевладельцев (феодалов), а основную массу трудящихся составляли уже не рабы, а крепостные крестьяне. В Западной Европе начал устанавливаться феодально-крепостнический строй.

Закрепощение вызывало сопротивление среди крестьян, что приводило к крестьянским восстаниям. Но у феодалов была власть и военная сила. Они жестоко подавляли восстания и силой заставляли крестьян работать на себя.

Феодальное общество, возникшее на развалинах Римской империи, породило и новую феодальную культуру. Класс феодалов, пришедший на смену класса рабовладельцев, создал такие формы идеологии, которые соответствовали его интере-

¹ Название, дававшееся древними греками и римлянами славянам, германцам и другим племенам, сыгравшим большую роль в процессе уничтожения рабовладельческого строя.

сам, упрочили его господство и оправдывали крепостническую форму эксплуатации трудящихся.

Христианская религия, возникшая как бессильный протест рабов, крестьян и городской бедноты против существовавших в Римской империи порядков, в условиях феодализма получила преобладающее значение в идеологической надстройке феодального базиса.

Церковь и монастыри стали крупнейшими землевладельцами и эксплуататорами крестьян, всячески поддерживавшими классовое господство крупного землевладения и содействовавшими установлению феодализма.

Феодальная организация церкви освящала религией феодальный базис, являясь «наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя» (Энгельс)¹.

Характеризуя мировоззрение средних веков, Энгельс установил, что оно «было по преимуществу теологическим... юриспруденция, естествознание, философия—все содержание этих наук приводилось в соответствии с учением церкви»².

Литература свелась к «житиям святых», история—к монастырским хроникам; на службу церкви были поставлены поэзия и изобразительные искусства. Была на службе у церкви также и музыка.

Христианская религия, став в условиях феодализма господствующей, официальной религией, вызвала к жизни такие виды церковной музыки, как псалмодия³, юбилании⁴ и т. д.

Раньше всего пышная богослужебная музыка христианской церкви получила развитие в Византийской империи, где сохранились многие достижения античной культуры.

Однако влияние церковной музыки в условиях феодализма не было безраздельным. Ей противостояла стойкая жизненная музыкальная культура народных масс. В противовес псалмодии и юбиланиям народ слагал многочисленные песни. Как раз в песне проявлялось непосредственное высказывание живого искреннего чувства, личное отношение к действительности.

Эта песенность шла и от трудового процесса, и от веселой пляски, и от сосредоточенного раздумья.

Песни пел весь народ. В песнях выражал он свои радости, тревоги, с песней боролся против засилия феодалов, церкви, с песней шел на войну. В условиях феодализма именно в песне

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., VIII, стр. 128.

² Там же, т. XVI, ч. 1-я, стр. 295.

³ Псалмодия—своеобразный способ пения псалма в форме мелодической декламации; ритмика псалмодии определяется грамматическими и логическими акцентами текста.

⁴ Юбилания—пение на слове «аллилуйя», обильно украшенное колоратурами, состоящими из варьированных оборотов основного напева.

выражалось все многообразие переживаний, дум, стремлений крепостного крестьянина, цехового подмастерья, странствующего школяра. Именно потому круг средневековых песенных жанров столь разнообразен: тут и простейшие «куплетные» напевы с бесконечным многократным повторением все той же строфы музыки; тут и повторения с вариантами, повторения с сопоставлением, а то и противопоставлением песенных строф.

В устах народа слагалось и звучало необозримое число средневековых песен, начиная с легковесных любовно-эротических и кончая песнями, пронизанными острой социальной сатирой. Сюжеты эпические, полуэпические, предания глубокой старины и злободневные, дышащие радостью, и напоенные глубокой скорбью, — вот круг образов народного музыкально-поэтического искусства.

Мощь творческой инициативы народных масс выразилась в том, что именно народная музыка легла в основу музыкально-поэтического искусства трубадуров, труверов, миннезингеров; та же народная музыка породила и многочисленные передовые жанры городской музыкальной культуры и положила начало развитию полифонического искусства (см. стр. 225 и след.).

Жестокая борьба между народными массами и феодалами отразилась в многочисленных постановлениях церковных соборов и папских булл, направленных против народной музыки и ее носителей. Но энергия народа, преодолевая гонения и всяческие препятствия, продолжала развивать и укреплять народное музыкально-поэтическое творчество и исполнительство.

Основные центры музыкальной культуры раннего феодализма — королевские дворы и монастыри.

При дворах королей — «варваров», в отличие от высоко развитых ансамблей Римской империи, исполнялись отдельно певцами, сказителями в сопровождении примитивных лироподобных и арфообразных инструментов исторические песни-славы, шуточные песни, песни-загадки.

Основные очаги профессиональной музыки раннего средневековья — соборы, певческие школы при них, особенно монастыри как единственные центры образованности того времени. В них изучали греческий и латинский язык, преподавали арифметику и музыку. Вплоть до XII века строители каменных зданий, живописцы, поэты и профессиональные музыканты выходили из монастырей. Наиболее известны в раннем средневековье Сен-Галленский монастырь в Швейцарии; Сен-Аман во Фландрии, Сен-Марсиал в Лиможе (Франция), Рейхенау в Германии. Именно эти монастыри и некоторые другие явились крупными очагами музыкальной культуры.

Укрепление материального положения монастырей в условиях развивавшегося феодального строя, когда многие из них стали крупными «землевладельцами», отразилось и на музыкальной культуре. В монастыри привлекались, наряду с живописцами, миниатюристами также и странствующие музыканты, которые принесли в глухие монастырские стены задорные песни, игру на музыкальных инструментах и даже пляски. Характерно, что в венском монастыре св. Марии процветали танцы.

В связи с этим дальновидные церковные деятели использовали для многих своих напевов народные песни, что вызвало осуждение церковников-аскетов.

Значительной в условиях раннего средневековья была роль ирландских эмигрантов — носителей просвещения, к которым с VIII века присоединились англо-саксы¹.

С ирландцами связано основание Сен-Галленского, Фульдского монастырей и возникновение новых жанров — тропов и секвенций.

Выдающимся музыкальным теоретиком и педагогом при дворе Карла Великого был англо-сакс Алкуин; в ценных музыкально-теоретических трактатах его сохранилось первое упоминание о системе так называемых церковных ладов.

2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВИЗАНТИИ

Художественная культура Византии Византийская империя как феодальное государство сложилась на основе рабовладельческой Восточноримской империи.

В отличие от Западноримской империи, которая приняла на себя основной натиск варваров и была разрушена до основания революцией рабов изнутри, вторжением вражеских полчищ извне, — Византия² дольше сопротивлялась кризису рабовладельческой системы. Отдельные пережитки рабовладельческого строя сохранились до конца XI века.

Это объясняется, прежде всего, тем, что в Восточноримской империи сохранилось много свободных крестьян, часто живших общинами. Ремесло и торговля восточных провинций Римской империи оказались здесь менее затронуты кризисом, чем в западных провинциях. В то время как на Западе центрами культуры были только монастыри, в Византии серьезную культурную роль приобрели многолюдные города. Здесь уцелели такие центры античной культуры, как Афины, Александрия; возникли и новые — прежде всего Константинополь, ставший в 1330 году

¹ Волна эмигрантов-переселенцев с островов Британии, устремившихся широким потоком на континент, вызвана была нападениями норманнов, за ними датчан и бесконечными гражданскими войнами.

² Так, для краткости, будем называть Византийскую империю.

н. э. столицей Византии¹. Сюда съезжались в последующие столетия иностранные купцы — болгары, русские, венецианцы.

При императоре Юстиниане (он правил с 527 по 565 год) Византия временно поднялась до уровня могущественной державы. Беспощадно выжимая из населения тяжелые налоги, Юстиниан организовал пышный двор, застроил Константинополь великолепными сооружениями. Он поставил себе на службу и другие искусства, которые призваны были отразить богатство и кажущуюся мощь возрожденной на короткое время империи. Отсюда торжественный придворный церемониал.

Византийский император, личность которого считалась священной, обладал неограниченной властью. Важным органом управления и идеологического воздействия на народные массы была церковь. Особенностью Византии был теснейший союз между самодержавием и православием². В силу этого в Византии трудящиеся массы испытывали гнет д в о й н о й б ю р о к р а т и и — светской, то есть многочисленного чиновничества, и церковной — духовенства. Поэтому классовые противоречия нигде в Европе при раннем средневековье не достигали такой остроты, как в Византии, столица которой была «главным центром роскоши и нищеты на всем Востоке и Западе» (К. Маркс).

Наряду с восстаниями народных масс против «дворцового деспотизма» (К. Маркс), огромное значение в дальнейшей истории Византии имело вторжение славян в VI—VII веках н. э. Славяне находили поддержку местного населения, видевшего в них избавителей от рабства и невыносимого податного гнета. Заселение части территории Византии славянскими племенами привело к широкому распространению здесь сельской общины.

Медленное развитие буржуазных отношений и разложение феодализма (XIV—XV вв.) было прервано турецким завоеванием. В 1453 году Константинополь стал столицей Османской империи.

Музыкальная культура

Значительное место в Византии занимала художественная культура. Повсеместно славились византийские ювелиры, строители-архитекторы, художники-миниатюристы, искусные

грамотеи.

Своеобразие византийской культуры (феодалной с остатками рабовладельческого уклада) было обусловлено сложностью этнического состава населения, что проявилось

¹ Константинополь основан императором Константином на месте греческой колонии Византии.

² Так называемый цезарепапизм — единство светской и духовной власти в лице императора.

и в отсутствии единого языка. Знать, господствующие классы употребляли греческий язык, сельское население говорило на сирийском, а многочисленные славянские поселенцы — на славянском языке.

Распространение византийского искусства за пределами Византии имело определенное положительное значение, так как оно стояло на высоком художественном уровне. Вместе с тем искусство Византии являлось одним из орудий реакционной политики деспотической империи, которая стремилась подчинить себе культуру других народов, нивелировать и стереть ее самобытность. Это вызвало мощное противодействие народной культуры и искусства других стран натиску византинизма, особенно ярко проявившееся в успешной борьбе за сохранение и развитие своей родной культуры славянскими народами.

Существенным средством распространения из Византии христианской религии являлось разрешение византийскими церковниками справлять богослужение на местных народных языках. Это способствовало возникновению литургии армянской, грузинской, сирийской и других.

Особенности языка, культуры, религии в полной мере сказались и на музыкальном искусстве Византии. В его основе лежали многообразные по этническому составу и по культурному уровню элементы: наряду с позднегреческими, римскими, сирийскими воздействиями — большое влияние на музыкальную культуру Византии оказали славянские народы (болгарская, древнерусская музыкальная культура), а также культура Армении и Грузии.

Основой византийской культуры являлась **Народная музыка** местная, народная, преимущественно сирийская музыкально-поэтическая культура.

На сирийском языке, который господствовал среди сельского люда и социальных низов городского населения, исполнялось много гимнов. Четкая строфическая структура, выразительная мелодика обеспечили широкую популярность их авторам, использовавшим народные гимнические жанры в своем творчестве.

Таков Ефрем Сирин (306—373), вовсе не знавший греческого языка. Он — выдающийся автор в области гимнотворчества (его гимны сохранились в богослужении до наших дней и являются первыми из дошедших до нас). Именно он добился перелома в ритмике гимнов: вместо принципа долготы и краткости слогов, господствовавшего у древних греков, Ефрем Сирин положил в основу чередование ударных и неударных слогов, добиваясь равного числа ударяемых слогов в каждой строфе. Известен он и тем, что в праздничные и воскресные дни устраивал драматические представления, где звучали бытовые напевы.

Народные черты музыки проявились и во время массовых празднеств на ипподроме. Как и в Древнем Риме, цирк являлся любимым местом увеселения народных масс. Церковные зрелища обслуживали специальные организации, представлявшие определенные политические партии.

В сложной церемонии при посещении ипподрома императором большую роль играла музыка — звучали приветственные возгласы (аккламации):

86



исполнявшиеся сперва запевалями, а затем попеременно хоровыми массами. Аналогичное же славословие в честь победителя звучало при раздаче призов. Вероятно, тексты и напевы приветственных возгласов содержали в себе элементы народной музыки, так как они подхватывались народом.

Народнопесенные черты проявились и в византийской церковной музыке. В ней господствовала гибкая мелодика, связанная с выразительной динамикой и тонкой нюансировкой исполнения. Вот образец «Kyrie» XIV века:

Церковная музыка

87



С первых же шагов развития византийского религиозного культа в музыку его внедрялись элементы цветущего сирийского гимнотворчества. Это облегчалось средоточием высшей как светской, так и церковной власти в руках императора.

Так, в отличие от римской, западной литургии, главным

стержнем которой была псалмодия, основой восточной литургии стал гимн. При этом византийской псалмодии свойственна и большая орнаментальность, пышность мелизматики по сравнению с псалмодией западноевропейской. Это соответствовало торжественному этикету, царившему в дворцовом обиходе византийских императоров:

88

α. γρη. λερι. γε οὐν, εν παν. τι και. ρω. δε. φ. με. νοι ι. να κατ.

α. ξι. ω. η. γ. εκ. φυ. νειν παν. τα ταυ. τα τα μελ. λον. τα νι

Maestoso

τηδ. ρυι. και. οτι. η. και. ει. προσ.θεν. τον. V. ι. οι. τον. αν. θρω. που

sempre rall

παν. τα ταυ. τα τα μελ. λον. τα νι. νι. ούτιι. και.

οτα. θ. και. η. προσ.θεν. τον. V. ι. ου. τον. αν. θρω. που

Роскошь византийского богослужения подтверждается громадным штатом служащих при храме св. Софии: 555 человек при Юстиниане и до 600 человек при Ираклии. В хоровой псалмодии при Юстиниане участвовало 111 «лекторов» и 25 «певцов» — солистов и запевал, что значительно превышало состав папского хора в Риме.

Если на первых порах внедрение гимнических элементов в культовое пение ограничивалось вставкой между исполнением установленных песнопений нового бытовавшего в народе текста (вероятно, с соответственной народной мелодикой), то в дальнейшем наблюдалось типичное для народного пения варьирование напева применительно к новому тексту при сохранении основного мелодического контура, ритмики, количества слогов текста (первичный напев, лежавший в основе такого варьирования, именовался ирмосом¹).

Расцвет гимнотворчества в византийском церковном пении относится к VI—VII векам и связан, главным образом, с творчеством сирийца Романа Сладкопевца, писавшего на народном языке. Роман был дьяконом из Бейрута. Затем он выполнял функцию «первого певца» в одном из храмов Константинополя. Он перенес в область византийского

¹ Ирмос (буквально «связь») являлся головным, ведущим напевом и служил примерной «моделью» дальнейших тропарей.

культы достижения сирийского гимнотворчества. Роман создал, по-видимому, до 1000 гимнов, из которых до нас дошло 80.

Произведения Романа — так называемые кондаки (вероятно, от греческого слова «контос» — краткий, сжатый) — это целые строфические поэмы, отдельные строфы которых (от 18 до 24) объединены использованием акrostиха (виртуозно-смысловая игра с начальными буквами стихов; из них образуются то новые строфы, то имя композитора-поэта и т. п.).

По своей структуре кондак являлся «куплетом» (та же мелодия исполнялась на разные строфы текста) с припевом на постоянно повторяющуюся строфу текста. Это, как известно, излюбленный в народном песнетворчестве жанр.

Еще более пышного развития гимнотворчество в византийской церкви достигло в VII—VIII веках, когда создаются так называемые «к а н о н ы». Канон состоял из девяти од, а каждая ода, в свою очередь, состояла из нескольких (обычно четырех) строф, которые ритмически друг другу соответствовали. В создании канонов особенно выделился Андрей Критский, написавший «Великий канон» из 25 строф, и Иоанн Дамаскин. Заслугой Иоанна Дамаскина явилось также закрепление восьми основных ладов, то есть установление осьмогласия.

Осьмогласие — система употребления четырех древних автентических и четырех к ним плагальных «гласов» (ладов), в которых излагаются как тексты отдельных групп православных церковных песнопений, так и мелодии их. Каждому гласу соответствуют наиболее употребительные в данном гласе мелодические обороты-попевки.

Сложный музыкально-поэтический жанр «византийского канона» — дань изысканному церемониалу византийского двора — в дальнейшем привел к разделению функций поэта и композитора. Возможно, что поводом для такого разделения явилась всеобщая любовь к напевам Иоанна Дамаскина и других гимнотворцев. Популярность их мелодий была столь велика, что поэты зачастую предпочитали использовать такие широко распространенные напевы вместо того, чтобы сочинять новые.

Музыка в гражданском быту Велика была роль музыки и в общегражданских празднествах, во всевозможных процессиях и т. п. Музыка знати была связана, главным образом, не с народными — сирийскими или славянскими — истоками, но с греческой музыкально-поэтической традицией, что было обусловлено преклонением перед античной культурой. Античная традиция дает о себе знать в приветственных возгласах, славословиях («эвфемиях»), в застольно-величальных песнях.

По свидетельству современника, в празднествах при дворе Константина Порфирородного в 946 году антифонное пение сопровождали три органа. Звучали органы также и в застоль-

ной музыке, где участвовали церковные певцы, органисты и литавристы.

В первые века нашей эры орган был светским инструментом: до VIII века он был вообще запрещен в византийской церкви и применялся в торжественных случаях (прием иностранных послов во дворце и т. п.), а также в широком быту.

В одной византийской повести речь идет о некоем Аврелиане, который после свадебного ужина плясал на радостях под звуки органа без перерыва в течение двух суток, пока, обессилив, не умер. Так Домитилла (героиня повести) избавилась от назойливого жениха.

Участие церковных певцов в застольной музыке, равно как и участие инструментальной музыки в церковной, говорит о том, что музыка светская и церковная в Византии имели между собой много общего. Объясняется это единством светской и духовной власти в лице императора. Поэтому культовая музыка Византии оказалась пронизанной воздействием светской культуры и искусства: церковные песнопения исполнялись при дворе, в цирке, в уличных шествиях, и, наоборот, «аккламации»¹ были в ходу в церковном культе.

**Распространение и
последующий упадок
византийской
музыкальной куль-
туры**

Воинствующий византизм использовал в своих реакционных интересах и культуру. Это сказалось особенно явственно на близлежащих странах. В начале XI века (в 1013 году) Византия завоевала и поработила Болгарию.

Политика завоевателей была направлена на уничтожение болгарского языка и болгарской национальной культуры в целях полной денационализации болгарского народа, «превращения его в покорных верноподданных эллинов»².

Реакционная политика Византии в области культуры проводилась и по отношению к Древней Руси. С принятием христианства по византийскому образцу византийские влияния в конце X века проникают и в древнерусское церковное пение. Подобно тому, как введение христианства было прогрессом по сравнению с язычеством, ибо «вместе с христианством славяне получили письменность и некоторые элементы более высокой византийской культуры»³, — и византийское церков-

¹ Аккламации (по-латински *acclamatio* — возглас) — первоначально приветственные возгласы народных масс. Этот обычай восходил еще к дохристианским временам и был воспринят церковью. Особым видом аккламаций являлись приветственные возгласы в цирке «голубой» или «зеленой» политических партий (они различались по цвету одежды цирковых возниц), перешедшие затем в придворный церемониал. Музыка многих аккламаций сохранилась.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IX, стр. 440.

³ Постановление жюри правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник для 3 и 4 класса средней школы по истории СССР. «Правда» от 22 августа 1937 г.

ное пение, и связанная с ним система осьмогласия первоначально могли сыграть известную положительную роль в развитии древнерусской музыкальной культуры. Усваивая, однако, некоторые теоретические основы византийской музыки, церковное пение Древней Руси по своему характеру было самобытным и опиралось на интонационный склад русской народной песни: уже в XI веке византийским образцам противопоставлялись оригинальные древнерусские песнопения, что было связано с общей борьбой Киевской Руси против попыток Византии навязать свое политическое и духовное господство.

Начиная со второго тысячелетия «блестящая» культура византизма стала все больше терять свое значение. Она была так же пронизана разъедающими глубокими внутренними противоречиями, как и весь социально-политический строй Византийской империи.

К тому времени, когда на Западе ширится разделение труда между городом и деревней, когда в недрах феодализма явственно проступают ростки капитализма и назревает культура эпохи Возрождения,—византизм превращается в тормоз дальнейшего прогресса.

Маркс, подчеркивая ужасные насильственные формы губительного могущества Византии, указал, что Константинополь — Рим Востока — «стал настоящей преградой для распространения европейского прогресса».

3. МУЗЫКА СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ ПРИ ФЕОДАЛИЗМЕ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Складывание славянских народов явилось результатом длинного и сложного исторического процесса, охватывавшего большой промежуток времени в несколько тысяч лет.

Славяне как особый народ известны уже римским историкам I—II веков н. э.

Источники называют славян «великим народом», выделяют их храбрость, свободолюбие, выносливость и отвагу, равно как и честность, гостеприимство и щедрость. В отстаивании своей независимости они проявляли непреклонное мужество и предпочитали смерть порабощению.

На основании свидетельств древних авторов и данных археологии следует считать, что славяне не пришли откуда-то извне, а зародились и сложились в самой Восточной Европе. Таким образом, неправильны взгляды большинства буржуазных историков о том, что будто славяне переселились в Европу из Азии и постепенно распространились по территории Восточной Европы.

Великий русский народ и близко родственные ему украинский и белорусский являются народами славянскими. К числу славян принадлежат также поляки, чехи, словаки на западе; болгары, сербы, хорваты и другие народы на юге Европы.

Славяне всегда играли крупную роль в исторических судьбах Европы. В V—VI веках славянские дружины активно боролись с рабовладельческими империями (западноримской и, особенно, византийской). Свыше 1000 лет назад славянские народы создали ряд крупных государств на Балканах, в Центральной и Восточной Европе.

Сильнейшее из этих государств — Киевскую Русь — К. Маркс сравнивал с наиболее значительным западноевропейским феодальным государством — с империей Карла Великого.

Славянские народы дали миру множество гениальных мыслителей, деятели науки и искусства, создали высокую культуру.

Велики достижения славянских народов и в области музыки. С древнейших времен любили славяне музыку, пение, пляски, игру на музыкальных инструментах. С песней славяне трудились. Пением и хороводами сопровождалась их праздники, с песней под звуки военных инструментов шли славяне на войну.

Народным песням и танцам славян свойственна громадная устойчивость и жизнеспособность: старинные песни и пляски передавались из поколения в поколение «на протяжении десятилетий и даже столетий. Народ оставлял в них только самое ценное, бесконечно совершенствовал и доводил до законченной формы... Народ является творцом и хранителем всего ценного»¹. Так развивались наиболее важные черты и особенности народно-национального характера.

О большом распространении музыки у древних славян говорят письменные свидетельства современников и вещественные памятники. Любовь славян к музыке единодушно отмечают сирийские, арабские, византийские летописцы, называвшие славян «песнелюбцами». Византийский историк VI века н. э. Прокопий отмечает, что с удовольствием слушал «славянские песни»; рассказывая об антах (древних славянах), он не забывает упомянуть об их песнях. Яхия из Антиохии и арабский писатель Якуб восхищались славянскими песнями, которые они находили многозвучными и приятными для слуха. «Они насыщают мою душу» — писал Якуб, слышавший пение славян в годы правления болгарского царя Симеона (то есть в начале X века).

¹ Калинин М. И. Об искусстве и литературе. Статьи, речи, беседы. М., 1957, стр. 181.

Уже в весьма отдаленные времена выявилась огромная роль славянских музыкальных культур, недооцененная в работах многих буржуазных исследователей всеобщей истории музыки.

В глубочайшую древность уходят истоки замечательных болгарских народных песен и плясок, среди которых выделяются разнообразнейшие хороводные пляски — наиболее характерный вид массового музыкального искусства этого народа. В возникшем в VII веке болгарском государстве культура молодого народа расцвела так быстро, что спустя 200 лет не только сравнялась с византийской культурой, но и превзошла ее. Музыка Болгарии оказала значительное воздействие на музыку Византии и других стран.

Известность виднейшего композитора второй половины XII и начала XIII века Иоанна Кукузеля, который вырос в Болгарии и широко использовал болгарские народные интонации в своих искусных произведениях, вышла далеко за пределы Болгарии. Ученики известных славянских просветителей Кирилла и Мефодия основали в Болгарии первый славянский культурный центр и разрабатывали основы славянской музыки.

Героическую борьбу болгарского народа против его угнетателей и поработителей турок отразили так называемые хайдукские песни, отличавшиеся глубоким реализмом и большой жизнеутверждающей силой.

Значительный вклад внесен в сокровищницу музыкально-го искусства на протяжении веков и другими южнославянскими народами¹.

Музыкальная культура народов, населяющих ныне Югославию — одна из древнейших в Европе. Еще в I веке до н. э. древнегреческий географ Страбон отмечал музыкальность южных славян, их искусную игру на свирели и дуде². Музыка народов Югославии отличается многообразием формы, жанров и средств выразительности. «В ней поражает «разноликость» и, вместе с тем, «стойкая общность ритмо-интонационных элементов»³.

Музыка с давних пор стала неотъемлемой частью народной жизни: «Где собрались три словенских крестьянина, там уже готовый хор», — гласит народная поговорка⁴.

Преисполненные ненавистью к турецким поработителям сербские певцы отважно и пылко пели свои героико-эпические сказания, исторические и духовные стихи.

¹ К южным славянам, кроме болгар, относятся сербы, хорваты, словенцы, жители Боснии и Герцеговины, Македонии, Черногории.

² Ямпольский И. Музыка Югославии. М., 1958, стр. 4.

³ Там же, стр. 8.

⁴ Там же, стр. 9.

С сербским эпосом соперничает задушевная лирика крестьянских трудовых, обрядовых и любовных песен. Эта лирика принадлежит как сербам, так и хорватам, словенцам, черногорцам, боснийцам. Хоровая лирика находит широкое место в народных гуляньях; она тесно спаяна с хороводной плясовой песней — сербским коло¹.

Народные сербские «гуслиры»² сыграли большую роль в эпоху борьбы балканских славян за свою независимость против турок.

Их искусство славилось далеко за пределами родины (в Венгрии, в Польше). Сербские гуслиры доходили и до Украины. Они никогда не воспевали мифологических героев или чудотворцев, а прославляли реально существовавших людей — героев, черпали сюжеты из национальной истории³. Широко распространенное хоровое унисонное пение в Черногории и Санджаке носит форму «диалога»; одна группа певцов «зачи-
нает» напев, а другая подхватывает его⁴.

XV—XVI века были временем расцвета культуры города-республики Дубровника в Далмации: выдающиеся ученые (математики, врачи, историки) славилась повсюду. Сочетая народные хорватские и сербские традиции с идеями гуманизма, литература Дубровника стала образцом культуры Возрождения в истории южных славян. Именно здесь были созданы значительные произведения хорватской литературы.

Рано развились в Дубровнике жанры пасторали, драматических игр с пением и пляской. Большое место занимала музыка и в представлении мистерий и литургических драм, равно как в светской драме. Известны видные музыканты, связанные с культурным очагом Дубровником. В XVI—XVII веках в Далмации выдвигается ряд композиторов, среди которых одним из крупнейших был Иван Лукачич (ок. 1574—1648).

В Австрии, Силезии, Чехии и Моравии работал крупный мастер полифонии, словенец по происхождению (уроженец

¹ Коло (круг) — главный танец южных славян; известны многие его разновидности: в одной из них крестьяне поют героико-эпические песни, духовные стихи, в иных — песни любовные и юмористические.

² Коло тесно связан с песней, инструментальной музыкой, пантомимой, своеобразие колорита подчеркивается красочностью костюмов танцующих. Эта хороводная пляска идет в сопровождении народных музыкальных инструментов (свирель, волынка, лирица, тамбурица, большой барабан), исполнение на которых часто доведено до предельной виртуозности и выразительности.

³ Гусле — основной южнославянский смычковый инструмент, преимущественно однострунный. Встречались и двухструнные и трехструнные гусле. Другие народные инструменты — гайда (волынка), двойница, гадулка, лирица. Из ударных инструментов до сих пор сохранил значение большой барабан.

⁴ Ямпольский И. Музыка Югославии, стр. 27.

⁵ Там же, стр. 13.

Крайны) Якобус Петелин-Галлус (Хандль), прозванный Карниолусом (1550—1591) ¹.

Творчество Якобуса Хандля ставят наряду с произведениями Палестрины и обоих Габриэли. Оно отличается одухотворенностью, свежестью мелодики, большой лирико-драматической выразительностью гармонии, звукокрасочными эффектами, свободным и своеобразным использованием многоголосности. Певучая распевность и лирическая привлекательность его мелодий, нередко обрамленных подголосками, издавна характерная для славянской музыки «секстовость», своеобразная синкопированная ритмика, преобладание нечетного тактового строения и ряд других признаков свидетельствуют о том, что в творчестве Хандля проявились особенности славянской музыкальной культуры.

Польский народ издавна отличался цветущей музыкальной культурой.

Уже в летописи так называемого Мартина Галла (XII век) говорится о хороводах с музыкой и с прихлопыванием в ладоши (буквально «хлопки»), о «девичьих» песнях, об игре на лютне. От XIII века сохранились известия о музыке военной и о зачатках музыкально-сценических действий.

Польские мастера в эпоху Возрождения создали высоко развитую своеобразную хоровую полифоническую культуру; танцы и песни польского народа стали излюбленными в ряде европейских стран, начиная с XVI века; польские лютнисты славились в крупнейших музыкальных центрах XV и XVI века, а их произведения, равно как и полифонические сочинения лучших польских авторов, помещались в первопечатных сборниках избранных музыкальных творений. В XIX веке Польша дает миру Шопена и Моцарта.

В Чехии уже в XIV веке Прага становится крупным музыкальным центром европейского значения; в XV веке, задолго до реформации в Германии, Ян Гус возрождает и закрепляет интерес к старинной чешской национальной культуре, в том числе к музыке, а в огне религиозных войн гуситов и таборитов возникли замечательные чешские патристические народные песни, распространившиеся далеко за пределами своей родины. В дальнейшем чешские музыканты выделяются высоким профессиональным уровнем и мастерством и принимают ближайшее участие в формировании наиболее высокой в XVIII веке ветви симфонической музыки: чешские мастера на добрых полвека опередили ранние симфонии Гайдна.

Огромны и всем культурным миром признаны достижения русской музыкальной классики XIX и начала XX ве-

¹ Галлус по-латински, Петелин по-словенски буквально — «петух». Другое прозвище композитора — Хандль.

ка. Издавна отличаясь своеобразием, высоким уровнем и богатством народного песнетворчества, выдающимися достижениями в области композиторской музыки уже в отдаленные времена, русская передовая школа в своем стремительном самобытном развитии с 20—30-х годов XIX века заняла первенствующее место, оказывая плодотворное воздействие также и на демократические школы и направления ряда зарубежных стран.

Значение русской музыкальной классики — отнюдь не только в отдельных фактах воздействия русской музыки на музыку зарубежных стран. Неизмеримо более важным для установления далеко выходящего за пределы нашей родины значения русской музыки является то, что в русской музыкальной классике наиболее ярко проявился принцип глубоко правдивого, патристического, реалистического музыкального искусства, тесно связанного с народным творчеством и с передовым общественным движением своего времени.

Своеобразие русской музыки восходит к далекому прошлому, созревает, по-видимому, еще до периода образования русского национального государства — как характерное проявление русской народности, музыкальные памятники которой в последние годы начинают раскрываться в исследованиях советских музыкальных ученых. Чем дальше, тем больше выявляется наличие весьма древних истоков достигшего значительного развития русского самобытного многоголосия.

Итак, русская музыкальная культура издавна отличалась высокой самобытностью, значительными достижениями, основанными на могучем развитии глубоко патристической русской передовой музыкально-поэтической культуры.

Сейчас обратимся к музыкальной культуре болгарского народа, своеобразие и достижения которого проявились еще в последние века первого тысячелетия н. э.

4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ БОЛГАРИИ

Народная музыка Музыкальная культура болгарского народа представляет собой часть общеславянской культуры. Она сложилась на протяжении многих веков в борьбе болгарского народа с его угнетателями.

В основе болгарской музыкальной культуры лежит многообразное замечательное народное искусство. В числе свыше двадцати тысяч известных болгарских народных песен много трудовых песен — пастушеских, пахотных, жатвенных и других. С трудовой деятельностью народа связано и большое количество древнейших, возникших еще в дохристиан-

скую пору, обрядовых песен («колядок», «подблюдных», «посиделок» и т. д.). Издавна сложились у болгарского народа и прекрасные бытовые песни — семейные, любовные, свадебные, плачи и т. д.

Своей глубокой древностью выделяются разнообразные хороводные пляски («хоро») — основной, наиболее характерный и излюбленный вид народного музыкального искусства. Участники хоровода воспроизводят в установленном музыкальном ритме движения, сопровождающие толчение зерен, вскапывание земли и т. п.

И в последующие века, после принятия христианства, несмотря на распространение враждебных народному искусству церковных учреждений, народная музыка продолжала развиваться. Сохранились сведения об исполнении военных и победных песен болгар, о военных болгарских духовых инструментах (первое известие у византийского летописца Логофета от 783 года), о хороводных песнях и плясках.

Из народных болгарских музыкальных инструментов должны быть отмечены, прежде всего, кавал и гадулка.

Кавал — это пастушеская продольная флейта, отличающаяся мягким приятным тембром¹. Кавал хорошо передает меланхолические напевы лирической народной песни. Иногда он используется для аккомпанемента песен крестьянок.

Грушевидная гадулка — смычковый инструмент с тремя или большим количеством струн, своего рода «кеманча». Он используется для аккомпанемента героических народных песен. Звук гадулки напоминает звук скрипки.

Одним из любимых народных инструментов является гайда — волынка, состоящая из меха, свирели, издающей какой-либо низкий тон, и другой свирели с отверстиями для исполнения мелодии и отверстием для вдувания воздуха. Чаще всего гайда употребляется в праздничных деревенских хоровах.

К числу древнейших болгарских инструментов относится шипковый инструмент танбур (его изображение встречается на древних памятниках).

Народная музыка Болгарии почти исключительно одноголосна. В труднодоступном гористом Пиринском районе (а также в районе городов Софии и Самоков) сохранилось архаическое двухголосие; верхний голос более развит, отличается гибкой мелодикой (он называется ведущим — «водич»), а нижний голос движется на секунду вверх и возвращается в свое исходное положение, нередко сливаясь в начале, в конце напева, а подчас и при начале каждой новой попевок с верхним голосом в унисон (нижний голос называется голосом идущим — «одич»).

¹ Диапазон звукоряда кавала немного более двух октав.

Много памятников свидетельствует о наличии в древнейшие времена на территории Болгарии, наряду с инструментами эллинистической культуры (римские тубы, орган, инструменты типа авлоса и т. д.), — сабобытных инструментов и форм музицирования. Так, при раскопках найдена костяная свирель — прототип современного болгарского народного инструмента кавал. Этот инструмент упоминается и в архаических народных песнях. На фресках башии Рильского монастыря (юго-западная Болгария), датируемых VIII веком н. э., изображено 13 человек, из которых 8 ведут хоровод, 4 играют на инструментах¹, один дирижирует. Все музыканты — в древнеболгарском одеянии. Служебник (псалтырь) царя Ивана Александра (XIV век) содержит миниатюры, изображающие музыкантов в болгарской одежде и музыкальные инструменты, близкие к перечисленным.

Началом Болгарского государства считается 681 год, когда был заключен договор между Болгарией и Византией в результате победы болгарских войск над византийскими. В это время начинается процесс феодализации страны, завершившийся к X веку.

Все села и города Болгарии принадлежали крупным и мелким боярам, князьям, высшему духовенству, то есть представителям господствующего класса. Царь был ограничен властью феодалов и избирался ими. Крестьяне были закреплены за своими феодалами и должны были работать на них. Также закрепощены были и городские ремесленники, не имевшие права переселяться из одного города в другой. Складыванию феодальных отношений помогло принятие христианства в 865 году по византийскому образцу болгарским князем Борисом (годы его правления: 852—888). Христианство было объявлено государственной религией: этого требовали внутренние и внешние политические интересы Болгарии того времени.

Византийский летописец сообщает, что «когда Борис был готов принять христианство, он просил послать ему из Константинополя духовных лиц и певцов».

Ошибочно было бы, однако, полагать, что церковная болгарская музыка целиком была заимствована из Византии и не отличалась самостоятельностью.

Большое значение здесь имела деятельность моравских учеников Мефодия², выдающегося поборника раннего славянского просвещения. Они привезли с собой в Болгарию первые книги на славянском языке и были направлены Борисом в город Преслав для обучения местного насе-

¹ Изображены барабан, грушевидный восьмиструнный тамбур, арфобразный цитровый инструмент, насчитывающий около 20 струн, длинная, расширяющаяся к концу трубка (она близка инструменту, бытовавшему и в Древней Руси).

² Мефодий (ум. 885) — выдающийся славянский просветитель. Вместе со своим братом Константином, в монашестве принявшем имя Кирилла, и после его смерти распространял славянскую грамоту и богослужебные книги на славянском языке.

ления славянской грамоте и для подготовки кадров церковнослужителей на родном языке. В 886 году в Болгарии был создан славянский культурно-просветительный центр, было положено начало славянской письменности.

Кирилл и Мефодий были родом из Солуни (Салоник): солунская культура, в том числе музыкальная, имела много славянских черт. Вероятно также, что мать Кирилла и Мефодия была славянкой. Тем важнее то обстоятельство, что Кирилл и Мефодий придавали большое значение музыке и сами любили петь духовные песни. В одной летописи того времени говорится, что когда Кирилл с учениками приплыл в Херсон, они «начали пахать с пением псалмов по-славянски». По всей видимости, Кирилл и Мефодий пели песни на славянском языке; мелодии их были близки славянским напевам.

Кирилл и Мефодий осуществили перевод на славянский язык церковных книг с сохранением напевов. Вероятно, что в основе этих книг лежало славянское церковное пение, так как многие источники, сообщающие о древнем болгарском церковном пении, говорят о «литургии на славянском языке», о «славословиях по-славянски». На похоронах Кирилла все славяне, которые были в Риме, как и римляне, пришедшие со свечами, пели над ним «по-славянски»¹.

Таким образом, церковное пение, основывавшееся в значительной мере на народной музыке, сыграло известную роль в истории болгарской музыкальной культуры.

Феодалный гнет, изнурительные войны с Византией обостряли классовую борьбу народа против феодалов и помогали развитию в X—XI веках массового народного движения протеста против феодалов, известного под именем «богомильства».

Богомилы — участники антифеодалного крестьянского движения в Болгарии, принявшего форму религиозной ереси. Они получили название по имени основателя секты — священника Богомила. Это движение, вызванное быстрым процессом феодализации страны, возникло в Болгарии в первой половине X века и вскоре получило широкое распространение.

Музыка занимала большое место у богомилов, которые нападали на духовенство, проповедовали неповиновение феодальным светским и церковным властям, хулили богатых бояр, вели агитацию за отчуждение церковных имуществ, учили, что раб не должен служить своему господину². Богомилы отрицали музыку, обслуживавшую феодальную верхушку общества. Придерживаясь народных обычаев, они признавали лишь народную музыку.

С принятием христианства из Византии и введением ви-

¹ Имеются и другие источники, подчеркивающие обыкновение петь в болгарской церкви по-славянски.

² Богомилы проповедовали необходимость скромности, воздержания и простоты, ратовали за исполнение песен и легенд на родном языке, во многом содействуя развитию древнеболгарской литературы и искусства.

зантийского церковного пения народная музыка развивалась в условиях борьбы с музыкой болгарской церкви¹. Христианская церковь в Болгарии, будучи кровно заинтересована в укреплении феодально-эксплуататорских отношений, предприняла борьбу против народной музыки и танцев.

В древних болгарских номоканонах (уставах) встречаются жестокие анафемы, направленные против «хождения по русалиям» и других народных обычаев и праздников, сопровождаемых музыкой и танцами.

Показательно, что представитель феодальной церкви пресвитер Козьма считал богомилов «нехорошими крестьянами, которые пили вино под звуки гусель, вели хороводы и пели бесовские песни... не пели молитв священников».

Вместе с тем передовые болгарские деятели, развивавшие самобытную славянскую музыкальную культуру, борясь с проникновением византийского церковного пения, противопоставляли ему свои болгарские церковные напевы. Византийская церковь особенно была враждебна народной болгарской музыке: на 6-м вселенском соборе подверглись осуждению «гнусные маскарады, срамные песни и танцы». Служитель церкви Клемент Охридский также восставал против «дьявольских песен и танцев», имея в виду народные песни и пляски.

Однако церковь не только не смогла искоренить народную музыку, но, наоборот, народная музыка Болгарии оказала большое влияние на церковную музыку как болгарскую, так и византийскую. Уже в X веке болгарская народная музыка была известна далеко за пределами страны. Во Франции встречались секвенции под названием «булгарика...»².

Стойкость народной болгарской музыки при турецком иго

В последующие века, особенно после покорения болгарского народа Турцией (конец XIV века), народная музыка продолжает развиваться, создаются все новые народно-песенные и народнотанцевальные жанры.

Византийский летописец и путешественник Григорий Никифор, посетивший в 1325—1326 годах болгарские земли, имел возможность видеть, как после окончания церковной службы болгарские крестьяне начинали плясать в хороводе. Никифор впервые сообщает и о существовании у болгар к этому времени эпических песен, воспевающих подвиги известных героев. Действительно, еще с XIV века большой любовью народа пользуются юнацкие песни о народных героях (юнаках), борющихся за свободу и счастье своего народа. Наиболее знаменитыми юнаками, жившими в XIV веке, считались король Марк, Реля, Момчил.

Немецкий путешественник Стефан Герлах, проезжавший через Болгарию в 1573—1578 годах, отмечает, что «после цер-

¹ Хотя эта последняя и восприняла от народной болгарской музыки некоторые славянские черты.

² За предоставление ценных сведений по музыкальной культуре древней Болгарии выражаю большую признательность кандидату искусствоведения Стояну Петрову.

ковной службы и обеда девушки, взявшись за руки, начинали плясать в хороводах и пели по-двое». Он записывает также в дневник, что «вечером... вернулось много болгар с полевых работ, которые пели обычные хороводные песни».

Позднее, преимущественно в XVIII веке, возникают так называемые хайдукские песни, отразившие героическую борьбу хайдуков против угнетателей и поработителей болгарского народа¹. Они отличались свойственным народу оптимизмом: герой, умирая, верит в продолжение своего дела другими после его смерти. Народный характер хайдукских песен подтверждается их содержанием: хайдуки недовольны своим воеводой, намереваются его убить, а затем разойтись по домам, чтобы пахать землю, пасти стада. Народный характер хайдукских песен проявляется и в их реализме: они правдиво показывают жизнь болгар под турецким владычеством, борьбу хайдуков против турок, с большой теплотой и любовью рисуют леса и горы, картины родной природы.

Значительного развития достигли в Древней Болгарии музыкальное просвещение, наука о музыке. Виднейшим, наиболее разносторонним музыкальным деятелем, композитором второй половины XII — начала XIII века был Иоанн Кукузель, прозванный «Ангелогласным». Кукузель — по матери болгарин. Он с детства сроднился с народной музыкой и использовал болгарские народные интонации во многих своих сочинениях (важнейшее произведение Кукузеля — «Полиелей болгарский»).

Основной заслугой Кукузеля как композитора является создание плавных красивых мелодий большого дыхания, выражающих глубокие мысли и чувства.

В творчестве Кукузеля происходит слияние элементов народной болгарской музыки и церковного болгарского пения. В своих церковных напевах, диапазон которых велик (около двух октав), Кукузель применяет своего рода модуляции, проявляет большое мастерство в варьировании мелодий, в установлении стройных мелодических периодов и разделов, в соотношении между нижним выдержанным тоном (своего рода органным пунктом) и своеобразной гибкой мелодикой.

Кукузель — не только выдающийся композитор, но и создатель новой теории музыки и новой нотной записи. Он ввел указания темпов и применение размеров.

Вот яркий образец музыки Кукузеля, заимствованный из ценнейшего сборника его произведений под названием «Полиелей на българката» (Полиелей, посвященный болгарке)²:

¹ Гайдуки вели борьбу не только против турок, но также против чорбаджиев и потурченцев, которые, забыв свое болгарское происхождение, предав национальные интересы своего народа, служили туркам и вместе с ними беспощадно эксплуатировали народ своей страны.

² «Духовни музикални творби И. Кукузель» (п/р П. Динева, София. 1938). Сообщил С. В. Петров.



Таковы древние богатейшие источники болгарской музыкальной культуры, которую народ мужественно отстоял и приумножил в период турецкого владычества, длившегося много столетий. На этой основе с последней четверти XIX века, после освобождения Болгарии русским народом от власти турецкого султана, и на протяжении первой половины XX века расцвела многогранная композиторская музыка Болгарии. Многие выдающиеся музыкальные деятели Болгарии стоят в первых рядах композиторов социалистического лагеря.

5. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АРАБОВ

Ранняя культура арабов

В основе музыкальной культуры современных стран Арабского Востока (Египет, Сирия, Ирак, Йемен и другие) лежит древнеарабская цивилизация. Последние изыскания и раскопки позволяют отнести начало ее уже ко второму тысячелетию до н. э., когда в Южной Аравии существовали четыре цветущих государства с сравнительно высокой культурой. Расцвет музыкального искусства Древней Аравии своеобразно сочетается с развитием других видов художественного творчества — литературы и поэзии, зодчества, всякого рода художественных ремесел.

Позднее, в начале нашей эры, и на северной границе Аравии возникают государства, попадавшие в вассальную зависимость то от Ирана, то от Рима.

В начале первого тысячелетия н. э. условия неблагоприятствовали процветанию арабской культуры. Хотя в эпоху ве-

ликого переселения народов и конца греко-римского мира арабы остались в стороне от основного натиска «варваров» с севера, но постоянные междоусобные раздоры между образовавшимися в III—VI веках полуоседлыми государственными объединениями и отдельными племенами, а также ослабление торговли между Западом и Востоком, в которой арабы играли большую роль, привели культурную жизнь Аравийского полуострова к большому упадку. Цветущие крупнейшие города Пальмира, Пётра были превращены в развалины.

Развитие арабской культуры Положение резко изменилось во второй половине VI века н. э. Успешные войны с завоевателями в этот период, которые пытались вторгнуться в Аравию; объединение арабских племен; рост городов (Медина, Мекка); принятие единой религии — религиозного учения Мухаммеда (ислам)¹ — способствовали возникновению и укреплению государственной организации арабов и дали мощный толчок для большого экономического, политического и культурного развития арабского государства.

Завоевание мусульманами Сирии (638), Ирана (642), Египта (647) и соприкосновение арабской культуры с культурой, искусством таких высокоразвитых стран, как Византия, Египет, привело к большому подъему арабской культуры, арабского искусства.

Арабам понадобилось менее столетия, чтобы подчинить себе Месопотамию, Иран, Сирию, Палестину, Египет, Северную Африку, Пиринейский полуостров, Среднюю Азию, часть Северо-западной Индии, Армению, Азербайджан и часть Грузии. Владения арабов простирались от Индии до Атлантического океана, от Кавказа до сердца Африки. На основе завоеванных стран был образован в 632 году х а л и ф а т — крупная феодальная держава, во главе которой находился халиф².

Арабский язык стал языком международным. Им пользовались иранцы и испанцы, таджики и узбеки, египтяне и сирийцы...

В разных концах Европы, Азии, Африки вырастают цветущие культурные центры — средоточие наук и искусств. Это Дамаск в Сирии, Багдад в Ираке, Каир в Египте, Кордова, Толедо и Севилья в Испании.

¹ Ислам (арабск.—покорность), или мусульманство — религия, возникшая в Аравии в VII веке на базе разложения родового строя у арабских племен. После арабских завоеваний VII—VIII века ислам распространился в странах Ближнего и Среднего Востока, став господствующей религией в арабском государстве.

² Халиф (арабск. халифа — преемник, заместитель) — титул государей в ряде стран Ближнего, Среднего Востока в средние века. Халифы претендовали на положение и роль главы государства и общины всех исповедующих ислам.

Первоначально двор халифов династии Омейядов (661—750) находился в Дамаске в Сирии. Двор этот стал средоточием выдающихся художников, поэтов, зодчих, музыкантов и ученых. Музыканты совмещали в себе профессию певцов, исполнителей на музыкальных инструментах, композиторов, поэтов и музыкальных исследователей.

В период Аббасидского халифата (с 750 года) центр государства переместился из Сирии в Ирак. Новая столица Арабской империи Багдад в Ираке, основанный в 762 году, стал центром не только арабской, но всей восточной цивилизации средних веков. Первое столетие правления Аббасидов (750—847) принято считать «золотым веком» арабской цивилизации. Стремительный взлет к мировому господству арабского государства привел к огромному расцвету культуры, в том числе многих искусств.

При Аббасидах громадные ассигнования расходовались на возведение исторических зданий, на науку, литературу, на музыку. Один из великих певцов и композиторов своего времени Эль-Маусили создал 900 песен. Вместе с Ибн-Джами (ум. 803) он составил для халифа Гарун-аль-Рашида сборник «Сто избранных песен», послуживший в дальнейшем основой для составления Эль-Исфгани «Большой книги песен». Его сын (ум. 850) был не только выдающимся музыкантом, но и поэтом, филологом, юристом. Ему принадлежала одна из богатейших библиотек в Багдаде. О музыке он написал 19 трактатов.

Ведущее положение при Аббасидах стала занимать персидская культура. Из Ирана были выписаны многие мастера, музыканты; хорасанские¹ девушки-певицы заполнили двор и дома знати. В ту пору арабы переняли персидское нотное письмо, заменили строй арабского уда строем иранского пандура и на время полностью заменили арабскую лютню персидской.

Багдад славился не только сказочной роскошью двора халифа, но и высоким расцветом передовой культуры. Здесь процветал «Дом мудрости» со специальной коллегией переводчиков и переплетчиков². В «Доме мудрости» были переведены на арабский язык многие выдающиеся сочинения греческих ученых, среди них — труды о музыке Аристотеля, Аристоксена, Птоломея и других. В столице арабского халифата насчитывалось более 100 книжных лавок; по количеству публичных библиотек Багдад превзошел императорский Рим.

¹ Хорасан — провинция на северо-востоке Ирана.

² К XIII веку рукописи популярных сочинений (стихотворные сборники и т. п.) расходились «тиражом» до 3 000 экземпляров. Это достигалось остроумной организацией своего рода «рукописных мануфактур»:

В Кордове — «алмазе мира» в X веке¹ — 113 тысяч домов, полмиллиона населения, 27 высших школ.

В X же веке при династии Буидов (Бувейхидов) арабская культура соприкоснулась с искусством тюркских племен (ввиду того, что некоторые халифы были тюрками). Музыка покровительствовали и при этой династии. Характерно, что одним из обвинений, направленных против высоких лиц было то, что они проводили слишком много времени с музыкантами. В трактатах ученых X века нарисована яркая картина разнообразной музыкальной жизни двора халифов. В музыкальных исследованиях разрабатывалась история арабской музыки, вопросы музыкальной теории и эстетики, дано описание жизни музыкантов. В конце династии Бувейхидов жил виднейший философ Ибн-Сина или Авиценна (ум. 1037), чьи труды содержат важные вопросы музыки, изложенные на основе подлинных арабских источников.

При последнем халифе Аль-Мустасиме (1242—1258), наряду с возрождением былой дворцовой роскоши, также уделяется большое внимание поэзии и музыке. По словам современников большую часть своего времени халиф проводил в слушании музыки. Главным музыкантом его был Сафи-аль-Дин (ум. 1294) — последний великий музыкант арабского средневековья.

Арабские ученые опередили западноевропейских и в области точных и естественных наук (математика, астрономия, физика, химия, медицина, география), равно как и в области наук гуманитарных — в филологии, истории, в искусствах.

В богатой направленности арабской философии развивались материалистические элементы учения Аристотеля. Создались наиболее прогрессивные формы идеологии мусульманского Востока эпохи феодализма. Это проявилось как в философии народов Средней Азии (Аль-Фараби, Ибн-Сина), так и в арабской философии (Аль-Кинди, Ибн-Рошд). Виднейшие представители этого течения, подчас проповедывавшие, по сути дела, атеизм, — находились в оппозиции к религиозной ортодоксии ислама.

На основе фольклора Индии и Ирана, переработанного и дополненного арабскими народными сказителями, слагается выдающийся памятник литературы «Тысяча и одна ночь» («Шахразада»), получивший окончательную редакцию в Египте в XIV—XV веках.

В процессе такой неслыханной по быстроте и диапазону охвата политической и культурной экспансии образовался ряд отдельных, местных культурных очагов, сохранивших

опытный чтец диктовал подлежащий распространению текст одновременно нескольким десяткам переписчиков, собранных в одном помещении.

¹ Арабы захватили большую часть Пиринейского полуострова в 718 году.

самобытность, сплавленную с чертами арабской культуры. Во всех этих случаях дело шло о двустороннем процессе взаимообогащения различных культур.

Многовековое воздействие арабской культуры в мировом масштабе продолжалось в течение долгого времени и после падения политического господства арабов: если это последнее за малыми исключениями сошло на нет уже к XIII веку¹, то оплодотворяющая роль арабской культуры сказывалась вплоть до расцвета Возрождения в Западной Европе.

Разорение, начатое в XI веке сельджуками и продолженное в XIII веке монголами², равно как вытеснение арабов из Испании, тяжело отразилось на дальнейших судьбах арабской культуры. Однако падение ее произошло не сразу, и кое в чем она ярко блистала вплоть до наступления господства турок-османов (XVI век).

Завоевание арабских стран турками в 1517 году приводит арабскую культуру к упадку.

Древнейшее музыкально-поэтическое искусство арабов Большое воздействие культуры арабов на многие страны и народы связано с ее особенностями, определившимися еще в доисламский период.

Доисламская Аравия — страна преимущественно родоплеменного строя, с многочисленными чертами первобытно-общинного образа жизни и характера идеологии.

Особенно это относится к Северной Аравии, которая, собственно, и явилась очагом арабского языка, арабской культуры³.

Северные арабы были кочевниками, обитавшими в тяжелых условиях Аравийской пустыни. В их социальном укладе и в их идеологии долго еще господствовали архаические пережитки.

«Поэт» (собственно «вещий» — ша'ир) обладал шаманскими, магическими функциями: сатира или хвала его приносили горе или удачу, — именно поэтому он пользовался большим социальным весом. Ша'ир был и хранителем родовых традиций, и «оратором племени», как говорится об одном поэте конца VI и начала VII века. Сохранившиеся памятники бедуинской поэзии относятся, в основном, к VI и началу VII века. В этот период поэты, как правило, еще тесно связаны со своими племенами. В своих произведениях они прославляют доблесть, могущество, щедрость, свободолюбие людей своего племени и поносят его противников. Широко

¹ К X веку багдадский халифат распался на ряд отдельных феодальных государств, как арабских, так и неарабских. В середине XIII века в результате монгольского завоевания халифы были окончательно изгнаны из Багдада.

² Багдад был взят монголами в 1258 году.

³ Арабами называли себя жители северных областей, преимущественно бедуины (от арабского «бедеви» — житель пустыни).

распространены были эпические сказания, восхвалявшие доблести предков-героев. Показательны характерные, типичные для первобытнообщинного строя жанры: марса — заплачка, элегия; са'р — песня мести; урджуза — вызов на бой; хиджа — сатира; мадх — хвала, славление; хемрийят — воспевание вина, хида — караванная песня погонщиков верблюдов.

Громадным распространением пользовались заклинания и заплачки древних жрецов в рифмованной прозе, подчас со стихотворными вставками («садж»), послужившими истоком будущей арабской поэзии¹.

Не лишено оснований предположение о происхождении древнейших поэтических размеров (исконный арабский размер «раджаз» — ямб) из песен погонщиков и арабских наездников, вплоть до того, как полагают, что ход верблюда отразился на характере арабских метров.

Типично арабской рифмовкой являлась рифмовка двустихий основных арабских жанров, монорифмических касид² и газелей³:

Аа, ва, са, да и т. д.

Поскольку древнеарабская поэзия была существенным проявлением племенной связи, понятны и особые междуплеменные сборища (по случаю ярмарки или какого-либо праздника) с выступлением поэтов в торжественной обстановке. Обычно поэт располагал своего рода «подручными» (так называемые рави), являвшимися хранителями поэтического наследия, а иногда и декламаторами⁴.

Итак, доисламская Аравия достигла значительного развития культуры и искусств. Арабский язык, к тому времени в основном сложившийся, отличался большим развитием форм и словарного запаса, не говоря уже о богатстве звукового состава. Недаром на арабский язык переключились образованные круги Ирана и многие деятели Испании⁵.

¹ Именно в такой рифмованной прозе был создан и Коран — священная книга ислама.

² Касыда (собственно «целеустремленная») — своего рода панегирическая ода, монорифмическое стихотворение (не менее 12 двустихий), восхваляющее племя поэта или самого поэта как представителя племени, или же, наоборот, уничижающее, высмеивающее племя врагов.

³ Газель — стихотворение типа касыды, но эротического характера и меньших размеров. Исполнялась она не в обстановке пышных празднеств, а в более интимных собраниях.

⁴ В отличие от газели, которая исполнялась в омузыкаленном виде «мутрибами» (певцами и музыкантами), касыда, по-видимому, только декламировалась.

⁵ «Из тысячи едва одного найдешь, кто мог написать другу письмо на чистой латыни, — горько жалуется благочестивый христианский писатель того времени, — но как только дело доходит до арабского языка, так много находится таких, кто хотел бы говорить на этом языке с величайшей изысканностью и даже слагать стихи, которые превосходили бы по своему совершенству произведения самих арабов».

Большого совершенства достигла доисламская Аравия и в создании основных поэтических жанров устного творчества. Знаменательно, что уже древнейшая арабская бесписьменная поэзия использовала принцип рифмовки, как повышающий импульсивность поэтической речи, придающий поэзии слаженность, что усиливало ее воздействие. Рифма у арабов поднимается до значения фактора, организующего всю структуру поэтического произведения.

В целом арабская культура еще в условиях родоплеменного строя впитала в себя многое из достижений других соседних стран (Египта, Сирии, Ирака, Йемена, Ирана) и кристаллизовала свое собственное высокое искусство в условиях устного творчества, сохранив, вместе с тем, свежесть и импульсивность духа коллективной общности.

Возможно, что те же преимущества молодого народа, только достигшего уровня государственности, сообщили и музыкально-поэтическому творчеству арабов значительный размах. Их музыкально-поэтическая одаренность позволила не только «амальгамировать» искусство предшествовавших цивилизаций, но и сообщить этим культурам импульс к дальнейшему подъему их собственного искусства.

Такими положительными чертами обладала арабская культура уже с начала VII века к моменту выхода арабов на мировую арену.

Особенности музыкально-поэтической культуры древних арабов

Жанры, характер и особенности арабской поэзии нашли отражение и в их музыке, не только вокальной, но и инструментальной, ибо в замечательном музыкально-поэтическом искусстве арабов органически сочетались поэзия и музыка.

О выдающемся значении музыки во всей жизни арабского народа ярко свидетельствует литературно-поэтическое наследие древних арабов. Известно, что такие поэтические жанры, как газель, пелись. Декламрование касид, вероятно, также соприкасалось с пением. Неудивительно, что принцип поэтической рифмы нашел отчетливое выражение и в арабской музыке.

Музыкальная теория арабов

Древнейшие основы арабской музыкальной теории, сочетавшей персидские и византийские заимствования с присущим арабскому искусству самобытным характером, были изложены в труде Ибн-Мисяха (ум. 715). Он сформулировал и 8 основных ладов, получивших название «пальцы» (ибо положение пальцев на лютне определяло тонику этих ладов), равно как и 6 наиболее распространенных ритмических модусов. Самым ранним собранием арабских песен является «Книга о песнях» Унус-аль-Катиба (ум. ок. 765), жившего при династии Омейядов. Другое его исследование «Книга о мелодиях» так-

же считается первым научным трудом о теоретических основах старой арабской школы¹.

Дошли до нас «Семь песен» известного певца Ибн-Сурайи (ум. ок. 726).

Много выдающихся музыкантов-исполнителей, композиторов и ученых сосредоточились в период Аббасидского халифата в новой столице арабов Багдаде.

Замечательные страницы в истории арабской культуры связаны с периодом IX—X веков, когда в Багдаде работала целая группа музыкальных ученых во главе с универсальным исследователем Аль-Фараби (ум. ок. 950), который происходил из Средней Азии. Он был одним из первых на востоке популяризаторов античной философии². Его прогрессивные взгляды, мысль о зависимости души от тела, вызвали гонения на философа со стороны мусульманского духовенства, обвинившего его в безбожии и неверии в загробную жизнь.

«Большой трактат о музыке» Аль-Фараби («Китаб Аль-Муסיки Аль-Кабир»), в котором охвачены вопросы музыкальной эстетики, происхождения музыки, теории музыки, музыкального инструментоведения, — имел большое значение для развития средневековой науки о музыке.

Весьма проницательно определение Аль-Фараби консонанса и диссонанса: если сочетание звуков «удивляет ухо как согласное — оно должно считаться консонансом, если оно поражает ухо как несогласное — оно должно рассматриваться как диссонанс». Авиценна и Сафи-аль-Дин следуют в определении консонанса и диссонанса за Аль-Фараби, примыкая в этом к греческим ученым³.

Крупным ученым X века был Аль-Исфгани (ум. 967), составивший историю арабской музыки в 21 томах, которая выдержала четыре издания вплоть до конца XIX — начала XX века. Ценный указатель по музыкальным инструментам старой арабской музыки представляют труды: «Книга о лютне и музыкальных инструментах» и «Обширная книга о пении».

Сафи-аль-Дин был не только выдающимся исполнителем

¹ В его трудах нет нотированной музыки; даны лишь тексты песен, названия ладов и их ритмические формулы, что лишний раз подтверждает большую роль импровизационности в арабской музыке.

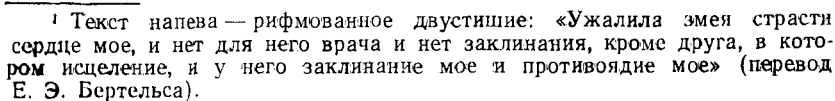
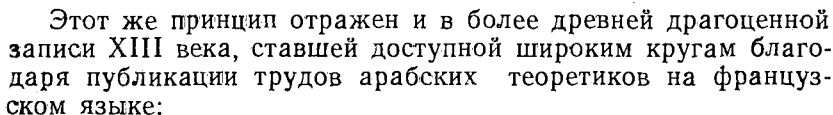
² У большинства арабских ученых IX века заметно влияние греческой музыкальной теории и эстетики. Они переняли у греков специфические названия интервалов, равно как и греческое понятие «музыка», тогда как до этого времени был распространен термин «песня».

³ Консонансами арабы считали кварты, квинты и октавы, причем кварты и квинты классифицировались как «двойственные» интервалы, октава — как комбинированный интервал. У Авиценны 6 старых арабских «пальцев» было заменено более чем 12 мелодическими ладами — Авиценна приводит звукоряды этих ладов.

Все теоретики Востока, жившие после Сафи-аль-Дина, опирались на исследования последнего. Труды Сафи-аль-Дина подытожили многовековые достижения арабской музыкально-теоретической мысли, обобщив традиции как древнегреческой, так и персидской музыкальной теории.

Вот напев, запись которого датируется XIV веком. Это — характерный пример одногласной мелодики, полунанпев, полуречитация с текучим свободным ритмом, обусловленным метро-ритмическим складом текста. Ладовые черты отмечают натуральный минор, что выразительно оттеняет скорбную жалобу влюбленных¹.

90 Древнеарабский напев Авдолкадира





и т. д.

Запись этих напевов поражает своей интонационной и, главным образом, ритмической определенностью, свежестью, близостью к современным народным танцам и песням¹. И здесь налицо явственно отраженный в самом музыкальном складе принцип рифмовки, ведущий к законченной периодизации. В этих же записях напевов XIII века встречается осознание ладовой функции полутона:



а также более дробных интонационных шагов (в среднем — четверти тонов:

93



Обобщая характерные черты музыкально-поэтического искусства арабов на основании немногих дошедших до нас древних записей и современных фонограмм, можно прийти к следующим выводам.

Во всех напевах господствует последовательно проведенный принцип одноголосия, даже в тех случаях, когда поет хор, когда вокальная мелодия идет с инструментальным сопровождением, более того — когда играет целый инструментальный ансамбль².

Господствует явно квартовая основа лада с последующим делением кварты на три части (как у древних греков, музыкально-теоретические воззрения которых с большой

¹ Некоторые из этих записей фонографированы лишь в XX веке Горибостелем, Штумпфом, Бела Бартоком.

² Если не считать подчас гетерофонии, то есть исполнения инструментами вокального напева с отклонениями в несущественных моментах мелодии.

полнотой и тщательностью восприняты и развиты арабскими музыкальными теоретиками).

Налицо до крайней степени развития доведенная мелизматическая вариантность. Эта, поднятая на высшую ступень, орнаментально-мелизматическая, полуимпровизационная, прихотливо разворачивающаяся вариантность подчинена, вместе с тем, незыблемому канону исстари установленных «макамов» — мелодических прообразов, незыблемо хранящихся и передающихся из уст в уста в условиях бесписьменного музицирования¹.

Издавна было знакомо арабам высокое искусство импровизации как вокальной, так и инструментальной. До нас дошли имена 46 певцов, со времен Мухаммеда и первых четырех халифов, владевших искусством импровизации. В старинных хрониках приводятся отрывки их поэтических произведений.

Нужно иметь в виду, что большое место у арабов всегда занимала вокальная музыка. В Испании были специальные певческие школы, в которых арабские певцы обучались пению. Уже в IX веке славился арабский музыкант Зирьяб, который, по словам современников, «импонировал» не только своим голосом и совершенством своего исполнения. Он был хороший поэт и знаток различных наук — астрономии, географии, физики, метеорологии. Но основная сфера его деятельности — музыка, пение; источники говорят, что он знал больше 10 000 тысяч мелодий и был в этой области новатором. К лютне он прибавил пятую струну и ввел плектр из орлиного пера вместо деревянного. Именно его школа создала в Андалусии традицию и вытеснила все другие.

Арабские певцы должны были уметь петь в 28 родах. Вот некоторые из этих разновидностей пения, которыми в совершенстве должен был обладать хороший арабский певец.

Он должен был уметь петь голосом взволнованным, сочетавшим остроту с нежностью, звучность с полнотой; владеть голосом тяжелым, без вибрации, мрачным, лишенным ясности, или голосом высоким, с приятным оттенком и мощной звучностью. Голос сухой, лишенный нежности, должен был чередоваться с голосом, подобным эху, с голосом сдавленным, с трудом выходящим из гортани. Арабскому певцу должен быть знаком и голос, очень легкий и гибкий, подобный пению соловья...

¹ Такая вариантность допускает и даже предполагает многочисленные отклонения, которые не должны выходить, однако, за пределы определенной меры отношений — той, какая свойственна исстари установленной мелодической «модели-прообразу». По существу, такой же принцип господствует и в создании касид: наличие предустановленного шаблона, но, вместе с тем, право на известную свободу в пределах установленной традицией «модели».

Своеобразное соотношение стихотворного текста и музыки приводят к особенностям метро-ритмической структуры арабской мелодики, базирующейся на чередовании долгих и кратких слогов, на стиховом размере.

Поражает современный европейский слух богатство, свобода, гибкость и разработанность ритмики ударных инструментов, не только подчеркивающих основную вокальную мелодию, но и, сплошь и рядом, смело проводящих свой «ритмический контрапункт» к основному метро-ритмическому узору, который настойчиво, последовательно не совпадает с ним в деталях при полной соизмеримости в целом.

Тут много общих черт, характерных для музыкальной культуры древнего мира. Впрочем, кое в чем арабская музыкальная культура отличается от этой последней: столь характерный для античности синтез искусств — пение, пляска, мимическая игра, декламация, сопровождение на музыкальных инструментах — в арабской музыке не встречается. Господствует или пение с инструментальным сопровождением или пляска под игру на инструментах (искусство театра даже в самом широком смысле слова древним арабам осталось полностью неизвестно).

Значительно полнее, нежели в греко-римской античности, развита у арабов музыка чисто инструментальная. Это сказывается уже в большем разнообразии музыкальных инструментов по сравнению с греко-римскими: при общности тут и там основных типов инструментов, арабская культура, вслед за древнеиндийской, выдвинула инструменты смычковые.

Это факт громадного значения: смычковые инструменты обеспечили неизмеримо большие возможности выразительной, плавной, инструментальной кантилены, обеспечили более разнообразный способ звукоизвлечения. Все это явилось закономерным проявлением разносторонности и богатства самого содержания музыкально-поэтических жанров, высокого расцвета преимущественно лирики.

Такой характер музыкально-поэтического искусства арабов вызвал к жизни и соответствующие ему жанры. Это так называемые макамы (макомы, мугамы), распространенные также у многих народов СССР (азербайджанцы, армяне), у персов и других восточных народов. Принцип макама восходит к древнеиндийским рага, к античным номам.

Арабский макам — это вокально-инструментальный цикл, заключающий в себе череды сюиты и рапсодии. Характеризуется макам особыми мелодическими попевами, которые получают богатое разнообразное, орнаментально-вариационное развитие. Разделы импровизационно-мелизматического характера чередуются с разделами танцевальными и песен-

Макам

ными. Для макама характерно рондообразное строение: основной напев чередуется с инструментальными эпизодами. Определенной попевке обычно соответствует определенный лад, который часто дает и название данному макому. В средних частях макама проводятся модуляции из основного лада в побочные (более высоких регистров). Каждая разновидность макама имеет характерную ритмическую формулу. Текстами для вокальной партии служили, как правило, стихи поэтов-классиков. Исполнение макамов отличалось большим виртуозным блеском. Эти музыкальные формы бытовали как в народной, так и в профессиональной композиторской музыке.

Особо необходимо выделить тембровое своеобразие арабской музыки, что обусловлено чрезвычайно разнообразным составом инструментов.

Музыкальные инструменты арабов Основой музыкального инструментария арабов был набор всевозможных ударных инструментов. Тут и кадиб (маленькие палочки, исполнявшие род кастаньет); табл (барабан); кус (большой котлообразный барабан, давший свое имя барабану европейского симфонического оркестра — cassa); дуфф (квадратный бубен); дарбука (барабан, на котором играли двумя руками); накарат (двойные маленькие литавры, соединенные между собой и снабженные двумя палочками для ударов); зил (род кастаньет).

Из духовых инструментов арабам были известны: мизмар (тростниковая дудочка с язычком); куссаба (примитивная открытая флейта); аргули — древний инструмент, разновидность «мюзетты» с мундштуком (левая трубка имеет шесть отверстий, правая — низкий бурдон); най (продольная флейта).

Из группы струнных инструментов были распространены разновидности арфы, цитры.

Изысканным инструментом, предназначавшимся для избранной аудитории, являлась арабская лютня (эль'оуд), имевшая сначала четыре, а затем пять струн.

Известны были арабам, как сказано выше, и смычковые инструменты. Типичный представитель их — двухструнный смычковый рабаб (ребаб).

Многие из этих инструментов весьма древнего происхождения: Аль-Фараби сообщает уже в своих трудах о лютне, рабабе, тамбуре багдадском и хорасанском, о флейтах простых и двойных, а также о флейтах с мундштуком.

Такой богатый состав инструментов давал возможность сообщать музыкально-поэтическому творчеству не только гибкий, разнообразный ритм, но и тембровое своеобразие, характерное для арабской вокально-инструментальной и вокальной музыки.

Арабские лады Вопрос о практическом применении ладов в арабской музыке далеко еще не разрешен современной наукой. Музыкально-теоретические изыскания арабских теоретиков в ту пору не отражали картину музыкальной практики.

Уже издавна, начиная с работы Виллота, впервые обстоятельно изучившего арабские лады и звукоряды, а за ним и Кизеветтера, установилось мнение о наличии у арабов 17-ступенного и даже 22-ступенного звукоряда, предполагающих применение третей и четвертей тонов. Такое мнение сильно осложнило вопрос об использовании достижений арабской музыки в западноевропейском Средневековье и Возрождении.

Новейшие исследования, основанные на изучении фонограмм и живой практики арабского исполнительства, установили господство и в арабской музыкальной культуре 7-ступенной диатоники¹. Однако диатоника эта арабами применялась своеобразно по сравнению с современной европейской темперированной (здесь — известная принципиальная общность арабской музыки с древнеиндийской и древнегреческой).

Своеобразие это заключается в том, что диатонический характер основной ладовой «нюансировки» обладает большой эмоционально-смысловой значимостью и очень повышает выразительную силу мелодии. Эта «нюансировка» (и здесь аналогия с древнегреческими «нюансами») производится путем повышения или понижения несущественных ступеней лада на треть, иногда на четверть тона — в строгой зависимости от характера данной ситуации. Такие «нюансы» обрамляют, расцвечивают опорные ступени лада и таким путем детализируют ладовый смысл соответственного раздела, иногда же создают новый, необычный колорит, затрагивая и более существенные ступени лада.

Так, «внешнее» обеднение (отказ от энгармонического и отчасти хроматического наклонения античной музыки) искупается богатством ладовой «нюансировки». Существенно, что в арабской музыке начинается закрепляться и характерный звукоряд с ходом на увеличенную секунду, что приведет в дальнейшем к оформлению гармонического минора.

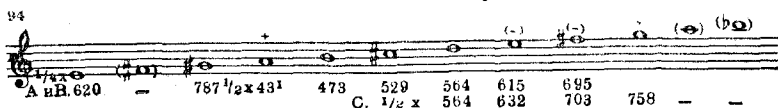
¹ Впрочем, единого звукоряда в живой практике арабской музыки не было. То, что обычно считают «основным» звукорядом арабов, представляет собой чисто условный, «сводный» звукоряд теоретиков, закрепившийся в XIII веке путем присоединения к архаическому девятиступенному звукоряду (он был образован, по домыслам теоретиков, из основного тона и четырех восходящих и нисходящих кварт) еще восьми дальнейших ступеней, образованных восходящими квартами. В таком 17-ступенном условном звукоряде 12 ступеней отстоят друг от друга на «лимму» (90 центов), а 5 ступеней — на «комму» (24 цента), что представляет полную аналогию с системой пифагорейцев.

«Нюансировку» допускают не опорные тона тетрахорда (кварта, квинта, октава — перечисленные интонационные соотношения, как правило, берутся исключительно чисто). Подвергаются «нюансировке» преимущественно интонационные шаги на секунду и особенно на терцию (отчасти и на сексту). Здесь арабы достигают большого многообразия, изменяя амплитуду интонирования соседних ступеней лада от 20 до 240 с лишком центов, то есть от мельчайшей «коммы» вплоть до $\frac{5}{4}$ тона. Терцовые мелодические соотношения обнаруживают колебания от «уменьшенной» (в современном смысле понятия) терции до «увеличенной» (так, между прочим возникает и пресловутая «нейтральная терция», якобы выведенная теоретиком Залзалом умозрительным путем).

Есть глубокий смысл в такой гибкой нюансировке именно терцовых ходов: ведь это как раз те интонационные шаги, которые допускают особую теплоту выразительности, особенно чутко оттеняют малейшие изменения эмоционального тонуса (именно такова «отепляющая» роль терции в дальнейшем развитии истории музыки, начиная от представителей раннего Возрождения — терцовые соотношения у Филиппа де Витри, у Гильома де Машо — вплоть до романтиков начала XIX века!).

Интонирование арабов ярко обнаруживает «текучесть» интервальных обозначений, представляет сотни едва заметных переходов соседних интервалов «друг в друга».

Точность интонирования мелодии в разных октавах допускает знаменательное отклонение от современного европейского: в арабской музыке сплошь и рядом движение мелодии в новом октавном диапазоне приводит к применению иной «нюансировки» тех же ступеней лада:



Это свидетельствует о дополнительном обогащении лада, поскольку переход из одного октавного диапазона в другой сопровождается и изменением ладового смысла; изменением, не настолько значительным, чтобы перевести в совершенно иной лад, но вполне достаточным, чтобы ярко оттенить новое качество в пределах того же лада.

Историческое значение арабской средневековой музыки

В целом бесспорны громадные ладовые, тембровые, ритмические богатства арабской мелодии, представляющей высшую ступень в развитии одноголосия на грани перехода к мировому расцвету многоголосия.

Значительность такого художественного явления, как высочайший расцвет мелодического одноголосия в арабской музыке

в полной мере опровергает нередко еще сохранившуюся упрощенную «арифметическую» постановку вопроса: что «выше» — одноголосие или многоголосие (причем обычно подразумевается ответ в пользу многоголосия).

Пример арабской музыки (и так же обстоит дело со многими культурами Ближнего и Дальнего Востока, со многими культурами народов СССР — закавказских¹, среднеазиатских республик...) свидетельствует о несостоятельности такого подхода: та же арабская музыкальная культура, лишенная преимуществ многоголосия, обнаружила богатейшие интонационные и метро-ритмические особенности, принципиально немислимые в иной многоголосной музыке.

Одноголосие не является исторически предтечей многоголосия, а развивается параллельно с ним.

Сущность мировой истории музыки состоит в том, что при наличии соответственных конкретно-исторических условий каждая великая цивилизация создает неповторимое искусство, которое остается как раз в своем своеобразии, в своих индивидуальных качествах существенным этапом на пути дальнейшего прогресса.

Историческая роль арабской музыки в том, что она, освоив достижения музыкальных культур древнего мира довела светское музыкально-поэтическое одноголосное музыкальное искусство до высокого развития. Арабская культура второй половины первого тысячелетия — культура жизнеутверждения, жизнелюбия. Она дала Западной Европе струю земного, жизненного полноценного светского музыкально-поэтического искусства, внушила ей «исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока...» (Пушкин).

Это жизнеутверждающее искусство развилось у арабов, несмотря на отрицательное в целом отношение ислама к музыке.

И вот, в то время когда католицизм во главу угла положил догматы аскетизма, умерщвления плоти, ухода от реальной жизни, — ислам не требовал выполнения слишком стеснительных предписаний, не опасался (особенно на первых порах) проявления веротерпимости (согласно принципу «непринуждения» в вере). «Нет в исламе монашества» — вот лозунг официального ислама, провозглашенный в борьбе против аскетически настроенных сектантов в VIII веке.

И передовые деятели западноевропейской цивилизации, задыхавшиеся в тисках католического гнета, с восторгом приняли достижения восточных культур, самыми яркими представителями которых оказались арабы. Культура арабов являла живой пример того, к какому расцвету искусства, в

¹ Исключая западную Грузию.

частности музыкально-поэтического, приводит удовлетворение насущных естественных потребностей человеческой личности. Западная Европа в культуре арабов получила как бы свод чуждого церковности светского жизнеприемлющего искусства.

**Музыкально-
поэтическое ис-
кусство арабов и
Западная Европа**

Использованные Западной Европой музыкально-поэтические достижения арабов касаются различных областей: прежде всего — сюжетной тематики и общей направленности музыкального развертывания.

Тут и далекий идеальный образ возлюбленной, манящей к себе; тут воспевание радости счастливой любви и горькой разлуки влюбленных¹; мотив тщетности любовного служения; равнодушия, жестокости любимой; вероломного нарушения любовного обета...

В характерных жанрах арабской поэзии VII—IX веков предвосхищены сирвенты, пастурели, альбы и многие другие жанры, характерные для музыкально-поэтического искусства трубадуров и труверов.

Здесь и аналогия со структурой стихотворных жанров, вплоть до отмеченного уже соотношения рифм.

Не без основания черты воспеваемого Данте *dolce stile* пиово ставятся исследователями в связь с воздействием арабской культуры, указывают на аналогию французских новелл и фавлю раннего Возрождения и арабской новеллистики; отмечают общность структуры строфической поэзии на народном диалекте («заджалъ») с музыкально-поэтическим творчеством трубадуров и труверов.

Не менее освежающим было воздействие на передовых людей Западной Европы, воспитанных в условиях церковного чисто вокального католического искусства, многообразия, свободы употребления арабами музыкальных инструментов. Многие музыкальные инструменты арабов, с которыми народы Европы познакомились вследствие крестовых походов, были заимствованы передовым искусством Западной Европы.

Не случайно в условиях раннего Возрождения в Италии тембры, регистры, соотношение звучностей инструментальных ансамблей, в основном, соответствовали восточной, в частности арабской манере использования музыкальных инструментов.

Тип инструментального сопровождения, обыкновение чередовать вокальное исполнение с инструментальным вступлением, интерлюдиями и отыгрышем, — все это также нашло себе применение в искусстве трубадуров и труверов.

¹ Знаменательно, что у арабов уже полностью выявлен жанр предутренних любовных песен («альб»). См. ниже, стр. 206.

Таким же образом следует рассмотреть и проблему неразрывной связи поэтического текста и музыки, господствовавшей как в арабской музыке, так и в музыкально-поэтическом искусстве трубадуров и труверов.

Далеко идущие аналогии можно усмотреть в ладовом характере музыки арабов и представителей рыцарского музыкально-поэтического искусства, при всем конкретно-историческом своеобразии, свойственном каждой из этих культур.

Велика была роль и арабских музыкальных теоретиков, во многом заново открывших Западной Европе достижения античной музыкально-теоретической мысли, обогащенные самими арабами.

В итоге музыкально-поэтическая культура трубадуров и труверов, также показавшая высший расцвет одноголосной мелодики, подобно культуре арабов обладает многими точками соприкосновения с этой последней. Вместе с тем, музыка трубадуров и труверов, как увидим дальше, обладает и новыми достижениями, в немалой мере связанными с наличием в условиях западноевропейского средневековья нотной записи.

Известная близость искусства трубадуров и арабов объясняет несомненно имевшее место воздействие арабской музыкально-поэтической культуры на западноевропейскую, длившееся без малого 600 лет (с конца X вплоть до XVI века), не говоря уже об особой роли арабской культуры в Андалусии (расцвет в XI—XII веках), в Сицилии (расцвет в XII веке). Воздействие арабской культуры с XII по XIV век сказалось и в характере научной деятельности Парижского, затем Падуанского университетов.

Не следует, однако, переоценивать влияние арабской культуры на западноевропейскую. Ошибочно объяснять самое возникновение и развитие искусства трубадуров и труверов, итальянского и французского Возрождения исключительно влиянием арабской культуры. Перечисленные достижения западноевропейского музыкального искусства, равно как и большинство других, возникли как закономерный результат общественного развития данной страны, соответствуя в каждом отдельном случае уровню мировоззрения, общему культурному складу эпохи. В таком случае воздействие арабской культуры сводится к первым импульсам в отношении западноевропейского музыкально-поэтического искусства, к более уверенному закреплению новых передовых позиций путем использования близкого при всех национальных отличиях искусства арабского народа.

И много веков спустя неповторимое своеобразие музыкально-поэтического искусства арабов не раз вдохновляло великих композиторов музыкальной классики на создание замечательных музыкальных творений.

6. НАРОДНАЯ МУЗЫКА РАННЕГО ФЕОДАЛИЗМА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Общая характеристика

Несмотря на постоянную борьбу церкви за сохранение в неприкосновенности всего свода грегорианской литургии¹, натиск светской демократической музыки делал свое дело. Это была музыка широких народных масс, звучавшая в поле, на ярмарках, на площадях вновь возникавших городов.

Отсутствие нотной записи не дает возможности документально восстановить наиболее существенные черты народной музыки феодализма. Известное представление о ее характере может дать изучение наиболее древних сохранившихся образцов западноевропейской народной музыки последующих времен, подчас звучавшей в народном быту в глухих труднодоступных уголках вплоть до XIX и даже начала XX века.

То качественно новое и своеобразное, что противопоставляла светская демократическая музыка грегорианскому пению, можно выразить одним словом: песенность.

Такое искусство исходило из запросов реальной действительности, формировалось в процессе борьбы народа за свои насущные, кровные интересы, подымало народ на борьбу за свои права, за свою свободу.

Содержание народной музыки, круг образов — весьма разнообразны. Это горести и радости простых людей, оплакивание тяжелой судьбы миллионов обездоленных, лишенных крова и куска хлеба, гонимых нуждой из страны в страну, из города в город. Подчас это воспевание красот природы, сцены народного веселья, сатира на нравы господствующих классов общества. Эта музыка полна обличений, острой критики, разящей разжиревшего попа, разбогатевшего купца, разнузданного феодала.

При всем различии складывающихся национальных черт и разнообразии жанров, — народная музыка с ее глубоким жизненным содержанием повсеместно отличается индивидуализированностью и, вместе с тем, типичностью основных мелодий, отшлифовавшихся при передаче из поколения в поколение на протяжении многих столетий. Вот в чем причина той громадной жизнеспособности народной песни, которая объясняет нам сплошь и рядом бытование в народе и в XIX и даже в XX веке песен, созданных за много веков до этого.

Понятно, почему главари «еретических» сект, стремясь сплотить вокруг себя народ для борьбы против официального католицизма для отстаивания таким «обходным» путем своих

¹ Литургия — христианское богослужение, известное со II века н. э. (у католиков и лютеран — «месса»). Во время литургии совершаются обряды, связанные с так называемым «таинством причащения».

гражданских прав, использовали в качестве одного из действенных стимулов популярные народные песни, облекая в них свои лозунги. Понятно и то, почему проникательные представители католицизма, вроде миланского епископа Амвросия, вели борьбу против народа его же оружием: они клали католический текст на популярные напевы народных песен. С течением времени многие из таких песен завоевали себе место в официальном католическом культе в виде так называемых церковных гимнов.

Носители народной музыки в условиях раннего феодализма

Носителями светской, народной музыки в средние века были «скоморохи», «глумотворцы» на Руси, «пиворизы» на Украине, так называемые мимы, жонглеры во Франции, шпильманы в странах немецкой культуры.

Этот по обозначению того времени «бродячий люд» считал пение, пляску и игру на различных музыкальных инструментах с фокусничеством, цирковым искусством, кукольным театром. Такие шпагоглотатели, канатные плясуны, акробаты, импровизаторы всяческих театрализованных представлений, дрессировщики диких зверей не гнушались и мелкой торговлей в разнос.

Средневековые миниатюры сохранили нам изображение этих «мастеров» на все руки при исполнении ими их занятий. Один стоит на голове, другой под звуки дудки и барабана заставляет кувиркаться медведя, третий жонглирует ножами, четвертый — шарами. Тут и канатоходец, и танцовщица, и женщина-акробат. И всюду — игра на разнообразных музыкальных инструментах: на вьелле¹, на роге, на арфе, барабанах, тарелках, в сопровождении кастаньет, погремушек и других шумовых инструментов.

Как видим, профессия народного музыканта была весьма разносторонней и требовала немало таланта, сноровки, сообразительности, большого мастерства. Не случайно жонглерству обучались сызмала, а скоморошество стало наследственной профессией, породившей многочисленные поучения на тему: что должен уметь жонглер?

В одной средневековой «заповеди» для жонглера сказано: «Умей хорошо изобретать и рифмовать, умей выступать в состязаниях, умей лихо бить в барабан и цимбалы и как следует играть на мужицкой лире; умей ловко подбрасывать яблоки и подхватывать их на ножи, подражать пению птиц, проделывать фокусы с картами и прыгать через четыре обруча; умей играть на лире (средневековая лютия — гитарная разновидность. — Р. Г.) и на мандолине, умей держать в руках монохорд и гитару, натянуть семнадцать струн на ротту, хорошо обходиться с арфой и аккомпанировать на скрипке так, чтобы удобнее было петь, декламируя. Жонглер, ты должен знать, как содержать в исправности 9 инстру-

¹ Прототип скрипки.

ментов: вьеллу, волянку, дудку, арфу, мужицкую лиру, скрипку, дека-хорд, псалтериум и ротту».

Профессия жонглера предполагала мастерство не только в области акробатического искусства и шутовства, но и в области танца. В этом нас убеждает дошедшая легенда о бедном жонглере:

...вся жизнь его была
Посвящена лишь кувырканью,
Прыжкам, да танцам, да скаканью;
Искусство знал прыжков огромных
Да разных штук головоломных...

Обычно народные музыканты объединялись в группы. Передвигаясь с места на место, они устраивали представления в селах, на ярмарках, в замках феодалов, иногда в монастырях; не только монашеская братия, но и блюстители примерной монашеской жизни—епископы не прочь были позабавиться искусством народных певцов.

Популярность народных музыкантов была поистине колоссальна: об этом свидетельствуют многочисленные изображения, просочившиеся даже — характерный штрих! — в духовные рукописи. Об этом говорят, например, постановления городских властей, охотно допускавших замену въездных пошлин при переходе городской черты симпровизированными тут же на месте представлениями.

Непрерывный поток суровых решений церковных соборов, указов епископов, постановлений светской власти, направленных против «бродячего люда» и против тех, кто решается воспользоваться его услугами, со своей стороны подтверждает успех искусства жонглеров в широчайших массах.

Народных музыкантов лишали элементарных гражданских и политических прав: за убийство их не взималось даже денежного штрафа; пострадавший народный музыкант имел право получить удовлетворение лишь от «тени» обидевшего; в течение долгого времени народные музыканты были лишены права жить в городах. Все эти исключения закреплялись обычным правом и законами того времени.

Понятна звериная ненависть представителей господствующих классов к народным музыкантам. Часто сквозь скomorошьи приемы проглядывало острое сатиры, бичующей пороки феодальной знати, высшего духовенства. Уже самый факт использования запретных светских, народных песен, плясок, музыкальных инструментов, — факт пропаганды этого, конечно же близкого, родного и понятного народным массам искусства являлся достаточным поводом для преследования всех носителей народного искусства, обладавших огромной силой массового воздействия.

В дальнейшем, в первые века второго тысячелетия, в условиях полного развития феодального строя, в среде народных музыкантов начался процесс социального расслоения:

часть их осела — то в рыцарских замках, то в городах, что привело к образованию оседлых менестрелей в замках, постоянных, «штатных» городских музыкантов в городах, постепенно объединившихся в профессиональные корпорации. Так народный музыкант превращается в «служащего» рыцаря-феодала, входит в состав его челяди. Все это — ценой потери свободы и независимости творчества. Вместе с тем, таким путем народное искусство проникает и в замки, и в города и становится мощной основой нового рыцарского и бюргерского музыкально-поэтического искусства.

7. ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА РАННЕГО ФЕОДАЛИЗМА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Главным центром церковной музыки в Западной Европе в условиях раннего феодализма был Рим — местопребывание римских пап, возглавлявших католическую¹ церковь. В конце VI века н. э. в Риме впервые были сведены воедино и упорядочены различные церковные песнопения. По преданию, эту реформу церковного пения совершил папа Григорий I (590—604). Он много заботился о внешней стороне христианского культа — об украшении храмов, о торжественных процессиях, о церковных хорах, которые должны были производить впечатление на воображение народных масс и подчинить их влиянию церкви. *

— К концу VI — началу VII века восходит и формирование основной разновидности западноевропейской церковной музыки — грегорианского хорала, названного так по имени упомянутого выше папы Григория I.

Истоки грегорианского хорала далеко еще не изучены с достаточной полнотой и достоверностью. Не подлежит сомнению, что они связаны с культурой Средиземноморья. Типичные обороты грегорианского хорала восходят, по-видимому, к широко распространенным попевкам различных народов, обитающих в указанной местности, — ~~сирийцев, иудеев, греко-римской традиции.~~ К таким напевам подставлялся культовый текст, связанный с «поэтической лирикой» (Асафьев) раннего христианства. Таким образом, в конечном счете, суровый грегорианский хорал базируется, в свою очередь, на народном искусстве, содержит пласты различных эпох. Именно это объясняет немалое влияние мелодики грегорианского хорала, который не раз вдохновлял в дальнейшем композиторов на создание высокохудожественных произведений (Палестрина, И. С. Бах, Ф. Лист, Цезарь Франк и многие другие и вызывал восхищение Моцарта некоторыми грегорианскими мелодиями.

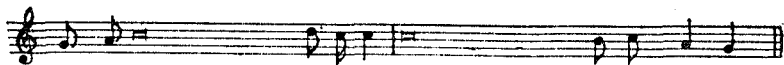
¹ До 1054 г. господствующая христианская церковь считалась единой и называлась «православной» и «католической» (то есть «вселенской»). После разделения на западную и восточную в 1054 г. за восточной христианской церковью осталось название «православной», за западной — «католической».

Чем дальше, тем больше, однако, жизненные интонации грегорианского хора нивелировались, сглаживались официальной церковью, что привело на грани первого и второго тысячелетия к «окоستنению» основного свода грегорианских напевов, утративших стимулы и импульсы к дальнейшему развитию.

Грегорианский хорал — это пение, неразрывно связанное с церковным богослужением. Оно принципиально одно-голосно — исполняется ли оно солистом или хором: именно плавное одноголосное развертывание единой мелодии призвано было наиболее убедительно олицетворять, по мысли церковников, единую волю, направленность внимания всего коллектива прихожан в соответствии с догматами католицизма. Верующие обязаны были смиренно и «покаянно» внимать такому пению и вторить ему. Взгляды и помыслы прихожан нарочито представлялись в полной гармонии с католической церковью, а тем самым — с феодальной властью. Мелодическое развертывание одноголосного грегорианского хора должно было знаменовать полную, якобы, согласованность чувств и действий, отсутствие у прихожан каких-либо противоречий, какого-либо «разномыслия», хотя бы сдаленного отражения противоречий реальной действительности.

Правда, грегорианское пение допускало немало градаций, начиная от сурово-медлительной простой хоровой псалмодии:

95



De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi orationem meam

и кончая целым потоком «юбиланий», требующих для своего исполнения виртуозного вокального мастерства:

96

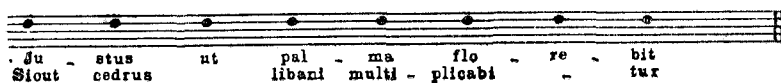


И «тяжеловесная» хоровая псалмодия, и вокальная мелизматика юбиланий подчинены единому принципу разверты-

вания грегорианской псалмодии. В его основе — строго диатонические, размеренно-плавные, обычно поступенные интонации.

В простейших случаях происходит произнесение нараспев соответственного раздела текста на звуках той же высоты:

97



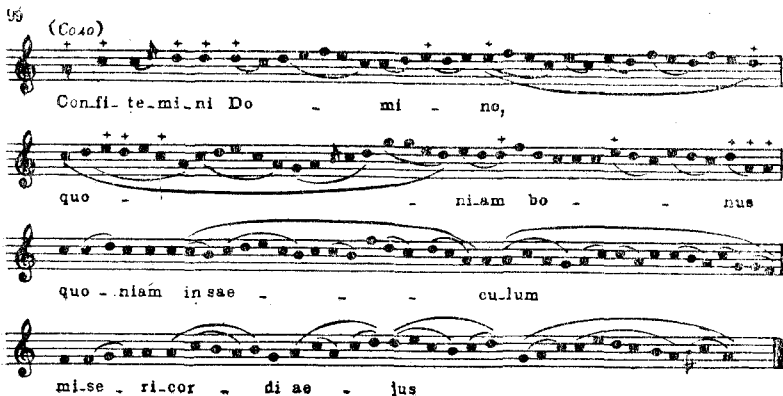
Встречается и более развернутая речитация, когда напев подчеркивает поступенно повышающейся интонацией центральный момент, удерживается на определенной высоте, заключительная же концовка возвращает речитацию к исходному звуку:



*1) Речитация на одном тоне

Так интонирование грегорианского хораля взаимоуравновешено посредством симметричных небольших восхождений и нисхождений, образующих характерное для грегорианского хораля дугообразное развёртывание напева.

Этот же принцип лежит в основе и наиболее пышной виртуозной мелизматики:



Отмеченные крестиком ноты обозначают подлинный «остов» такой юбилеи, лишь прикрытый своего рода вокальным орнаментом: этот причудливо сплетенный орнамент напоминает пышную позолоченную оправу, ничуть не меняющую существа обрамленного церковного образа. Следовательно, переход от простой псалмодии к мелизматической юбилеи знаменует нередко лишь количественное изменение установленного в грегорианском пении принципа интонирования.

Напрасно искать в сложившемся и откристаллизованном грегорианском пении католической литургии непосредственного реалистического воспроизведения жизненных интонаций. Даже когда в основе грегорианского напева лежат интонации человеческой речи, и тогда эти последние выхолащены, каждому обороту грегорианского хорала присуща искусственная аффектация, нарочитая приподнятость. В нем отсутствует яркая, близкая народной, мелодика, четкий импульсивный ритм. Словом, в грегорианском пении нарочито вытравлено все, что могло пробудить интерес к окружающей действительности, к жизненным переживаниям человеческой личности. Грегорианское пение — это принципиально антиреалистическое искусство, задача которого — не приблизить к действительности, не помочь в ней ориентироваться, жить, действовать, а отдалить от жизни. Те образы, та впечатляемость, которые в известной степени присущи грегорианскому хоралу, отрывают слушателя от насущных, близких ему интересов, усыпляют его, вызывают состояние искусственного смирения, приводят к созерцательности, погружают в состояние мистической «отрешенности» от всего окружающего.

Такому воздействию способствует и текст грегорианского хорала, непременно на латинском языке. И это не лишено глубокого смысла. Латинский текст принудительно насаждался вместе с распространением христианства, как раз для того, чтобы вырвать прихожан из родной и привычной среды. Непонятный широким массам латинский текст действовал в том же направлении, что и грегорианский напев. также в большинстве случаев чуждый народу. В известной мере самая непонятность и чуждость латинских изречений в свою очередь, усугубляли торжественность, вселяли трепет в психику прихожан и вызывали в них благоговение.

Последование слов латинского текста при всех условиях должно было оставаться абсолютно неизменным. Решающая роль текста определяла ритм грегорианского пения. В отличие от народных напевов, часто связанных ритмически с танцем, маршем, шествием, ритм грегорианского хорала расплывчат, неопределен, обусловлен характером акцентов речевого или повышенного ораторского декламирования культового латинского текста.

Песнопения мессы Многообразные разновидности грегорианского пения, разбросанные по отдельным разделам католической литургии, были сведены воедино в главном богослужении католической церкви — в мессе, в которой чтение молитв на латинском языке сочеталось с другими музыкальными средствами воздействия на прихожан: со своеобразными «монологами» и «диалогами» — сольными и с припевом хора; подчас хор выступал и самостоятельно.

Песнопения мессы, сложившиеся в циклическое строение своеобразной музыкальной формы, делились на пять устойчивых частей, заключававшихся в каждой мессе¹, и на части, меняющиеся в зависимости от исполнения в дни какого-либо церковного праздника — эти последние отличались особенно большим развитием пышной и гибкой мелодии большого дыхания.

Музыкальные разделы мессы, неизменно основанные (до XIV—XV веков) на грегорианском хорале, состояли из песнопений псалмодического характера (древнейшего происхождения) и из песнопений гимнического характера (или приближающихся к гимнам) — более позднего происхождения.

Эти два типа входивших в состав мессы песнопений различались не только по соотношению текста и музыки, но и по основному характеру: если псалмодические песнопения имели чисто культовое назначение и исполнялись профессиональным хором церковных певчих и священнослужителями, то песнопения гимнического характера на первых порах исполнялись прихожанами, всей общиной. Они представляли вставки в официальное католическое богослужение и сперва никак не фиксировались. Гимнам были присущи черты народной музыки.

Лишь с течением времени, в процессе антифеодальной борьбы народных масс, эти вставки и добавления завоевали себе место в католическом культе, стали исполняться профессиональными певчими и постепенно «уравнялись в правах» с псалмодией.

Но на этом процесс развития музыкальной стороны католической мессы не остановился. С течением времени гимнические части мессы стали, в свою очередь, вытеснять части псалмодические, что привело — уже в условиях расцвета полифонической музыки — к образованию «пятичленной» полифонической мессы, основанной как раз на некогда столь ненавистных для католицизма частях гимнического склада.

¹ Названия частей — начальные слова текста каждого из разделов: *Kyrie eleison* («Господи помилуй...»); *Gloria* («Слава...»); *Credo* («Верую...»); *Sanctus* и *Benedictus* («Свят» и «Благословен»); *Agnus Dei* («Агнец божий»).

Из Рима грегорианское пение распространилось далеко за пределы Италии. Феодалы были кровно заинтересованы в широком распространении и закреплении грегорианского хорала — острейшего оружия религиозной пропаганды. Условием надлежащего воздействия грегорианского пения являлась полная унификация не только текста, но и напевов и самого характера исполнения.

Утверждение грегорианского пения достигалось с большим трудом. Последняя треть первого тысячелетия н. э. заполнена жестокой борьбой церковников, насаждавших грегорианское пение, с народным музицированием, с исполнением культовых текстов на местных народных диалектах, с местными разновидностями пения католической церкви.

Епископ Хродеганг в 759 году предписывает «жестокое расправляться с теми своенравными певцами, которые недостаточно ревностно учат других искусству грегорианского пения». Римские папы снабжают организованные на местах капеллы таким предписанием: «...все снова и снова вдальблывать одни и те же напевы до тех пор, пока они не будут накрепко заучены»; требуют отлучения от должности за небрежное отношение к грегорианскому пению. В Испании процесс насаждения грегорианского пения сопровождался пыткой огнем, конфискацией имущества и даже смертной казнью. Везде безжалостно преследовалось пение родных песен на народном диалекте.

К XI веку процесс принудительного насаждения грегорианского пения в Италии, Франции, Испании был в основном закончен.

И как раз в годы безраздельного господства грегорианского хорала в церквях Западной Европы сказалась вся его ограниченность. Внутренние жизненные тенденции его развития иссякли. Завершение формирования грегорианского хорала, то есть псалмодического исполнения, привело к его окостенению. Не случайно грегорианское пение в наши дни, в XX веке сохраняет основные черты, установившиеся в X—XI веках.

Тем временем и в недрах самого грегорианского пения, и извне созревали силы, которые стали все более расшатывать массивный «свод» грегорианского пения, отражая борьбу за передовые, реалистические, народные тенденции в развитии музыкальной культуры.

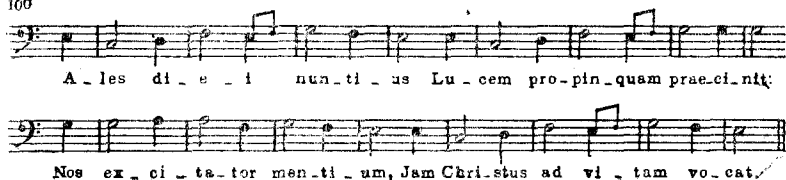
8. ПРОНИКНОВЕНИЕ В ГРЕГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Гимны Характерным для античной поэзии и музыки гимнического склада являлось восхваление божества, героя, красот природы и т. д. В период раннего средневековья содержанием духовного гимна стала поэтизация религиозных догматов, хвала «христианской добродетели».

Предпосылкой создания гимнической поэзии в музыке была взволнованность, эмоциональный подъем, подчеркнутое выражение своего личного отношения к предмету восхваления, единство переживаний всего поющего коллектива (исполнение гимнов, как правило, было хоровым). Отсюда лирический характер гимна, что проявилось в его музыкально-поэтических особенностях: в наличии стихотворного текста — естественного следствия взволнованного лирического потока мыслей и чувств; в ритмической упругости, связанной с заменой силлабической метрики принципом ударности; в строфичности стихотворного склада, что способствовало образованию музыкальной периодичности, «куплетности». Мелодиями таких гимнов служили увлекательные, популярные, легко запоминавшиеся напевы.

Вот типичный пример гимна на текст миланского епископа Амвросия (IV век н. э.):

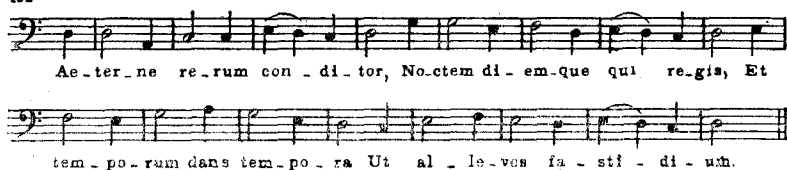
100



Налицо строфичность стиха, яркая мелодика, упругий ритм, периодическая структура музыки, четко выявляющая основные, опорные моменты лада. Все это черты, отличающие и народнопесенные жанры на всем протяжении феодализма, да и в более позднее время. О таких мелодиях современники говорили, что они «одноголосны и легки для исполнения».

Народными чертами особенно отличались напевы, звучавшие в процессиях, шествиях — в таких гимнах проявлялась маршевость ритма, своего рода «припев» (рефрен) на неизменный текст, что, очевидно, давало возможность повторить мелодию запева всеми участниками шествия:

101



В условиях позднего средневековья в музыке гимнов господствует лидийский лад (в период раннего средневековья предпочитают более архаические лады: дорийский, фригийский, гипофригийский), приводящий в конечном счете к явному мажору. Все разделы

мелодии завершаются на тонике, причем каждый новый раздел гимна часто начинается с того тона, которым завершился предыдущий: это обеспечивало связь между разделами. Все больше подчеркивается, наряду с субдоминантой, и доминанта, а вслед за этим и верхний вводный тон — то, что предвещает дальнейшее развитие элементов лада. Все это обеспечило музыке гимна большую жизненность.

Напоенный током переживаний, лирически-взволнованный гимн, сопровождавшийся нередко хлопанием в ладоши и даже пляской, приобретает все более значительную роль в церковной службе, образуя с течением времени основной стержень мессы. Еще этап — и гимнические части мессы объединяются в полифонической музыке в целостную пятичастную мессу, тогда как господствовавшая ранее псалмодия почти совершенно исключается из творчества мастеров-полифонистов.

Наряду и вслед за гимном народная музыка Секвенции, тропы ка начинает просачиваться в грегорианское пение и другими путями: в виде секвенций, тропов, формирования в недрах церковной службы так называемой литургической драмы, внедрения в одногласный грегорианский хорал элементов многоголосия, выросшего в народной среде. Все эти явления — не что иное, как отражение борьбы народного песнетворчества со «сводом» официально-литургической музыки.

Исходным моментом здесь явился принцип тропирования ния — в широком смысле понятия¹.

По сути дела уже юбилеи, прочно закрепившиеся в грегорианском пении в период раннего христианства, являются разновидностью тропа. Действительно, бессловесное орнаментально-мелизматическое расширение заключительного раздела псалмодии представляет собой некую музыкальную «вставку».

Именно юбилеи приводила к появлению секвенций, возникавших, по-видимому, стихийно в разных странах как следствие отражения все более разгоравшейся борьбы между народной музыкой и грегорианским хоралом.

Начало здесь было положено передовыми в ту пору монахами, расположенными в северо-западной Европе — в Руане, Меце, Сен-Галлене. Известны имена видных сенгалленских авторов первых секвенций и тропов: Ноткера (по прозвищу Заика) и Туотило. Эти по тому времени широко образованные деятели проявляли себя в различных областях науки и искусства. Так, Ноткер (ум. в 912 году) был поэтом и

¹ Троп — стилистический прием поэтической речи, в которой образные слова и выражения употребляются в переносном смысле. В более узком смысле слово троп — распространенное описание, украшение, истолкование.

музыкантом, Туотило — музыкантом, живописцем, резчиком по дереву и слоновой кости.

Первые секвенции Ноткера представляли собой подтекстовку духовного характера под неизменную мелодию юбилея так, чтобы, выражаясь словами Ноткера, «каждый шаг мелодии имел бы отдельный слог»:

102



Так аморфный, неопределенный ритм юбилея заменялся размеренным чередованием тонов на основе силлабического принципа, что приближало подтекстованную юбилею к гимну:

103



Подтекстовка облегчала запоминание и воспроизведение сложной орнаментальной мелизматике юбилея. Важнее, однако, было другое: при посредстве секвенций создавался выход за пределы грегорианского пения; в область грегорианского хора привносились жизненные поэтико-музыкальные образы, яркие народнопесенные интонации.

В дальнейшем секвенции, образованные в концовках грегорианского напева, все более приближаются к гимническим народнопесенным вставкам, отдаляются от первоначальной юбилея. Затем рвется и последняя связь между «стволом» грегорианского хора и секвенцией — она полностью отделяется от него и становится самостоятельным напевом, наравне с гимнами и другими народными жанрами. Теперь меняются и мелодия, и текст: мелодия приобретает все большую определенность, периодичность построения; все отчетливее натуральные лады приближаются к мажору; содержание текста выходит за пределы христианского культа, включает образы светской, подчас откровенно любовной лирики. Структура напева приближается к строфической. Так возникает строфическая секвенция.

Для нее характерны диалогичность, чередование соло и хора, а то и двух хоров между собой:

104

1 Mit - tit ad vir - gi - nem Non quem - vis an - ge - lum, Sed for - ti -
For - tem ex - pe - di - at Pro no - bis nun - ti - um, Na - tu - rae

tu - di - nem, Su - um arch - an - ge - lum, A - ma - tor ho - mi - nis,
fa - ci - at Ut prae - ju - di - ci - um In par - tu vir - gi - nis...

В начале второго тысячелетия секвенция становится пространственным лирическим жанром, откликающимся на многие факты народной жизни. Образы излюбленных секвенций, их интонационные обороты—в живительном источнике народного песнетворчества, где народные массы из поколения в поколение хранили и шлифовали напевы скорби, гнева, затаенной ненависти к своим угнетателям, суровой решимости с ними бороться.

Вот почему церковные власти ополчились на этот жанр, запретили все секвенции, кроме пяти. Запретить эти секвенции, ставшие всенародными¹, католическая церковь не решилась ввиду их исключительной популярности, глубокой связи с народными переживаниями, помыслами, чаяниями.

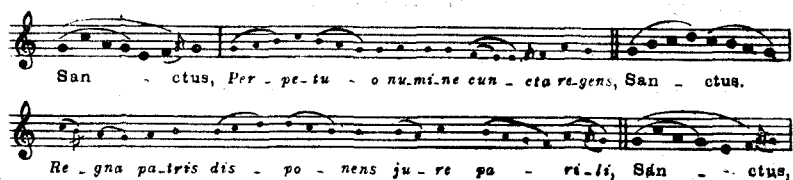
Не случайно напевы таких секвенций будут жить века и в переинтонированном виде в XVI веке в числе распространенных напевов протестантизма. «Dies irae» не утратила своей действительности вплоть до наших дней: ее использовали Берлиоз, Лист, Чайковский, Рахманинов, Мясковский.

Наряду с секвенциями широко распространились и музыкальные тропы (введение дополнительных обрамлений и вариантов повторов), что издавна отличало устное импровизационное песнетворчество. Любая парафраза, любой расширительный вариант—уже троп. Собственно и секвенция на первых порах—не что иное, как частный вид тропа, то есть стилистического приема поэтической речи, в котором образные слова и выражения употребляются в переносном смысле.

Основными разновидностями тропов в X—XI веках являлись: вставка в середину грегорианского хорала нового текста, иногда с новым напевом (подчас новый напев включался без нового текста—в этом случае растягивались слова прежнего текста). На первых порах такая вставка по характеру музыки не отличалась от грегорианского пения—троп лишь дополнял, истолковывал «основной напев»²:

¹ В числе их: «Victimae paschali», «Veni, sancte spiritus», «Stabat mater», «Dies irae».

² В примере 105 вставки нового напева и текста даны курсивом.



В дальнейшем при помощи тропирования внедрялись в церковь обходным путем, «контрабандой» светские, чуждые культу напевы, которые «законным путем» не могли быть применены в грегорианском культовом обиходе.

Литургическая драма

Показательна в этом отношении литургическая драма. В своей основе она — разновидность диалогизированного тропя с попеременными «вопросами» и «ответами» двух антифонно расположенных групп хора. Таковы самые ранние из дошедших до нас — рождественский и пасхальный тропы начала X века¹.

Сюжет и текст этих зародышей литургической драмы — в соответствии с требованием католицизма — на латинском языке; напев — грегорианский; исполнители — исключительно духовенство (женские роли исполнялись переодетыми служителями культа). Внешне «действие» сведено к минимуму. Литургическая драма на этом этапе — еще неотъемлемая часть богослужения.

Зародившись в передовых музыкальных очагах (Сен-Галлен, Лимож, Тур), рождественские и пасхальные тропы распространяются и развиваются во Франции и в Германии.

Исполнение индивидуализируется в соответствии с требованиями сюжета и текста. Возрастает число исполнителей; первоначально наивная, условная символика (изображение Христа крестом, покрытие креста материей как знак погребения и т. д.) уступает место более разработанной «инсценировке»: скромные одеяния уступают место более изысканным, а затем и специально театральным костюмам; появляются сценические аксессуары, все большее внимание обращают на жесты, мимику исполнителей.

Наиболее существенно в этом процессе — расширение круга образов. Наряду с образами из евангелия включаются такие жизненные, реалистические персонажи, выхваченные из окружающей действительности, как, например, «продавец бальзама» на ярмарке.

¹ Автором первых литургических драм считают Туотило из Сен-Галлена.

Казалось бы, никакой связи нет между пасхальным тропом и продавцом бальзама. И, однако, стремление любым путем ввести жизненный персонаж, а вместе с ним и близкую широким массам прихожан мелодию получает свое логическое обоснование: чтобы похоронить Христа, надо его набальзамировать; бальзам необходимо купить, а для этого отправиться на ярмарку. И вот, в литургическую драму включается сочная жанровая сценка — ларек продавца бальзама и жизненно яркая народная песенка Марии Магдалины:

Припаси мне, продавец, лекарственных специй,
За них полною ценою я могу расчесться.
Нет ли, кстати, у тебя благовоний разных —
Тело умастить хочу, чтоб было прекрасным.

Этот текст поется на следующую куплетную песенку народного характера:

106

Mi-hi con-fer ven-di-tor spe-ci-es e-men-das, pro mul-ta pe-
 cu-ni-a ti-bi jam red-den-das. si quid ha-bes in-su-per o-do-ra-men-
 to-rum, nam vo-lo per-jun-ge-re cor-pus hoc de-co-rum

Такое освежение репертуара литургических драм, сообщение образам реалистического бытового характера приводит к вытеснению латинского языка родным, народным диалектом. Тяжеловесная проза священного писания уступает место стихотворному складу, архаическая псалмодия — естественному, житейскому, разговорному диалогу.

Так, в музыке литургической драмы намечается использование характерных речевых интонаций: Христос, внезапно явившись Марии Магдалине, спрашивает: «Женщина, что плачешь, кого ищешь?»

107

Mu-li-er quid plo-ras, quem quaere-ris?

Обращает внимание вопросительная интонация, настойчивость троекратного восклицания Христа: она передается не только усилением звучности, но и характером самих интонаций с упорно подчеркнутыми концовками:

108 *Dominica Persona iterum ad eam* *illa praedens dical*

(p) Ma - ri - a! Ma - ri - a! Ma - ri - a! Rab - bi! и т.д.

В другом случае (скорбь Рахили по убитым младенцам) жалобным причитаниям Рахили в духе народных «плачей» противопоставляются слова утешения ангела, звучащие на веселую, абсолютно «земную» плясовую мелодию:

109 Рахиль

1 O dul - ces fi - li - i, quos nunc pro - ge - nu - i...
 4 mo - do sum mi - se - ra na - to - rum vi - du - a
 5 Heu mi - hi mi - se - re, cum pos - sim vi - ve - re,
 6 cum na - tos co - ram me vi - de - o per - de - re...

Ангел
 1. No - li, Ra - chel, de - fle - re pi - gno - ra! er - go gau - del
 Cur tri - sta - ris et tun - dis pe - cto - ra?
 No - li fle - re, sed gau - de po - ti - us!
 Tu - i na - ti vi - vunt fe - li - ci - us

Реалистические черты таких «плачей» подслушаны их авторами в народе: составитель использует особенности живущих в быту причитаний, сменяющихся стихийно веселыми «поминками» — пережитком древних обрядов.

Значительное место в музыкальной стороне литургических драм стали занимать и музыкальные инструменты, что также шло вразрез с требованиями католицизма¹

Основное наиболее ценное достижение литургических драм — открытие человека под покровом вековых традиций грегорианского пения. Во многих эпизодах литургической драмы проступает пульс живого чувства: пробивается интонации взволнованной речи, жизнерадостный топот народного пляса, прибаутки искрящейся юмором и задором ярмарочной песни.

В этом — большая победа народного искусства, сумевшего проникнуть в католический культ, невзирая на все преграды.

Еще более смелым актом натиска народного искусства на твердыню феодального католицизма явились так называемые празднества «глупцов», «шутов» или «ослов».

Если в литургических драмах центр тяжести — в непосредственности, искренности выражения человеческих пережива-

¹ Ортодоксальный католицизм признавал в начале лишь вокальное пение: инструментальная музыка, прежде всего органная, стала проникать в соборы и церкви на грани первого-второго тысячелетий.

ний, то в празднествах «глупцов» народные массы использовали оружие насмешки, сатиры. Цель—осмеяние фальши, лицемерия служителей католического культа посредством окарикатуренного воспроизведения литургической обрядности.

Такие празднества возникли в среде низшего духовенства, близкого по духу и настроениям народным массам. Подобно им оно противопоставляло себя высшему духовенству, защищавшему интересы феодалов.

В этот своеобразный «Юрьев день» низшего духовенства (обычно под Новый год) ему предоставлялась полная свобода действий в помещении самой церкви. Высмеивание в ходе такого празднества церковной службы проявилось в создании целых «пародийных месс», «шутейных акафистов», причем музыка играла здесь далеко не последнюю роль. Культовый напев намеренно искажался, литургический текст нарочито заменялся нелепым, но сходным по звучанию, как видно из следующего примера:

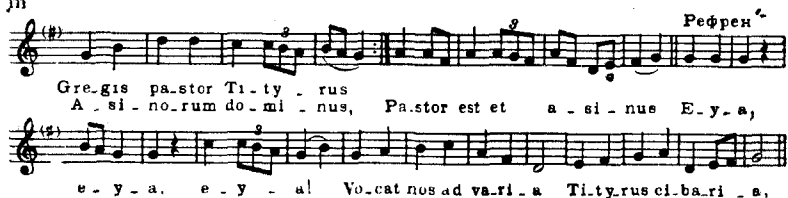
Псалом. Блаженны живущие в кружале твоём,
О, Бахус. Во шкалике шкаликов восхвалят тебя.
Славы немалой не воздали мне, когда опустела
Мошна моя.
Пир вам! И со духом свиным!

Широко распространена была так называемая «ослиная проза», исполнявшаяся при следующих обстоятельствах: после славословия в церковь с пением строфической народной песни приводили осла. Напев отличался яркой мелодией явно выраженного мажорного склада, четким ритмом и не менее четкой периодической структурой, причем строфы текста на латинском языке перемежаются с припевом на народном французском диалекте: «Хе, господин осел, что вы так поете, так кривите красивый рот, вы получите достаточно сена и овса для засева»:

110



Такой же народный характер носит и другая песня—шутливое восхваление представителями низшего духовенства выбранного на время праздника «папы дураков»:



Так же характерно для народных танцевальных напевов чередование и в том, и в другом случае сольного напева с хоровым припевом.

Все рассмотренные явления (секвенция, троп, «литургическая драма», праздники «глупцов») представляют различные формы единого процесса—начала деформации грегорианского хорала на грани первого и второго тысячелетий.

Раннее многоголосие В этой связи нужно рассмотреть и внедрение в грегорианское пение многоголосия.

Некоторые историки музыки считали, что многоголосие создано церковниками. Теперь установлено, что в действительности истоки многоголосия коренятся в народной музыке, возникли еще в условиях первобытнообщинного строя, как об этом свидетельствуют данные сравнительного музыкознания¹.

Разновидности народного многоголосия, по-видимому, бытовали в широких слоях населения и в раннем средневековье. Не проникая еще в католическую церковь, они не фиксировались письменно (нотной записи в ту пору еще не было, а запись буквенная или невменная была непригодна для фиксации одновременно согласованно развертывающихся мелодий).

О распространенности в народе издавна различных видов многоголосия говорят и труды средневековых ученых (так, например, ирландский философ Скот Эригена еще в IX веке знает о многоголосии и выражает удовольствие, слушая его), и свидетельства путешественников того времени, установивших в конце XII века наличие у жителей Уэльса относительно развитого многоголосия. Оно существовало в народе как следствие многовекового обычая.

Наиболее ранним из известных нам подтверждений наличия в начале раннего средневековья мужского трехголосия в музыке устной традиции являются стихи из одной ирландской саги (она была сложена в самые первые века нашей эры):

¹ Первичные виды многоголосия — так называемое «ленточное» (оно развертывается в параллельных интервалах, преимущественно в октавах, квинтах и квартрах); многоголосие подголосочного характера; бурдонное (тут мелодия развертывается на выдержанном под или над данной мелодией «органном пункте»); наконец, многоголосие имитационного характера: в этом случае первичная попевка повторяется в других голосах, причем уже очень рано в народе умели петь строго канонически.

Плеск волны был слышен в голосе Найси,
Этот голос хотелось слушать вечно,
Был прекрасен средний голос Ардана,
Подпевал высоким голосом Андле.

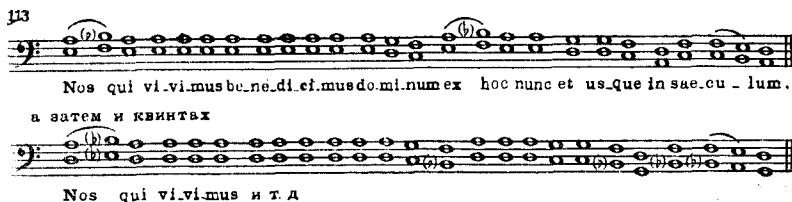
Показателем для раннего распространения в народе многоголосия тот факт, что и в некоторых трудно доступных местах Исландии, Норвегии, верхних Альп, гористой части Болгарии сохранилось не так давно записанное фонографически архаическое двухголосие, чрезвычайно напоминающее по своему складу первую дошедшую до нас средневековую запись раннего многоголосия в приложении к «Руководству по изучению музыки», автором которой считается монах Гукбальд.

Для исландского многоголосия устной традиции характерно и господство параллельного движения в квинтах:

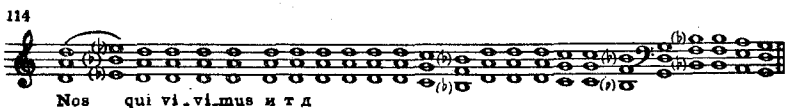


и одновременное исполнение напева и его варианта; и высокий регистр вспомогательного голоса в кадансах, равно как и наличие в этих примерах архаических ладов.

Таким образом, вполне вероятно, что первая дошедшая до нас запись многоголосия IX века представляет собой знакомое уже и типичное для архаического многоголосия движение в параллельных квартах, квинтах и октавах:



(подчас с удвоением октавных голосов):



Оно является не досужим измышлением Гукбальда, но отражением широко распространенного в народном быту раннего средневековья «ленточного многоголосия».

Естественно, что на протяжении раннего средневековья католическая церковь всячески препятствовала проникновению распространенного в народе многоголосия в культовую музыку. Многоголосие затрудняло восприятие церковного текста, привлекало к себе внимание прихожан. Кроме того, вся на-

родная музыка считалась представителями католицизма презренной «языческой нечистью», а разновидности народной музыки квалифицировались как «нечленораздельный рев и вой». Между тем многоголосие представляло обычный распространенный вид народного пения.

Лишь к концу первого тысячелетия в известных нам уже вставках в виде тропов в грегорианский хорал начинают проникать и первые образцы народного многоголосия: после проведения хором одногласной грегорианской мелодии подчас следует двухголосный раздел в исполнении искусных «солистов». Затем одногласный хор продолжает свой грегорианский напев:

115

Хор Солисты

Al - le - lu - ja An - ge - lus Do - mi - ni

и т. д.

Хор и т. д.

de - scen - dit et se - de - bat su - per eum

Самый характер такого двухголосия близок архаическому.

Интенсивное развитие многоголосия протекало в передовых слоях городского населения. Так как при прочих равных условиях многоголосие дает большие возможности для многообразного отражения действительности, для выявления мыслей, чувств, переживаний, понятно, что первый расцвет многоголосия связан с передовыми очагами средневековой культуры — с городскими центрами, с объединениями народных музыкантов, осевших в городах, с университетом и другими городскими учреждениями (об этом см. дальше, стр. 223 и след.)

Первые ростки зафиксированного письменно многоголосия вырисовываются, примерно, в IX веке под названием «organum»¹. По-видимому, о таком «органуме» идет речь в произведениях упомянутого выше Скота Эригена. В трактатах монаха Гукбальда из Фландрии (конец IX—начало X века), а

¹ Organum означает орудие, инструмент, в частности музыкальный инструмент. Органумом могло называться особое праздничное пение, носившее торжественный характер.

также у Гвидо Аретинского (самый конец IX — середина X века) дана уже подробная теория фиксированного письменно многоголосия. Гвидо, кроме того, коренным образом усовершенствовал нотацию, что со своей стороны стимулировало дальнейшее развитие многоголосия.

Существовали различные виды «органума»: в одной из его разновидностей два голоса исходят из унисона, затем верхний постепенно поднимается, образует интервал кварты, после чего оба голоса идут параллельно в квартках, соединяясь в конце снова в унисон. В другой разновидности голоса все время идут параллельно на расстоянии кварты, квинты или октавы (в случае октавного удвоения одновременно могут двигаться четыре голоса). Этот вид органума восходит, возможно, к распространённому в народе с древнейших времен «ленточному» многоголосию.

Известен, наконец, и такой вид органума, когда данная мелодия разветвляется под выдержанным на определенной высоте добавочным голосом.

Новая разновидность раннего многоголосия упоминается в XV веке в Англии, но восходит к значительно более раннему времени. Здесь — сперва в народной музыке, а затем и в композиторской (примерно с XI—XII века) — было в употреблении ведение голосов параллельными терциями¹, а затем и фобурдон², представлявший собой трехголосное развитие гимеля (одновременное движение в терциях и секстах, по сути дела — цепь последовательных секстаккордов, кроме начального и заключительного созвучия).

Примерно к XI веку практика строго параллельного сочетания («квартование и квинтование») стала весьма стеснительной. Она должна была уступить место более свободному многоголосию путем применения тянувшихся нот нижнего голоса и допущения более широкого круга интервалов и противоположного движения верхнего голоса. Такие более свободные формы заключали в себе зародыш дальнейшего развития многоголосия в противоположность формам застывшего параллелизма.

Наиболее ярким нововведением, возникшим главным образом во французских городах, примерно, в XII и на протяжении всего XIII века, была новая форма многоголосия, получившая название *дискант*. Так назывался сопровождавший основную мелодию заимствованный из хора или из народной песни голос, который первоначально образовывал с основным октаву или квинту, а затем после закрепления письменной нотации стал импровизироваться над основной мелодией, приобретая подчас орнаментальный характер.

Эта искусная форма импровизации над основным голосом

¹ Это «гимель» (*cantus gemellus*) — буквально «двойниковое пение», «пение-близнец».

² Буквально — «ложный бас». Свое название фобурдон получил потому, что нотировался он как последовательность трезвучий, но нижний голос (бас или бурдон) исполнялся октавой выше и оказывался в действительности верхним голосом, то есть был ложным басом.

получила название дискантирования, которое удержалось до XVI столетия.

Исходя из определенных правил голосоведения, движение этого дополнительного голоса могло быть противоположным по отношению к движению основной мелодии. Дискант мог также разворачиваться быстрее ее (две ноты дисканта против одной ноты основного напева).

Еще позже, не ранее конца XII века, к одному сопровождающему голосу стали добавлять второй и третий, и таким образом дошли до четырехголосного сложения, причем часто голосам поручались различные тексты, певшиеся на различных мелодиях.

Так к началу XIV века развивается искусство контрапункта (contrapunctus), первое упоминание об искусстве наслаивать друг на друга несколько мелодий и исполнять их одновременно в соответствии с определенными правилами.

9. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ В СРЕДНИЕ ВЕКА

Наука и культура средневекового Китая

Начало средневековой эпохи в Китае, так же как и в Западной Европе, было связано с нашествием «варваров» — различных кочевых племен. Китай оказался раздроблен на множество мелких государств. Объединение Китая в единое могущественное феодальное государство произошло при династиях Тан (618—907) и Сун (960—1279).

В VII веке Китайская империя достигла огромных размеров. Границы ее простирались от берегов Тихого океана до Тянь-Шаня, от верховьев реки Селенги на севере до Индокитая. Начиная с VIII века в Китае развивались города, становившиеся крупными экономическими и культурными центрами. В XI веке там насчитывалось свыше 2 000 городов. Некоторые из них, как, например, Кантон и Ханчжоу, имели каждый по одному миллиону жителей.

Городские ремесленники вырабатывали ценные сорта шелка, изделия из фарфора. Развивалось полиграфическое производство (китайцы первыми начали печатать книги на деревянных досках). В начале VIII века в Китае стала выходить правительственная газета. В период империи Сун Китай установил широкие торговые и культурные связи с Индией, Ираном, Средней Азией и рядом стран Европы.

Китайская культура периода Танской и Сунской династий была весьма высокой. Во многих отношениях она превосходила современную ей европейскую культуру.

Высокого развития достигла в средневековом Китае наука

(математика, астрономия, география, история). Там существовало высшее научное звание «Хань Линь» (подобное званию «академика»). Оно присваивалось выдающимся ученым-литераторам. Многие библиотеки Китая того времени насчитывали сотни тысяч рукописей.

Большого расцвета достигли литература, живопись, гравюра, киелография. Различные изделия из фарфора, бронзы, слоновой кости, дерева и камня создали мировую славу искусству и трудолюбию китайских мастеров.

Столица Сунского государства Кайфын стала одним из важнейших культурных центров мира. Китайская литература, философия, театр, музыка, живопись оказывали огромное влияние на развитие литературы и искусства многих народов, в частности японцев, корейцев, индо-китайцев. Из многих стран Азии молодые люди ездили в Китай, чтобы получить там классическое образование.

При Танской и Сунской династиях происходит дальнейшее развитие китайской музыкальной культуры на основе народной песенной и танцевальной музыки. Появляются профессиональные мастера музыки, чему немало способствует организация так называемой «Консерватории грушевого сада» (название связано с тем, что она помещалась в императорском грушевом саду). В пору ее расцвета количество учащихся — будущих музыкантов, актеров и танцовщиков — доходило до 1 000 человек. Существенно, что уже эта школа подготавливала исполнителей, которые должны были владеть искусством пения, танца, пантомимы, игры на музыкальных инструментах. Чтобы выдержать строгие экзамены, учащиеся должны были усиленно заниматься¹.

Наряду с музыкой народной, интимной лирической песней развивалась и торжественная дворцовая и храмовая музыка, в исполнении которой участвовали громадные коллективы.

Количество оркестров Сунской империи при императорском дворе доходит до 10. О размерах императорского оркестра можно судить по такому факту: при императоре Гао Цзуне одних только бянью джуней (набор из 16 колокольчиков) было 72². Заводят свои оркестры и крупные феодалы.

Возникают первые ростки музыкально-театрального искусства: это произведения в форме диалогов с определенным сюжетным стержнем, насыщенные песнями и плясками. Нам известны такие произведения, начиная с середины VI века. Складывается высокоразвитое искусство балета (VIII век).

XII и XIII века ознаменованы зарождением китайской «оперы», классического китайского театра, сохранившего свои основные эстети-

7 Китайский театр

¹ Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая, стр. 59.

² Там же, стр. 55.

ческие принципы до наших дней. Уже в середине XIII века было написано свыше 60 пьес для так называемой «Северной оперы» на основе северокитайской народной музыки. На юге Китая на основе южнокитайской народной музыки возникла «Южная опера».

Столичная пекинская опера — наиболее молодая из всех традиционных форм китайского театра — получила наибольшую известность. Не будучи связана с какой-либо одной провинцией, пекинская опера объединяла достижения целого ряда местных театров. Она включала более разнообразные и богатые мелодии, пользовалась большим количеством различных инструментов, нежели другие театры. Пекинская опера представляла собой классическую оперу.

Китайский театр был в полном смысле народным театром. У большинства традиционных спектаклей неизвестен был композитор. Обычно он попросту отсутствовал, так как спектакль создавался целым коллективом музыкантов-исполнителей и актеров — «поющих, говорящих, танцующих...»¹. Не было в старом Китае и авторов-постановщиков и вообще так называемых стационарных театров. Все театры были передвижными.

Несмотря на то, что китайский классический театр сочетал воедино сложный комплекс приемов драматического, музыкально-вокального мастерства и акробатической техники — в основе театрального представления лежало музыкальное начало. Важно указание замечательного китайского артиста Мэй Лань-фаня, что «разговорный диалог в пекинской опере, как правило, рифмован и подчинен ритму музыки. Он скорее похож на пение, чем на разговорный диалог»². Таким образом, наиболее подходящим определением сущности китайского театра является название — музыкальная драма.

Подавляющее большинство спектаклей китайского театра, возникшего в средние века, — как бы зрелищное изложение наиболее любимых народом исторических и сказочных романов и легенд. Герои спектаклей во многих случаях — исторические личности, народные герои Китая, защищавшие страну от нашествия врагов, герои крестьянских войн, легендарные «сто восемь богатырей»³.

¹ Образцов С. Театр китайского народа. Журн. «Иностранная литература». 1955, № 1, июль, стр. 244. Мы используем ряд положений этой ценной работы, убедительно вскрывающей существо китайского музыкального театра.

² Мэй Лань-фань. О Пекинской опере. Журн. «Народный Китай», 1955, № 12, стр. 16.

³ Так, в одном из спектаклей можно узнать всю жизнь одного из 108 героев.

Злодеи, выведенные в спектаклях, — это обычно враги китайского народа — феодалы-деспоты. Борьба с ними стала призывом к действию, воспитала силу и стойкость народа.

«Китайский народ обогащал исторические былины и народные сказания своим творчеством и создавал в различных операх и музыкальных драмах образы любимых героев. Симпатии народные целиком на стороне угнетенных и обездоленных.

В китайской музыкальной драме, в которой нет ни декораций, ни мизансцены, проявилась великая сила реализма, сила народной морали, стремление народа к свободе в условиях феодального режима; показаны такие положительные черты народного характера, как смелость, трудолюбие, доброта и природный ум»¹.

Как раз отсутствие декораций и мизансцены предполагает наличие огромного мастерства, выразительнейшей игры в сценическом действии «с несуществующими предметами»² и свободно позволяет менять место действия столько раз, сколько это необходимо. Таких смен на протяжении одного спектакля бывает 50 и даже 100³.

Помимо выражения мысли словами, актер китайского традиционного театра пользуется языком пантомимических жестов.

Метко это сценическое своеобразие китайского театра определил С. Образцов в следующих словах: «Герои имеют право проходить друг перед другом, стоять рядом на расстоянии нескольких сантиметров, громко петь и говорить и в то же время не имеют права друг друга замечать, так как для зрителя они находятся в совершенно разных местах действия. Для того, чтобы им встретиться или вступить в общение, необходимо либо одному перешагнуть воображаемый порог, выйти на улицу, либо другому, перешагнув тот же порог в обратном направлении, войти в комнату»⁴.

Китайский зритель, привыкший к этим традиционным приемам, воссоздает мысленно реалистическую картину действия.

¹ Образцов С. Театр китайского народа. М., 1957, стр. 241.

² Так, например, палка с несколькими пучками конского волоса в руках у артиста означает, что он едет верхом; артист берет весло и делает небольшой прыжок — он уже в лодке. Зеленая ветка означает, что действие происходит в саду.

В старом классическом театре существуют и пантомимические жесты, определяющие общественное положение персонажа, его поведение, манеры (таковы образы богатого, знатного, бедного, глупого, коварного и т. п.). Достаточно актеру сделать резкий поворот головы — и китайский зритель понимает, что герой силен и решителен.

³ Образцов С. Театр китайского народа. М., 1957, стр. 241.

⁴ Образцов С. Театр китайского народа. Журн. «Иностранная литература», указ. статья, стр. 252.

Огромную роль в китайском театре, возможно, восполняющую отсутствие общепринятой у нас мизансцены, приобретают замечательный подбор цветов, мастерски продуманная комбинация красок.

Музыкальная сторона классического театра отличается неразрывным единством звука, слова и танца, связанных между собой воедино как практикой народного музицирования, так и придворным и храмовым церемониалом.

Все движения актеров подчинены единому ритму и порой переходят в танец, интонирование же слов нараспев — в пение. Инструментальное сопровождение пения и танца оттеняет наиболее драматические места.

Круг образов, настроений, приемов актерской игры характеризуется определенным типом мелодики, ритмики, составом оркестра, оживляющих действие.

Особенно велика была роль ударных инструментов. Она состояла в том, чтобы усиливать сценическую игру и выразительность движения актеров, концентрировать на этом внимание зрителей. Важнейшую роль здесь играет барабан. Его удары строго согласуются со всеми действиями актеров на сцене (Мэй Лань-фань).

Велико было значение гонгов в сценах сражений. Своеобразные «лейтмотивы» поясняют сценическое действие или предвещают определенные события.

Мелодика старинного музыкального театра восходит в своих истоках к народной песне. С течением времени народно-поэтическая основа музыкального театра все более искажалась профессиональными актерами в угоду феодальным правителям Китая, которые стремились использовать традиционный интерес народа к театральному искусству для воспитания народных масс в духе рабского повиновения чиновникам и помещикам. Поэтому с течением времени основная идейная направленность старинных опер резко изменилась: положительными героями становятся император, помещик, тогда как люди из народа представлялись злодеями.

В более демократической обстановке развивался так называемый «провинциальный музыкальный театр». Он был ближе народу, отличался большей реалистичностью актерской игры и сценического оформления. Лучшие произведения провинциальной оперы возвышались до подлинного драматизма, вызывали слезы и глубокое сочувствие зрителей.

Большую роль в развитии реалистического музыкального театра сыграл жанр «янгэ», зародившийся в далекие времена как массовое народное действо, связанное с земледельческим трудом. Носителями этого жанра были маленькие странствующие труппы самодеятельных актеров из крестьян. В таких излюбленных народом трудовых песнях, распевавшихся в дни

народных празднеств и обычно сопровождавшихся танцами, нередко проявлялся дух протеста против помещиков, подымавший крестьянские массы на борьбу против своих угнетателей.

Постепенно эта распространенная в быту форма музыкально-театрализованных действий закрепила своеобразные традиции народного музыкально-театрального представления.

Б. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XI—XIII веков

Завершение феодализации в наиболее значительных западноевропейских странах, возникновение и рост средневековых городов

1. ВВЕДЕНИЕ

В конце XI века произошел перелом во всех областях средневековой жизни. К этому времени в важнейших странах Западной Европы закрепился феодальный строй. На основе порабощения крестьянских масс, превращенных в крепостных, возникают феодальные поместья, объединяющие земледельческий труд с подсобным домашним ремеслом; образуется класс военной и землевладельческой наследственной аристократии, возрастает роль рыцарства.

Рыцарство возникло еще в VIII веке в связи с переходом от народного пешего войска к конному войску вассалов¹. В XI веке рыцарство все более осознает общность своих классовых интересов, устанавливает пышный, освященный католической церковью, рыцарский ритуал, противопоставляет себя закрепощенным крестьянам и городским ремесленникам.

Еще недавно единственным занятием грубого, неотесанного, по большей части неграмотного рыцарства являлись война, охота, грабежи. Постепенно рыцарство начинает проявлять интерес к литературе и искусству. Замки феодалов превращаются в центры рыцарской культуры. Слагается свод правил рыцарского поведения. В противовес фальшивому ас-

¹ Вассал — феодал, получавший от другого феодала (сюзерена) земельное владение (лен), за что обязан был нести определенные служебные повинности (главным образом военную службу, чтобы охранять и защищать сюзерена и его владения).

кетизму католицизма рыцарское искусство той поры провозглашает культ земной любви, наслаждения природой, земными радостями.

Ко времени завершения феодализации Западной Европы рыцарство было во многом еще прогрессивным. Энгельс указывал: «До тех пор, пока продолжался расцвет феодализма, до конца XIII века, рыцарство вело и решало все сражения». Оно возглавляло крестовые походы¹ и в немалой мере в результате крестовых походов выросло в культурном отношении. Именно крестовые походы способствовали широкому ознакомлению воинов Западной и Центральной Европы с богатейшими достижениями передовой по тому времени византийской и арабской культуры.

Положительным является использование рыцарством родного языка и народных напевов.

Между IX и XI веками с развитием производительных сил в условиях складывающегося и развивающегося феодального общества растет и совершенствуется производство ремесленных изделий, все больше превращающееся в особую сферу трудовой деятельности. Усиливается процесс общественного разделения труда между городом и деревней, отделения ремесла от сельского хозяйства, развитие промышленного и денежного оборота.

Наряду с замком и вслед за ним, по образному выражению Маркса, «из собственного пепла» возрождаются основанные еще в период владычества римлян старинные города и возникают новые — в местах, удобных для развития торговли и промышленности: по берегам судоходных рек, вокруг ярмарок, на скрещении узловых путей. Случается, что города образуются и вокруг монастыря, вокруг замка.

Все это приводит к возникновению города как экономической категории.

Растет население городов (преимущественно из числа крепостных ремесленников, бежавших от невыносимого гнета феодалов), основываются городские мануфактуры, процветают пригородные ярмарки, зарождается цеховой строй.

В городах возводятся укрепления, воздвигаются ратуши, здания университетов (Болонского, Парижского и т. д.), соборы (Nôtre Dame) в Париже, Реймский; ширится просветительная деятельность, создается своя литература (фаблио, фарсы, сатирические новеллы и романы)², содержание которой направлено было против духовенства и рыцарства.

¹ Крестовые походы (1096—1291) представляли по сути дела военно-колонизаторские предприятия, объединившие на первых порах все основные классы средневекового населения (крупных и мелких феодалов, население городов, крестьянские массы).

² Фаблио — короткая стихотворная повесть, обычно комического или сатирического содержания. Возникла в городских кругах средневеко-

Крепнущие города начинают многовековую борьбу с феодалами. Как следствие растущей мощи городов рождается коммунальное движение с его «заговорщическим и революционным характером» (Маркс), направленное против феодалов.

Эта борьба протекает в условиях сложной общеполитической ситуации — непрекращающихся столкновений папства, которое претендует на мировое главенство, с высшей светской (императорской и королевской) властью, причем победа нередко остается за папством.

Феодалная церковь отнюдь не склонна уступать свои позиции. По-прежнему сохраняется и даже возрастает роль монастырей — не только оплотов католицизма, но и крупных экономических центров.

Высшая светская власть стремилась использовать в своих интересах борьбу феодалов и городов. Последовательно проводимая королями политика союза с городами (а частично и с духовенством) против феодалов содействует образованию абсолютистских централизованных государств.

Отмеченная выше противоречивость экономического и политического строя этого периода феодализма в конечном счете отразилась и в области музыкальной культуры. В феодальных замках, на основе народной музыки, расцветает рыцарская одноголосная музыкально-поэтическая культура трубадуров, труверов, хогларов¹, миннезингеров², у передовых слоев городского населения созревают, в свою очередь, музыкально-сценические представления, своеобразные жанры городской одноголосной музыки; развивается многоголосие. Выявляется круг музыкально-поэтических образов городских жанров в отличие от рыцарских.

И в области рыцарской, как и городской музыкальной культуры, при всем принципиальном их различии наблюдаются и сходные черты.

В этот период появляется впервые музыкальная запись и светской музыки. Запись музыкальных произведений становится все необходимее в связи с развивающимся многоголосием. И в области одноголосной рыцарской музыкаль-

вой Франции с конца XII в. В XIV в. она была вытеснена фарсом. Содержание фарсов, как и фаблио, заимствовалось из повседневной действительности: это плутни в торговле и на суде, неудачи зазнавшегося студента, обман жены, похождения хвастливого солдата и т. д.; новелла — небольшой рассказ из обыденной жизни, впервые возникший и распространившийся в XIII в. в Италии.

¹ Хоглары — представители музыкально-поэтического искусства Испании.

² Миннезингеры (от Minne — любовь, Singer — певец) — представители немецкого музыкально-поэтического искусства.

но-поэтической культуры письменные памятники занимают все большее место¹.

Большое оживление происходит и в области музыкально-теоретической, где мистическая символика, оторванные от жизни схоластические умствования начинают уступать место изучению вопросов музыкальной практики (нотации, многоголосного склада и т. п.).

Все большее развитие как в городах, так и в рыцарских замках получает применение музыкальных инструментов, издавна бытовавших в народе.

Начинают вырисовываться индивидуальные образы композиторов, исполнителей, до той поры скрытые в тумане раннего средневековья: история сохраняет нам имена ведущих музыкальных мастеров, письменные источники позволяют восстановить их облик, подчас дают возможность понять причины и силу их воздействия на сердца и на ум современников.

В первые века второго тысячелетия (вторая половина XI и XII век) впереди в этом отношении шла рыцарская музыкально-поэтическая культура, оставившая нам около 500 имен художников, в том числе не менее 40 крупных, значительных. Что касается городской музыкальной культуры, то лишь период раннего Возрождения (середина XIV века) дает возможность воссоздать жизненный и творческий путь наиболее видных композиторов своего времени, выросших на основе городского музицирования.

Наконец, в городах все больший вес приобретали профессиональные объединения народных музыкантов, росла волна светского бытового музицирования и в университетах.

Глубоко существенна связь рыцарской и передовой музыкальной культуры городов с народным песнетворчеством, которому в равной мере та и другая области музыкального искусства обязаны своими ценнейшими достижениями. Рыцарство преимущественно восприняло и использовало в своем музыкально-поэтическом творчестве народную песенность, неразрывно связанную с текстом, с элементами эпического склада, с лирикой, хороводами. В передовом музыкальном искусстве города, между тем, укоренились и подверглись дальнейшему развитию характерные для народной музыки принципы мелизматической вариантности, первичные разновидности народного многоголосия.

В свою очередь в первые века второго тысячелетия продолжает развиваться и народная музыка устной

¹ Но и в условиях развития музыкальной письменности сохраняет свое громадное значение музыка устной традиции, которая является основой разнообразных жанров музыки письменной.

традиции. Как и во все времена, именно народное искусство лежало в основе развития передовой музыкальной культуры нового этапа феодализма.

2. НАРОДНАЯ МУЗЫКА В УСЛОВИЯХ ПОЗДНЕГО ФЕОДАЛИЗМА

От первых веков второго тысячелетия до нас дошли уже не только свидетельства современников и изображения народных музыкантов, но и значительное количество допускающих расшифровку записей их напевов. Правда, в большинстве случаев записи эти сделаны не в народе, а в среде городского бюргерства и рыцарства, но черты народной музыки в них явственно проступают, особенно если сопоставить эти записи с текстами напевов, со свидетельствами современников, с изображением народных музыкальных инструментов. Так, в конечном итоге, возможно составить в целом верную картину и музыкального репертуара, и характера деятельности представителей народной музыки того времени. Весьма ценно, например, наличие образцов народной музыки у виднейшего представителя городских кругов северной Франции Адама де ла Галь: он, как известно, включил немало народных мелодий в свое музыкально-сценическое произведение «Игра о Робене и Марион», а также и в другие свои сочинения. Народные песни звучали не только на формирующихся национальных языках (французском, немецком, английском и других), но и на латинском¹.

Подчас такие песни интонировались и многоголосно — во вновь возникавших бытовых городских жанрах типа кондуктов и мотетов (см. дальше, стр. 227—230). Народные песни сопровождаются все большим набором разнообразных музыкальных инструментов и постепенно становятся достоянием музыкальной записи, продолжая еще долго сохранять типические черты устной традиции.

При всем различии складывавшихся народно-национальных черт и разнообразии жанров народная музыка того времени отличалась органическими чертами всякого подлинно народного искусства — индивидуальной характерностью и, вместе с тем, типичностью основных мелодий, большой запоминаемостью и жизнеспособностью (многие напевы того времени сохранились до последних десятилетий в народном музыкальном искусстве).

Вот хороводный напев толпы, выходящей из церкви (XIV век):

¹ Странствующие студенты и школяры (ваганты) нередко обладали большим мастерством в латинском стихосложении, что придавало особую остроту их обличительным песням, направленным против светских феодалов и католической церкви.



Вот инструментальный наигрыш шпильмана (XIV век):



Вот духовный по тексту, но явно народный по музыке отрывок из «Benedictus»:



Не в малой мере доступность и впечатляемость таких народных мелодий обусловлены характером лада. Все чаще закрепляется явно выраженный мажор, подчеркиваются основные опорные функции лада, вводный тон (см. нотный пример 116), используются строфичность, принцип рефрена.

Обращают на себя внимание энергичные шаги на такие активные интервалы, как восходящая кварта; распространено секвентное развитие напева:



Все это черты, присущие и современной народной музыке, более того — характерные и для произведений многих крупных представителей музыкальной классики, как известно, базировавшихся на народно-музыкальной основе. Таким обра-

зом, и наличие четкого тематизма, и секвенционная разработка отдельных напевов, и многие другие черты современной музыки были впервые ясно и определенно намечены в народном музицировании без малого тысячелетней давности.

Особо значительной становится в первых веках второго тысячелетия роль народных музыкальных инструментов. Развитие паломничества, развернувшаяся торговля с Востоком, с Византией, крестовые походы привели, в немалой мере в связи с повышением общего культурного уровня прогрессивных городских кругов, к большому расширению типов и количества народных музыкальных инструментов, которые прежде всего зазвучали у народных музыкантов, а затем, зачастую через них, заносились и в слои зажиточной городской буржуазии и рыцарские замки.

Область, в которой значение инструментальной музыки проявилось особенно сильно, была музыка танцевальная. С конца XI века возникает целый ряд музыкально-танцевальных жанров, предназначенных исключительно для исполнения на инструментах.

Развитие в ту пору инструментальной музыки привело некоторых буржуазных музыковедов к мысли объяснить особенности народной музыки приемами игры на инструментах. Такое предположение принципиально ошибочно. Особенности народной музыки являются результатом самого ее содержания, реалистического ее характера; результатом процесса обобщения миллионов бытующих в народе интонаций, что и обусловило закрепление мажора, периодической структуры и других музыкальных закономерностей, носящих в значительной мере общенародный характер. Объяснение этих общепризнанных черт народной музыки только лишь характером инструментального музицирования является упрощением, произвольно искажающим действительное положение вещей. За музыкальными инструментами в данном отношении можно признать лишь дополнительное значение: поддержку и закрепление своеобразия, продиктованного общим содержанием и средствами выразительности народной музыки.

Весьма богата письменными источниками область народных напевов на духовный (латинский) текст, ближайшим образом связанная с народными музыкантами. Напевы эти во множестве интонировались представителями низшего духовенства, бродячими школярами и клириками, а подчас и представителями рыцарства и даже официального католического культа. Именно такие напевы особенно часто подвергались новой подтекстовке, причем в большинстве случаев светский напев получал духовный текст. Таковы многочисленные секвенции. Вот одна из популярнейших секвенций начала второго тысячелетия, распространенная в сотнях списков с разными текстами в различных европейских странах:

120



Здесь привлекает внимание не только свежая жизнерадостная мелодия (особенно см. строку 2-ю и далее), но и подчеркнутая кадансировка, намечающая рефренообразные концовки.

Широко бытовала народная мелодика и в рождественских колядовых песнях и танцах¹.

3. МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ТРУВЕРОВ, ТРУБАДУРОВ И МИННЕЗИНГЕРОВ

Расцвет светского музыкально-поэтического одноголосного искусства охватил период со второй половины XI до XIV век. Ранее всего он проявился на юге Франции, в Провансе и в пограничных с Францией областях Испании. Здесь сохранились еще остатки древней античной культуры, которая была по преимуществу одноголосной. В дальнейшем эти области продолжали поддерживать торговую и культурную связь с передовыми тогда странами: с Италией, с Левантом и т. д. Закрепление в XI веке феодального строя в южной Франции сопровождалось развитием промышленности, торговли, городов, которые отвоевывали свою независимость в борьбе с феодалами. Так, к началу второго тысячелетия созревают передовые центры как замковой, так и городской культуры. В южной Франции обозначился ранее всего перелом в рыцарских нравах, приведший от грубого варварства и дикой разнузданности к более культурному обхождению. Именно здесь сформировалась плеяда выдающихся поэтов-музыкантов, трубаду ров².

По словам К. Маркса и Ф. Энгельса в Провансе возникла и сложилась поэзия раньше, чем в других областях Западной Европы; она послужила для всех романских народов, для немцев и англичан, недостижимым образцом. Она воскресила среди глубочайшего средневековья отблеск «древнего эллинизма»³. Именно в Провансе при дворах феодальных синьоров впервые возникло музыкально-поэтическое искусство, представлявшее собой характерное выражение новой светской рыцарской культуры, требовавшей «куртуазного» (изысканного, вежливого) поведения.

¹ Интересной особенностью танцевальных песен было наличие смешанных текстов (то по-латыни, то на местном народном диалекте). По-видимому, внедрение местного диалекта в латинский текст диктовалось незнанием латыни среди тех широких кругов населения, которые под эти песни плясали. Отсюда необходимость перевода основных строк с латинского на немецкий или французский диалекты и введение так называемых дополнительных строк в нотной записи.

² От провансальского слова «trobar», что значит «находить», «изобретать», «сочинять».

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. VI, стр. 406—407.

Трубадуры

Искусство трубадуров было во многом передовым для своего времени. Трубадуры часто основывались в своих напевах на народной музыке, выражали простые реальные чувства и переживания.

По кругу образов музыкально-поэтическое искусство трубадуров знало немало разновидностей, связанных преимущественно с любовной лирикой или воинскими, служебными песнями, отражавшими отношение вассала к своему сюзерену. Нередко любовная лирика трубадуров облекалась в форму феодального служения: певец признавал себя вассалом дамы, которой обычно являлась жена его синьора. Он воспевал ее достоинства, красоту и благородство, прославлял ее господство и «томился» по недостигаемой цели. Конечно, в этом было много условного, продиктованного придворным этикетом того времени. Однако часто за условными формами рыцарского служения таилось неподдельное чувство, ярко и впечатляюще выраженное в поэтических и музыкальных образах.

Внимание к личным переживаниям художника, акцент на внутреннем мире любящей и страдающей личности говорят о том, что трубадуры открыто противопоставили себя аскетическим тенденциям средневековой идеологии. Трубадур прославляет реальную земную любовь. В ней видит он «источник и происхождение всех благ»:

«Воистину мертв тот, кто любви сладостного дыхания не чувствует в сердце!»— восклицает Бернарт де Вентадор, выражая как бы основной лозунг передового поэта-музыканта своего времени. Интерес к человеческой личности проявляется и в том, что типичная для средневековья «анонимность» сменяется горделивым утверждением своего авторства.

Образы внутреннего мира художника раскрывались на фоне природы. Вот характерное начало текста многих мелодий трубадуров:

Люблю усладу вешних дней,
Цветов и зелени красу,
Люблю, чтоб песнею своей
Нас птицы тешили в лесу...

Характерно, что в качестве основной задачи своего искусства трубадуры выдвигали цель — доставить наслаждение, эстетически воздействовать на слушателя; самый критерий оценки зависел от степени удовольствия, получаемого при слушании: «Те стихи лучше,— заявляет один видный трубадур,— которые доставляют наибольшее удовольствие». Это последнее, в свою очередь, обусловлено «наличием единого размера и прекрасной мелодии».

Взгляд на мелодию как на важнейшее условие хорошей музыки высказан и в специальном трактате, требующем, что-

бы «каждая песня отличалась своей собственной, новой и наивозможно более прекрасной мелодией».

Такое понимание главенствующей роли мелодии — также показатель реалистического характера, прогрессивности музыкально-поэтического искусства трубадуров.

(Искусство трубадуров было сложным и противоречивым. В нем проявились и вступили в конфликт противоположные тенденции: широкое привлечение круга образов народной поэзии, народных мелодий, приемов сопровождения, — с другой же стороны, презрительное отношение к социальным низам феодального общества, что ярко отражало классовый, ограниченный характер искусства трубадуров.

Искусство трубадуров было по преимуществу рыцарским. Сами трубадуры — в большинстве случаев феодалы-рыцари, отразившие в своем искусстве сословный дух. Об этом говорят и характерные обращения «к баронам и богатеям», и среда, состав слушателей, среди которых протекает деятельность трубадуров: «король, принцы, графы, рыцари и бароны, буржуа, верхи духовенства вместе со своими женами, дочерьми и детишками», как повествует современник.

Трубадуры презирали и ненавидели народные массы, называли их «простонародием» (*vilains*). Простолюдин фигурирует в поэзии трубадуров, лишь когда на него изливают неистовую злобу:

Мужики, что злы и грубы,
На дворянство точат зубы,
Только нищие мне любы.
Любо видеть мне народ
Голодающим, раздетым,
Страждущим, небогretim!..

Нрав свиньи мужик имеет,
Жить пристойно не умеет...
Чтоб вилланы не жирели,
Чтоб лишения терпели,
Надобно из года в год
Всех держать их в черном теле.

Один современник метко указывал: «Богачи поют богато, а бедняки поют бедно, настолько бедно, что голоса их почти не слышно...»

Принадлежность трубадуров к феодалам-рыцарям сказалась и в том, что выражение жизненных переживаний нередко затемнялось искусственной ученостью, философичностью, пристрастием к надуманным шаблонным условным аллегориям, к сложным, риторическим хитросплетениям.

Среди трубадуров возникло даже целое направление сторонников искусства для избранных, для небольшого круга «посвященных», ценивших запутанную, заумную манеру выражения.

К другому направлению принадлежали сторонники искусства правдивого, общепонятного, изложенного простым и ясным языком, рассчитанного на восприятие широкими слоями народа.

Борьба этих двух направлений отразилась и в специальном жанре «тенсоны»¹, где трубадур-реалист Гираут де Борнель дает отповедь за-

¹ Тенсона (от латинского слова *tensos* — спор) — стихотворный диалог двух поэтов, представляющий собой диспут на темы любовные, поэтические, философские.

щитникам «темной манеры» (trobar clus)¹, которые восклицали: «Ужели тем, что ясно всем, вы дорожите так? Тогда ведь были б все равны всегда...»

Гираут в противовес таким взглядам заявляет:

Я, как и вы, тружусь всегда,
Но стоят ли стихи труда,
Когда их свет
Не знает? Нет.
Завидна доля песен тех,
Что создает поэт для всех!

Первый из известных нам трубадуров — граф Гильом VII (род. в 1071 году) — одна из колоритных фигур провансальского рыцарства того времени. Будучи вольнодумцем, дважды отлученным от церкви, отличаюсь натурой своенравной, всецело преданный разгульной жизни, Гильом обладал незаурядным музыкально-поэтическим дарованием. Наряду с фривольными застольными песнями, в которых «больше безумия, чем ума», как злословили его недруги, встречаются другие песни, выразительные и красивые.

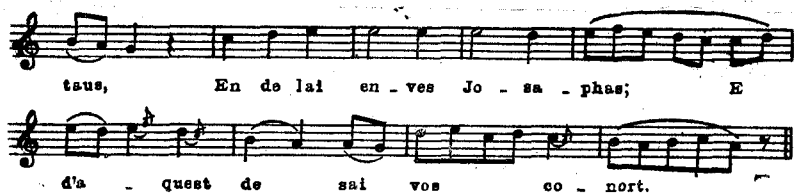
Другой крупный представитель первого поколения трубадуров (так обозначают период с конца XI до конца XII века) Маркабрюн — один из немногих представителей «плебейского крыла» трубадуров. Будучи по происхождению бедным гасконцем, он провел беспокойную жизнь: в качестве странствующего жонглера ему пришлось исколесить немало дорог не только во Франции, но и в Испании и Португалии, которые он вынужден был покинуть, не встретив радужного приема.

Центр тяжести в творчестве Маркабрюна — не воспевание любви, но обличение пороков современного ему общества: «На свете живется все хуже и хуже... Худые люди обрастают жиром, тогда как люди хорошие питаются ветром», — вот образец саркастических сентенций Маркабрюна. Маркабрюн — автор древнейшей из дошедших до нас музыкальной записи песни крестоносцев и «сирвенты», где Маркабрюн обрушивается на изнеженную «куртуазную» любовь:

121

Pax in no-mi-ne Do-mi-ni! Fetz Mar-ca-brus los motz e'l
so Au-jatz que di: Cum nos a falt, per sa-dous-sor.
Lo Sein-gno-rius ee-le-sti-aus Pro-bet de nos un
la-va-dor, C'ane, fors ou-tra-mar, no'n fon

¹ Буквально — «замкнутая манера».



Но наряду с сурово-сдержанной кантиленой Маркабрюн создал и напев задорно-игривой пасторелы, где описывается встреча рыцаря с бойкой пастушкой, с достоинством отвергнувшей его назойливые притязания: «Сударь,— ответила пастушка,— здесь я одна со стадами, с вами пустыми словами тешиться нам не годится»:

122



Современником Маркабрюна был знатный трубадур Джауфре Рюнель (его художественная деятельность протекала между 1130 и 1141 годами), которого легенда превратила в героя трагической любви к графине Мелисанде. Поэт, якобы никогда ее не видев, полюбил на всю жизнь и посвятил ей много своих песен.

Ему принадлежит и текст и напев древнейшего образца канцона¹:

123



¹ Канцона — в поэзии средневековых трубадуров пяти- или семи-строчное лирическое стихотворение на тему о рыцарской любви.

Классический период творчества трубадуров (такowym считаются годы 1180—1210) открывается творчеством Бернарта де Вентадорн, сына бедного менестреля.

Бернарт — ярко выраженный лирик, избравший девизом для своего творчества искренность, теплоту и непосредственность:

«Если напев не идет от чистого сердца,—говорил Бернарт,—он ничего не стоит; от сердца же он может идти лишь в том случае, если сердце полно горячей любви... Поэтому ничего удивительного нет, что я пою лучше всех. Тому причиной то, что я более, чем другие, охвачен любовью».

Бернарту де Вентадорн доступно выражение тончайших переживаний, начиная от нежной ласки и кончая взрывом отчаяния.

Наиболее известные и типичные напевы этого трубадура: *Can vei la lauzeta* — яркий образец песенности «сквозного развертывания»:

124

Can vei la lauzeta mo - ver De joï sas a - las
 con - traï rai Ques'ob lid' e's lais - sa cha - zer
 Per la doussor d'al cor li vai. Aïl tan gransenvey a m'en ve De
 cui qu'eu ve - ya jau - zi - on Me - ra - vi - lhas, ai car des -
 se Lo cor de de - zi - rer no'm fon.

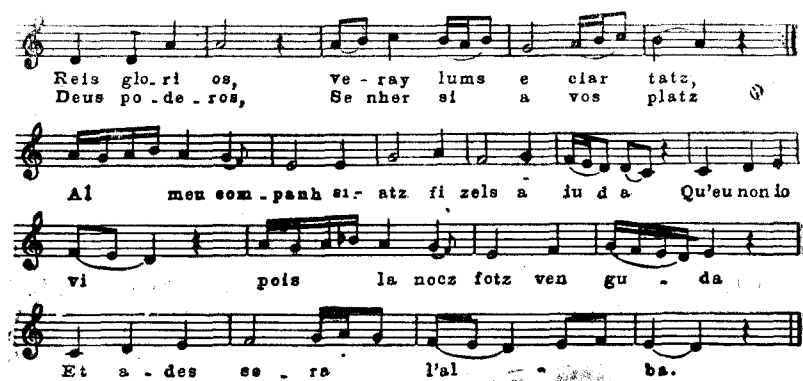
Выделяется своей тонкой выразительностью напев «*Lancan vei la folha*» с характерным членением на парные строфы и заключающую строку с замыкающей «торнадой»:

125

Lancan vei la fo - lha jos dels al - bres cha - zer,
 Cui que pes ni - do - lha, A me deu bo sa - ber.
 Cor ai que m'en to - lha, Mas no'n ai fatz fi zels a ges po - der,
 C'a des cuit m'a - co - lha, On plus m'en dez - e - sper.

Центральное место в развитии искусства трубадуров занимает Гираут де Борнель, прозванный «маэстро трубадуров». Стихи и музыку он начал сочинять около 1165 года. Став замечательным мастером своего дела, искушенным во всех тонкостях искусства трубадуров, он в зрелый период все более осознает необходимость коренным образом изменить характер своего творчества: «Я решил теперь сочинять песни легкие [для восприятия], такие, чтобы каждому были понятны, удобны для пения и всем доставляли удовольствие,—заявлял Гираут.—Я мог бы мои произведения сделать более трудными для понимания, но песня не будет полноценной, если она не будет пригодна для всеобщего употребления. Несмотря на брань [тонких ценителей], я рад, когда слышу, что мои песни распеваются то здесь, то там, на все лады различными голосами вплоть до женщин, берущих у реки воду».

Среди напевов Гираута де Борнель выделяется альба (диалог стража со своим другом, проводящим ночь у своей дамы¹) с характерным припевом, который заключается обязательным словом «альба»:



Своими сирвентами² прославился Бертран де Борн, с головой ушедший в бранную жизнь.

Начиная сирвенту обычно картиной весенней природы, Бертран де Борн с энтузиазмом воспеваает сцены битв:

¹ Страж возносит молитву с мольбой за друга, не внимающего сигналу о наступлении рассвета и рискующего стать жертвой мести своего соперника.

² Сирвента — строфическая песня, разрабатывающая темы политические или общественные; часто она содержит личные выпады поэта против его врагов.

Нас птицы тешили в лесу.
И радости не скрою
Лишь погляжу на ряд шатров,
Пестреющих среди лугов,
И на готовых к бою
Вооруженных до зубов
И всадников, и скакунов...
И, радуясь душою,

Смотрю, как замок осажден,
Как приступом берется он...
Жизнь в мире мне не дорога:
Не люблю есть мне, пить и спать.
Люблю я крикам «На врага!»
И ржанию коней внимать
Пред схваткой боевою...

Не был чужд в своих сирвентах Бертран де Борн и обличительной сатиры. Это явствует из «плача», посвященного младшему сыну Генриха II Плантагенета — герцогу Бретонскому:

В наш слабый век, исполненный тоски,
Ушла любовь и радость ей вослед,
И стали люди лживы и мелки,
И день за днем — за бредом новый бред.

Губительно сказался на искусстве трубадуров полный разгром цветущего юга Франции — «целого океана пшеницы, кукурузы и виноградников» — в результате Альбигойских войн (1209—1214) ¹.

Не до песен, не до куртуазной любви стало теперь. Многие трубадуры погибли в войне на стороне альбигойцев, другие перешли на сторону инквизиции и стали ярыми душителями провансальцев. Многие рассеялись по стране, ушли в соседнюю Испанию. Создание любовных песен все чаще слывет делом греховным.

В творчестве трубадуров все большую роль начинают играть «плачи». Последние трубадуры избирают в своем «служении» новую «даму» — богоматерь, воспевание которой отныне все более становится целью искусства трубадуров:



Тщетно делались попытки возродить дряхлевшее искусство трубадуров: дни его были сочтены. Юг Франции, порабощенный на целое трехсотлетие королем и французскими

¹ Альбигойские войны — походы, предпринимавшиеся феодалами северной Франции против «еретиков»-альбигойцев южной Франции и использованные затем французскими королями для захвата последней.

рыцарями севера, вынужден был надолго уступить ведущую роль и в области музыкально-поэтической культуры представителям центральной и северной Франции.

И в северной Франции на первых порах музыкально-поэтическое искусство труверов¹ носило явно выраженный рыцарский характер. Но в дальнейшем, в отличие от провансальского, искусство труверов вступило в тесную связь с музыкальной жизнью городов и, вместе с тем, с народной музыкальной культурой.

Близость к народной музыке проявляется в характере ряда распространенных жанров; таковы непритязательные по форме «ткацкие песни» — лирико-эпические романсы, состоящие из простых строк, где строфы объединены ассонансами с припевом. Таковы «песни о несчастном замужестве», особенно же — распространенные песеняски в виде рондо, восходящие к архаическим обрядовым хороводам.

Среди труверов, наряду с королями и высшей аристократией (король Ричард Львиное Сердце, Тибо Шампанский, король Наварры), известно много мастеров буржуазного происхождения во главе с Адамом де ла Галь: это скромный жонглер Колэн Мюзэ, описавший в песнях свою жизнь, полную приключений. Его напевы дают, по-видимому, ясное представление о характерном складе музыки жонглеров и шпильманов:

128



1. Quant je voi y - ver re - tor - ner, lors me vou - droi - e t
3 Se je po - oie os - te tro - ver Lar - ge, qui ne vou -



se - jor - ner. 5. Qu'e - ust porc et buef et mou - ton,
sist - con - ter, 6. Mas - lars, fai - sanz et ve - noi - son.



7 Grasses ge - li - nes et cha - pons Et bons fro - ma - ges en gla - on

В дальнейшем из числа труверов демократического происхождения выделяются: Жан Бодэль, Жак Бретель, Пьер Мо-нио, автор прелестной майской песни в ярком мажоре:

¹ От французского слова trouver — находить [мелодию].



Происхождение многих труверов из социальных низов доказывает их профессия — бутылщик Колар, плотник Жан, меняла Колар, красильщик Жан и т. п.

Последним трувером считается Эскюрель, применяющий, между прочим, в своих песнях аккомпанемент, предназначенный, по-видимому, для гитары, лютни и арфы.

Основой в формировании музыкально-поэтических жанров искусства труверов явилось использование городского музыкального фольклора: таковы рефрены и мелодико-интонационная основа многочисленных «ткацких» песен, истоки большинства песенно-танцевальных жанров вплоть до жанров рондо, вирелэ, баллады. Сыграло свою роль, особенно на первых порах до XIII века, и воздействие более высокой по уровню рыцарской культуры на городскую.

В дальнейшем в наиболее экономически сильных и развитых городских центрах возникают всевозможные общества, братства, организации, обеспечивающие постепенный расцвет музыки городов северной и северо-восточной Франции.

Одним из наиболее ранних музыкальных центров являлся крупный промышленный и торговый город Аррас, расположенный на пути из северной Франции в южную, что способствовало проникновению в этот район провансальского искусства.

Адам де ла Галь Из Арраса был родом и наиболее выдающийся мастер городской музыкальной культуры XIII века Адам де ла Галь (родился около 1230, умер между 1285 и 1288 годами). Уже при жизни Адам прославился и как поэт, и как музыкант.

Он писал мотеты, рондо, песни. К наиболее интересным его произведениям музыкально-сценического характера относятся «Игра под листвой»; но самое известное — «Игра о Робене и Марион», написанная и инсценированная впервые на юге Италии между 1282 и 1285 годами.

В этих произведениях Адам де ла Галь идет по пути, намеченному еще в «Романе о Лисе»¹, где чтение стихов чередовалось с пением отдельных куплетов на ходкие, популярные бытовые напевы.

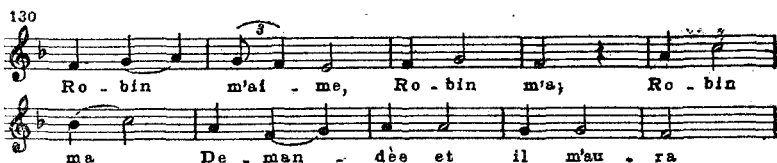
«Игра под листво́й», выросшая, как показывает само название, из обрядовых майских песен и плясок, представляла собой остроумное сатирическое представление, направленное против горожан Арраса и предвосхищавшее позднейшие фарсы.

«Игра о Робене и Марион» — по сути дела драматизированная пасторела². Ее сюжет типичен для пасторелей провансальско-французского искусства того времени: отправляющийся на охоту рыцарь встречается пастушку Марион, предлагает ей свою любовь, но наталкивается на резкий отказ. Марион любит своего односельчанина Робена, которого предпочитает всем рыцарям на свете.

Эта пасторела снабжена нотированными напевами, которые дают возможность составить наглядное представление о музыке песенно-танцевального и эпико-повествовательного характера, бытовавшей в широких слоях городского населения. Поэтическая сторона пасторали интересна своей живостью, непосредственностью, сочным стихом, напевы же отличаются народным характером интонаций, яркими попевками, намечающейся периодичностью структуры (с прообразом половинных и полных кадансов), четким ритмом, идущим от песенно-танцевальных движений.

Показательно для типичности музыкальной стороны этой пасторелы, что напевы из «Игры о Робене и Марион» продолжают бытовать в народе Франции до нашего времени в качестве искусства устной традиции.

Вот один из основных напевов этой пасторелы, его поет Марион:



¹ Ренар-Лис — герой французской средневековой сатирической эпопеи «Roman de Renard» («Роман о Лисе», конец XII—XIV в.), ярко выразил мировоззрение поднимающегося городского сословия. Основой сюжета является победоносная борьба умного Лиса с волком Изенгрином, представителем грубой физической силы. Этот роман — монументальное произведение, содержащее около 25 000 парно рифмующихся стихов.

² Пасторела — лирическая пьеса, изображающая встречу рыцаря с пастушкой и их диалог (в стихотворной форме). Диалогу предпослано небольшое введение, которое описывает ситуацию встречи.

А вот танцевальная песня, которой заканчивается вся пьеса:¹

131



Миннезингеры

Большое развитие получило музыкально-поэтическое рыцарское искусство (Minnesang)² и в странах немецкой культуры. Важным толчком в развитии миннезанга явилось воздействие раньше созревшего и оформившегося искусства трубадуров и труверов. Но в основном миннезанг органически вырос на почве местной народной культуры. В начальном периоде своего развития миннезанг, во многом близкий музыкально-поэтической культуре трубадуров, смело черпал из области народного песнетворчества, переосмысливая весеннюю, свадебную, любовную лирику в духе рыцарской идеологии. Не оставляет миннезанг в стороне и эпос, используя и его стихотворный размер и общий склад.

Наиболее выдающимся представителем миннезанга был Вальтер фон дер Фогельвейде — сын бедного рыцаря, уроженец Тироля, проведший годы учения в Вене. Затем в качестве странствующего миннезингера, верхом, с фиделью³ за плечами, Вальтер изъездил Европу, — по собственному признанию, «от Эльбы до Рейна, до Венгрии, от Сены до Мура, от По до Дравы».

Обычно он выступал перед собранием знатных людей со своими песнями, для которых сочинял сам не только текст, но и напев, сопровождая свое пение инструментальным вступлением, интерлюдиями и отыгрышем. Но нередко случалось Вальтеру играть для танцев простых людей в селах и деревнях, и тут Вальтер глубоко постиг прелесть и особенности немецкой народной музыки. Странствования Вальтера заставили его вплотную соприкоснуться и со шпильманами и вагантами. В

¹ Текст следующий:

За мной, все за мной, за мной по тропинке,
По тропинке, по тропинке, по лесной.

² Нередко в основе миннезанга лежали стихи, переведенные на немецкий язык со старофранцузского.

³ Фидель — средневековый струнный смычковый музыкальный инструмент, известный в западноевропейских странах с IX века. Получил распространение главным образом среди жонглеров. Форма корпуса и количество струн были различными. Держали фидель обычно в горизонтальном положении. Фидель сыграл значительную роль в развитии европейского инструментария, явившись предшественником виолы.

немалой мере отсюда — народный склад, свойственный не только многим текстам песен Вальтера, но и его напевам. Именно таков характер свежих, светлых интонаций мажорного «благодарственного» напева:

132



Иной круг настроений отличает песню крестоносцев Вальтера, рассчитанную, очевидно, на хоровое, а не на сольное исполнение:

133



Суровая сдержанность этой мерно развертывающейся дорийской мелодии близка величавым секвенциям раннего средневековья и поражает уравновешенностью своей структуры: подчеркнутый повторением нарастающий подъем напева первых двух «куплетов» (Stollen) достигает кульминации в свободной имитации. Abgesang сдерживается спокойно ниспадающим движением мелодии, которая приводит к вступительным интонациям, замыкающим песню и придающим ей целостную завершенность.

Выступая в области политической сатиры ярым врагом римских пап, Вальтер умел быть и лириком, раскрывавшим чувства и переживания простых людей своего времени на фоне картин природы.

«Я люблю людей жизнерадостных, обладающих способностью по-настоящему радоваться, но и глубоко ощущаю горести страждущих, я умею сопереживать», — характеризовал сам Вальтер свое основное достоинство.

Реализм, жизненность и полнокровность произведений Вальтера фон дер Фогельвейде проявились также в творчестве других лучших представителей миннезанга периода его расцвета — первой половины XIII века: в свежих выразительных песнях Вацлава Рюгенского (таковы его весенняя и осенняя песни, песни любовного служения); в обличительном напеве в ярком *фа мажоре* странствующего шпильмана, скрывшего свое имя под знаменательным прозвищем «Бесстрашного»¹.

Вполне оправдывая свое прозвище, «Бесстрашный» обрушивается на рыцарей за их разбой, оплакивает преждевременную гибель достойных людей, призывает князей к миру и справедливости.

¹ Текст этого напева направлен против Рудольфа Габсбургского, который-де охотно слушает пение и игру на инструментах хороших мастеров, но ничего им за это не платит.

Особо выделяется деятельность младшего современника Вальтера — баварского рыцаря Нидгарта фон Рювентала (примерные годы жизни 1180—1250). Высмеивая «простолюдинов» с позиций «благородного рыцарства», Нидгарт базируется на народно-бытовых текстах и напевах, особенно в своих «летних» и «зимних» песнях танцевального характера.

Его весенние хороводные песни и пляски на свежем воздухе нередко используют народный напев и народно-диалогическую форму изложения (например, спор матери с дочерью, которая просится погулять, невзирая на запрет старухи).

В таких весенних плясках Нидгарта часто выступает плясовой народный напев:

134



В первой половине XIII века искусство миннезанга стало клониться к упадку. Резко выступают отрицательные стороны рыцарства, все более погрязающего в междоусобных раздорах: разбой, грабеж, пьянство становятся их основным «занятием». По словам поэтов, рыцари «стали больше любить вино, чем дам». Культ дамы сердца постепенно подменяется культом богоматери.

Усиливаются мотивы религиозного благочестия. Внешняя пышность, узорчатость, вычурность и изощренность все растут за счет глубины, жизненности содержания и непосредственности его выражения, вырождаясь в искусничество, в манерность, которые вскоре были закреплены в канонах табулатуры мейстерзингеров. Миннезингеры все дальше уходят от народного песнотворчества, приближаясь к культовой музыке, к узкоцерковному ремесленничеству. Они меняют пребывание в замках и при дворах на жизнь в городах, тем временем сильно выросших, укрепившихся не только экономически, но и в культурном отношении.

Показательна в этом отношении фигура Генриха из Мейссена, по прозвищу Фрауенлоб¹; исколесив на протяжении многих лет (между 1278 и 1311 годами) Европу от Каринтии до Балтийского моря и до берегов Рейна, он наконец обосновался в старинном немецком городке Майнце, где явился основателем общества мастерзингеров.

Все чаще появляются миннезингеры из числа мелких ремесленников. Таков соперник Генриха Фрауенлоба в состязаниях — Бартель Регенбоген, который был кузнецом, прежде чем стал профессиональным миннезингером.

Последним крупным миннезингером считается Освальд фон Волькенштейн (родился около 1377, умер в 1445 году).

Происходя из рыцарского сословия, он уже в десятилетнем возрасте отправился странствовать по белу свету. Перебывал он на своем веку во многих странах Западной Европы, в Византии, России, Персии и Африке, выступая попеременно в роли конюха, повара, купца, пилигрима, певца и рыцаря. Эта исключительная по размаху кочевая жизнь научила Освальда десяти языкам, но и лишила его глаза.

С 1401 года Освальд поселился в своем родовом замке, сочетая жизнь феодала-помещика, по уши увязшего в феодальных распрях (отголосок этого мы находим и в его творчестве), с музыкально-поэтической деятельностью, с посещением крупных городских центров (Кёльн, Гейдельберг, Аугсбург, Нюрнберг).

В пределах одноголосных песен Освальд то продолжает линию куртуазного миннезанга, то приближается к наивной народной песне (он любил писать в народном складе): таковы его весенняя песня или произведения в духе повествовательно-исторической песни. Есть у Освальда и произведения, типичные для мастерзингеров.

Так, миннезанг в лице своих последних крупных представителей распределил свое «наследие» между средневековым городом и сельским людом, уступая дорогу искусству городских цеховых ремесленников — мастерзингеров.

Разновидности музыкально-поэтического искусства трубадуров, труверов, миннезингеров многообразны.

Это, прежде всего, повествовательно-эпическая речитация, восходящая к героическому эпосу. Героический эпос пользовался громадной любовью как в народе, так и в привилегированных слоях феодального общества. Замечательным образцом французского героического эпоса явилась «Песнь о Роланде», возникшая в XI веке.

Несколько позднее сложился героический эпос на средневерхнемецком наречии — «Песнь о Нибелунгах».

Несмотря на отсутствие ранних нотных записей, есть основание утверждать, что героический эпос пелся в мерных, торжественных десяти-сложных стихах, объединенных единством ассонансов² в строфы или тирады³.

Неизменный, монотонно повторяющийся напев завершался в конце каждой строфы особыми бессловесными восклицаниями («аой») и нередко сопровождался инструментальным отыгрышем.

Более развитой тип мелодики, восходивший к той же повествовательно-эпической речитации, был свойствен старинным «ткацким» песням: это своеобразное сочетание эпического повествования с глубоким драматизмом и лирической взволнованностью, особо впечатлявшей благодаря простоте, безыскусственности и внешнему спокойствию изложения.

Вот образец напева и текста одной из старейших «ткацких песен»:

¹ Фрауенлоб — уважающий дам, расточающий им хвалу.

² Ассонанс — созвучие последней ударяемой гласной стиха.

³ Тирада — строфа, типичная для героического эпоса, соединяющая одним ассонансом известное число стихов одного размера. Обычно тирада состоит из 10- или 12-сложных стихов.

1. Be - la Do - ette as fe - nes - tres se siet,
 8. De son a - mi Do on li - res so vient.
 lit en un li - vre, mais au cuer ne l'en tient.
 q'en au - tres ter - res est a - les tor - noi - er.
 Prince.
 8. El or en al dol

Прекрасная Дюэтта у окна
 Книгу читает, но книга ей скучна,
 Друга Доона вспоминает она,
 Он в дальних краях, где идет война.
 И вот в сердце — боль...
 Оруженосец у лестницы зала
 Остановился и коня разнуздал он.
 Прекрасная Дюэтта к нему сбегала,
 Еще она вести злой не слыхала.
 И вот в сердце — боль...
 Прекрасная Дюэтта гонцу говорит:
 «Где тот, кого сердце любить мне велит?»
 — О дама, пусть бог вас от бед сохранит,
 Господин мой умер, в бою убит...
 И вот в сердце — боль...

Итак, тип музыкального развертывания, соответствовавший мерному сказу напева эпически-повествовательного характера, подвергался изменению в тех случаях, когда произведение приобретало более лирические черты. На примере «ткацких песен» мы уже столкнулись с одной из самых существенных особенностей лирики — со строфичностью¹. Лирическая строфичность предполагает сравнительно небольшой размер строфы, ибо лишь в таком случае музыкальный характер данной строфы может быть воспринят как некое законченное целое, а всякое новое повторение на тот же напев приведет к усилению господствующей лирической «настройкой».

Так, превращение эпической речитации в лирический жанр связано с укорочением стиха и приданием строфе большей замкнутости, завершенности, путем подчеркнутой кадансировки. Дальнейшее обогащение лирической сферы происходит через включение контрастных по настроению строф, идущих на новый напев, резко отличающийся от первого.

Именно так обстояло дело в приведенном выше образце старинной ткацкой песни.

С течением времени архаический народно-героический эпос, воспевая подвиги народа и народных героев, превращается в эпос придворный, куртуазный. Звуки труб и охотничьих рогов, воинственные гимны, вооду-

¹ Предпочтение строфичности в лирике объясняется стремлением путем неизменного повторения того же напева на разные строфы текста объединить строфу данного лирического произведения единым характером, окрасить постепенно развертывающийся поэтический сюжет единым настроением, соответствующим характеру данного музыкального напева.

шевлившие воинов в прежние времена в боях,—уступают место «науке утихой любви», культу служения «прекрасной даме», искусству петь и играть на музыкальных инструментах, сочинять сложные строфические поэтические формы, доводя до виртуозности искусство рифмовки. Еще А. С. Пушкин сказал, что «трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы».

Но вычурность провансальской поэзии при известной ограниченности поэтического содержания сочеталась с народно-песенной основой. Наиболее ярко эта связь с народной музыкой проявилась в многочисленных напевно-песенных и в песенно-танцевальных жанрах.

Группа напевно-песенных жанров—это жанры лирические (преимущественно любовно-лирические) с отклонением то в сторону лирико-эпического, то лирико-драматического характера. Тут господствовал или принцип «сквозного» развертывания напева, который гибко следовал за значением стихотворного текста, или принцип песни строфической, куплетной. Здесь наиболее характерным видом явился музыкальный жанр канцоны—лирической пьесы на специально созданный напев; структура его часто представляла собой последование пяти или шести куплетов на тождественную музыку с заключительным припевом на новый напев ($a+a+...+b$). Такая структура $a+a+b$ образует основное «ядро» лирических жанров, захватывая нередко и область жанров песенно-танцевальных.

Важную область музыкальных жанров трубадуров, труверов, миннезингеров составляли песенно-танцевальные жанры, возникавшие из развлекательно-игровых хороводных песен и плясок (наследие майских народных гуляний).

Для этой группы напевов характерны музыкальные жанры рондо, вирелэ, баллад. Наиболее характерной особенностью песенно-танцевальных жанров являлось наличие рефрена, то есть припева или «запева», завершающего или предваряющего основной напев, где повторение текста шло на тот же мотив.

Наиболее типичным и, вместе с тем, простым жанром являлось рондо. В основе рондо лежал распространенный рефрен. Запевала интонировала первую строку в стихах на первую половину рефрена, хор повторял ее. Затем запеваля исполнял две дальнейшие строки стиха на напев всего рефрена в целом, снова повторенного хором.

Такой тип исполнения давал возможность всем участникам хороводной пляски быстро ознакомиться с новым напевом и тут же принимать участие в его исполнении.

Музыкально-поэтические жанры миннезингеров в основном те же, что и в провансальско-французском музыкально-поэтическом искусстве.

Это—знакомые нам песни крестоносцев,—жанр, жизненно необходимый в век крестовых походов, в которых участвовало и немецкое рыцарство. Выше был дан пример известной песни крестоносцев Вальтера фон дер Фогельвейде. Но еще в XIV веке в творчестве Генриха Фрауенлоба, уже крепко вросшего в городской быт, встречается далекий отголосок песен крестоносцев. Далее, это морально-назидательные, подчас политически заостренные произведения, проникнутые духом служения своему сюзерену, так называемые «шпрухи» — немецкая разновидность сирventы.

Встречаются многочисленные любовные песни, начиная от архаически-безыскусственных «женских песен» ранних миннезингеров и вплоть до утонченных образцов любви куртуазной, «высокой». Среди разновидностей лю-

¹ В основе жанра вирелэ находится рондо. В вирелэ рефрен играет особо большую роль: он не только завершает, но и предваряет основное «зерно» всей структуры, представляющей своеобразное объединение принципа канцоны с принципом обрамления.

бовных песен особой популярностью у миннезингеров пользовались «Утренние песни» (Tagelied) — те же альбы; лучшими их образцами считаются песни Вольфрама фон Эшенбаха.

Большое место занимали и песенно-танцевальные жанры, близкие северофранцузским.

Так же, как и в музыкально-поэтическом искусстве трубадуров и труверов, и у миннезингеров отсутствует точное соответствие собственно музыкальных жанров поэтическим: один напев может быть использован и для шпруха, и для любовного признания.

В миннезанге господствуют песенные жанры: строфическая песня (Lied) и лейх. Строфическая песня близка канцоне. Она называется Vagform и состоит из двух тождественных напевов (Stollen) и заключительного (Abgesang). Такой жанр не только распространен в искусстве миннезанга и мейстерзанга, но и в немецкой народной песне.

Лейх в отличие от Lied лишен строфичности и представляет одну из ранних разновидностей сквозного развертывания.

Только учтя основные особенности музыкально-поэтического искусства трубадуров, труверов, миннезингеров, можно понять более частные специальные черты этой музыки.

Прежде всего, это принципиальное одноголосие. Одноголосие соответствовало установке на индивидуализированное выражение собственных переживаний, на личную оценку содержания высказывания (при преобладании монолога или диалога). Исключением были песенно-танцевальные жанры, где противопоставлялись и взаимодействовали сольная лирика и коллективная хоровая.

Правда, часто выражение личных переживаний обрамлялось обрисовкой картин природы. В этих случаях трубадур включает свой монолог в такую музыкальную зарисовку природы.

Есть и другая причина господства одноголосия. Она — в необходимости неразрывной связи напева со стихотворным текстом, что вытекает из самого существа музыкально-поэтического искусства. Отсюда требование прозрачности и большой гибкости, чуткости интонирования, что могло быть завоевано лишь ценою отказа от ранних многоголосных жанров (ибо гомофонно-гармонический склад, который один только был в состоянии обеспечить эти положительные черты в условиях многоголосия, в ту пору возникнуть еще не мог).

Характер музыкально-поэтической лирики объясняет нам и особенности мелодики, ритмики, способов исполнения.

Напевность, гибкость, рельефность мелодики, большая мелодическая изобретательность приводит к формированию напевов, позволяющих всякий раз по-новому интонировать сюжетно-стихотворную канву. Показательно, что среди более чем 300 дошедших до нас напевов нет ни одного повторения той же мелодии.

Исключительное значение приобретает в музыкально-поэтическом искусстве трубадуров ритм.

Основное положение здесь: ритм напева определяется метром соответственного стиха. Это естественно в условиях теснейшей связи музыки и поэзии. В этом — ключ к расшифровке ритмической стороны напевов трубадуров. Основные разновидности этой ритмики закреплены в так называемых шести «модусах», соответствовавших определенным стихотворным размерам. В основе ритмики модусов лежит чередование ударной и слабой доли:

так, в 1-м модусе $\dot{r} \dot{r} \dot{r}$; во 2-м — $\dot{r} \dot{r} \dot{r}$; в 3-м модусе $\dot{r} \dot{r} \dot{r} \dot{r}$ и т. п.

Выбор того или иного модуса определялся содержанием напева, обладал смысловым значением. Так, напеву, шедшему в первом модусе, свойственна живость, бойкость, соответствовавшая веселым напевам (поэтому такой модус обычен в рефренах и нередко предполагает использование мажора). Напротив, второй модус с его синкопированным ритмом соответствует настроению скорби, переживаниям, связанным с отвергнутой любовью (он часто встречается в «плачах»). Пятый модус отличается сурово-торжественным характером благодаря употреблению одних лишь долгих слогов и т. п.

Таким образом, не только характер напева, но и характер ритма в музыкально-поэтическом искусстве резко порывал с аморфностью и нерасчлененностью метро-ритма культовых напевов католической церкви и приближался и в этом отношении к народному искусству.

Исполнительские средства музыкально-поэтического искусства

Своеобразны исполнительские средства музыкально-поэтического искусства. Лирический характер его предполагает преимущественно вокальное исполнение: только живой человеческий голос мог органически сочетать стихотворный текст и напев, сообщить исполнению

необходимую одухотворенность.

В силу этого роль инструментов не была значительной. Многие говорят о том, что игра на инструментах отнюдь не рассматривалась как неотъемлемая часть исполнения трубадурами, труверами, миннезингерами своего репертуара. Самый характер значительной части напевов, за исключением песенно-танцевальных, не обличает инструментального склада; подчеркивает, напротив, свое вокальное происхождение (прежде всего это относится к канцонам, но также к «сирвентам» и «тенсонам»).

Там, где инструменты все же участвуют, их роль сводится к исполнению вступлений, интермедий и постлюдий, которые обрамляют вокальный напев и отделяют вокальное исполнение отдельных строф напева. Возможно, что происходило дублирование инструментом основной кантилены, шедшей в голосе; подчас имело место более или менее свободное вариантное расцветивание напева средствами инструментального обрамления (своего рода «подголосочное многоголосие»), словом — использовались те приемы, которые были характерны и для народной музыки.

Таково в основных чертах музыкально-поэтическое провансальско-французское рыцарское искусство, быстро распространившееся по другим странам (оно способствовало расцвету испанской, немецкой, итальянской рыцарской лирики).

Эти разновидности музыкально-поэтического искусства — новый этап в развитии одноголосных культур (вслед за музыкальной культурой античности и арабской), во многом подготовивший почву для музыкального искусства Возрождения.

Если здесь еще нельзя говорить о профессионализации музыкально-поэтического искусства, важно подчеркнуть, что впервые в условиях светского музицирования талантом и мастерством многих тысяч трубадуров, труверов, хогларов, миннезингеров, при интенсивном содействии жонглеров, вагантов и представителей формирующихся городских музыкантов, было создано мощное передовое музыкально-поэтическое направление с разработанным комплексом выразительных средств и относительно совершенной музыкальной письменностью.

4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА

Одним из важнейших достижений позднего средневековья, начиная с X—XI веков, явилось развитие городов. В разных концах Европы — в Италии и в Древней Руси, во Франции и в Нидерландах, на Днепре, Рейне и Дунае, в результате развития производительных сил и производственных отношений происходит отделение ремесленного труда от сельскохозяйственного, возникают города.

В городах появляются и новые формы культурно-просветительных организаций (университеты); наряду с монастырем все большую роль приобретает кафедральный собор и школа при нем; народные странствующие музыканты переходят от кочевого образа жизни к оседлому, заселяют целые городские кварталы и складываются в своеобразные «музыкантские цехи».

Возникают новые жанры передовой буржуазной литературы и театра (фаблио, новелла, фарс); развивается новый готический архитектурный стиль; формируются и новые многочисленные музыкальные жанры.

Словом, образование феодального города, связанное в конечном счете с процессом разложения феодализма и вызревания в недрах его капиталистических отношений, приводит к перелому во всех областях материальной и духовной культуры.

Достижения новой городской культуры были завоеваны в процессе длительной ожесточенной классовой борьбы: сперва между городами и феодалами, затем между городским патрициатом и городскими же социальными низами. Классовая борьба шла и в цехах между мастерами и подмастерьями, и среди духовенства — между представителями высших и низших слоев клира. Ярким проявлением борьбы городских орга-

низаций с феодальными было так называемое коммунальное движение в городах северной Франции и Фландрии.

Городские объединения народных музыкантов

Немалую роль в этой борьбе сыграло острое оружие городских слоев — литературная сатира: в фавлю, буржуазных романах осмеивалось рыцарство и на первый план выдвигались ловкие сметливые представители городских слоев. Не осталась в стороне в этой борьбе и музыка: многочисленные песни народных музыкантов включают политически заостренные памфлеты против духовенства, сопровождают направленные против господствующих классов инсценировки, проникают и в католическую службу. В плебейских слоях городского населения возникают песни восстания — свидетельство пробуждающегося классового самосознания городских социальных низов. Не случайно городские власти поддерживают стойко сохраняющееся, несмотря на все запреты, исполнение даже в самой церкви бытовых хороводных песен и плясок с участием народных музыкальных инструментов. Никакие преследования церковников не могли сломить оппозиционный дух представителей народного песнетворчества.

Изменились лишь формы деятельности народных музыкантов. Небольшая часть их отдаст себя под покровительство крупных феодалов, подчас оседает в их замках в качестве служилой челяди (так называемые «менестрели»). Но все большее число народных музыкантов устремляется в города, продолжая там заниматься своей профессией. Особенно массовый характер приобретает приток народных музыкантов в города к концу XIII и в XIV веке — современники то и дело сообщают о назойливости предлагающих свои услуги народных музыкантов, которых в изобилии можно найти в харчевнях, на ярмарках, на каждой свадьбе, в рядах любой процессии. Целые улицы и кварталы заселялись народными музыкантами, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней названия улиц и кварталов¹. Наплыв народных музыкантов в городах был столь велик, что вскоре понадобилась строгая регламентация количества музыкантов, допустившихся в члены того или иного «музыкантского цеха». Самое раннее из таких городских объединений народных музыкантов было основано в Вене в 1288 году («Братство св. Николая») — это объединение духовного типа, связанное с кафедральной церковью. В 1321 году основывается наиболее значительное музыкантское объединение того времени — «Братство св. Юлиана» в Париже: оно состояло первоначально из 37 членов. До нас дошел детально разработанный статут этого братства. В 1348 году организован «музыкантский цех» в Праге. Для таких музыкантских объединений почти повсеместно характерно наличие выборных или назначаемых «уполномоченных» («музыкантский король»², «шпильграф»).

¹ До сих пор в Париже существует «Улица менестрелей».

² В обязанности «музыкантского короля» входило наблюдение за шпильманами своего города. Он должен был следить, «чтобы ни один шпильман (дударь, барабанщик, скрипач и вообще кто бы то ни был, занимающийся не для игры и развлечения) не был допускаем... на публичные танцы, собрания, пиршества, состязания или иные увеселения... если он не будет прежде принят в братство».

Ваганты и голиарды

Начиная примерно с XII века, кадры народных музыкантов пополнились так называемыми «вагантами» и «голиардами». Это были деклассированные выходцы из разных классов, преимущественно из духовенства: тут и странствующий школяр-студент, «беглый» клирик, а то и магистр Парижского университета.

В отличие от рядовых жонглеров, как правило неграмотных, — типичных представителей искусства устной традиции, — ваганты и голиарды были «грамотеями»: они владели латинским языком и правилами классического стихосложения.

Круг образов песен вагантов был связан со школьной наукой, со студенческим бытом. Тут и песни о весне и любви, шутливая застольная лирика. Часто в сжатой форме эпиграмм рисуются характерные картины средневекового школьного быта. Иногда это «автопортрет» ваганта-школяра, «голодного как волк, убегающего после утренних лекций купить черствого хлеба, который он запьет водою из ручья, трепещущего перед увесистыми пощечинами и розгами магистра и перед побоями ночных сторожей, которые сыплются на него, когда в темноте он отправляется воровать дрова». Так определяет современник содержание музыкально-поэтического творчества вагантов.

Жизнь учащейся молодежи в ту пору была нелегка. Неизменно говорится, что «голод, бедность переносит школьная рать...» Вот облик голодающего и мерзнувшего школяра: «Нет у тебя ничего, ни поля, ни коня, ни денег, ни пиши, ни дома, ни одежды... Холодный, суровый ветер треплет тебя. Проходит безрадостно твоя юность. С непокрытою головою спишь ты, нередко без кровли, на ложе земли, и урчит твой пустой желудок...»

Как видим, ваганты на себе испытали всю тяжесть феодального гнета; понятен поэтому рост в их среде оппозиционных настроений, сообщающих часто их творчеству социальную заостренность. То это сатирическое сопоставление приходского попа с петухом, то резкое обличение папства в «мятежных песнях», смело направленных против Рима, против господствующей церкви:

Возглавлять вселенную
Призван Рим, но скверною
Полон он, и скверною
Все полно безмерной,
Ибо заразительно
Веяние порока

И от почвы гнилойной
Быть не может прока.
Рим и всех и каждого
Грабит безобразно;
Пресвятая курия —
Это рынок грязный!

В деятельности вагантов и голиардов музыка занимала большое место; многие из них славились как певцы, как сочинители популярных песен¹. Недаром пели ваганты: «Да прозвенит на весь мир школьный хор!» Дело не ограничивалось одноголосными песнями. Наряду с грамотностью в области стихотворной речи, ваганты владели также и грамотностью музыкальной, вплоть до умения сочинять искусные, по тому времени сложные произведения типа кондуктов и мотетов.

¹ Некий Готье из Лилля писал о себе: «Вся Франция звенит моими напевами»; Матвей Парижский замечает: «Рассыпавшись по стране, ваганты наполнили ее насмешливыми песнями».

Музыка монастырей и соборов В условиях разделения городского и сельского труда, роста торговли и промышленности монастыри все более превращаются из изолированных феодальных поместий в торговые, ярмарочные центры, в складочные места, в «ломбарды» и «ссудосберегательные кассы», все плотнее включаются в орбиту городской жизни. До поры до времени сохранилось значение монастырей и как очагов музыкальной культуры.

В связи с развитием путей сообщения, расширением торговли возрастают и толпы пилигримов, устремлявшихся к таким известным монастырям, как Лимож во Франции, Сант-Яго де Компостелла в Испании. Эта пестрая толпа пришельцев немало способствовала освежению монастырского «музыкального репертуара», привнося в монастырскую среду наиболее популярные песни. Именно здесь, в потоке странников, звучали наиболее типичные народные демократические мелодии своего времени: здесь обнаружен первый прообраз столь распространенных впоследствии в Западной Европе «Плясок смерти».

Монастырские заправила научились использовать популярную музыку в качестве одного из аттракционов для привлечения в монастырь верующих, не останавливаясь перед тем, чтобы содержать на свои средства целые труппы певцов, фокусников, плясунов с их излюбленным в широких народных слоях репертуаром отнюдь не духовного склада: это являлось выгодной статьей монастырских доходов.

В монастырях же издавна происходило обучение музыке. Это объясняет появление ранних видов развитого многоголосия в таких монастырских центрах, как Лимож, Шартр¹, Реймс, Сант-Яго де Компостелла.

После того как культурная роль монастырей завершается, в основном, в XII веке,— инициатива культурной, в том числе музыкальной жизни переходит к кафедральным соборам и университетам.

В отношении развития многоголосия такие первоначальные очаги его, как аббатство св. Марциала в Лиможе, уступают место деятелям известного кафедрального собора Парижской богородицы Notre-Dame.

Центр епископской власти — кафедральный собор и его соборная школа — вовлекал в орбиту своего воздействия все большее число горожан и, вместе с тем, испытывал все большее воздействие светского начала, что привело и музыку кафедральных соборов ко все большему ее «омищению». В буржуазных кругах все более распространялось «равнодушное», а то и насмешливое отношение к выполнению религиозных обрядов. Современники сообщают, что «парижский буржуа XIII века... хвастает своим презрением к проповедям. Видя, что священник всходит на кафедру, он поворачивается к нему спиной и выходит из церкви до тех пор, пока не

¹ Именно в архивах Шартра встречается первое упоминание «органиста» (певца-исполнителя органальной партии в двухголосном органуме). Шартр был известен и своей певческой школой.

кончится проповедь». Один из ярких представителей городской литературы того времени Мартин Гаспар «больше всего ненавидел монастыри, проповедь, господ, висельников и духовных лиц...»

И в области музыкальной выдающиеся композиторы Парижского собора богоматери—магистры Леонин и Перотин—не случайно опирались на народную музыку, используя типические народные мелодии и принципы народного склада в многоголосии. Вот типический пример такого дисканта:



Музыка в универ-
ситетах

Значительным очагом городской музыкальной культуры стали университеты, что подтверждает деятельность одного из самых ранних европейских университетов—Парижского (основан в 1200 году).

На первых порах Парижский университет представлял собой еще полностью церковную организацию. Вскоре, однако, и в этом центре богословия все сильнее стал проявляться дух свободомыслия, пытливости, стремление не удовлетворяться догматами церковных авторитетов. Реакционные представители католицизма все чаще обрушиваются на парижских школяров за то, что их интересует строение вселенной, природа животных, закон развития растений и т. п. Показательны темы диспутов в Парижском университете между 1270 и 1276 годами: «Теология не есть путь к знанию»; «Христианская религия—помеха учению»; «Изречения богословов основаны на баснях» и т. д. Это ясно свидетельствует об элементах оппозиции против богословия. Еще в начале XII века один из видных представителей прогрессивного направления во французской философии—Абеляр (1079—1142)—выводил всякое познание из чувственного восприятия и смело заявлял: «Исследование—вот ключ мудрости. Через сомнения

приходим к исследованию, а посредством исследования схватываем истину».

В университетах того времени культивировались различные музыкальные жанры. Была распространена музыка церковная (так как в обязанность студентов вменялось изучение грегорианского пения), но значительное место занимала музыка (точнее, музыкальная акустика) и в теоретических предметах, вслед за астрономией, математикой, физикой¹.

Университетские магистры и студенты являлись хорошими музыкальными практиками. Они близко соприкасались с бытовой музыкой парижских улиц, ярмарок; известно, что парижские студенты пели светские песни, играли на музыкальных инструментах, вплоть до того, что им нередко запрещали петь хором или играть на каких-либо инструментах, чтобы не мешать занятиям.

Передовой ученый и философ, Абельяр также любил бытовую музыку, сочиняя в часы отдыха любовные песни, хорошо играл на лире и пел. «Песни его, — как сообщали современники, — ради прелести слов и напева повторялись всеми».

Итак, в крупном средневековом городе существовали самые различные по характеру и социальной направленности очаги музыкальной культуры, начиная с искусства народных музыкантов и вплоть до придворной музыки и музыки монастырей и соборов. Эти очаги развивались в ожесточенной борьбе друг с другом. Против официально признанной феодалами музыки католической церкви боролись жонглеры и ваганты, подвергавшиеся непрерывным гонениям со стороны церковников. Они противопоставляли музыке католической церкви народные песни и инструментальные произведения. Здесь нашел отражение основной классовый антагонизм того времени — народных масс и феодалов. Но и среди господствующих классов существовала конфликтность: музыка рыцарства, особенно на первых порах, резко отличалась от музыки буржуазных слоев города. Определенная социальная дифференциация имела и среди самого рыцарства.

Ярко эта борьба направлений обозначилась в крупнейшем западноевропейском культурном центре первых веков второго тысячелетия — в Париже. Именно в Париже достигли значительного развития музыкальная культура двора, крупных монастырей, кафедральных соборов и мощных объединений народных музыкантов, а также университетская музыкальная практика.

Не случайно именно в Париже особого развития в указанное время достигла и многоголосная музыка.

¹ Музыка, в числе названных выше трех других дисциплин, неизменно входила в квадравиум, то есть цикл четырех дисциплин, проходившихся в университетах.

Раннее многоголосие французских городов

Ведущая роль в развитии многоголосной музыки в середине XII века переходит к собору Парижской богородицы (Nôtre-Dame de Paris).

До этого сохранились записи сравнительно простого многоголосия монастырей в Шартре (в северной Франции), в Флёр на Луаре и некоторых других музыкальных центрах Франции того времени. Эти записи датируются IX или X веком.

Все это — двухголосие со свободной, импровизационно развертывающейся мелодией. Оно допускает многочисленное скрещение голосов, — местами противоположное движение.

Двухголосные разделы включаются в виде тропа в одnogолосную хоровую грегорианскую мелодию на текст «Аллилуйя», чтобы усилить эмоциональную кульминацию этого возгласа. При свободном, в основном, противоположном движении голосов соблюдается их полное ритмическое единство.

Вскоре, однако, вслед за мелодической самостоятельностью отдельных голосов намечается и ритмическая. Впервые образцы такого многоголосия найдены в рукописях монастыря св. Марциала в Лиможе (начало XII века).

Здесь налицо ритмическое своеобразие каждого голоса: нижний голос (где идет основной литургический напев) чрезвычайно замедлен, моментами перерастает в «органный пункт», становится основой всего многоголосия, как бы поддерживая верхний голос (отсюда его наименование: «тенор») ¹.

Верхний же голос приобретает значительную подвижность, гибкость и свободу в интонационном и ритмическом отношении, приближаясь по своему характеру к мелизматической вариантности. Подчас верхний голос развертывается в своего рода бравурной каденции, исполнение которой безусловно требует большого вокального мастерства.

Такое привнесение виртуозного начала в культовое богослужение предполагает наличие подготовленных солистов, что было возможно только в крупных культурных центрах того времени. Только здесь можно было найти солистов-профессионалов, специально воспитанных для «сольного концертирования» в пышных кафедральных соборах.

Дальнейшее развитие культового многоголосия, как сказано, протекало в хоровой капелле Парижского собора богородицы, имевшего с XII века также и орган.

Музыкальная практика этого собора сохранила нам и первые достоверные имена выдающихся композиторов: магистров Леонина и Перотина. Оба они продолжили развитие раннего культового многоголосия.

Леонин создал монументальный свод «органумов» ², охва-

¹ От латинского глагола *tenere*, что значит — держать, поддерживать.

² Органум — такой склад письма, когда быстрый подвижной верхний голос парит над замедленным тенором. В XII веке во Франции органумом назывались также заключительные варьируемые концовки напевов, которые в дальнейшем отделились и бытовали как самостоятельные произведения.

тывавших литургическую службу целого года. Органумы Леонина заменяли хоровое пение в унисон двухголосным пением солистов (см. нотный пример 136).

Основным новшеством Леонина явилась ритмизованная запись, позволявшая установить четкий ритм главным образом подвижного верхнего голоса. Самый характер верхнего голоса отличался в произведениях Леонина мелодической яркостью. Наличие небольших мелодических «зерен» допускает своего рода секвенционное проведение, что говорит о связи с народным песнетворчеством¹.

Продолжил дело «великого органального мастера» Леонина Перотин (подобно Леонину, хоровой регент собора Парижской богородицы в первой трети XIII века). Разрабатывая органумы Леонина, дополняя их новыми вставками, Перотин закрепил ритмическую четкость и нижнего голоса.

Главное достижение этого «великого дискантиста» — переход от двухголосия к трех- и даже четырехголосию.

Характерной чертой этих многоголосных вставок Перотина является полное ритмическое единство всех голосов за исключением нижнего выдержанного тенора.

Подобно Леонину, и у Перотина налицо тематические «зерна», их разработка и секвенционное проведение. При этом Перотин перебрасывает такие мелодические попевки из голоса в голос.

В других случаях Перотин намечает принцип имитации.

Подчас он развивает мелодическую попевку, заставляя разные голоса подхватывать отдельные ее элементы.

Особое внимание уделял Перотин колористической яркости звучания своих произведений. Для этого он продуманно распределял отдельные голоса в соответствующих регистрах, привлекал хор мальчиков (наличие его в соборе Парижской богородицы наряду с мужским хором доказано); имитировал «колокольную» звучность и т. д.

Эти достижения Перотина не в малой мере объясняют восторженные отклики современников, которых поражали «звукочасные переливы и богатства гармонических созвучий» этого мастера.

Подобно готической архитектуре многоголосие школы Notre-Dame завоевало широкую известность за пределами Парижа, за пределами Франции.

¹ Народный характер такого двухголосия подтверждается наличием аналогичного склада в музыкальной практике ряда народностей вплоть до наших дней.

Кондукт

Господство принципа ритмического единства особенно ярко проявилось в многоголосном кондукте¹, возникшем на грани XII и XIII веков. Сперва одноголосный, а затем многоголосный кондукт был разновидностью гропа. В отличие от грегорианского хорала кондукт явился напевом новейшего происхождения. Он включался в литургию преимущественно в праздничные дни, играя роль своего рода связи при переходе от одного раздела литургического пения к другому. В литургической драме он применялся при появлении или уходе действующего лица.

Основной признак кондукта — свободно сочиненный напев (обычно в строфической форме) на стихотворный латинский текст (как духовного, так и светского содержания). Ритмическая определенность, размеренность маршевой поступи кондукта объясняется исполнением его в процессиях.

Существенно, что композитору кондукта рекомендовалось использовать широко распространенный напев или же самому сочинить напев «наивозможно более красивый». Отсюда доступность, демократический характер жанра.

Другим важным признаком многоголосного кондукта является пропизнанность всех голосов единым ритмом.

137



Это придавало кондукту целеустремленный характер, черты массовости, резко отличавшие кондукт от органума:

Еще большей ритмической четкости соответствовало наличие единого текста во всех голосах.

Многоголосный кондукт представлял жанр «переходный»: возникнув из литургического органума, он затем вышел за пределы церкви и нередко выполнял функцию социальной сатиры, а с другой стороны, играл нередко и противоположную роль — развлекательной застольной музыки.

На основе кондукта возникает ведущий жанр многоголосия XIII—XIV веков во Франции — мотет.

Мотет

Достаточно было заново подтекстовать один из голосов кондукта, чтобы превратить его в мотет². Другой путь образования мотета — снабжение новым текстом одного из верхних голосов перотиновских «вставок». В обоих случаях возникало многоголосное произведение, интонирувавшее од-

¹ Название «кондукт» допускает разнообразное толкование: это «напев, исполняемый в процессиях» (в таком случае обозначение происходит от латинского глагола *conducere*). *Conductus* — сведенный воедино; «напев-связка»; жанр застольной музыки на пирах богачей.

² Наличие новой подтекстовки, как необходимого условия жанра мотета, отражено и в самом названии его «мотет» — от французского *mot*, что значит «слово».

новременно разные тексты. Количество голосов в мотетах XIII—XIV веков варьировалось от 2-х до 4-х¹.

Первоначально в разных голосах мотета одновременно пелись внутренне связанные между собой церковный и светский тексты и мелодии. Такое раскрытие различных сторон единого содержания в одновременности, в данном жанре в разных голосах характерно и для миниатюр, и для стенной живописи того времени: везде господствовал принцип изображения взаимосвязанных по смыслу событий пластами, изолированно, при помощи расположения таких событий одно под (или над) другим.

Эта условная форма изображения действительности соответствовала ограниченно-схоластическому характеру взглядов даже передовых людей того времени.

Чем дальше, тем больше начинали господствовать народно-песенные мелодии:

138



вплоть до того, что в конце концов такому натиску народной песни не мог противостоять и литургический тенор; и он заменялся каким-либо свободно изобретенным, а то и народным танцевальным инструментальным напевом:

139



Своеобразные черты мотета не случайно превратили его в ведущий жанр на протяжении без малого двух веков (с середины XIII до начала XV века). Среди его творцов встречаются имена виднейших музыкальных деятелей своего времени.

Жанр мотета бытовал в различных слоях образованных кругов средневекового города: мотеты вводились в популярные романы (например, в обличительный буржуазный роман о Фовеле, направленный против представителей духовенства); мотеты стали распространенной формой морально-назидательного сатирического искусства того времени. Особенно излюблен мотет был в университетских кругах.

¹ Нижний голос (часто литургический напев) назывался тенор — «поддерживающий».

Тексты многих мотетов с увлечением описывают привольное парижское житье — речь идет о легкой столичной жизни, прекрасном вине и хорошем столе (текст среднего голоса); текст верхнего голоса говорит о том, что работать в поле и молотить хлеб является удовольствием, которое никак автора мотета не прельщает, он предпочитает проводить время с хорошими собутыльниками — текст мотета перечисляет житейские блага, которыми был богат Париж:

140

On pa-re-le de battre et de vanner Et de foir et hanner
A Pa-ris soir et ma-tin trus von
Fre-se non-ve-le muer France

и т.д.
Mais ces deuis trop re-de-plai-sent
и т.д.
bon painet bon oler vin, bo-ne chair
и т.д.
mue-re muer France ce Fre-se

В нижнем же голосе вместо литургического напева неожиданно, свежо и задорно звучат уличные выкрики разносчиков того времени, наперерыв предлагающих свой товар: «Земляника свежая, французские груши, земляника...»

Словом, мотет — первый светский письменный многоголосный жанр. Именно в мотете, допускавшем такую свободу сочетаний литургического и светского содержания как текста, так и напева, наиболее ярко проявилась борьба основных тенденций передового и реакционного музыкального искусства западной Европы того времени: жанр мотета являлся тогда своего рода «творческой лабораторией» в поисках передовых средств музыкального выражения.

Возникнув в XII столетии в передовых музыкальных кругах собора Парижской богородицы, древнейший мотет объединял одновременно разворачивающиеся мелодии с равными текстами при помощи модальной ритмики¹.

Вскоре возникают мотеты, где ритм отдельных голосов уже не совпадает.

¹ То есть ритмики, восходящей к модусам музыкально-поэтического искусства трубадуров и труверов.

В XIII—XIV веках происходит полный разрыв с модальной ритмикой, проявляются элементы декламационности, заметно стремление менять метро-ритм напева, исходя из смысла слов. Намечается противопоставление друг другу мелодий: верхнего голоса (в трехголосном мотете) двум нижним, а затем и двух верхних голосов — нижнему. Верхний голос все чаще заимствуется из народных песен и звучит в законченном мажоре. Усиливается роль аккордовых «вертикалей», что приводит к удлинению концовок и зарождению каданса в собственном смысле слова.

Коренным образом меняется в мотете соотношение текста и музыки. Если на первых порах определяющим являлся текст, то теперь ведущую роль начинает играть мелодия¹.

Меняется и самый характер основного напева (тенора). Если раньше он был литургическим, то теперь большинство теноров — светского и даже танцевального происхождения.

В мотет вводятся элементы хроматизма, кое-где намечается верхний вводный тон.

Начинают появляться еще мало рельефные тематические попевки, допускающие повторение интонационного оборота одного голоса другим: так возникают элементы имитации.

К концу XIII века встречаются уже целые произведения, последовательно проводящие каноническую имитацию.

В связи с образованием аккордовых вертикалей все большее значение приобретает наряду с параллельными квартами параллельное движение в терцию, а затем и в сексту² (при сохранении опоры на октаву и квинту.) И вместе с тем реакционные музыкальные теоретики продолжали выдвигать положение, будто «сладостно», «нежно» звучат только сочетания октав, кварт и квинт, и очень грубо — терций и секст: «Только варварское ухо необразованного человека, — утверждали они, — может переносить одновременные сочетания терции и сексты».

Показательное признание! Оно свидетельствует о той острой борьбе, которая протекала в рамках мотета между завоевывавшей все большие права народной музыкой с ее мажорным характером, танцевальностью, преобладанием «несовершенных» консонансов — терций и секст, — и отживавшими принципами церковного схоластического многоголосия.

5. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В СРЕДНИЕ ВЕКА

Связь музыкальной теории с богословием Музыкальная теория при феодализме была тесно связана с богословием. В это время церковь стремилась подчинить себе вообще все области идеологии. Ведь культурными очагами являлись главным образом монастыри, соборы, письменностью владело почти исключительно католическое духовенство. Поэтому в немногих дошедших до нас музыкально-теоретических трактатах музыка рассматривалась как «служанка церкви». Отсюда застойный характер подавляющего большинства художественных взглядов средневековья. В связи с этим резко проявился разрыв между отсталой музыкальной теорией и

¹ Доходит до того, что на текст вообще перестают обращать внимание, его повторяют по несколько раз, не смущаясь искажением ударений и т. д.

² При этом мажорный характер верхнего голоса еще не закрепляется общим мажорным ладом всего мотета.

достижениями передовой демократической музыкальной практики. Музыкальная теория раннего средневековья исходила из мистико-идеалистических учений античности.

Среди видных трактатов раннего средневековья выделялись шесть книг «О музыке» Августина (конец IV века н. э.), пять книг Бозция «Об установлении музыки», трактаты Кассиодора, Исидора Севильского (Кассиодор жил в Италии, Исидор Севильский — в Испании) и некоторых других.

Большое место в этих трактатах уделялось абстрактно-схоластическим вопросам, учению о космической роли музыки, об абстрактных принципах классификации музыки и т. д.

Ближе к музыкальной практике стоял ирландский ученый Алкуин, проживший много лет в городе Ахене при дворе императора Карла I. Он впервые изложил систему восьми церковных ладов и разграничил автентические лады и плагальные, то есть производные.

Средневековые лады Средневековые лады — диатонические натуральные лады, систематизированные средневековой музыкальной наукой. Основа этих ладов заложена в народной музыке. Средневековая ладовая система была разработана представителями церковного профессионального музыкального искусства; поэтому за средневековыми ладами и закрепилось название «церковные лады». Различались: 1) автентические лады, с квинтовым интервалом между нижним и средним опорными тонами и 2) плагальные лады — с квартовым интервалом. Наименования средневековых ладов были заимствованы из древнегреческой теории музыки, но не соответствовали одноименным древнегреческим ладам по строению и характеру. Плагальные лады обозначались приставкой «гипо» к наименованию автентических ладов и состояли из тех же звуков, но с иным порядком ступеней (за начальный звук плагального лада принимался квинтовый тон автентического лада). С развитием полифонии и гармонии в качестве главных ладов утвердились лады ионийский (мажор) и эолийский (минор), причем последний подвергся альтерированию и превратился в так называемый полный минор, объединяющий натуральный, гармонический и мелодический минор.

Попытка идейно-эмоциональной характеристики ладов является к концу первого тысячелетия.

Так, дорийский лад средневековые теоретики считали торжественным, величественным (дорийский лад средневековья — это был дорийский лад в нашем понимании, а не в античном, так же как и другие лады). В раннем средневековье установились названия ладов, которые в наших учебниках и в музыкальной практике применяются вплоть до сегодняшнего дня.

Фригийский лад характеризовали как лад, отличавшийся напористостью, пылкостью. Характеристика лидийского лада, предтечи нашего мажора, в основном, была близка современной: этот лад являлся символом бодрости и веселья.

Музыкальная теория средневековья выдвинула учение о гексахордах. Гексахорд по-русски — шестиструн. В каждом ладу использовались в практике тогда шесть ступеней (в нашей терминологии: *до ре, ми, фа, соль, ля*). *Си*, играющее сейчас большую роль в качестве вводного тона, тогда избегалось, потому что *си* вместе с *фа* образовывало ход на увеличенную кварту, которую считали очень неблагозвучной и образно именовали «дьяволом в музыке». Вот почему учение о гексахордах в какой-то мере отвечало средневековой музыкальной практике.

Это практическое нововведение принадлежит Гвидо Аретинскому — изобретателю нотного стана (см. следующий параграф).

Различались три вида гексахордов: «натуральный» (*hexachordum naturale*) — последовательность звуков от *до* до *ля* (с полутоном между III и IV ступенями), «мягкий» (*hexachordum molle*) — когда последовательность звуков от *фа* требовала для получения полутона между III и IV ступенями понижения «смягчения» звука *си* на полтона; «твердый» гексахорд (*hexachordum durum*) — последовательность от *сол*, но с натуральным *си*.

«В результате вся употребительная шкала от *сол* большой октавы до *ми* второй оказалась разбитой на семь гексахордов: два натуральных, два мягких и три твердых; в них полутон находится всегда между III и IV ступенями»¹ (см. таблицу):

141 C A B C D E F; G a b

1) ut re mi fa sol la
 2) ut re mi fa sol la
 3) ut re mi fa sol la
 4) ut re mi fa sol la
 5) ut re mi fa sol la
 6) ut re mi fa sol la
 7) ut re mi fa sol la

Из этой таблицы ясно, что в малой и первой октаве в «твердых гексахордах (от *г*) звук *си* не смягчался (он изображался как *b* квадратное и назывался *b quadratum*) — *b carrée*. В гексахордах «мягких» от *ф* он «смягчался (понижался) на полтона и изображался как круглое *b* (отсюда название *b rotundum*). Так произошли наименования: бекар — c и бемоль — *b* (*b molle*).

Когда мелодия выходила за пределы гексахорда и требовался переход из одного гексахорда в другой, певцу нужно было прибегнуть к мутации. Всего насчитывали 52 мутации; система их запоминания в практике певцов была запутанной и сложной. Тем не менее положительная сторона приемов мутации заключалась в том, что здесь была дана предпосылка к современной модуляции. Вместе с тем учение о мутации давало возможность отыскивания новых пониженных и повышенных ступеней, что стимулировало введение альтерации и таким путем обогащало ладовую систему.

¹ См. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, том I, изд. 2-е. М., 1933, стр. 20—22.

Несмотря на свою сложность, система сольмизации продолжалась почти до середины XVIII века.

Нередко получалось так: чтобы спеть несложную мелодию, которая, однако, располагалась в разных гексахордах, певцу приходилось переходить дважды, а то и трижды из одного гексахорда в другой.

Учение о гексахордах — шаг вперед по сравнению с античным учением о тетрахордах, о четырехзвучиях. Разграничения между «твердыми» и «мягкими» гексахордами наметили будущее разграничение мажора и минора, а исходные звуки всех трех родов гексахордов стали важнейшими ступенями мажора: тоника, доминанта и субдоминанта. Ограниченность же учения о гексахордах проявилась в избегании седьмой ступени, то есть восходящего вводного тона, в избегании распространенных в народе мажора и минора, в господстве так называемых церковных или натуральных ладов.

Нужно сказать, что мажор и минор были введены в систему полноправных церковных ладов только в середине XVI века известным швейцарским теоретиком Глареаном.

С течением времени возрастала необходимость в установлении нотной записи. В условиях античной культуры и раннего средневековья широко распространена была буквенная запись. Буквы эти, заимствованные обычно из словесной письменности, обозначали отдельные тоны. Однако буквенная запись относительно успешно фиксировала только одnogолосные напевы. Недочеты ее — отсутствие наглядности, невозможность сразу охватить интонируемый напев на сравнительно большом протяжении и графически воспроизвести его, особенно же — трудность записи нескольких одновременно протекавших мелодий, что становилось все более важным по мере развития многоголосия в композиторской музыке.

Одно время для большей наглядности широко применялась так называемая невменная запись (от греческого слова «невма», что значит «кивок», «знак»). При невменной нотации графически воспроизводилось движение рук дирижера, управлявшего пением. Такие графические изображения могли указывать только направление мелодии, но не фиксировали точно звуковысотные соотношения. Поэтому и невменная запись была очень несовершенной и должна была быть заменена другой.

Выдающимся реформатором нотной записи Гвидо из Арrezzo явился Гвидо Аретинский (род. ок. 995, ум. в 1050 году). Гвидо были ясны недочеты невменной записи. Современники Гвидо жаловались, что каждый, ссылаясь на авторитет своего наставника, расшифровывает невмы по-своему: один поет большую терцию или кварту там, где другой — малую терцию или квинту. Поэтому Гвидо уподоблял невменную запись колодцу, в который не спущена всеревка с ведром, вследствие чего томимый жаждой не может

утолить ее, хотя и видит на дне колодца кристально чистую воду.

Отсюда — многочисленные попытки уточнения невменно-го письма, первоначально посредством добавления к невмам букв для точной фиксации высоты тонов. Но это явилось лишь полумерой. Все чаще начали прибегать к схематическому воспроизведению на пергаменте струн кифары, получая как бы «нотный стан», на котором располагалась запись определенного напева.

Наконец, впервые в конце X века в одном французском монастыре, Корбо, была установлена нотная линия — «масштаб отсчета». Такое изобретение не случайно произошло во французском монастыре Корбо, одной из крупнейших мастерских письма того времени. Так был сделан решающий шаг. Однако реформа нотной записи была лишь начата. Ее предстояло завершить.

Первоначально одна нотная линия не имела точного звуковысотного обозначения, но всецело определялась характером данной мелодии. В одних памятниках эта нотная линия соответствовала тону *фа*, в других — тонам *фа*, *соль*, *ля*. Иногда на одной и той же странице в одном случае на данной линии писали тон *соль*, в другом случае — *ля*.

Завершил реформу нотного письма Гвидо Аретинский. Он родился в самом конце X века, вероятно, в итальянском городке Ареццо. Правда, существует мнение, что место его родины — окрестности Парижа и что он лишь в зрелом возрасте попал в Италию¹. Долгое время Гвидо занимался преподавательско-певческой деятельностью в монастырях. В 1026 или 1028 году Гвидо был вызван папой в Рим. Там он демонстрировал свою реформу нотной записи, которая была одобрена учеными музыкантами и нашла большое распространение.

Суть реформы Гвидо сводится к следующему: наличие четырех линий, терцовое соотношение между отдельными линиями, ключевой знак (первоначально буквенный) или раскраска линий.

В основе реформы Гвидо лежало, говоря его собственными словами, «само собой разумеющееся положение, что различные звуковые явления должны в графическом изображении занимать разные места».

Прибавив к линии, которую проводили при невменной нотации для обозначения звука *фа* малой октавы, две другие линии над первой для обозначения *ля* малой октавы и *до* одночертной октавы, Гвидо использовал для обозначения высоты звука не только линии, но и промежутки между ними. В случае надобности могла быть проведена еще одна черная

¹ Достоверность этого предположения оспаривается.

линия или для *ми* одночертной октавы над линией *до*, или для *ре* малой октавы под линией *фа*. Следует отметить, что над каждой линией располагались тоны в терцовом соотношении: *фа*, *ля*, *до*, *ми*, а между нотными линиями — остальные.

Так Гвидо удалось освободить память обучающегося музыке от сложных, ненужных правил запоминания десятков неум и добиться простого, быстрого обучения нотному письму.

Характерно, что сама реформа Гвидо возникла в связи с практической надобностью — обучением мальчиков пению. Гвидо говорил: «Путь философов — не мой путь, — я забочусь только о том, что может помочь нашим ученикам».

И вот из этой практической надобности возникла очень простая наглядная система нотного письма, которая сохраняется в основном до нашего времени.

Но заслуга Гвидо не ограничивается решающим усовершенствованием нотно-линейной записи. Именно он ввел слоговые обозначения для первых шести ступеней любого церковного или натурального лада: от *до* до *ля*. Для этого Гвидо использовал распространенный в его время латинский гимн, где начальный слог каждой из шести первых строчек поется на попевку, начинающуюся всякий раз с новой ступени лада. Каждая из этих строк пелась на одну ступень выше. Так, запоминались названия тонов: *ут*, *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*. *Си* (для обозначения седьмой ступени) было привнесено уже баварским музыкантом в XVI веке. В XVII веке *ут* было заменено итальянским теоретиком Боночини наименованием *до*.

Дальнейшим шагом в развитии нотной записи явилась точная фиксация длительности отдельных нот напева. При исключительном господстве грегорианских напевов в музыкальной письменности проблема особого обозначения нотных длительностей независимо от интонируемого текста не вставала, так как грегорианский напев был неразрывно связан с текстом. Поэтому ритм грегорианской псалмодии обуславливался акцентуацией латинского текста, то есть характером ораторской речи. В более развитых напевах сама мелодика подчас влекла за собой особый характер ритма, но это было скорее исключением, связанным со свободной импровизацией певца-солиста.

Не вставал вопрос о точном закреплении Мензуральная нотация в нотной записи длительности каждой ноты и в светском рыцарском музыкально-поэтическом искусстве (трубадуров, труверов, миннезингеров) вследствие того, что ритм их напевов определялся стихотворным размером (трохей, ямб, дактиль). Иными словами, сильные и слабые времена определялись долготой или краткостью слогов текста. Сильное время выделялось посредством акцента. Такие музыкально-ритмические формулы носили название

мелодусов, важнейшими из которых были три: хорейский, ямбический и дактилический.

Лишь в XII веке *cantus planus*, то есть равномерное пение равными длительностями, начинает противопоставляться «мензуральному пению», где музыкальная ритмика независима от поэтической. В мензуральной музыке за каждой нотой закреплялась определенная ритмическая мера. Отсюда и название «мензуральная нотация», так как по-латыни *mensura* — мера, измерение.

Введение мензуральной нотации определялось необходимостью музыкальной записи многоголосия, интенсивно развивавшегося в городском быту позднего средневековья, прежде всего, во Франции, Англии и в других странах.

Первоначально в основе так называемой «старой» мензуральной нотации лежала «максима» — самая большая длительность, — которая содержала три «лонги». Лонга в свою очередь разделялась на три «бревис» (буквально — «краткая» нота), каждая бревис содержала три «семибревис».

Основным размером считался размер трехдольный.

Старая мензуральная нотация была несовершенна. Несовершенство ее заключалось в том, что отсутствовала возможность записи дробных ритмических единиц (наших восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых); двухдольный и более сложные размеры обозначались так называемыми «лигатурами», а в лигатурах длительности усекались и изменялись без строгой системы, почему и расшифровка их представляла большие трудности. В самих соотношениях длительностей допускались также различные отступления.

6. КРАТКИЕ ВЫВОДЫ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ФЕОДАЛИЗМА

Изучение музыкальной культуры феодализма дает возможность установить ведущую, определяющую роль народной музыки, которая передавалась путем устной традиции из поколения в поколение и выражала помыслы, переживания, чаяния широких народных масс, стонавших под игом феодально-крепостнической эксплуатации.

Народная песня носила антифеодалный характер, отличалась жизненной правдивостью, исходила из запросов реальной действительности, формировалась в процессе борьбы народа за свои кровные интересы, подымала народ на борьбу за свои права, за свободу.

Содержание народной музыки, круг образов были весьма разнообразны: это — горести и радости простых людей, оплакивание тяжелой судьбы обездоленных, лишенных крова и куска хлеба; это сцены народного веселья, сатиры на нравы господствующих классов общества. Народная музыка обладала и типическими выразительными средствами. Ее носите-

лями являлись странствующие музыканты (скоморохи на Руси, жонглеры во Франции, шпильманы в Германии и т. п.).

Народному музыкальному искусству противостояла музыка христианского церковного культа—православная в Византии, католическая— в западной, римской церкви.

Несмотря на стремление духовенства подчинить своему влиянию народное искусство и средствами церковной музыки духовно поработить массы, несмотря на свирепое гонение на народных музыкантов со стороны церковников, защищавших интересы феодалов-помещиков, народная музыка все успешнее проникала в церковный хорал в виде вставок (секвенций, тропов), литургической драмы, элементов многоголосия, произведений народной инструментальной музыки, постепенно завоевывала и в церкви права гражданства.

Выдающееся значение приобретает музыкальная культура славянских стран, ярко проявившаяся в условиях раннего феодализма в болгарском государстве, в Древней Руси; с конца первого—начала второго тысячелетия можно установить цветущую народную музыкальную культуру и в других славянских странах (Чехия, Польша).

Славянские народы оказывают мощное противодействие натиску воинствующего византизма, стремившегося подчинить себе музыкальное искусство других народов, стереть и нивелировать его самобытные черты. Огромное положительное значение имела прогрессивная борьба славянских народов за сохранение и развитие национально-самобытных особенностей родной музыкальной культуры, основанных на своеобразном интонационном складе народной музыки.

Начавшийся с середины XI века новый период средневековья, период завершения процесса феодализации в наиболее значительных западноевропейских странах и возникновения и роста средневековых городов, привел в области музыкальной культуры к еще большей роли народной музыки: ее влияние усиливается в области церковного богослужения, все большую роль в городах начинают играть музыкантские цехи, включающие осевших в городах, недавно еще странствующих музыкантов; число носителей народной музыки умножается за счет странствующих клириков, беглых студентов (вагантов и голиардов) и т. д.

Расцветает выросшее на народнопесенной основе музыкально-поэтическое рыцарское одnogолосное искусство, а в городах созревают жанры раннего многоголосия (органум, дискант, кондукт, мотет), в конечном счете восходящие к народным первоисточникам.

Возникает музыкальная письменность, первоначально в монастырях, соборах, университетах и других очагах средневековой музыкальной культуры. Письменно фиксируются не только напевы феодалов-помещиков и высшего духовенства,

но и многие образцы народной музыки, что позволяет установить характерные черты народной музыкальной культуры этого периода в разных странах.

Становятся известны имена наиболее выдающихся представителей музыкального искусства как из числа трубадуров, труверов и миннезингеров, так и из среды деятелей городской музыкальной культуры.

Таким образом, музыкальная культура феодализма, несмотря на относительную ограниченность ее содержания и выразительных средств, представляет, в конечном счете, более высокую ступень по сравнению с музыкой древнего мира. Реалистический характер лучших произведений музыкально-поэтического одноголосия, а также лучших достижений раннего многоголосия в городах подготавливает предпосылки громадного расцвета культуры и искусства в следующий период — в эпоху Возрождения.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1. ВВЕДЕНИЕ

Культура эпохи Возрождения

Период возникновения и развития капиталистических отношений, образования буржуазных наций — важный этап в истории европейских стран, эпоха острой классовой борьбы. Хронологически это приблизительно время с середины XV и до начала XVII века.

Величайшее значение для всей культуры и искусства изучаемого периода имел процесс формирования и развития наций, языков, культурной общности.

Именно с появлением капитализма, с ликвидацией феодальной раздробленности и образованием национального языка народности развились в нации. Это положение имеет основополагающее значение для правильного научного понимания культуры XV—XVII веков, когда элементы наций уже создавались, однако капитализм еще не успел подняться. Очевидно, созданию национальных культур задолго предшествовало образование известной культурной общности народностей, лишь впоследствии развившихся в нации. Так и развитие национального музыкального искусства последовало лишь за более или менее продолжительным периодом, в течение которого уже существовали характерные особенности в музыке, отличавшие ту или иную народность.

Зарождение национальных культур, в том числе и музыкальных, было связано в ряде стран и по существу и по времени с эпохой Возрождения.

Как известно, XV—XVI века в ряде европейских стран явились временем развития и расцвета культуры Возрождения. Возрождение явилось следствием развития в недрах старого феодального строя новых капиталистических отношений, с чем связано превращение средневековых горожан в класс буржуазии, изменение в области политической надстройки, создание новой формы феодального государства,

соответствовавшей периоду первоначального накопления — феодально-абсолютистской монархии.

Эпоха Возрождения возникла, таким образом, в огне ожесточенной классовой борьбы. На стороне отживающего феодального общественного строя стояли феодальное дворянство и католическая церковь, а на стороне новых развивавшихся капиталистических отношений исторически оказались складывающееся буржуазное население и плебейская беднота городов, а также мятежное крестьянство, которое массовой борьбой против помещиков-крепостников прокладывало путь к гуманизму и протестантизму — этой «буржуазной разновидности христианства» (Энгельс).

Классики марксизма исчерпывающим образом охарактеризовали объективную общественную роль и идейное содержание эпохи Возрождения. Энгельс называет деятелей итальянского Возрождения титанами «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем, чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»¹.

В этом высказывании подчеркнуто, что великие деятели Возрождения (XIV—XVI века) выдвинуты были глубокими прогрессивными потребностями общественного развития той эпохи, что их появление отвечало интересам как буржуазии, так и крестьянства и плебейских масс городов.

Не буржуазная ограниченность, но героическая борьба народных масс против старого несправедливого общественного порядка, против дворянства и католического духовенства определила собой подлинно новаторский революционный характер передовых направлений философии, науки и искусства Возрождения; их высокий нравственный уровень, стремление к истинному познанию природы и человека; их главную идею — идею освобождения от гнета и насилия.

В этом — источник жизнеспособности великих произведений эпохи Возрождения, одна из важнейших предпосылок той эстетической радости, которую они продолжают оказывать до наших дней.

Именно теперь оказались заложены основы современного естествознания, которое развивалось тогда «в обстановке всеобщей революции» и было само «насквозь революционно» (Энгельс). Открытие Америки, морского пути в Индию, первое кругосветное путешествие совершенно изменили и неизмеримо расширили представление о земле. Один за другим появляются выдающиеся представители прогрессивной натурфилософии — Николай Кузанский, Кардано, Телезио, Пара-

¹ Энгельс Ф. Диалектика природы. Госполитиздат, 1946, стр. 6.

цельс. В эпоху Возрождения одним из действенных идейных орудий для передовых сил общества стало материалистическое миросозерцание, идущее войной против религиозной мистики. Большую роль сыграла здесь возглавленная великим славянским ученым-поляком Миколоаеом Коперником (1473—1543) и продолженная крупнейшими итальянскими учеными Джордано Бруно (1548—1600) и Галилеем (1564—1642) борьба за подлинно научную теорию строения вселенной против обветшалой системы Аристотеля и Птолемея, мысливших землю в центре мира.

Важное прогрессивное значение имело в это время учение основоположников утопического социализма — Томаса Мора (1478—1535) и, особенно, Томазо Кампанеллы (1568—1639), которые подвергли критике эксплуататорское общество, отстаивая идею политического и экономического равенства, и создали идеальную картину счастливой жизни людей будущего.

Передовым идеологическим направлением стал гуманизм¹, проявившийся не только в науке и философии, но и в литературе, в искусстве.

Для гуманизма того времени характерен интерес к человеческой личности, ее переживаниям, ее внутреннему миру; утверждение права личности на земное счастье.

В этой связи понятна та жажда борьбы с феодализмом и его идеологией, с аскетизмом, лицемерием католической церкви, которая так характерна для лучших людей Возрождения; понятно пристальное внимание к античности, стремление возродить передовые эстетические и этические идеалы античной культуры периода ее расцвета, ибо здесь деятели прогрессивной тогда буржуазии искали и находили идейную опору в своей борьбе с феодализмом, с его мировоззрением, с догмами католицизма.

«Античное увлекало своей человечностью... Через античное вырабатывалось новое», — писал Герцен².

Тем не менее, было бы ошибочно некритически переоценивать достижения культуры Возрождения, не замечать ее теневые стороны. Отражением их в самой общественной жизни

¹ Гуманизм периода Возрождения — прогрессивное течение в ранней западноевропейской буржуазной культуре; оно возникло в XIV—XV вв. Идеологи Возрождения противопоставили богословию средневековья новый идеал человека, проникнутого земными чувствами и интересами.

Значение работ первых гуманистов велико. Выступая против средневекового богословия и схоластики, они способствовали формированию светского мировоззрения, разработке опытного познания действительности, подрыву духовной диктатуры церкви.

² Герцен А. И. Дилетантизм в науке. Избранные философские произведения, т. I. М., 1946, стр. 40.

ни XV—XVI веков были противоречия, внутренне присущие культуре Возрождения: между мощным движением народных масс, породившим крупнейшие достижения культуры, и той печатью аристократизма, которой отмечены были многие гуманистические воззрения, отличавшиеся зачастую книжным, отвлеченным характером; между правдивым, передовым содержанием искусства и нередко религиозной сюжетикой и формами его воплощения.

Сам гуманизм тоже не был идейным течением монолитным и вполне последовательным; и здесь происходила борьба между передовыми и реакционными элементами внутри гуманизма. Представителями гуманизма были и такие бесстрашные борцы за передовые идеи, как безжалостно сожженные на кострах Джордано Бруно и Сервет, как Томазо Кампанелла, смело отстаивавший идею равенства людей, за что он поплатился 27 годами тюрьмы. Но гуманистом был и образованный представитель патрициански ограниченных гедонистов¹-себялюбцев Лоренцо Валла (1407—1457), провозглашавший, что «истинное благо и есть наслаждение» и что «интересы других людей второстепенны по сравнению с личными».

Эпоха Возрождения явилась, вместе с тем, временем широких религиозных движений (гуситство в Чехии, лютеранство в Германии, кальвинизм во Франции).

Все эти разнообразные проявления антифеодальных религиозных движений того времени могут быть объединены общим понятием протестантизма².

Классовая основа протестантизма, при всем отличии его от гуманизма, родственна этому последнему. И здесь «борьба шла за то, чтобы покорить бичу капитала, то есть буржуазии, монархию, которая... еще носила на себе феодальные пятна; это нашло свое религиозное выражение в борьбе папства и реформации» (Маркс), в то время как широкие массовые, подлинно демократические движения (таборитов, анабаптистов и т. д.), не находя поддержки у бюргерства, а то и будучи преданы им, не могли рассчитывать в условиях той эпохи на победу.

И тем не менее главной движущей силой общественного прогресса выступало тогда мятежное крестьянство и революционные предшественники пролетариата в городах, которые массовой борьбой, восстаниями расшатывали устой феодального строя. Одна из характерных особенностей таких массо-

¹ Гедонизм (от греческого *ἡδονή* — наслаждение) — философское направление, утверждающее, что удовольствие, наслаждение является высшим благом, а стремление к удовольствию составляет цель жизни.

² Протестантизм и реформация — понятия, в данном случае адекватные.

вых движений состояла в том, что в ту пору они обычно принимали религиозную форму. Именно эти народные движения подготовили общественно-политическую почву для появления и развития и протестантизма и, в конечном счете, гуманизма.

Протестантизм в различных национальных движениях сыграл большую роль в развитии и укреплении общности музыкальных культур народов, притом, главным образом, в области народной музыки. В отличие от гуманизма, охватывавшего сравнительно узкий круг лиц, протестантизм явился более массовым течением, распространившимся среди широких слоев народа¹.

Поэтому необходимо особенно пристальное изучение народной музыки эпохи Возрождения, ибо в ее глубинных пластах раньше и явственнее всего определились передовые тенденции развития нового прогрессивного искусства. Как раз народная песня, чутко и тонко реагирующая на новые общественные явления, обнаруживала наибольшую устойчивость и жизнеспособность в историческом развитии народов. Не случайно и то, что именно в народной музыке прежде всего начали проявляться и закрепляться национальные черты музыкальной культуры.

Музыкальная культура эпохи Возрождения Одним из самых характерных явлений гуманистической музыкальной культуры XV—XVI веков следует признать бурное развитие передовой светской музыки, ее натиск на старую церковную музыкальную культуру. Тому доказательство—бесчисленные, широко распространившиеся в то время светские жанры в виде фроттол, вилланелл, французских «шансон», испанских «вильяंसико», английских и немецких многоголосных песен, польских танцевальных жанров, проникнутых «радостным свободомыслием» (Энгельс).

Высшим достижением гуманистического музыкально-драматического искусства явилась опера. Предпосылки этой последней почти одновременно созревали в разных странах (Италия, Франция, Испания, Англия, Польша), но решающую роль в создании оперного жанра, в силу конкретно-исторических условий (об этом см. дальше), сыграла художественная культура Италии.

Передовые светские вокальные и вокально-инструментальные жанры все громче заявляли о своем праве на более значительное место в музыкальной культуре, стремились вытеснить мессы, мотеты и близкие им жанры церковной музыки.

Как раз итальянский, а за ним английский и немецкий мадригал и песенные жанры различных стран ярко отразили

¹ Правда, и в протестантизме вскоре, в свою очередь, определились черты религиозного догматизма.

характерное для гуманистического искусства Возрождения внимание к внутреннему миру личности, до того всецело задавленной церковно-феодалным гнетом.

Существенным проявлением передовых реалистических тенденций в музыке того времени были не только новые сюжеты, новые музыкально-поэтические образы, соответствовавшие передовым направлениям гуманизма и протестантизма, но и далеко идущие изменения в средствах музыкальной выразительности.

Во многих жанрах композиторской музыки (лауды, фроттолы, вилланеллы, протестантские песнопения, инструментальная музыка в целом и др.) появляется народная мелодика в качестве ведущего начала музыкального произведения. Народные песни применяются в качестве *cantus firmus*¹ и в музыке полифонического склада (нередко даже культовой). Дальнейшее развитие народной полифонии на Западе Европы привело к развитию и закреплению закономерностей так называемого «строгого стиля» полифонии — одной из вершин тогдашней музыки многоголосного склада. Строгий стиль до наших дней является существенным этапом в истории полифонии.

Мощное развитие полифонической² музыки не случайно начинается в эпоху Возрождения. Именно в это время укрепление опытных наук, интерес к окружающей действительности, к внутреннему миру человека позволяют и в музыке более глубоко, всесторонне и дифференцированно отображать действительность в ее существенных чертах.

Наряду с этим решающим условием необходимо учесть и такие благоприятные условия для развития профессионального мастерства (абсолютно необходимой предпосылки для овладения сложным полифоническим искусством), как организация в богатых торгово-промышленных городах (особенно на севере и северо-западе Европы) так называемых метризов, то есть певческих школ-интернатов — своего рода хорových капелл, где обучение пению, игре на органе, музыкальной теории и общеобразовательным предметам производилось с раннего детства и обеспечивало систематическое совершенствование музыкальных способностей учащихся.

Так формируется новый тип музыканта — не дилетант из аристократов, не жонглер или шпильман — зача-

¹ *Cantus firmus* — основной, нередко многократно повторявшийся напев, шедший во втором снизу голосе многоголосных произведений (в так называемом теноре). В качестве *cantus firmus* часто использовали светские, народные мелодии, отличавшиеся доходчивостью, запоминаемостью, широко известные народу.

² Многоголосной музыки, основной на одновременном звучании контрастных, мелодически развитых голосов.

стю неграмотный носитель музыки устной традиции,— но профессионал, получивший всестороннее специальное музыкальное образование.

Другим условием образования развитой полифонии явились успехи в области музыкальной письменности. При большом значении музыкальных разновидностей народного многоголосия только наличие нотной записи позволяло достигнуть четкой качественной характеристики одновременно звучащих мелодий, точно определяя как высоту, так и ритмическую длительность каждой составной ноты одновременно развертывавшихся мелодических линий.

Закрепление музыкального профессионализма привело к формированию национальных музыкальных школ мастерства, которые складывались в наиболее крупных очагах городской музыкальной культуры, обладавших большими возможностями воспитания, образования и практической деятельности мастеров полифонического искусства.

Одной из ранее всего оформившихся в Западной Европе школ явилась полифония Англии, быстро развившаяся на основе богатого народного многоголосия и достигшая расцвета в творчестве Дёнстебла (Данстейпла) — первая половина XV века. Наиболее влиятельной западноевропейской школой полифонического искусства эпохи Возрождения стала нидерландская (или франко-фламандская) школа; крупные экономически цветущие города Камбрэ, Брюгге, Антверпен и другие становятся к середине XV века значительными культурными очагами и рассадниками мастеров полифонического искусства.

Несколько позже, в XVI веке, не без творческих связей с нидерландской школой, выдвинулся ряд новых национальных школ полифонической музыки (венецианская, римская; испанская, польская, чешская, немецкая и др.).

Эти школы противопоставили нидерландской самостоятельные стилевые особенности, своеобразные творческие приемы, связанные с музыкальными традициями своих стран. В художественное явление огромного значения вырастает самобытная, основанная на особенностях славянского народного песнетворчества, полифония, создаваемая славянскими народами (польская и чешская полифонические школы XV—XVII веков, русское многоголосие XVI—XVII веков)¹.

Полифоническая музыка различных национальных школ опиралась на народное творчество своей страны и формировалась в борьбе с церковной реакцией, которая отстаивала устаревшие догмы старого культового одноголосия против новых демократических тенденций в музыке, против базировавшейся на ней полифонии передовых композиторов. Хотя в

¹ Об этом см. учебники по истории русской музыки.

творчестве мастеров «строгого стиля» церковная музыка занимала большое место, однако, наряду с произведениями на духовные тексты, эти композиторы писали много светских многоголосных песен, в которых нашел отражение богатый мир идей и чувств, характерный для эпохи Возрождения.

Реалистические элементы проникали и в церковную музыку. Свободно перекрещивались светские и духовные тексты и мелодии в излюбленном жанре того времени — мотете. Напевы светских народных песен, в том числе любовных, шуточных, использовались наряду с традиционным грегорианским хоралом в качестве музыкально-тематической основы в различных церковных произведениях вплоть до мессы — жанра, связанного с крупнейшей циклической музыкальной формой того периода.

Мастера «строгого стиля» («строгого письма») культивировали полифонию, имевшую преимущественно вокально-хоровой характер и исключавшую все, что может представить трудности для голосов, поющих без инструментального сопровождения (отдельные партии вокальных произведений иногда поручались музыкальным инструментам, но самостоятельного развития инструментальная музыка в то время в произведениях «строгого стиля» не получила).

Связующим началом музыки «строгого стиля», помимо текста, служили чисто музыкальные средства, вносящие в сочинение связность и единство: наличие *cantus firmus*, проходившего в качестве своеобразного «стержня» сквозь все части крупного многочастного полифонического произведения большого масштаба, объединяло эти части в единое целое. Нередко *cantus firmus* повторялся от начала до конца в пределах каждой части, что также сообщало многочастному полифоническому произведению известное единство. Объединяющую функцию выполняли и сходные «темы-заглавия», начинавшие часто каждую часть циклического произведения сходным напевом.

Главным же музыкальным средством, вносившим в сочинение связность, единство, являлась так называемая имитация, то есть повторение вступающим голосом (буквально или с изменениями) мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом. Выдающийся русский композитор и крупнейший мастер полифонии С. И. Танеев писал о замечательном искусстве многоголосной музыки Возрождения: «последовательное проведение по голосам одной и той же мелодии, распределяя тематический материал равномерно между всеми голосами, вносило в их движение чрезвычайную связность»¹.

¹ Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909, стр. 4.

Во франко-фламандской и других национальных полифонических школах XV — начала XVII века были развиты разнообразные виды имитации¹, что привело впоследствии к высшей контрапунктической форме — фуге.

Чтобы каждый из голосов полифонического произведения мог свободно повторять данную тему, он должен был отличаться большой самостоятельностью движения и «не уступать» в этом другим голосам.

Так возникло искусство сплошной («сквозной») имитации, достигшее высшего совершенства в произведениях франко-фламандцев Жоскина, Орlando Лассо, великого итальянца Палестрины, выдающегося польского композитора Николая Зеленского и других.

В построении формы крупного произведения, в особенности циклической формы, мастера полифонии «строного письма» достигали подчас значительного контраста частей, при соблюдении единства целого. Средствами такого контраста являлись: противопоставление регистров голосов, количества голосов, различных форм и порядка имитационных вступлений, противопоставление различных тактовых размеров — четных и нечетных, ритмического движения более оживленного и замедленного.

Значение полифонии «строного письма» в том, что она, на основе богатой, широко разработанной мелодики, создала великое разнообразие музыкально-выразительных средств, основанных на коренных свойствах народной музыки.

Главным, основным достижением передовой музыки эпохи Возрождения явился новый характер всего интонационно-мелодического развития, плавность, гибкость, напевность; более значительная по сравнению с прошлым степень обобщенности мелодики «большого дыхания» — наиболее яркой, непосредственной выразительницы человеческих переживаний.

Подъем чувства личности — одно из прогрессивных достижений тогдашней молодой гуманистической культуры — нашел в этих мелодиях сильное и тонкое выразительное средство; без него эстетически невозможно было бы возникновение оперы — высшего достижения музыкально-театральной культуры эпохи Возрождения. Именно здесь, в опере, новый тип мелодики получает наиболее полное и богатое развитие.

Как раз искусство музыкального театра вызвало к жизни и новое пение, в котором «распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях» (Б. В. Асафьев).

Большим достижением передовой музыкальной культуры

¹ Имитация каноническая, имитация в обращении, увеличении, уменьшении.

эпохи Возрождения, вслед за оперой, явилось развитие инструментальной музыки с опорой на новые разновидности напевно-мелодических смычковых инструментов, которые допускали «пение» на инструментах (виола, смычковая лира, гамба, особенно же скрипка), а с другой стороны — значительное расширение выразительных возможностей клавишных инструментов (орган, клавикорд, клавесин) в отношении аккордово-гармонических последований. Быстро совершенствуется в эпоху Возрождения и лютия — один из наиболее распространенных инструментов бытового и концертного музицирования.

2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

Раньше всего культура Возрождения возникла и развилась в Италии. Тому причиной — благоприятные исторические предпосылки, среди которых на первом месте стоит весьма раннее развитие в Италии новых капиталистических отношений. Маркс указывал, что в Италии «капиталистическое производство развилось раньше всего, раньше всего разложились и крепостные отношения».

Развитие новых производительных сил и производственных отношений привело, в конечном счете, к возникновению и росту прогрессивной итальянской ренессансной культуры.

Итальянские ученые, философы, художники стоят в первых рядах выдающихся деятелей Возрождения. В Италии наступил расцвет астрономии, механики; произошло усовершенствование математических методов исследования природы; возрождение естествознания, основанного на опыте. В итальянской философии того времени ярко проявилась борьба материализма со средневековой схоластикой.

Научное познание мира, законов природы, борьба против духовной диктатуры католицизма, вражда к феодальному гнету и произволу — таковы характерные черты передовой ренессансной идеологии Италии. На той же основе и в том же направлении совершался расцвет передовой литературы и искусства Италии, давшей миру на протяжении нескольких веков (с конца XIII по первую половину XVI века) таких великих писателей, как Данте, Боккаччо, Петрарка, Ариосто; таких великих мастеров живописи, как Рафаэль, Микеланджело и Леонардо да Винчи.

Века Возрождения в Италии отмечены и мощным развитием массовой народной поэзии и музыки. Знаменательно, что как в народной музыкально-поэтической культуре, так и в

творчестве передовых художников итальянского Возрождения — в литературе, живописи, скульптуре, музыке утверждается реалистическое направление. Стремление к художественно правдивому, образно-поэтическому отображению действительности в искусстве вполне соответствовало тогдашним устремлениям прогрессивной науки раскрыть объективные закономерности действительности и отвечало назревшим потребностям общественного развития.

Не последнюю роль в раннем развитии Возрождения именно в Италии сыграла и преемственность в отношении античной цивилизации. В «вырытых из развалин Рима античных статуях, — писал Энгельс, — предстал новый мир — греческая древность», а в новооткрытой древнегреческой философии передовые деятели Возрождения получили мощное оружие для борьбы с феодальной идеологией.

В итальянской музыке эпохи Возрождения также ярко проявилась борьба демократических, реалистических тенденций против отжившего феодально-аристократического искусства, против церковной католической музыки.

Первенствующую роль сохраняет народное **Народная музыка** песнетворчество, которое становится основой композиторской музыки. Народные интонации лежат в основе карнавальных напевов, народно-бытовых жанров — лауд, фроттол, вилланелл, но проникают и в духовную музыку, вплоть до полифонических месс.

Все большее значение получают народные напевы и в области инструментальной музыки. Так, в инструментальные пьесы известного органиста и клавириста итальянского Возрождения Фрескобальди широко включены народнопесенные попевки и интонации, вплоть до народных песен, которые, между прочим, пелись при показе дрессированных медведей и обезьян.

Эта связь с народным песнетворчеством обеспечила передовым жанрам итальянской музыки Возрождения новый характер всего мелодического развития. Проявилось это не только в попевках, заимствованных прямо из народной музыки, но и во всем музыкальном складе, в характере итальянской полифонии — именно отсюда гибкость, сочность мелодики, исподволь подготовившая переход к гомофонии, особенно в музыкально-театральных и кантатных жанрах, роль которых была особенно велика.

Напевный характер музыки был связан с **Расцвет исполнения на смычковых инструментах** тем, что в Италии быстро развилась основная группа смычковых инструментов. Применение смычка дало возможность извлекать сочную певучую кантилену большого дыхания, созданную по образцу и подобию кантилены вокальной. В руках искусного

исполнителя смычковый инструмент, как говорилось, начинал петь. Распространение инструментальной музыки способствовало развитию гомофонного склада и функциональной гармонии, а введение больших инструментальных ансамблей побуждало композиторов широко применять тембровую звуко-красочность.

Как раз те особенности инструментальной музыки, которые вызывали гонения со стороны католических церковных властей,—использование народных песен и танцевальных маршевых ритмов, эстетическое воздействие певучей кантилены,—имелись в музыке итальянского Возрождения.

Важнейший из струнно-смычковых инструментов — современная скрипка — появился в гуманистических кругах лишь в последнюю четверть XVI века.

До этого основное место в инструментальном музицировании гуманистов занимала лютня. Первые известные нам скрипичные партии относятся к 80-м годам XVI века. В конце XVI века в Италии начинает развиваться производство скрипок кремонскими мастерами, которые получают известность и за пределами своей страны, — Амати, Страдивари, Гварнери и другими.

Не только с лютней пришлось бороться скрипке, чтобы закрепить свое место,—распространена была в музицировании привилегированных классов и виола; ее глухая нежная звучность прекрасно соответствовала характеру и духу салонов гуманистов, между тем как скрипка была сначала народным инструментом и по своему происхождению, и по своим музыкальным качествам.

Народное происхождение скрипки объясняет нам не только музыкальные ее свойства — яркий звук, подвижность исполнения, способность к динамическим контрастам, но и тесную связь скрипичного репертуара с народной песней, с бытовым танцем.

Отличительные особенности скрипичного мастерства все яснее формируются в произведениях Бальдассара Донати (1520—1603) и Лодовико Виадана (его «Церковные концерты», 1602). От второй половины XVI столетия дошло имя первого видного итальянского скрипача — Джованни Баттиста Джакомелли, по прозвищу II Violino («Скрипка»). Он славился мастерством длительного ведения смычка и техникой легато. Важно, что уже в ту пору широкое дыхание смычка, певучесть скрипки высоко ценились. Новый шаг в развитии скрипичного исполнительства связан с творчеством Монтеверди, который развивает пассажную технику, систематически применяет «тремоло» и «пиццикато», широко используя динамические средства смычковых инструментов — от нежного *pianissimo* до героического пафоса *fortissimo*.

Бурно развивается и сольное скрипичное исполнительство, закрепляясь в творчестве одного из крупнейших скрипачей первой половины XVII века Биаджио Марини, около двадцати лет, с 1613 года, работавшего скрипачом собора Сан-Марко в Венеции.

**Органная и клави-
рная музыка в
Италии**

Большое оживление наблюдалось и в области органного и клавирного исполнительства. С 40-х годов XVI века резко возросло число органных сборников, появляется плеяда выдающихся органистов, в том числе Виллаэрт, Андреа и Джованни Габриэли, Клаудио Меруло, Кавациони. Эти мастера закладывают основы итальянского органного искусства и создают жанры инструментальной музыки — ричеркара, канцоны, токкаты.

Канцона — обычно трехчастная песня¹ любовного характера. Токката² — чисто инструментальный жанр. В такой пьесе вступительные и заключительные аккорды сменяются виртуозными пассажами, использующими возможности клавишных инструментов.

Интенсивно развивается клавирное исполнительство, главным образом клавесинное, широко использующее бытовые танцы, обработки популярных светских песен. Выдающийся композитор-импровизатор на органе и клавире Джироламо Фрескобальди (1583—1643) сочетал с большой эмоциональной силой выражения и декламационной свободой изложения разработку отдельных танцев для клавиря, создавая целые танцевальные циклы. Для своих клавирных пьес он использует уличные напевы, крестьянские песенки. Такова, например, «Джирольметта», которую пели нищие слепцы, или «Спаньолетта», мотив которой был также весьма популярен. Народнопесенная основа таких произведений повлекла за собой и разработку новых выразительных средств, причем наибольшую роль у Фрескобальди получили свободные формы варьирования.

Демократизм Фрескобальди вызвал резкие возражения консервативных музыкантов, называвших его человеком грубым, неспособным понять слова, редко встречающиеся в плебейском языке. Они всячески стремились опорочить композитора потому, что Фрескобальди якобы сочинял только фантазии, танцы и тому подобные «пески».

По идейно-эмоциональному содержанию своему, по кругу музыкально-поэтических образов инструментальная музыка в целом была последовательно светской и открыто противостояла музыкально-эстетическим тенденциям и установкам католицизма. Инструментальная музыка в целом являлась искусством гуманистическим, ибо основным ее содержанием были переживания человека, его горести, помыслы, чаяния. Это искусство было реалистичным, ибо стремилось к правде выражения типических чувств и помыслов; оно питалось из источников народной песни и связано было с практикой народного музицирования.

¹ Ее структура: А-А-В.

² От глагола *tossare*, что означало «трогать», «прикасаться» (пальцами к клавишам).

Разобщенность основных центров Италии в эпоху Возрождения

На художественной, в том числе музыкальной, культуре Италии времен Возрождения сказалась громадная разобщенность отдельных мелких государств, княжеств, городов-республик. Самостоятельным государством была Тоскана с главным городом Флоренцией; Венеция, Верона, Пиза, Неаполь и др. Все это были мелкие государства, часто между собой враждовавшие, что сильно затрудняло объединение Италии в один государственный организм. Такое объединение оказалось возможным только во второй половине XIX века в результате большого подъема национально-освободительного движения. Одной из причин разобщенности являлась ожесточенная конкуренция между отдельными областями и городами, особенно сильно проявившаяся как раз в момент наибольшего экономического и культурного расцвета итальянских городов, когда каждый крупный город в Италии создавал свою школу живописи, поэтического мастерства. Такие крупные центры, как Флоренция, Венеция, Рим, создавали и свои музыкальные школы и направления.

В силу этой особенности общественно-политической и экономической жизни Италии эпохи Возрождения целесообразно рассматривать музыкальную культуру Италии этого времени, выделяя крупнейшие музыкальные центры.

Музыкальная культура Флоренции Наиболее раннее развитие музыкальной культуры протекало в одном из крупнейших экономических и культурных центров раннего Возрождения — во Флоренции.

К XIV веку Флоренция застраивается великолепными архитектурными сооружениями; расцветает живопись Джотто и его школы; Данте, Петрарка и Боккаччио прославляют Флоренцию своими творениями; во Флоренции открывается университет; тосканский диалект становится с течением времени общеитальянским литературным языком.

В произведениях, рисующих флорентинский быт той эпохи, например, в «Декамероне» Боккаччио, много говорится и о музыкальной жизни. Тут и утренняя песня рабочих, и песня пахаря. На площадях танцевали под музыку, сказывали нараспев новеллы. Современники указывали на распространенность хороводных плясок с пением, нашедших отображение и на картинах из жизни Флоренции эпохи Возрождения. Музыка сопровождала выступления странствующих трупп жонглеров, свадебные шествия, похоронные процессии, пронизывала собой всю жизнь улиц и площадей.

Большое место занимала музыка и в древнейших майских праздниках. В эти дни весь город высыпал на улицу, на площадях выставлялись столы со снедью. Горожане пели, музицировали и водили хороводы. Распевались особые гимны весне и веселые песнопения (своеобразные «маевки»), кото-

рые, между прочим, в дальнейшем сыграют значительную роль в возникновении итальянской оперы.

Весьма существенно, что расцвет музыкальной культуры Возрождения возник на основе мощного движения народных масс, которое вызвало к жизни задолго до искусства Возрождения такие жанры, как лауды¹, секвенции, связанные с оппозицией феодальной идеологии, с массовыми коллективными процессиями, пламенными выступлениями трибунов-вожачков перед взволнованными толпами народа.

Именно в таких условиях родилась дожившая до наших дней замечательная секвенция XIII века «Dies irae», которая приписывается некоему Фоме Челанскому:

142



Лауды

Жанры народно-бытовой музыки издавна были распространены во Флоренции. Лауды звучали на площадях, исполнялись в домашнем быту, равно как и в специальных братствах. Братства эти возникали во многих итальянских городах и носили музыкально-религиозный характер. По своему социальному составу, члены братств — главным образом мелкие ремесленники. Исполнялись лауды хором, в унисон, большой группой лаудистов под руководством регента.

Несмотря на духовный характер текста лауд, их содержание, круг образов обычно связаны по существу с повседневными реальными переживаниями и интересами простых людей того времени. Характерно, что зачастую религиозные, казалось бы, настроения культового текста в лаудах на деле раскрываются в образах, связанных с вполне земными чувствами и страстями. Одним из многих образцов этого является лауда «Хвала Христу», текст которой передает любовную страсть: «Так тает сердце, как лед в огне, когда я сердечно обнимаю своего господа...»

Особо следует отметить подчас сатирический характер текста лауд, обличающего пороки и, прежде всего, стяжательство церковников — кардиналов и других представителей господствующей церкви, охваченных жадой обогащения. Не щадят лаудисты и папу римского: «Ты, папа, кажется, бросил стыд за спину... у тебя повсюду идет грабеж... ты

¹ Лауда — жанр бытовой духовной песенной лирики, буквально «хвалебное песнопение».

сеешь вражду между братьями. Одного ты хватаешь за шею, другому угрожаешь ножом...» — гласят тексты лауд.

Нередко в лаудах сохранялись целые стихи мирских песен, подчас с некоторыми изменениями текста, введением отдельных библейских имен и понятий. Таким образом, под религиозным покровом таилось зачастую светское, а то и прямо противоцерковное содержание. И это ярко сказывалось в музыке. Достаточно сказать, что многие лауды, согласно указанию древних сборников, пелись на мелодии веселых любовных народных песен. Этим достигались непосредственность, простота, жизненность, доходчивость, запоминаемость напева. В них применялись популярные, широко бытовавшие в народно-музыкальном обиходе мелодии. В рукописях и печатных сборниках лауд при текстах иногда встречались указания, на какие популярные мотивы их петь. Вот один из примеров — лауда XIII века:



По-видимому, это напев народного склада. На это указывает определенность мелодического контура, отчетливый ритм, строфический характер напева, наличие оформленной концовки, двутактность основы построения. Весьма показательно отсутствие модальной ритмики. Ладовая структура акцентирует тонико-доминантовые отношения. Если присоединиться к толкованию видного исследователя музыки раннего Возрождения Людвиг и подставить в концовке *фа-диез*, то получится явный мажор.

Композиторы раннего Возрождения На основе интенсивного развития музыки в народе все больше расцветала и композиторская музыка раннего Возрождения. Утверждают, что сам Данте не только писал поэтические тексты, но и сочинял мелодии. Известными композиторами XIV века были Иоанн Флорентинский, Джакомо из Болоньи, особенно же живший во Флоренции Франческо Ландино (1325—1397). Франческо изучил геометрию, астрономию, риторику и грамматику, несмотря на то, что был слеп. Выдающееся мастерство проявил он в занятиях музыкой. Он приводил в восторг своих слушателей искусной игрой на многих музыкальных инструментах, в особенности на позитиве (комнатный орган), но также на лире и духовых инструментах. Прославился при

жизни Франческо и как композитор. До нас дошло немало его произведений (около 150). Главным образом это мадригалы, каччии, баллады. Известно, что в 1364 году в Венеции Франческо был увенчан лавровым венком — почеть, среди музыкантов того времени неслыханная.

Наиболее характерными жанрами итальянского искусства раннего Возрождения были каччии, итальянская баллада и мадригал.

Одним из распространеннейших жанров в условиях широкого бытового музицирования, когда, по словам современников, «повторение каждым участником того же напева сопровождается круговой хороводной пляской», — являлась каччия¹.

Кругу музыкальных образов каччий свойственен житейский бытовой характер: в каччии обычно отображается какая-либо сочная жанровая сценка из жизни демократических слоев Флоренции, с использованием в тексте и музыке бытующих интонаций, вплоть до выкриков разносчиков и продавцов мелкой утвари. В иных качциях интонируются метко схваченные возгласы: «Раки, раки, свежая рыба...» В другом голосе слышны выкрики: «Тряпки, стекло, железо...»

Нередко музыкальные образы каччий связаны с изображением сцен охоты, неожиданной грозы, застигающей гуляющих в лесу, с рыбной ловлей: это жанр «пёски» («Pesca») ² — разновидности каччий.

Вот текст одной из «Pesca», музыка к которой написана Франческо Ландино:

Задумался... Любовь влекла меня
Вдоль зеленою покрытых берегов...
И вдруг услышал: «Подними тот камень!
Смотри, вот рак! Смотри, смотри же! Рыба!
Лови его! Лови!..
Какой чудесный рак!»
И, взвизгнув, Изабелла закричала:
«Ох, ох!» — «Что там случилось! Дело в чем?»
— «Меня за палец укусил он!..»

Для музыки каччий характерно двух- или трехголосие. В последнем случае имеет место каноническое проведение основной попевки в двух верхних голосах при поддерживающем свободном нижнем голосе (теноре), часто инструментальном. Канон, как правило, шел в приму на мелодически броскую яркую попевку народного характера. Еще более демократический характер придает каччии использование бытовых уличных интонаций; они вплетены в музыкальную ткань с сохранением всей своей жизненности:

¹ Буквально — охота.

² Pesca — рыбная ловля.



Так, уже в условиях музыки раннего Возрождения происходило постепенное обобщение бытовых интонаций во все более типические попевки и мелодии. Народному характеру качий соответствует канонический склад, сближающий их с такими замечательными проявлениями народной полифонии, как английский «Летний канон», с использованием канонического многоголосия в музыке бытового склада и характера у композиторов XIV—XVI веков.

Итальянская баллада — также распространенный в Италии, в частности во Флоренции времен раннего Возрождения, жанр песенно-танцевальной лирики. Он связан с сольно-хоровым исполнением, родился в условиях народной хороводной пляски, где после начального хорового напева выступали со своим особым напевом запевалы. Мелодия запевал подхватывалась полухориями, заключаясь повторением вступительного хорового рефрена.

Итальянская баллада представляла собой, по сути дела, характерный жанр народной песнепляски, известный и во Франции того времени под названием «вирелэ» — жанр очень распространенный (упоминания о нем встречаются у Пушкина).

Одним из наиболее характерных изысканных жанров, излюбленным представителями аристократических кругов гуманизма, начиная с XIV и вплоть до конца XVI века, был мадригал.

Литературные сюжеты и поэтические тексты мадригала разнообразны. Круг его образов простирался от любовной тематики до политической сатиры. Как правило, такой сюжет излагался в вычурно-аллегорической форме, сквозь которую у лучших художников пробивались живые человеческие чувства, интерес к личности с ее переживаниями, характеристика картин природы в качестве фона.

Вот типичный текст трехголосного мадригала Ландино:

Отравой слез и сердца тяжелой мукой
В преддверье смерти грудь моя полна.
Томится дух мучительной разлукой,
Я смерть зову, но не идет она.

Жить не хочу, а дни бегут за днями —
 Покоя нет, не будет никогда.
 Пока я жив, иду я вслед за Вами,
 Моя любовь и нежная звезда!

145

Инструментальное вступление



Обычно текст мадригала состоял из двух или трех трехстрочных строф, повторявшихся на ту же музыку и завершавшихся двухстрочным ритурнелем на новый напев: этот последний отличался от основного напева не только мелодически, но и ритмически — если главный напев шел в четном размере, то в ритурнеле давался нечетный, и наоборот.

Склад музыки мадригалов XIV века был в большинстве случаев двух-, реже трехголосным, причем все голоса объединялись единым ритмом и наличием того же текста. В музыке таких выдающихся композиторов, как Иоанн Флорентинский, Джакомо из Болоньи, особенно же Франческо Ландино, выделялась выразительная мелодия в верхнем голосе и намечался гармонический бас в нижнем. Гармоническая функциональность ярко проявлялась в частом применении верхнего вводного тона и в некоторых других чертах гармонического склада.

Так, соотношение голосов в итальянском мадригале намечает известную «гармоническую перспективу»: первый план — ведущий верхний мелодический голос, и остальные голоса — в виде фона.

Весь характер развертывания верхнего голоса с его широким мелодическим дыханием, выразительными оборотами обусловлен новым подходом художника-гуманиста к воплощению своего замысла, акцентом на личных переживаниях, на внутреннем мире композитора, что не снимает вместе с тем красочного восприятия действительности: раскрытие богатства природы и раскрытие души живого, страдающего человека дополняют друг друга, являются двумя сторонами

отражения действительности, стремления запечатлеть ее многогранные проявления.

Именно это новое отношение к действительности вызвало соответственно и новые средства музыкального выражения, закрепившиеся в лучших музыкальных произведениях и трактатах того времени (Маркетто Падуанского, Филиппа де Витри и других). Это — более свободная мелодика, в частности ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизм, убыстрение темпа, введение более дробных длительностей, вплоть до шестнадцатых, что тогда было редким и новым приемом, уравнивание в правах двудольного размера с трехдольным. Все эти приемы — отнюдь не самоцель, они явились лишь следствием коренного перелома в области творческого метода, в свою очередь обусловленного изменением социальных отношений.

Велико было различие между верхним мелодическим голосом мадригала, который отличался гибкостью, известной импровизационностью, свободным ритмом, от как бы туго «зашнурованной» модальной ритмики кондуктов и мотетов парижской школы.

Знаменательно, что корни такого передового жанра XIV века, как итальянский мадригал, уходят в народную музыку. Поэтому защитники старого искусства определяют жанр мадригала, несмотря на всю его изысканность, как грубое необработанное, неупорядоченное произведение, и подчеркивают его деревенский характер, а мадригалистов называют «идиотами, грубиянами, невежами, людьми безрассудными». Здесь ясно видна борьба двух культур, борьба искусства передового, основанного на народных истоках, и искусства реакционного, консервативного.

Особо значительна связь с народной мелодикой и ее достижениями в мадригалах Ландино периода расцвета его творчества. У Ландино современники находят «сладостную выразительность»: речь идет о вспомогательных тонах, предвещающих будущие задержания, об учащении параллельных терций и секст взамен кварто-квинтовых параллелизмов, о более осмысленном применении имитации. Важно, что Ландино достигает мастерства в свободном варьировании мелодических оборотов, в умелом использовании различных вокальных регистров, гибком соотношении вступлений отдельных голосов, выявлении кадансов половинных и полных и т. д.

Картина музицирования Флоренции XIV века будет неполной, если не учесть большую роль инструментов различного характера. Тут рога, трубы, тромбоны, продольные и поперечные флейты, гобои, волынки из группы духовых инструментов, а из группы струнных — арфа, лютня, лира, фидель (ранняя разновидность скрипичного семейства); кроме того, разного типа барабаны, литавры, наконец, набор колокольчиков, тарелки.

Большое место отводилось органам как комнатным — позитивам, так и ручным переносным — портативам. В этом обилии разнообразных музыкальных инструментов проявилась одна из характерных особенностей музыкальной жизни того времени.

В целом достижения передовой музыки итальянского раннего Возрождения представляют значительный шаг вперед в области развития музыкального искусства. При всем том не следует односторонне преувеличивать прогрессивные достижения музыки этой эпохи, не следует затушевывать исторически неизбежную ее ограниченность, поскольку искусство *Argi nova*¹ знаменовало лишь начало музыкального гуманизма.

Ограниченность эта проявляется подчас в надуманном, искусственно-риторическом характере музыкальных образов, в скованности движения, в далеко непреодоленном предпочтении архаических опорных пунктов (прима, кварта, квинта, октава и т. д.) без заполнения их терциями.

После сравнительно быстрого подъема и расцвета нового искусства на протяжении каких-нибудь 30—40 лет — середина и вторая половина XIV века — наступает остановка в развитии и затем столь же быстрый упадок. Причина недолговечности искусства *Argi nova* в том, что его развитие в конечном счете вело к отрыву композиторской верхушки от музыки народной; утрата животворной основы неизбежно вызвала схематизацию и в дальнейшем омертвление этих жанров как раз в меру их аристократизации, как это происходило и в литературе и в поэзии того времени.

Начало упадка уже ясно отражено в тексте, написанном самим Франческо Ландино к одному своему мадригалу: «Я, музыка, плачу, ибо вижу, как умные, наделенные чувством люди отказываются от моих сладостных и совершенных гармоний ради народных песен, ибо невежество и порок царят повсюду».

Жалоба Ландино связана со все большим вниманием итальянских гуманистов к народной музыке, к народно-бытовым жанрам за счет утонченных аристократических жанров. Это явилось глубоко положительным фактом. Ведь именно вследствие утери живой органической связи с народной музыкой как в Италии, так и во Франции конца XIV века примечательное в своем роде музыкальное искусство раннего Возрождения сперва законсервировалось, а затем и захирело.

Карнавальные песни Закат *Argi nova*, связанный с отрывом гуманистической патрицианской музыки от музыки народной, отнюдь не означал упадка

¹ *Argi nova* — музыкальная культура раннего Возрождения (XIV в.) в Италии и Франции, названная так по трактату (20-е годы XIV в.) французского теоретика и композитора Филиппа де Витри, где были подытожены музыкальные достижения того времени.

всей флорентинской музыкальной культуры. Народное песнетворчество Тосканы не могло оскудеть, оживленное музицирование в широких слоях флорентинского населения не приостанавливалось. С воцарением богачей Медичи возникают новые жанры — «Карнавальные песни», — достигшие расцвета при Лоренцо Медичи (его прозвали «Великолепным», ввиду той роскоши, которой он себя окружал).

Лоренцо, разыгрывая мецената, окружил себя выдающимися поэтами, философами, художниками. В его правление нескончаемой чередой шли карнавальные увеселения, в музыкально-поэтическом и театрально-изобразительном оформлении которых преобладали гуманистические мотивы, связанные с культом земных наслаждений.

В деятельности Лоренцо наиболее полно отразилась эстетская культура позднего гуманизма, поставленного на службу флорентинской буржуазной аристократии. Непрерывные празднества, организованные Лоренцо, преследовали определенную политическую цель — демагогически развлекать народные массы, угнетенные и ограбленные, чтобы отвлечь их от мыслей, опасных для эксплуататоров. Лоренцо Медичи стремился, по верной мысли Стендаля, «исходя из своих корыстных побуждений, замаскировать цепи и общее огрубение умов радостями изящных искусств».

В области музыкальной культуры этот период ознаменован развитием в условиях флорентинских празднеств массовых демократических жанров — так называемых «карнавальных песен». Они отразили в конечном счете натиск демократического творчества на эстетское искусство аристократических верхов.

Первоначально трехголосные карнавальные песни, возникшие в конце XV века, выросли из тосканских «майских песен». Они распевались под открытым небом в импровизированных уличных празднествах — отсюда их близость к танцевальным напевам по темпу и характеру. Основой их являлись широко распространенные в народе знакомые, легко запоминаемые напевы, сюжетно связанные обычно с жизнью ремесленников и других демократических слоев городского населения.

Эти черты карнавальных песен, а позднее и фроттол, объясняют их популярность далеко за пределами Флоренции, во всей Италии.

По сути дела карнавальная фроттола, в которую включены призывы, шутки и прибаутки, где поющие расхваливают свое ремесло, свой товар, приближается к быту площадей и пригородных рынков. В их текстах мелькают образы маслоделов, трубочистов, шорников, старьевщиков, писцов, мельников, восклицających: «Наше ремесло — молоть и служить всему народу!»

L'ar-te no-stra è ma-ci-na-re' E ser-vi-re a'

L'ar-te no-stra è ma-ci-na-re' E ser-vi-re

L'ar-te no-stra è ma-ci-na-re' E ser-vi-re

tut-ti gen-te con si-ce-ra-pu-ra-men-te

a tut-te gen-te con si-ce-ra-pu-ra-men-te

a tut-te gen-te con si-ce-ra-pu-ra-men-te

Понятно, почему Лоренцо Медичи, искавший популярности у населения Флоренции, учел выгоду создания музыкально-поэтических произведений в народном духе, использовав для этой цели как раз жанр карнавальных напевов.

Упадок карнавальных песен был связан со все большей аристократизацией жанра, отходом от демократических его истоков. Произошло то же, что и с мадригалом. Флорентинский карнавал ушел с площади во дворцы, его задачей явилось восхваление великого герцога и его двора. Теперь под старыми названиями стали сочинять любовные мадригалы и придворные восхваления, служившие развлечению только аристократии. В таких условиях происходила и драматизация мадригалов, которые превращаются в музыкально-театральный жанр — преддверие итальянской оперы.

В народе же сохранился старинный обычай отмечать некоторые праздники плясками и играми, сохранившими архаические черты майских и ранних карнавальных песен.

Демократические
жанры профессиональной
музыки (фроттолы и вилланеллы)

Возникнув в карнавальных празднествах Флоренции, фроттола широко распространилась в XV—XVI веках в Италии. О популярности этого жанра свидетельствует хотя бы громадное количество первопечатных нотных сборников, нередко состоявших исключительно из фроттол.

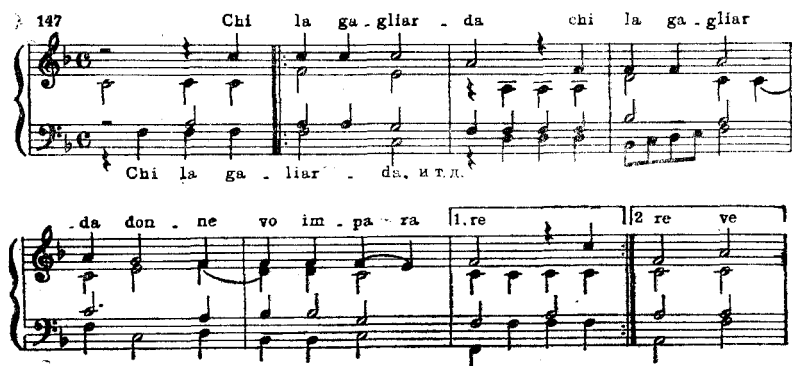
Фроттола представляет собой многоголосную (обычно четырехголосную) песню гомофонического склада на светский текст и народнобытовую мелодию.

Круг образов фроттол обычно любовного характера, что соответствовало роли, которую фроттолы играли в карнавальных театральных представлениях.

Музыкально-поэтические образы фроттол и родственных ей жанров — это образы лирические: от жалобы-элегии и до острой, подчас грубоватой, насмешки; от воспевания красоты возлюбленной до страстных обвинений в неверности и порывов отчаяния. Появляются иногда в текстах фроттол и социальные мотивы, связанные с событиями времени.

Музыка фроттол, как правило, преодолевает элегическую направленность текста, его условно-пасторальные черты.

Острая выразительность интонационного строения мелодии, рельефность и запоминаемость, преобладание мажора, почти неизменная танцевальность ритма, всегда остающегося в пределах естественного, исключительная четкость композиции — все это придает музыке фроттол характер энергичный, жизнеутверждающий, а иногда и задорный и обнаруживает народнобытовые черты:



В особенности не утратили способность впечатлять до наших дней слушателей вилланеллы¹.

¹ От итальянского слова villa — деревня, villa-nella — крестьянская девушка, крестьянская песня (танец).

Вилланеллы отличались особой живостью и непосредственностью, простотой выражения чувств, яркостью и меткостью сравнений, настойчивым повторением основного мелодико-поэтического образа, а порой и прямыми указаниями на обстановку реальной жизни и быта простых людей.

Впрочем, черты условности (упоминание об амурах, нимфах и т. п.) встречаются и в вилланеллах.

Наиболее характерной чертой музыкального склада фроттл и некоторых вилланелл явилась тенденция к гомофонической структуре с выделением мелодически сочного свежего верхнего голоса на гармоническом фоне трех остальных голосов (обычный склад фроттолы четырехголосный).

При несколько обезличенных средних голосах басовый голос выполнял роль гармонического баса, намечая основные функции лада.

Эти черты гомофонно-гармонического склада иногда сочетались с легкими остатками имитации, преимущественно в средних голосах, со значительно упрощенной фактурой.

Среди наиболее известных авторов фроттол следует назвать Бартоломео Тромбончино. Видными композиторами, писавшими вилланеллы, были Джованни Доменико да Нола и Орацио Векки Джустиниани.

На первых порах в вилланеллах широко применялось трехголосие и параллельное движение голосов с нарочито подчеркнутыми, в духе народного многоголосия, параллельными квинтами:

148

Dol . ce mi . se . ri . a u scir di . af fann' e pe . ne e di mar .

ti . re E dol . ce . men . te la vi . ta ti . ni . re

Poi che for . tu . na e' il cie lo e an . cor . a . mo .

re mi dan . no pen' et a . ma . ro a . ma . ro me . ne .

Начиная примерно с середины XVI века, вилланелла стала преобразовываться в более тонко отделанную канцонетту. Канцонетта имела 4 или 5 голосов, совершенно исключала сатирические и юмористические мотивы, характерные для

вилланеллы, и часто превращалась в танцевальную хоровую песню — «балетто».

Знакомство с такими демократическими жанрами, как лауды, вилланеллы, фроттолы, позволяет вскрыть движущие силы развития музыкальной культуры итальянского Возрождения. Содержанием ее являлась борьба передового демократического искусства против антиреалистических реакционных течений.

Лауды, вилланеллы, фроттолы и родственные им жанры отличались прогрессивным характером, были кровно связаны с народным искусством. Народная демократическая основа являлась движущим импульсом развития не только этих жанров, но и всего передового направления итальянской музыкальной культуры Возрождения.

Знаменательно, что как раз в этих жанрах сложились и закрепились такие существенные особенности передового музыкального искусства, как яркая рельефная мелодика, выделение верхнего мелодического голоса, элементы гомофонии, мажорный лад.

В свою очередь это было связано с назревавшим национальным своеобразием итальянской музыкальной культуры. И здесь оправдывается известное положение, что сила национального движения определяется степенью участия в нем трудящихся масс.

Демократические жанры активно отвоевывали свое право на существование, расширяли свое воздействие, совершенствовались, переходили из музыки устной традиции в музыкальную письменность и все более привлекали внимание передовых композиторов.

Именно через эти жанры широко проникают в композиторскую музыку реалистические сюжеты, образы, интонации и соответствующие им выразительные средства. Свободное и разнообразное применение инструментов открывало широкие возможности для созревания вокального мелодического стиля с инструментальным сопровождением.

В условиях расцвета гуманистической культуры XVI века быстро возродился и достиг высокого уровня жанр мадригала, первые шаги которого относятся еще к периоду раннего музыкального Возрождения во Флоренции (см. стр. 258).

В противовес таким демократическим жанрам, как фроттолы и вилланеллы, итальянский мадригал XVI века, пожалуй, наиболее характерен для позднего Возрождения. Жанр этот сложился в аристократических кругах гуманистов, откровенно заявлявших, что автор мадригала не должен иметь ничего общего с народом. Общественная среда, культивировавшая эти мадригальные жанры высокого Возрождения, — аристократические Акаде-

мии, собрания гуманистов, художественные салоны при дворах Феррары, Мантуи, Урбино, патрицианские круги Венеции и папского Рима.

Обычным содержанием поэтического текста мадригала являлась любовь, рисуемая во всевозможных оттенках, — страстно-возбужденная, пронизанная страданием, с возгласами восторга, с жалобами и картинами пейзажей соперяющей природы. Эти образы далеки от грубоватых реалистических сюжетов и образов французской «шансон»¹, большинства итальянских фроттол и вилланелл. Это — условная пасторальная поэзия, наложившая свою печать, в большей или меньшей мере, и на музыку мадригалов².

В выборе литературно-поэтических жанров для мадригала XVI века не было ограничений. Таковыми могли явиться и сонеты, и стансы, канцоны, баллады, то есть, по сути дела, любая разновидность «высокой лирики». Рифмовка поэтического текста была нередко так же свободна, как и его строение: единственная строфа, из которой состоял текст мадригала XVI века, могла быть любого протяжения. Стихи — и длинные, и короткие; подчас они даже представляли нечто среднее между прозой и поэзией. Эти особенности поэтического текста и его строение в полной мере соответствовали все большей и со временем возрастающей свободе музыкальной композиции. Это было следствием характерного для Возрождения стремления к яркому, подчас преувеличенному патетическому выражению личных мыслей, чувств и переживаний.

Свобода эта в музыке мадригала XVI века проявлялась в самых различных направлениях: в отсутствии *cantus firmus* (не только духовного характера, но и светского — все голоса мадригала XVI века сочинены композитором); в уменьшении роли полифонии «строного стиля»; во все большем насыщении музыкальной ткани хроматизмами, привнесением звукокраसочных или эмоционально-подчеркнутых моментов; в росте выразительных и изобразительных музыкальных средств.

Следование за развертыванием поэтического текста, за выразительным и изобразительным значением отдельных слов и целых фраз обеспечивало гибкость ритма³, позволяло создавать более свободную мелодику и форму произведения в

¹ См. дальше, стр. 348.

² Ко второй половине XVI и к началу XVII в. в творчестве таких выдающихся мадригалистов, как Чиприан де Роре, особенно же Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди, — мадригальный жанр становится более драматическим, более жизненным.

³ Отсюда известная ритмическая свобода в отличие от четкого, в конечном счете, танцевального метро-ритма вилланелл, фроттол и аналогичных жанров.

целом. Обогащая палитру выразительных средств, мадригал XVI века индивидуализировал мелодию каждого из голосов применительно к значению отдельных слов поэтического текста. Вместе с тем характерной чертой такого мадригального жанра являлось и достигаемое на этом пути красочное, выразительное сочетание голосов и аккордовых созвучий.

Отсюда видно большое положительное значение господствующей роли текста: ведь принцип следования за текстом явился основной предпосылкой освобождения мадригала от устарелых норм полифонического мотета. Как раз эта господствующая роль текста только и могла привести к закреплению новых средств музыкального выражения. При этом выполнить такую роль мог в ту пору не любой текст, но лишь такой, лирическое содержание которого способствовало индивидуализации мелодии, импровизационности ее развертывания.

Итак, мадригал XVI века — жанр, по существу, лирический. Он призван выразить мысли, переживания композитора-гуманиста в связи с поэтическим текстом и по поводу его. Аристократизм этого жанра подчас сказывался в чрезмерном интересе к отображению утонченных переживаний — обычно различных оттенков любовного томления на фоне столь же изысканно, нередко условно-картинно воспринимаемой природы. Таково характерное содержание музыкально-поэтических образов итальянского мадригала XVI века у множества рядовых композиторов-мадригалистов.

Витиеватость и условная риторика литературной формы, аллегоричность, хитроумная игра слов приводят к отрыву мелодии от народной песни. Отсюда — нередкая вычурность, отвлеченность, надуманность мелодического рисунка, его нарочитая необычность, ритмическая вялость, что затрудняло восприятие мадригала даже профессионалами.

Вместе с тем жанр мадригала XVI века отличался и существенными прогрессивными чертами — новым кругом образов, значительным расширением выразительно-изобразительных возможностей. В мадригале композитор мог ярко выразить силу чувств, страсть, трагические события жизни.

Первый период развития итальянского мадригала связан с деятельностью композиторов Аркадельта (работал во Флоренции и в Риме), Виллаэрта (работал в Венеции) и других. Ранний четырехголосный мадригал второй трети XVI века характеризуется еще тем, что полифонический склад допускает относительную свободу верхнего мелодического голоса. Это еще явно переходный жанр, сохранивший многие черты мотетного письма.

Лучшим образцом текста и музыки такого рода мадригала является снискавший в те годы широкую популярность мадригал Аркадельта «Белый лебедь»: по зеркально-тихой поверхности воды, окрашенной лучами вечернего заката, плывет «белый, нежный лебедь». Картина эта комментируется автором в следующих стихах:

Как белый и нежный лебедь
 С песнею смерть приемлет,
 Так плачу я, влекомый
 К пределу жизни.
 Но странно пути различны:
 Он — гибнет безутешным,
 А я — отхожу в блаженстве¹.

149 Allegro

Сопрано
 Альт
 Тенор
 Бас

Il bian co e del ce cig no can
 Il bian co e del ce cig no can
 Il bian co e del ce cig no can
 tan do mo re, Ed io pian gen do
 tan do mo re, Ed io pian gen do
 tan do mo re, Ed io pian gen do
 Ed io pian gen do
 giung al fin del vi ver mi o,
 giung al fin del vi ver mi o,
 giung al fin del vi ver mi o,
 giung al fin del vi ver mi o,

Для следующего периода развития мадригала — вторая половина XVI века — типично пятиголосие. Намечается членение голосов на контрастные группы, что говорит о прогрессе в нахождении «звуковой перспективы», о большем внимании к колористическим возможностям музыки (использование тембра голосов и их регистров):

¹ Русский перевод К. Розеншильда.

150

Stra - ne ru - pi a - spri mon .

Stra - ne ru - pi Stra - ne ru a - spri mon . ti

Stra - ne ru - pi . A - spri .

- spri mon

ti a - spri mon . ti al - te tre

pi a - spri mon . ti al

al te tre man - ti Ru - i - se

mon - ti al - te tre man - ti Ru - i .

Появляется стремление выразить в музыке значение отдельных слов текста.

man - ti Ru - i - ne

te tre man ti Ru - i - ne

al te tre man ti Ru - i - ne

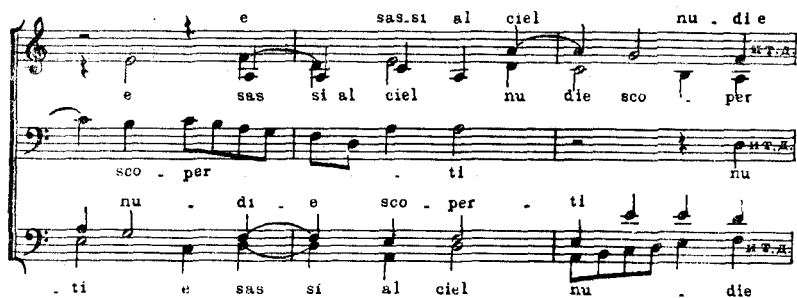
ne

e sas - si al ciel

e sas - si al ciel

e sas - si al al ciel

ne e sas - si al ciel nu - di e sco - per



Выдающимися представителями этого этапа развития мадригала явились ученик Виллаэрта Чиприан де Роре, замечательный венецианский мастер Андреа Габриэли, наконец — Палестрина, в дни юности не только написавший, но имевший «неосторожность» издать ряд мадригалов на фрифольные тексты.

Третий и последний период развития мадригала — конец XVI и начало XVII века — выдвинул такие выдающиеся имена, как Лука Маренцио, Джезуальдо (князь Венозы), Клаудио Монтеверди — впоследствии великий музыкальный драматург, писавший, однако, до 40-летнего возраста главным образом мадригалы.

Тут жанр мадригала достиг предельно возможной в условиях того времени выразительности. Именно тогда формируется жанр так называемого «хроматического мадригала», применявший смелое сопоставление тональностей, доводя до высшей степени черты хроматизма. «Резкие красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, неожиданные паузы, смена метра, ритмическая свобода»¹ — вот характерные особенности мадригального стиля. Особенно отличался здесь Джезуальдо, который не стеснял себя никакими нормами, внезапно переходил в отдаленнейшие строи, допускал вступление нового голоса в виде самого резкого диссонанса на сильной доле такта и т. п.

Все это — для кричаще-яркого выявления таких контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь. Ромен Роллан подчеркивает у Джезуальдо «энергию драматизма» и «смелость в области выразительности».

Все чаще мадригал выявляет драматические тенденции, подготавливая тем самым² возникновение оперы.

Таковы мадригалы Маренцио: они пронизаны глубоким чувством, блеск и звуковая мощь сочетаются с мечтательностью, с отражением в музыке тонких оттенков чувства. Воспроизводя в музыке значение отдельных слов текста, Маренцио нигде, однако, не приносит в жертву мелочной звукописи впечатления целого. Большой прогресс в развитии выразительных и изобразительных возможностей виден в его мадригале на слова «Solo e pensoso»:

¹ *Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1940, стр. 159.

² Наряду с некоторыми другими жанрами.

Сопрано

Альт

Тенор I

Тенор II

Бас

So - lo e pen - so

Solo e pen - so, so i più de - ser - ti

Solo e pen - so, so i più de - ser - ti

so i più de - ser - ti

cam - pi, i più de - ser - ti cam - pi

cam - pi i più de - ser - ti cam - pi vo'

solo e pen - so, so i più de - ser - ti cam - pi

solo e pen - so, so i più de - ser - ti cam - pi

cam - pi vo' mi - su - ran - do

vo' mi - su - ran - do

mi - su - rando a pas - si tar - di e ten - ti

vo mi - su - rando a pas - si tar - di e len - ti

vo' mi - su - ran - do a pas - si tar - di e ten - ti vo'



Здесь Маренцио раскрывает перед нами целую картину—образ поэта, который, чуждаясь людей, в одиночестве медленно бродит по пустынным полям и лесам, предаваясь размышлениям. Для воплощения этой картины композитор достигает яркой декламационной выразительности, объединяя певучую мелодику, смелую гармонию и красочное сопоставление регистров.

Особого упоминания заслуживает музыка Маренцио к драматическим произведениям, написанная им для флорентинских празднеств, ибо здесь мастер мадригала выступает как один из видных предшественников итальянской оперы Ренессанса.

Идейное содержание и средства художественной выразительности мадригального жанра XVI века наиболее полно отразили последнюю, кризисную фазу итальянского гуманизма, с ее обостренной противоречивостью, где прогрессивные стороны гуманизма все более уступали место условнориторическим. На первый план выдвигались не выразительные возможности музыки, но утонченно-поверхностные — результат виртуозного владения приемами изысканного аристократического письма.

К середине XVII века мадригальный жанр естественно приходит к упадку, а к концу этого века он исчезает полностью, уступая место кантате и опере.

Крупным очагом музыкальной культуры Возрождения, наряду с Флоренцией, явилась Музыкальная культура Венеции и столица одной из самых больших республик Италии того времени — Венеция.

Венеция второй половины XVI века стала основным центром развития музыкально-драматических жанров; именно в Венеции усилиями ряда мастеров во главе с Джованни и Андреа Габриэли был создан новый стиль многохорного во-

кального письма, своей пышностью, полнотой звучания затмивший все, что было создано в этой области как в Италии, так и в других странах.

Именно музыка Венеции второй половины XVI века подытожила и подняла на новую высоту передовые достижения и в области инструментальных жанров.

В Венеции в XVI веке обозначился и высший расцвет в области музыкальной теории в деятельности крупнейшего теоретика Царлино — одного из основоположников нашей гармонической системы и выдающегося теоретика в области учения о контрапункте.

Международное положение Венеции эпохи Возрождения, ее заморские торговые связи, ее политическая мощь по сравнению с другими центрами итальянского Возрождения — все это вызвало к жизни обычай отмечать каждую крупную политическую или военную удачу пышными празднествами, шествиями, танцами, происходившими при относительно широком участии масс народа. Правящая верхушка венецианской республики намеренно способствовала устройству торжественных шествий, процессий и т. п., преследуя при этом двоякую цель: отвлечь таким путем народные массы от опасных для нее политических мыслей и, вместе с тем, продемонстрировать перед представителями других государств свою, в то время уже во многом показную мощь.

Красочно охарактеризовал связь развития венецианской архитектуры и живописи с общественно-политической жизнью Венеции того времени А. И. Герцен:

«Победа над турками или Генуей, папа ищет дружбы города — еще мрамору, целую стену покрыть иссеченной занавесью и, главное, еще картин. Павел Веронезе, Тинторетто, Тициан — за кисть, на помост: каждый шаг торжественного шествия морской красавицы должен быть записан потомству кистью и резцом».

К этим словам Герцена можно прибавить: не только кистью и резцом, но и созвучиями.

И действительно, современники восхищались не только архитектурой Венеции, богатством украшений дворцов и храмов, но и расцветом музыки.

Музыка, звучащая в домашнем быту, особенно же на открытом воздухе, на площадях, в демократических слоях населения, в том числе среди матросов, ремесленников, оружейных дел мастеров, ткачей и т. д., во время всяческих процессий, была весьма разнообразна и характерна.

Значительная общественно-политическая роль, выпавшая на долю различных публичных демонстраций общегражданского характера, способствовала дальнейшему развитию венецианского музыкального искусства, притом не только

Музыка в общественной жизни Венеции

хорового, но и инструментального. Яркость звучности, смешение тембров вокальных и инструментальных коллективов, духовых и струнных инструментов соответствовали пестрой игре красок и цветов убранства такого рода общегражданских празднеств.

Показательно, что живописец Веронезе в одной своей картине изобразил самого себя, Тициана и Тинторетто в качестве музыкантов. Немецкий художник-гуманист Дюрер, находясь в Венеции, отмечает в своем дневнике: «Здесь много славных ребят среди итальянцев... среди них находятся глубокомысленные ученые, хорошие лютнисты и флейтисты, а также прекрасные знатоки в области живописи».

Крупные инструментальные ансамбли

В публичных торжествах Венеции участвуют крупные инструментальные ансамбли (до 40 исполнителей). Музыка звучала не только в гондолах, среди карнавальных увеселений—много занимались музыкой во всевозможных братствах, в многочисленных ремесленных цеховых объединениях, а также в собраниях венецианской аристократии.

Такого рода факты используются буржуазными историками для создания своего рода легенды о Венеции как «обетованной земле», не знавшей будто бы классовой борьбы и противоречий. Действительность опровергает эту опоэтизированную ложь. В купеческой, олигархически управлявшейся республике Венеции времен Возрождения кипела ожесточенная, хотя нередко и прикрытая классовая борьба.

Уже с XIII века в населении Венеции установилось далеко идущее социальное расслоение: решающее воздействие на все дела, в том числе и в области культуры, принадлежало венецианской знати — купцам и банкирам. Народным массам Венеции, начиная с XIV века, оставалось только выступать в качестве декоративного фона при выборах дожа и в других общегражданских празднествах.

Музичествование среди ремесленников, грузчиков, рыбаков

И в среде венецианских ремесленников, грузчиков, рыбаков звучали песни, раздавалась игра на музыкальных инструментах. Но полное отсутствие записей — действующий здесь заговор молчания буржуазной и добуржуазной истории вокруг народного творчества — заставляет ограничиться лишь косвенными данными.

Так, установлено, что в эпоху Возрождения широко были распространены песни цеховых ремесленников и народные песни на венецианском диалекте, застольные, любовные и сатирические, распевавшиеся под аккомпанемент гитары и мандолины.

Ввиду широкой популярности типичных масок венецианского карнавала, их вводили в театрализованные представления. С конца XIII века ремесленные цехи Венеции имели обыкновение участвовать в процессиях с песнями и игрой на музыкальных инструментах, демонстрируя особенности своего ремесла.

Чисто народный характер носили празднества, связанные с морским промыслом: празднества рыбаков, состоявшие из торжественных процессий под звуки труб, барабанов и ружейную пальбу, отражены в венецианской живописи XVI века.

Случалось, что в таких народных празднествах робко проступала и социальная тематика, отражавшая классовые противоречия венецианской республики. Так, излюбленным празднеством-маскарадом являлась инсценировка борьбы плебейских масс и патрицианско-купеческих слоев Венеции. Участники изображали аристократов в красных беретах и рыбаков в черных.

Особое внимание властями Венеции уделялось крупным вокальным и оркестровым ансамблям собора св. Марка — он славился далеко за пределами Венеции. Именно здесь был разработан своеобразный пышный венецианский многохорный вокально-полифонический стиль: в отличие от римской папской капеллы здесь при исполнении вокальной полифонии привлекались также разнообразные инструменты.

В конце XV века в соборе св. Марка был установлен второй орган, что обеспечило возможность чередования двух хоровых коллективов, поддержанных двумя органами.

Большое развитие получает инструментальная музыка Венеции — как сольная лютневая, клавирная, органная, так и ансамбли духовой и смешанной струнно-духовой музыки.

Развитие инструментальной музыки в Венеции

В 1507 году в Венеции в нотопечатне Петруччи издается сборник Ф. Слиначино, содержащий различные жанры произведений для лютни: тут и транскрипции вокальных отрывков, обобщенно названных фроттолами, танцевальные пьесы, пьесы свободно-инструментального характера, большей частью именуемые ричеркарами или фантазиями.

Лютня — излюбленный инструмент итальянских «камерата» времен Возрождения¹. В середине XVI века наступил расцвет лютневого искусства, ознаменованный появлением такого выдающегося лютниста, как Франческо да Милано (1536—1563). У Франческо да Милано и его последователей значительное развитие получили принципы вариационной разработки, которые приводят не только к ритмическому изменению мотива, но и к возникновению новых на той же гармонии.

Впрочем, расцвет лютневой игры в Италии быстро пришел в упадок. Последний лютневый сборник вышел из пе-

¹ Камерата — флорентинский «салон» гуманистов в конце XVI века, где обсуждались теоретически и производились практически опыты создания «новой музыки» («Nuove musiche») в античном духе, т. е. музыки монодической и драматической. Во главе этого содружества стоял граф Джованни дель Барди, членами его были известный музыкальный эстетик Винченцо Галилей, композиторы Джулио Каччини и Джакомо Пери, наконец, поэт Оттавио Ринуччини.

чати в 1616 году, а в 1618 году современник писал, что некогда очень распространенная игра на лютне почти совсем заброшена после того, как по всей Италии распространилась испанская гитара совместно с теорбой — басовой лютней больших размеров.

Не случайно именно в Венеции появились еще в середине XVI века клавирные сборники.

Издание первых образцов органного искусства также связано с музыкальной культурой Венеции. Еще в 1498 году Петруччи получает привилегию на издание органных табулатур. Первый печатный органный сборник, дошедший до нас, датируется 1523 годом (он издан в Болонье). Но начиная с 40-х годов XVI века, развитие органного искусства перемещается в Венецию. Виллаэрт, Буус, оба Габриэли, Меруло закладывают основу итальянского органного искусства и развивают жанры ричеркара¹, канцоны, токкаты.

Среди предшественников обоих Габриэли особое значение приобретает органное искусство одного из крупнейших органистов-виртуозов Италии Клавдио Меруло (1533—1604), который вносит в свои произведения и новое содержание, и новые средства выразительности (быстрые фигурации, неожиданные импровизационные разделы, подчас имитационные эпизоды). Внезапно возникающие рельефно-отточенные темы, блестящие пассажи, широкие арпеджированные аккорды, выразительные гармонические последования придают концертным произведениям Меруло драматизм. Вместе с тем нагромождение пассажей, применение орнаментированных фигур мешает цельности и стройности произведений Меруло.

Большей цельности в своих ричеркарах достигает преемник Меруло на посту органиста собора св. Марка Джованни Габриэли (племянник Андреа Габриэли). Он приближает ричеркар при помощи пластичных характерных тем и их контрапунктирующего развития к фуге. Известная органная пьеса Джованни, датируемая 1595 годом, по существу является первой дошедшей до нас фугой.

Особое значение получили в условиях гражданских празднеств под открытым небом большие группы духовых инструментов.

Современники говорят о 34 инструменталистах, разделенных на две группы: в первую входили 24 барабанщика, исполнители на треугольниках, скрипках и лютнях; во вторую — 10 тромбонов и высоких духовых. Живописец Карпаччи изобразил на своей картине целый оркестр из корнетов, тромбонов и барабанов. Показателем развития инструментальной музыки Венеции является и тот факт, что венецианские певцы обычно бывали одновременно инструменталистами.

Развитию инструментальной музыки способствовал прогресс нотопечатания: уже в 1501—1503 годах первый нотопечатник Петруччи издавал произведения для исполнения, как гласил заголовок, на «всяких инструментах».

¹ Слово «ричеркар» происходит от понятия «искать», «разыскивать»: имеется в виду имитация другими голосами первичной темы, обычно краткой, лаконичной.

В целом инструментальная музыка Венеции обогащена достижениями венецианских полифонистов в области монументального хорового письма. В своих инструментальных произведениях мастера-венецианцы проводили те же идеи, те же динамические и колористические изыскания, которые ярко обозначились в хоровой полифонии.

Полифония Габриэли (Андреа и Джованни) По идейному содержанию творчества, по общественному значению музыкально-поэтических образов выделяются мастера венецианской школы Виллаэрт, Чиприан де Роре, особенно же Андреа и Джованни Габриэли, творчество которых представляет одну из вершин развития полифонии до возникновения итальянской оперы.

В противоположность мистической отрешенности от реального мира многих римских мастеров здесь религиозно-молитвенные тексты псалмов и «Священных симфоний» прикрывали мирозерцание, в высшей степени жизнерадостное и по тем временам передовое: культ природы, земной плоти и стремление запечатлеть их в ярких музыкально-поэтических образах. Не только в мадригалах и инструментальных пьесах, но и в жанрах, формально связанных еще с религиозным культом, эти чувства бурны, ярко темпераментны, неподдельно страстны.

Роскошный колорит музыки венецианских полифонистов, как и колорит Тициана или Веронезе,— это не просто эстетское любование красотой, это воспевание земного мира и прямой вызов папскому Риму.

Немалую роль в создании необходимых предпосылок для высокого расцвета венецианской полифонии XVI века сыграло привлечение в Венецию фламандских мастеров. Как и в других случаях, фламандцы сумели применить к особенностям музыкальной культуры Венеции высокое мастерство своего полифонического искусства. В этом освоении итальянской культурой, в своей основе народнопесенной, достижений франко-фламандских контрапунктистов проявилась одна из особенностей музыки высокого Возрождения в Италии.

Родоначальником венецианской полифонии XVI века был нидерландский мастер Адриан Виллаэрт. Учениками его были де Роре, Андреа Габриэли и многие другие венецианские мастера.

Полного завершения венецианский монументальный полифонический стиль достиг в творчестве Андреа Габриэли (род. ок. 1510 года — ум. в 1586 году) и его племянника Джованни (1557—1612).

Оба Габриэли по общему характеру своих музыкальных образов больше, чем их предшественники, приблизились к творчеству великих венецианских живописцев. При общности

стиля эти композиторы отличаются особенностями, присущими творчеству каждого из них.

Андреа Габриэли отразил в своем творчестве величие, пышную торжественность, связанные с государственным значением, какое придавалось в Венеции музыкальному искусству. В своих многохорных произведениях Андреа разделяет хоры по регистрам, противопоставляет вступление высоких голосов низким, а подчас смещивает хоры в едином слове, достигая тем самым замечательных звуковых красок. Будучи блестящим органистом-виртуозом, Андреа сделал большой вклад в развитие инструментальных жанров на заре их развития. В свои вокальные произведения Андреа включает и инструменты, а к концу жизни сочиняет многочисленные чисто инструментальные произведения, которые пользовались еще при жизни его большим успехом.

Джованни нашел еще большие возможности для контрастирования и сопоставления перекликающихся друг с другом хоровых и оркестровых групп. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиголосный. В соотношении хоровых и оркестровых ансамблей Джованни использует разнообразные комбинации: то все голоса поют одновременно, то вступают по очереди. Особо яркого эффекта он достигает в отношении контраста тембрового: противопоставляет, например, хор, состоящий только из сопрано и альтов, квартету басовых голосов, располагая между ними обыкновенный смешанный хор. В каждой из расчлененных хоровых масс у Джованни налицо собственный гармонический бас. Не ограничиваясь контрастным сопоставлением вокальных ансамблей, Джованни в том же плане сочетает и инструментальные партии (см. пример 152).

Таков Джованни Габриэли — «музыкальный Тициан Венеции», как его удачно назвал известный историк музыки Амброз, противопоставляя Габриэли «музыкальному Рафаэлю Рима» Палестрине.

152 Весьма торжественно

O та gnum

Первый хор O ма . gnum my ste . ri .

pp

Второй хор



Особенности письма Джованни всесторонне обнаружены в двух сериях «Священных симфоний», где мастер, используя 8-, 10-, 12- и 15-голосный хор и целых 17 инструментов, создал 77 пьес, причем достиг в сопоставлении, чередовании, комбинировании исполнительских составов, средств исполнения и музыкального склада большого драматического нарастания.

Таковы основные достижения музыкальной культуры Венеции эпохи Возрождения. Понятна тяга в Венецию художников, жаждавших приобщения к значительным завоеваниям в области музыки и живописи.

Но пройдет еще век—правда, для Венеции в музыкальном отношении знаменательный век расцвета демократических оперных театров и исключительной по значению музыкально-драматургической деятельности Монтеверди — и бывшая музыкальная слава этого города начнет угасать.

Все усиливающийся упадок Венеции в экономическом и политическом отношении (со второй половины XVI века, и, в особенности, в XVII—XVIII веках), сказался и на внешнем виде города и на судьбах его искусства: облик Венеции как бы законсервировался на достигнутом ею уровне.

Борьба прогрессивных и реакционных сил времен Возрождения с особой остротой проявилась в Риме. Рим, будучи оплотом католицизма, вместе с тем стал очагом ренессансного гуманизма — того гуманизма, который поднимался против господства феодально-католической реакции и боролся за утверждение жизненно правдивого искусства.

Таким образом, с одной стороны, промышленно-экономически отсталый Рим XVI века — это полностью папский город, твердящий реакционнейшего католицизма, что в значительной мере определяло строго католический характер официального римского искусства, в том числе музыкального; с другой же стороны, в Риме (при всех ограничениях, вызванных его положением папской резиденции) проявилась и противоположная тенденция жизнерадостного свободомыслия, борьбы против католического «аскетизма», стяжательства, догматики; беспрестанно давало о себе знать богатое и правдивое народное творчество. В двух шагах от католических молелен раздавалась задорная уличная песня, и нередко в кругу полных живого интереса зрителей жители близлежащих сел импровизационно воспроизводили в стремительном танце (сальтарелло!) ряд драматизированных сцен.

Ни в одном городе карнавал не отличался таким пышным характером, как в Риме: военные упражнения, состязания в беге сменялись шествием масок, ночью — факельными шествиями.

Римский папа и высшие католические прелаты мобилизовали все доступные им средства художественного воздействия на массы. Со второй половины XV века папский двор усердно занялся украшением Рима, приступил к постройке соборов, дворцов, стремился поставить себе на службу изысканную полифоническую музыку, лучшие певческие силы. Музыкальная сторона при торжественных богослужениях в соборе св. Петра, Сикстинской хоровой капелле¹ отличалась высоким уровнем; певцами выступали выдающиеся композиторы-нидерландцы Дюфаи, Жоскин и другие; долгое время руководителем хора был самый выдающийся римский мастер полифонии эпохи Возрождения Палестрина.

¹ Она была основана папой Сикстом IV (1471—1484), отсюда ее название; позднее Микеланджело украсил своды капеллы фресками. Сперва число певчих Сикстинской капеллы ограничивалось десятью, позже — дошло до тридцати; больше оно не возрастало, но каждый из ее членов был не только певцом, но и видным композитором. Поэтому Сикстинская капелла пользовалась европейской славой. Все это льстило тщеславию пап и поднимало их авторитет.

Можно отметить как положительную черту введение детского хора: это благоприятно сказалось на формировании прозрачного и вместе с тем яркого по колориту римского хорового стиля.

Постройка замечательных архитектурных сооружений, украшение их картинами гениальных мастеров — Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, исполнение в Сикстинской капелле лучших полифонических произведений — все это было средством привлечения папством на свою сторону масс, то есть являлось одной из форм идейной борьбы реакционного католицизма против передового гуманизма. Но такое привлечение передовых художников происходило не без трений, ибо художники-гуманисты в свою очередь противопоставляли этому воздействию католицизма свое реалистическое искусство, связанное с народными истоками. Эта борьба объясняет нам многое в положении искусства того времени в Риме; например, выбор сюжетов живописцами Ренессанса, когда Рафаэль для своих мадонн зарисовывал девушек-красавиц из народа.

Нечто близкое этому мы встречаем и в музыке, в частности — в обычае римских полифонистов применять любовные лирические народные песни в качестве *cantus firmus* (то есть основной мелодии в своих мессах), предусмотрительно скрывая источник заимствования в глухом наименовании «Месса безымянная».

Становится понятным, как Палестрина — наиболее признанный папством образцовый католический полифонист — одновременно с мессами писал любовные мадригалы.

Другой показательный факт — в XVI веке после длительного упадка происходит новый расцвет мадригала, и первый сборник любовных мадригалов издается в Риме!

Так, католическая церковь, маневрируя в целях укрепления своих позиций, привлекала к себе на службу крупных художников.

Палестрина

Одним из крупнейших художников итальянской музыки XVI века был Палестрина. Его биография резко отличается от «авантюрно-приключенческих» биографий нидерландских мастеров. Где только ни побывали Дюфай, Обрехт, Жоскин, Орlando Лассо! Их можно было встретить в Неаполе и в Милане, в Савойе и Венеции, в Брюгге и в Дижоне, в Ферраре и Париже, пока они не находили себе успокоения в родных малозаметных городках Камбрэ, Конде и т. д. (что касается Орlando Лассо, то он был даже похищен мальчиком из-за своего замечательного голоса, и его пришлось выкупать). В противоположность этому Палестрина всю свою долгую жизнь — а умер он 70 лет от роду — провел в Риме.

Родился Палестрина в 1525 году в нескольких милях от Рима в городке Палестрина¹. В 1537 году, когда ему было 12 лет, он чис-

Творческий путь

¹ Таким образом, наименование «Палестрина» — это прозвище компо-

лился певчим в одной из римских церквей. В 1544 году он получает должность регента в родном городке Палестрине, а уже через 7 лет, в 1551 году, руководит хором собора Петра в Риме¹. В 1555 году Палестрина стал певчим Сикстинской капеллы, но не надолго; вскоре его исключили только потому, что он был женат, ибо в годы начала контрреформации женитьба папского певчего считалась недопустимой.

Изгнанный из папской капеллы, Палестрина получает место руководителя музыкальной части в других церквях Рима, а с 1571 года и до самой смерти в 1594 году Палестрина снова руководил музыкальной частью собора св. Петра.

Творческое наследие Палестрины состоит исключительно из вокальных полифонических произведений — многих десятков месс, сотен мотетов, духовных и светских мадригалов, которые исполнялись а саррелла, то есть хором, без сопровождения органа или какого-либо инструмента.

Характерен круг образов творчества Палестрины. На первый взгляд и положение Палестрины как католического композитора, и его мессы на латинский литургический текст могут привести к выводу, будто образы его произведений были чисто религиозны. Однако в таком случае Палестрина не был бы великим композитором. В действительности он сообщал многим музыкальным образам своих произведений на литургический текст естественные, правдивые реалистические черты. Так, образ Христа у Палестрины — это часто образ страдающего человека; музыка на слова о его погребении содержит образы, которые могли волновать широкие народные массы. Глубоко выразительна музыка на слова из «Плача Иеремии»:



зителя, его собственное имя было Джованни Пьерлуиджи; в то время часто выдающихся деятелей называли по тому городу, откуда они были родом.

¹ Такое быстрое продвижение Палестрины, возможно, объясняется тем, что новый папа Юлий III был прежде кардиналом в Палестрине и, по-видимому, еще там знал Джованни как выдающегося музыканта.



Образ богоматери, Марии Магдалины — все это жизненные женские образы, как бы списанные им с натуры. И когда Палестрине по ходу богослужения приходится писать музыку на «Воскресение Христа», то он создает жизнерадостные произведения танцевального характера:

154 Ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e

Ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e

ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e

ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e

ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e

Мадригалы Палестрины

Если ренессансные черты свойственны творчеству Палестрины и в жанрах, связанных с католическим богослужением, то еще ярче эти черты проявились в его мадригалах, прежде всего светских. Явно гуманистическим характером отличались тексты, использованные Палестриной для светских мадригалов.

Нередко они написаны на стихи Петрарки. В мадригалах налицо свежая мелодика, живость и легкость ритма, большая выразительная сила музыки, следующей за значением текста.

В лучших мадригалах Палестрина достигает рельефной декламационной выразительности и придает подчас выражаемым переживаниям большую страстность, иногда он как бы сталкивает контрастные состояния, добываясь быстрых переходов из одного настроения в другое.

Большое место в мадригалах Палестрины занимают столь характерные для ренессансного искусства Италии XVI века любовные сюжеты (неразделенная, обманутая любовь и т. п.).

При этом композитор в таких светских вокальных жанрах проявляет редкую разносторонность как в выборе сюжетов, так и в применении разнообразных выразительных средств.

Он умеет выразить переживания несчастной любви и в трехголосной канцонетте, простотой и свежестью своею родственной народным первоисточкам:

155

Сопрано

Альт

Тенор

1. Ah! che quest' oc - chi miei ch'è - ra - no
2. Ah! che - mio pet - to che fu - pria di

1. Ah! che quest' oc - chi miei ch'è - ra - no
3. Ah! che que - sto mio cor, che fu fe -

1. Ah! che quest' oc - chi miei ch'è - ra - no
4. Dun - que se o gnór nòn sei spie - ta - to. A.

lie ghia - ti, son di ven - ta - ti
ghia - cio, e tut - to fuo - co.

lie ti, son di ven -
li ce, c' ora op -

lie ti, son di ven - ta -
mo re, uc - ci di mi, io

fon - ti di do - lo re, che ver - san
qual - vi da for - na ce; co - si mi

- ta - ti fon - ti di do - lo re che ver - san
- pres - so da si gran mar - ti re che leg - ge -

ti fon - ti di do - lo re,
non vo - glió al - tra mer - ce,

gior.no e not.tea - ma - rou.mo re,
strug.ge l'a - mo - ro so fa ce

gior.no e not.tea - ma - rou.mo re,
sei per mi - nor mal mo - ri re,

che ver - san gior.no e not.tea - ma - rou.mo re,
oh'un in fe - li cea mau te al tro non chie de.

и в развитом мадригальном стиле с применением в наиболее выразительных местах смелых задержаний, альтераций и заключительных оборотов (явственно предвосхищающих будущий прерванный каданс):

156

Сопрано
Альт
Тенор
Бас

La cru - da mia ne - mi -

La cru - da mia ne - mi -

La cru - da mia ne - mi - ca, ne -

La cru - da mia ne -

ca del mio do - lor si pa - sce

ca del mio do - lor si pa - sce del mio do - lor si pa -

mi - ca del mio do - lor si pa -

mi - ca del mio do - lor si pa -

и в лирико-драматическом мадригале — сцене на берегу Тибра (юноша, страдающий из-за измены красавицы, намеревается броситься в пучину вод):

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

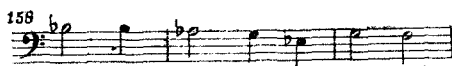
Al - la ri - va del
Al - la ri - va del Té - bro, del
Al - la ri - va del Té - bro, del Té -
Al - la ri - va del Té - bro

Té - bro gio - va - nét - to vid' io, va -
Té - bro gio - va - nét - to vid' io,
- bro gio - va - nét - to vid' io, gio - va - nét -
- va - nét - to vid' to va - go pa - stó - re,

- go pa - stór, va - go pa - stó - re, glo - va -
va - go pa - stór, gio - va - nét
- to vid' io, va - go pa - stó - re, gio - va - nét - to vid'
gio - va - nét - to vid' io,

- nét - to vid' io, va - go pa - stó - re
to vid' io, va - go pa - stó - re
io va - go pa - stó - re
va - go, va - go pa - stó - re

Особо обращает на себя внимание то, как путем настоячивых, теснящихся друг за другом имитаций, в стремительном движении варьирующих и последовательно развивающих энергичную основную тему:



Палестрина достигает финальной кульминации.

Образец совершенно иного стиля—нежно-прозрачный мадригал о пастушке Эндимионе и нимфе Селене. Тут Палестрина использует с величайшим мастерством регистры голосов и контрастные сопоставления аккордовых вертикалей. Заслуживает специального внимания избранный Палестриной в начале мадригала способ постепенного, едва заметного включения все новых голосов (такты 1—10), превращающих начальный унисон последовательно в трех-, четырех-, пятиголосные аккордовые созвучия, сохраняющие величайшую прозрачность и уравновешенность:

159

Сопрано

Альт I

Альт II

Тенор

Бас

Il dol ce son no

ce son no in cui se pol to gia ce il

cui se pol to gia ce,

vago En di mi on, mio bel pa sto re

il vago En

in cui se pol to gia ce.

va - go En - di - mi - on, mio bel pa - sto -

il va - go En - di - mi - on, mio bel pa - sto -

il va - go En - di - mi - on, mio bel pa - sto -

- di - mi - on, mio bel pa - sto -

il va - go En - di - mi - on, mio bel pa - sto -

И в духовных мадригалах Палестрины много жизненной правдивости. Таковы, например, мадригалы на известные тексты «Песни песней», рельефно отобразившие черты народной любовной лирики.

Народные черты творчества Палестрины

Гуманистическая эстетика Возрождения
нашла выражение во многих чертах творче-
ства Палестрины и наложила свою печать и
на средства его музыкальной выразительно-

СТИ.

Большую роль в творчестве Палестрины играет мелодическое начало. Здесь художник широко использует богатство итальянской народной песенности, ее гибкость и сочность, распевность, глубокую и вместе с тем сдержанную выразительность. Песенность эта во многом отражает новые черты внутреннего мира передовых людей того времени. Она

пронизывает собой всю аккордово-полифоническую ткань хоровой музыки Палестрины, в основе которой часто в качестве *cantus firmus* лежат распространенные народные песни. Развертывая несколько мелодических линий, Палестрина достигает исключительного благозвучия в одновременном сочетании различных мелодических голосов при интонационной самостоятельности каждого из них.

Это обусловлено проведением принципа контрастного сопоставления и взаимной имитации голосов, связанных между собой и вместе с тем друг друга дополняющих. Благодаря тому, что каждый мелодический голос многообразно и гибко видоизменяет основную попевку — ядро данной мелодии, полифоническая ткань произведений Палестрины насыщена родственными оборотами, в конечном счете заимствованными из народной музыки. Можно говорить и об элементах тематизма в полифонии Палестрины, но, конечно, как и у других представителей полифонии строгого стиля, — это тематизм особого рода. Он принципиально отличен от тематизма симфонической музыки нового времени: в полифонических темах-песнях кристаллизация тематизма только намечается.

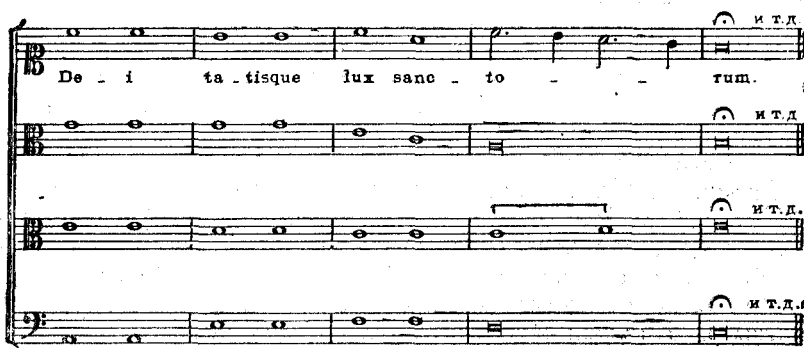
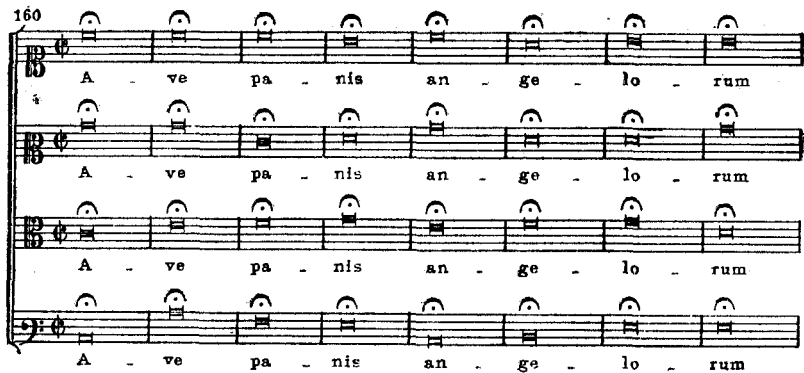
Одно из требований народной музыки и вместе с тем эстетики Возрождения — ясная передача литературного текста, положенного на музыку. Это требование последовательно проводится Палестриной применительно к одному голосу, равно как и к нескольким одновременно звучащим мелодическим голосам.

Нередко Палестрина становится на путь «звукописи», отображая в характере мелодики смысл и значение отдельных слов. Однако Палестрина не ограничивается пассивной «звукописью», но для более глубокого выражения основного содержания текста он мастерски использует эмоционально-смысловое значение отдельных ладов и регистров, а также и многие другие средства музыкальной выразительности.

Основанная на господстве мелодического начала, полифония Палестрины ясно обнаруживает и черты аккордовости, элементы функциональной гармонии, созревающие еще в недрах полифонии допалестриновской. Не случайно за стилем Палестрины утвердилось название аккордово-полифонического. Существенно, что и аккордовость, и элементы функционально-гармонического склада выделились у Палестрины на основе достижений народного итальянского многоголосия.

Вот образец многоголосных лауд, бытовавших в широких слоях итальянского народа (см. пример 160).

Таким образом, подобно Рафаэлю, обобщавшему в образах своих мадонн черты людей из народа, и Палестрина пристально вслушивался в народные интонации и полной гор-



стью черпал из родника народнопесенного творчества те своеобразные приемы, которые приписывались еще недавно исключительному воздействию контрреформации.

Общая характеристика стиля Палестрины Все сказанное — и соответствие выбора средств воплощения замыслу, и соотношение аккордово-гармонического и полифонического склада, и редкая уравновешенность, соразмерность частей крупной монументальной формы в музыке Палестрины — все это говорит о ренессансном характере творчества выдающегося композитора. И эта положительная сторона его искусства явилась господствующей, ведущей.

Уравновешенность письма Палестрины поистине замечательна. Она проявляется и в характере развертывания мелодии (где широкий интонационный шаг сопровождается обратным поступенным движением, плавное движение подготавливает скачок, за подъемом мелодического голоса следует спуск), и в ритмическом плане (например, в последовательном переходе от целой к половинной, от половинной к четверти). Можно

даже говорить о равновесии в размещении пауз, во включении и выключении голосов.

Однако ошибочно было бы власть в противоположную крайность и целиком отвергнуть ту близость Палестрины принципам католицизма, которая не случайно обеспечила ему высокое положение, невзирая на смену не менее десяти пап на протяжении его жизни. Это означает, что композитор умел в своем творчестве найти такую «среднюю равнодействующую», которая отвечала многим коренным требованиям католического богослужения, чем далее, тем более связывавшего себя с контрреформацией.

Неизбежная ограниченность творчества Палестрины состоит в мелодико-интонационной «сглаженности», а временами и ритмической аморфности его полифонии. Это придает ей иногда несколько отвлеченный характер. Переработка народных в своей основе мелодий подчас обусловлена религиозным содержанием музыкально-поэтических образов, стремлением к выражению в музыке некоего «благостного» покоя, что в ряде случаев приводит мелодику Палестрины к отрыву от народной песенности, истоками которой, вместе с тем, музыка его питалась.

Аккордовые сочетания Палестрины отличаются такой невозмутимой плавностью, таким абсолютным отсутствием резких сдвигов, неприготовленных диссонансов, что вполне могут быть применены в культовой музыке, нисколько не нарушая царящего в католическом храме настроения смирения паствы и отрешенности ее от всяческих земных «тrevолнений».

Католицизм в своих целях и интересах использовал творчество Палестрины, как и многих других видных художников Возрождения, чтобы споспосудовать отвлечению народных масс от реальной борьбы, зазывая их в фиктивный, «неземной мир» райского блаженства.

Однако усилия церковников, веками пытавшихся утилизировать в реакционных политических и религиозных целях наследие знаменитого композитора, не смогли заглушить того художественно прекрасного и правдивого, что доминировало в музыке Палестрины, благодаря чему он и ныне остается, как правильно указали В. Стасов, А. Серов, М. Мусоргский, в ряду наиболее выдающихся деятелей мирового музыкального искусства.

Национальное своеобразие итальянской музыкальной культуры эпохи Возрождения	Творчество композиторов, о которых шла речь в этой главе, позволяет установить ряд характерных, специфических особенностей итальянской музыкальной культуры эпохи Возрождения.

Итальянской музыке этого времени свойственен особый круг музыкальных образов, связанных с разнообразными

слоями итальянского общества, что дало себя знать не только в народнобытовых жанрах, но и в культовом творчестве, и в музыке аристократической верхушки. Для итальянской музыки эпохи Возрождения характерны привлекательная певучесть, задушевность мелодики, ясный прозрачный многоголосный склад.

Верно пишет большой знаток полифонической культуры Возрождения С. И. Танеев в письме к М. И. Чайковскому, что итальянцы, восприняв искусство старых нидерландцев, «ко времени Палестрины очень существенно его переработали, наложив на него отпечаток своей гармонической и уравновешенной природы»; что «все резкое и угловатое, что мы встречаем в нидерландской музыке, отпало, и получился очищенный классический строгий стиль» (письмо от 3 мая 1910 года).

Этот своеобразный, самобытный характер итальянской музыкальной культуры привел к тому, что многие достижения франко-фламандской (нидерландской) музыки, будучи использованы крупными мастерами музыкального итальянского гуманизма, оказались творчески переосмысленными и приобрели характерные для итальянской музыкальной культуры черты.

Итальянская музыкальная культура Возрождения ознаменована большим развитием народнобытовых жанров (лауда, фроттола, вилланелла); мощным развитием инструментальной музыки (органной, клавирной и — что особенно важно — музыки и исполнительства на струнно-смычковых инструментах); ознаменована развитием самобытной полифонии римской и венецианской школ и весьма знаменательным для культуры гуманизма развитием и утверждением жанра мадригала.

3. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НИДЕРЛАНДОВ

Общая характеристика нидерландской музыки XIII — XV веков

Нидерландская музыка с древнейших времен достигла в своем развитии значительного уровня. Основой музыкальной культуры, как и везде, явилась народная музыка. С конца XII века установлено наличие народных музыкантов (менестрелей); в начале XIII века в Брюгге, Генте, Ипре имелись целые школы менестрелей. В том же Генте музыканты участвовали и в боевых отрядах граждан, а в Брюгге объединение стрелков в конце XIV века организовало собственную хоровую капеллу. Значительное место занимала музыка и в деятельности «риторических камер» (организаций, аналогичных объединению немецких мейстерзингеров).

Древнейшие музыкальные записи, дошедшие до нас (XV век), — песни флагеллантов¹ и других религиозных сектантов, которые использовали разнообразные виды народного музицирования, чтобы привлечь на свою сторону народные массы (в рукописях флагеллантов имеются пометки с указанием музыки свидетельствуют и превосходные песни, использованные в дальнейшем композиторами-полифонистами нидерландской школы.

Бытовали песни любовные, застольные, песни о радостях и горестях жизни народной.

Преимущественно такое музицирование было связано с вокальными жанрами. Картины одного только Франса Гальса воспроизводят множество колоритных образов народных певцов. О роли музыки на кермессах², ярмарках, стрелковых и иных состязаниях, в интимном бюргерском быту рассказывают картины Рубенса, Вермеера, Теньера, Терборха и иных живописцев.

В XV—XVI веках музыку в Нидерландах любили больше, чем живопись и скульптуру. Современник пишет, что «в Антверпен стекались самые искусные, увенчанные славой музыкальные мастера». Итальянец Гвиччардини в 1556 году отмечает, что в Антверпене «изо всех уголков улиц слышна инструментальная музыка, поются песенки под аккомпанемент лютен», в народе же «не учившись петь вместе, поют в высшей степени красиво и гармонически правильно».

Наряду с одnogолосными песнями в нидерландском быту все шире распространялись и многоголосные песни, достигшие своего расцвета именно в XVI веке. Об этом свидетельствуют многочисленные сборники песен, в которых отдельные пьесы сочинялись и видными полифонистами, например, Клементом «не-папой». Он издал «Песенки на псалмы» (Souter Liedekens), где в теноре использованы «простые, распространенные в быту напевы...»

На этой богатой основе в XV—XVI веках развилась так называемая нидерландская школа полифонистов, знаменующая классический период развития европейской полифонии.

¹ Флагелланты (от римского слова *flagellum* — бич), участники религиозного движения, которое являлось своеобразной формой протеста против феодального гнета и католической церкви. Оно возникло в XIII в. и состояло в том, что процессии полуобнаженных ходили по городам и селам, подвергая себя бичеваниям как единственному средству «искупления грехов».

² Кермесса (от голландского слова *kerk* — церковь и *missa* — ярмарка) — разгульные увеселения во время ежегодных ярмарок в Голландии, Бельгии, Фландрии и многих городов северо-западной Франции (Лилль, Аррас, Камбрэ и др.). Увеселения эти были связаны со старинными фламандскими обычаями и состояли из процессий-шествий, состязаний в стрельбе, обильных возлияний, главным же образом из характерных народных танцев. Расцвет кермесс — конец XV и первая половина XVI века. Увековечили кермессы на своих полотнах гениальный Рубенс, выдающиеся голландские живописцы Теньер и Ван Остаде.

Первоначальное мощное развитие полифонии в Нидерландах объясняется богатством народного многоголосия и наличием специальных школ-общезитий певчих (метриз) при кафедральных соборах богатых нидерландских городов.

К этой школе принадлежало несколько поколений нидерландских композиторов. Их деятельность протекала не только в Нидерландах, охватывавших в то время территорию современной Бельгии, Люксембурга, юго-запада Голландии и севера Франции (отсюда иное наименование школы — франко-фламандская), но и в ряде других западноевропейских стран. Крупные представители нидерландской школы плодотворно работали в Риме (Дюфай, Обрехт, Жоскин) и в других городах (Виллаэрт, Чиприан де Роре — в Венеции; Изаак — в Австрии и Германии; Беншуа — в Дижоне при Бургундском дворе).

Нидерландская школа сложилась на основе разносторонних достижений музыкальной культуры своей страны и опиралась на песенное народное творчество, на принципы народного многоголосия. Она обобщила, вместе с тем, многовековое развитие полифонии в других странах Европы (в частности, в Англии и Франции). Полифония нидерландской школы сформировалась в борьбе с церковной реакцией, отстаивавшей устаревшие догмы старого культового одноголосия в противовес новым демократическим тенденциям в музыке.

Хотя в творчестве нидерландских мастеров церковная музыка занимала большое место, однако, наряду с произведениями на духовные тексты, эти композиторы писали много светских многоголосных песен, в которых нашел отражение богатый мир идей и чувств, характерный для эпохи Возрождения.

Высшего совершенства достигли в своих произведениях нидерландцы Жоскин и Орландо Лассо.

Виднейшими мастерами нидерландской школы, предшественниками названных великих мастеров, были: в середине XV века Дюфай и Беншуа, во второй половине XV века И. Окегем и Я. Обрехт.

Беншуа и Дюфай проявили себя в большой степени в области так называемой «бургундской шансон», сформировавшейся в условиях придворного музицирования при пышном дворе бургундских герцогов в Дижоне. После упадка во Франции Агс пова и наступления тяжелого периода, связанного с опустошением значительной части Франции в результате Столетней войны с англичанами (1337—1453), ведущая роль и в области музыкальной культуры перешла к представителям бургундского искусства. Эти последние унаследовали от парижан сольную монодию с инструментальным сопровождением, с ее свободной ритмикой, с красочными колористическими возможностями, с чертами большой утонченности.

В условиях придворного «этикета» Бургундского двора все эти особенности пришлось как нельзя более кстати. Придворно-рыцарский церемониал, полный преувеличенной символики, культ «дамы» с его любовным томлением, с условным риторическим штампом освященного традицией кодекса приветственных и прощальных формул, бездушное лицемерие вырождающейся аристократии, изо всех сил старавшейся скрыть свою пустоту, идейную скудость и моральное убожество, — вот та среда, где культивировались придворные жанры бургундского искусства, в том числе и бургундской «шансон».

Вслед за тирадой придворного поэта и историографа звучит баллада Беншуа или Дюфай с ее широким расположением голосов, разработанным инструментальным вступлением и интерлюдиями, с гибкой синкопированной ритмикой, с прихотливыми звуко сочетаниями, расцвеченными хроматической альтерацией, с изобилюющей задержаниями грациозно-жеманной мелодией, красочной пестротой звучности, рапсодической свободой и «торжественной меланхолией».

Наиболее выдающимся представителем бургундской лирики, наряду с Дюфай (о нем см. дальше), был Беншуа. Последний родился, как полагают, около 1400 года, в детстве прошел обучение в метризе, стал военным, в дальнейшем фигурировал при дворе в качестве «капеллана», променяв офицерские шпory на монашескую рясу, и умер в 1460 году.

Творческий облик Беншуа хорошо выражает атмосферу Бургундского двора. Содержание песен его обличает развеселого светского человека, почти исключительное внимание обратившего на сюжеты изысканно любовные: все это — томное описание и выражение радостей и горестей любви. Изредка промелькнет образ природы, но и то лишь как фон для любовных переживаний.

Музыкальная сторона у Беншуа являет характерное для музыки бургундской эпохи сочетание грубоватой архаики (пережитки пентатоники, суровость ладового склада, отголоски фобурдона) с большой гибкостью, изобретательностью применения довольно тонких средств музыкальной выразительности (выделение мелодического опорного тона, синкопы, смена ритмической структуры) вплоть до смелого, подчас, использования хроматизма.

В целом песням Беншуа далеко до простоты, «броскости» и непосредственности любой народной песни того времени. В них много абстрактной деланности, рассудочности, а подчас и условного стилизаторства, тяжелого груза придворного музыкального этикета. Беншуа-царедворец заслоняет Беншуа-художника.

Дюфай Подлинным родоначальником нидерландской полифонии был не типичный мастер «переходной поры» Беншуа, но Гильом Дюфай с его неутомимой деятельностью, воспитанный в условиях крупного центра музыкальной культуры того времени — нидерландского города Камбрэ.

Родился Дюфай около 1400 года, был в детстве воспитанником метризы в Камбрэ, в годы 1428—1437 работал в качестве певца в папской капелле в Риме. После периода странствий (побывал в это время Дюфай и в Савойе, и в Париже, где, по-видимому, получил научную степень бакалавра) Дюфай возвращается в родной город. Там он проводит последние 25 лет жизни — с 1450 по 27 ноября 1474 года (день смерти Дюфай).

Здесь он осуществляет общее руководство всей музыкальной деятельностью, становится главой выдающейся школы

полифонистов (школы Камбрэ) и достигает европейской славы и известности. Он продолжает поддерживать отношения с бургундским двором, с Италией. Музыкальные теоретики восторженно восхваляют музыку Дюфаи «как величайшее украшение своего времени». Творчество Дюфаи чрезвычайно разносторонне. В общем количестве дошедших до нас произведений Дюфаи около 200 насчитывается значительное число месс, мотетов, песен на французский и на итальянский текст и других произведений.

Наряду с известным уже нам жанром бургундской «шансон», характерным для Дюфаи жанром был мотет во многих его разновидностях, начиная от торжественного, праздничного, вплоть до бытового мотета-песни.

Торжественно-праздничный мотет — неперенный атрибут церемоний, связанных с событиями гражданского характера. В нем, наряду с вокальными партиями, участвовали и инструменты, которые усиливали мощный характер звучаний.

Мотет-песня был жанром, рассчитанным на исполнение в бытовых условиях. Именно здесь намечаются у Дюфаи такие прогрессивные черты, как аккордовый склад, предварение тонико-доминантовых ладовых отношений, использование принципа вариационного колорирования.

Все это продиктовано близостью мотета-песни к характеру народной музыки.

Наиболее монументальным жанром творчества Дюфаи являются мессы.

Самой характерной не только для Дюфаи, но и для всего первого периода нидерландской полифонии была месса, в которой в качестве *cantus firmus* взята народная песня со следующим текстом и напевом:

С лица исчезла кровь —
Любовь тому причиной:
Всем сладкая любовь,
Мне горькая кручина.
Соленая пучина,
Мне ложе приготovy!

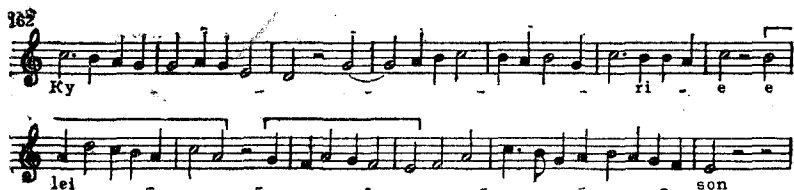


Месса датируется примерно серединой XV века. Следовательно, это произведение уже зрелого мастера.

Характерен, прежде всего, последовательно четырехголосный склад мессы¹. Введение четвертого басового голоса оттеснило тенор «вверх», на второе снизу место².

Таким образом функция баса отделена от функции тенора (проводящего *cantus firmus*), создана более прочная опора для верхних голосов. Это обусловило энергичный, подвижной, инструментальный характер баса, нередкие скачки на сравнительно широкие интервалы (кварта, квинта, октава), что превращает нижний голос в своего рода гармоническую основу полифонического целого.

Верхняя вокальная партия, резюмируя достижения этого периода в области создания рельефного мелодически ведущего верхнего голоса, отличается свежестью, напевностью, пластичностью:



Верхний голос разворачивается в целом самостоятельно, но кое-где намечается отдаленное использование им оборотов *cantus firmus*.

Функция второго сверху, мелодически более бедного, голоса (контратенора) — вспомогательная, он призван заполнить «пробелы» в одновременном созвучии всех четырех голосов.

Таким образом, в мессе Дюфай не может быть еще речи об однородности, о «нивелировке» всех голосов: каждый из них (за исключением разве контратенора) выполняет самостоятельную роль, так что трудно-подчас бывает решить, какой из голосов основной: тенор ли, на всем протяжении мессы проводящий народную песню в качестве *cantus firmus*, или чувственно-яркий мелодически свежий верхний голос, нередко перехватывающий инициативу у тенора.

Принцип объединения отдельных разделов мессы между собой — прежде всего единый *cantus firmus*, повторяющийся (то один раз, то по нескольку раз) в каждом разделе мессы.

¹ До Дюфай обычно встречались мессы трехголосные.

² Само название этого басового голоса «басовый тенор» подтверждает новизну такого приема.

При этом использование *cantus firmus* не лишено продуманности; он то проходит в крайних подразделах, например, в первой и третьей частях *Kyrie*, разложенный на две половины, что соответствует естественному членению этой народной песни (в среднем разделе *Kyrie* — *cantus firmus* для контраста намеренно отсутствует); то повторяется несколько раз, все убастрывая, в части *Gloria*. Это приводит к своего рода кульминации, очевидно, сознательно введенной Дюфай в особенно громоздком по характеру текста длинном разделе.

Другим объединяющим моментом являются темы-заглавия; то есть сходные между собой или тождественные начальные полевки верхнего голоса:



Так, первая и третья части *Kyrie* идут в трехдольном, средняя же — в четном размере; если первая и третья части *Kyrie* четырехголосны, то средняя — трехголосна (в первых же тактах даже двухголосна).

Месса Дюфай располагает не только средствами объединения, но и средствами контрастного членения. Это контрасты метро-ритма, темпа, количества голосов, наличия или намеренного отсутствия *cantus firmus*.

Изменение числа голосов является не только количественным — оно влияет на структуру и самый характер соответственного раздела. Так, аккордовое полнозвучие ярче всего проявляется при четырехголосном складе. Особый характер свойствен разделам двухголосным, обычно вступительным, где Дюфай стремится к плавной взаимосогласованности голосов при ярком мелодическом своеобразии каждого из них¹:



Яркий контраст средней части *Kyrie* усугубляется еще тем, что вместе с отсутствующим тенором выпадает *cantus firmus*, который с тем большим эффектом включается в третий подраздел *Kyrie*.

¹ Как правило, такое «дуэтирование» происходит между верхними голосами. Это (ввиду отсутствия басовой опоры) создает характер просветленности, отрешенности, истаивания дуэтирующих голосов.

В частях *Gloria* и *Credo* Дюфай использует новое средство контраста. Это, во-первых, изменение длительности (по сути дела темпа) в проведении *cantus firmus*, во-вторых, одновременное ритмическое несоответствие между *cantus firmus* и другими голосами.

Благодаря тому, что структура заключительного раздела мессы (*Agnus Dei*) аналогична начальному разделу *Kyrie*, создается известная законченность всего монументального целого: обрамление его сходными вступлением и заключением.

Это наглядно показывает значительные возможности разнообразия при помощи таких сравнительно несложных средств, каким располагал Дюфай в условиях первого периода развития франко-фламандской полифонии¹.

Особого внимания заслуживает в этой мессе то, что Дюфай по тому времени смело провел через всю мессу в качестве *cantus firmus* народную любовную песню, которая не только по своему тексту, но и по своему музыкальному характеру резко контрастирует духу католического богослужения.

Еще разительнее смелое внедрение в культовую музыку народно-танцевальных элементов — четырехголосное *Gloria et in terra* Дюфай.

Это произведение представляет собой канон в унисон двух верхних голосов на основе оstinатной попевки, которая чередуется в двух нижних голосах. Последовательное использование канонической имитации сближает эту пьесу с многоголосием народного склада. Явно народная, с непринужденной веселостью развертывающаяся и настойчиво повторяющаяся мелодия верхнего голоса — танцевального характера:

163

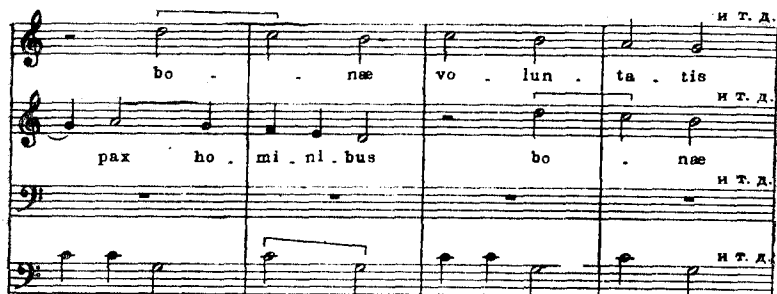
Fuga duorum temporum

Трипльм

Тенор ad modum tubæ

Контратенор ad modum tubæ

¹ В этой мессе Дюфай имеются имитации (в крайних голосах и при том только в унисон или в октаву), но они не являются ведущими и не служат средством объединения музыкальной стороны мессы в одно целое.



на фоне упорного остинато нижних голосов, воспроизводящих характерную фанфарную «попевку»:



говорит сама за себя, особенно если учесть, что фанфары нижних голосов предполагают участие духовых инструментов (вероятно, труб).

Характер построения *Gloria* сближает ее с «Летним канон» с его неотступной повторностью оборота в двух нижних голосах (см. нотный пример 165).

Ликующий, народнобытовой характер этой пьесы еще усиливается заключительным разделом, предвосхищающим стретту в убыстренном темпе:



Вся пьеса — типичный пример того, как композиторы тех времен умели пронизывать полнокровным реалистическим содержанием жанры, по своему тексту и назначению культовые.

Обращение Дюфай с культовыми жанрами явно свидетельствует, что он близок гуманизму. В его груди, подобно другим представителям раннего Возрождения, подобно Джотто и джоттистам, подобно братьям Ван-Эйк, только-только пробудилась пламенность чувств, пылкость, жажда знания, страстность переживаний. Эта пламенность и страстность еще таятся внутри, скованные суровостью средневековых традиций, но сдвиг уже обозначился.

Суровость Дюфаи — это свежая, наивная простота чувств пробуждающегося внутреннего мира человека, это — суровость «заморозков» ранней весны Возрождения.

Противоречивость Дюфаи — неизбежное следствие переходного периода. Своеобразная черта его в том, что эта противоречивость — признак не косности и немощи, но устремления вперед, попытки вырваться из оков старого мира.

Это сочетание строгости самоограничения и ласковой, проникновенной задушевности так же трогает и пленяет, как выразительный жест, едва уловимая прелесть очертания женского тела, только наметившаяся сквозь плотные складки одежды в картинах живописца треченто¹, несмотря на господствующую еще в целом угловато-схематическую манеру письма.

Окегем

Дальнейшее развитие нидерландской полифонии отмечено творчеством наиболее крупных после Дюфаи полифонистов XV — начала XVI века Окегема, Обрехта и Жоскина.

Окегем родился около 1430 года, был скромным певчим Антверпенского собора², затем непрерывно служил при дворе французских королей сначала первым капелланом, а с 1465 года королевским капельмейстером и казначеем собора в Туре, где и умер в 1495 году.

Окегем славился как искуснейший мастер-полифонист.

Он обогатил имитационную технику применением наряду с канонем в унисон канона в нижнюю кварту. Он применил стреттное вступление голосов в имитации, добился большей полноты звучания хорового звучания, подчас внедряя в музыкальную ткань аккордово-контрапунктические «вертикали»:



Подобно многим гуманистам, Окегем был не только музыкант, но и математик, и философ. Современники о нем писали:

Окем, к расчетам, формулам привычный,
Постигший математики науку,
Астролог, композитор необычный...
Уменьем звуки сочетать создал
Многоголосный сладостный хорал
На тридцать шесть искусных голосов...³

¹ Треченто — по-итальянски — XIV век.

² Антверпен в эти годы, вслед за Камбрэ, явился новым крупным очагом полифонии.

³ Перевод Вс. Рождественского.

Контрапунктическое мастерство Окегема позволяет ему сочинить мессу, допускающую (с соответственным изменением ключевых знаков) исполнение, начиная с любого тона звукоряда. Придерживаясь ухищренной контрапунктической манеры, Окегем позволяет себе в одной четырехголосной мессе выписать только два голоса, а остальные два должны быть образованы путем вычитания ритмически более дробных, меньшей длительности тонов одного голоса из более долгих тонов другого голоса!

По-видимому, Окегему принадлежит гигантский тридцатичестиголосный канон, представляющий сочетание четырех девятиголосных канонов, которые образуются путем последовательного введения всех новых голосов¹.

Ошибочно, однако, считать Окегема только расчетливым, искусным контрапунктистом.

Он развивает дальше намеченную у Дюфаи песенность, непрерывность музыкального развертывания, создавая выразительные пластичные мелодии большого дыхания.



Такая мелодия плавно стелется от одного устойчивого момента лада к другому, гибко опеая опорные тона, и, как бы импровизационно и вместе с тем естественно, устремляется дальше. Каждый поворот ее окрашен все новым чувством, каждая интонация «отсвечивает» по-своему.

¹ Вот тематический материал этого канона:



Искусное комбинирование — плод преувеличенного рационализма — сочетается в творчестве Окегема с ветвистой мелодикой, с излюбленными им долгими вокальными дугами, когда мелодии, идущие в натуральных ладах, свободно развертываются, подчеркивая столь типический для католической музыки характер «отрешенности» от всего земного.

Полнее всего проявил себя Окегем в культовой музыке, в своих мессах.

Вместе с тем Окегем, как и Дюфай, отдал дань модному в те времена жанру изысканной светской бургундской «шансон» и светской культуре парижского двора в филигранно отделанных трехголосных песнях-миниатюрах. Здесь явно проступает связь Окегема с народной песней.

Иным был жизненный путь Обрехта. В противоположность Окегему, 43 года непрерывно прослужившему при французском дворе, Обрехт провел беспокойную жизнь. Он сменил Утрехт на Камбрэ, Камбрэ на Брюгге, Брюгге на Антверпен, побывал в Тулоне, в Ферраре и кончил свою жизнь в Италии в 1505 году обычной для того времени трагической смертью от чумы в одну из эпидемий «черной смерти».

Иным был и творческий облик Обрехта. В музыке Обрехта господствуют определенность мелодики вплоть до рельефного тематизма; четкость общей структуры; все большее внимание к разделам «аккордово-контрапунктического» склада.

Творчество Обрехта было более жизненным, реалистичным, нежели Окегема; оно носило земной характер в отличие от мистически отрешенной от действительности при всем своем умозрительном расчёте музыки Окегема.

Этот жизненный круг образов музыки Обрехта обусловил многие особенности его музыкального языка: определенность ритма, структуры, интерес к звукокраसочности, «прорезание» развертывающихся мелодий разделами аккордовых «вертикалей». Многие из этих черт характерны для народного творчества. Не случайно поэтому Обрехт широко использует народную мелодику, применяет распространенное в народном многоголосии параллельное движение голосов — четный размер с нарочитым многократным повторением коротких попевок.

Отсюда — более реалистический характер творчества Обрехта, новые черты его тематизма.

Вот пример резко очерченных типичных тем полифонии Обрехта:



Отсюда и более бережное обращение Обрехта с текстом, стремление к осмысленному его интонированию.

Все это приближает музыку Обрехта к народному в своей основе творческому складу.

Известно, что Обрехт не только в песнях, но и в *cantus firmus* и в других голосах своих полифонических произведений использовал народные мотивы. Целый ряд тем-попевок, переходящих из голоса в голос и нарочито повторяющихся в одном голосе, выдают своё народное происхождение, приближают мессы и мотеты Обрехта к широко распространенной в повседневном быту музыке.

Так весь склад творчества Обрехта в конечном счете восходит к жизненным, бытующим полнокровным истокам народной музыки.

Это придает даже культовой музыке Обрехта черты свежести, нередко юмора. Обрехт любит пересыпать музыкальное изложение остроумными полифоническими «шутками», строя их на нарочитом искажении темы, на постепенном удлинении ее путем прибавления к ней все новых тонов.

Вот, например, в следующем отрывке из мессы диапазон попевки в дисканте вследствие последовательного прибавления при каждом ее повторении по одному тону возрастает с малой терции до ноны, с тем чтобы внезапно вернуться к исходному положению и закрепиться прочной концовкой:

172



Упорство повторения начального оборота «попевки» еще усугубляется нарочитой повторностью аккордовых соотношений.

В отличие от распространенной в ту пору «контрапунктиской схоластики» такие музыкальные «остроты» Обрехта — отнюдь не плод умозрительных натяжек; они поданы всегда непосредственно и легко воспринимаются слухом даже не профессионала.

В других случаях — например, в ликующем *Sanctus* — Обрехт смело пускает голоса в «пляс», пронизывая всю полифоническую ткань близкой к народным танцам ритмикой:



Особенно ярко ростки нового, прогрессивного, реалистического проявляются в характере тематизма и тематического развития Обрехта, пожалуй, первого полифониста XV века, к мелодическим оборотам которого можно применить эти понятия.

Темы Обрехта отнюдь не пребывают в неподвижности. Они движутся, переходят из голоса в голос, развиваются путем секвенции то в пределах одного голоса, а то и в разных голосах:



Обилие секвенций у Обрехта связано еще с одной особенностью его музыки — с подчеркнутым инструментальным характером тем.

Особого развития тематическая работа — в частности принцип секвенции — получает в его монументальных полифонических жанрах, в мессах — единственном в то время крупном жанре, допускавшем большие масштабы музыкального развития.

Правда, говорить о значительном тематическом развитии у Обрехта не приходится. У него почти отсутствует рост тем из тематического «зерна», перерождение тем в процессе их взаимного столкновения. Такой характер тематизма в известной мере намечается разве лишь у Жоскина. Иногда секвенцирование у Обрехта превращается в механическую перестановку отдельных тем, причем проведение одной какой-либо темы сменяется иной, совершенно самостоятельной, снова проходящей в виде секвенции.

Однако эти и другие недостатки не снимают основного достижения полифонии Обрехта: рельефности тематизма, выражающего образы жизненного, реалистического характера; их свободного, нередко внутренне связанного, тематического развертывания; тех черт юмора, народного танца и других, о которых речь шла выше. Показательно и отношение Обрехта к текстам. Он обычно стремится выйти за рамки культивируемого церковниками настроения смирения, отрешенности от всего земного и сообщает жизненный характер даже своей музыке на церковный текст. Выразительная мелодика Обрехта несет на себе печать личного, взволнованного отношения к смыслу текста — черта, свойственная художникам-гуманистам (именно эту сторону музыки Обрехта подхватил Жоскин, а за ним Орландо Лассо).

Черты гуманизма Обрехта (как и других выдающихся полифонистов последующего времени) проявились и в его отношении к вопросам ма-

стерства. Высокая контрапунктическая техника у Обрехта (здесь Обрехт предваряет творческий метод Жоскина) отнюдь не является «самоцелью», она — средство выявления нового отношения к действительности, новых задач творчества, нового гуманистического мировоззрения.

Жоскин. Общая характеристика Жоскин — один из первых завершителей столетнего развития нидерландской полифонии. Его творчество — дальнейший шаг к гуманизму, черты которого были намечены уже у Обрехта, но более полно и осознанно проявились у Жоскина. Речь идет о стремлении ярко, убедительно отобразить в музыке мысли, чувства, переживания личности, передать свое отношение к действительности. Основной заслугой Жоскина явилось более глубокое, правдивое отображение внутреннего мира человека нежели это оказалось возможным у кого-либо из предшественников. Знаменательны наставления Жоскина ученикам¹: «Подлинный музыкант... тот, кто во всеоружии знания соотносит к каждому слогу надлежащее последование тонов и сочиняет так, чтобы слово о радости сопровождать радостной музыкой и наоборот...»²

Ради этой цели Жоскин не останавливался даже перед нарушением установленных правил, заслужив упрек теоретика Глареана в якобы недостаточно почтительном отношении к церковным ладам.

Гуманистическая установка Жоскина проявилась во всех жанрах его разностороннего творчества. Он писал светские песни, мотеты, мессы. Выступал Жоскин как новатор и в создании полифонических инструментальных пьес.

В соответствии с эстетикой гуманизма, Жоскин стремился создавать цельные, завершенные в себе произведения, которые должны отличаться стройностью, соразмерностью частей. Жоскин долго и тщательно отделывал свои сочинения, вслушивался в них и вновь исправлял, прежде чем считать отделку законченной.

Характерно и то, что Жоскин в отличие от ремесленного подхода к творчеству, свойственного большинству его современников, отказывался сочинять по принуждению. «Он сочинял лишь тогда, когда чувствовал предрасположение к этому», — возмущенно восклицал один из соперников Жоскина.

Никто из современников не мог сравниться с Жоскином в легкости, законченности и блеске музыкальной изобретательности и творческой фантазии. Так, Жоскин явился одним из немногих композиторов, крупные произведения которых печатались еще при жизни мастера, ввиду чего творческое наследие Жоскина дошло до нас в сравнительно полном

¹ Жоскин был одним из крупнейших учителей своего времени, он создал целую школу полифонистов.

² Так передает наставления Жоскина его близкий ученик Кокликус.

виде. Им было написано свыше 30 месс, множество мотетов как на церковные, так и на светские тексты, десятки полифонических светских песен.

Биографические сведения о Жоскине крайне скудны и неточны. Предполагают, что он родился около 1450 года. Учился, возможно, в Париже у Окегема, в течение нескольких лет был певцом в Милане, с 1484 по 1494 год пел в папской капелле в Риме, на грани XV и XVI веков жил в ряде итальянских городов (Модена, Феррара), в последний период жизни обосновался в городке Кондэ, в Нидерландах, где и умер в 1521 году.

Наиболее значительными творениями Жоскина явились его мессы — самый монументальный из возможных в то время жанров полифонического склада.

Как и другие его произведения, мессы обнаруживают большое разнообразие музыкальных средств, прежде всего в отношении применения *cantus firmus*. В качестве *cantus firmus* Жоскин применяет и литургические песнопения, и светские песни, гимны, наконец, мелодии собственного сочинения. Различие в складе отдельных его месс столь велико, что их часто принимали за произведения разных композиторов.

В основе мессы «L'homme armé» лежит сквозной *cantus firmus* — известная народная песня (см. нотный пример на стр. 361), приобретающая в мессе Жоскина следующий вид:



Вся месса представляет как бы серию ярких, индивидуализированных и по сюжету и по манере выполнения монументальных картин-фресок, объединенных единым замыслом. Сурово-сдержанное торжественное *Kyrie* сменяется полнокровным, волеутверждающим *Gloria* с напряженным развитием, постепенно спадающим к концу.

Заключительная кристально-прозрачная часть (*Agnus Dei*) выведена из основного голоса путем изменения размера длительности двух дополнительных голосов:



.gnus De i, A - gnus, Agnus De i, qui tol -
 A - gnus De i,
 De i, A - gnus De qui tol

.lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re
 qui tol - lis mun - di,
 lis pec - ca - ta mun - di mi -

no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 mi - se - re - re no - bis.
 se - re - re no - bis.

Другая месса имеет в своей основе старинный народный гимн «Pange lingua» («Поведай, язык»).

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Proe - li - um cer - ta - mi - nis,
 Et su - per cru - cis tropha - eo, Dic - tri - um - phum no - bi - lem,
 Qua - li - ter re - demp - ter, or - bis im - mo - la - tus vi - ce - rit.

Темы-«попевки» этой мессы — яркие музыкальные образы. Гимн, проходящий в *santus firmus* — отнюдь не неподвижно расположенная в теноре «ось». Он расчленен на 6 попевок, из которых каждая разрабатывается во всех голосах, пронизывает всю музыкальную ткань отдельных частей: достаточно хотя бы сопоставить медлительно-напевную, элегическую часть (*Pleni sunt coeli*) с подъемной, полнозвучной, искрящейся музыкой на слова *Osanna*, после чего следует более сдержанная «постлюдия» (*Benedictus* и *Agnus Dei*).

Яркая индивидуализация проявляется даже в пределах отдельных частей музыки. Таков, например, контраст кристально-прозрачной застылости *Et incarnatus* — как правило, аккордового склада — эмоциональному характеру *Credo* на слова «*Qui propter nos homines*».

Остановимся на разделе мессы на слова *Pleni sunt coeli*, весьма своеобразном по своему полифоническому складу:

178

Ple ni

5

ple ni, ple

10

ni sunt

15

ni sunt coe li, ple

coe li, ple ni, ple

20

ni sunt coe li

ni sunt coe li

Здесь выявлен напевно-песенный и, вместе с тем, декламационно-выразительный характер тематизма Жоскина; вырастание одной темы из другой; разнообразие средств развития; продуманность тональных соотношений, но главное — непрерывно льющаяся песенность подголосочного характера, возникшая, по-видимому, на основе народного творчества.

Такой импровизационно-подголосочный характер полифонического склада в этом разделе мог появиться только на основе лирической «протяжной» пееи, с большой глубиной и проникновенностью выражающей не действие, а состояние. Применив в разработке полифонического склада все тонкости контрапунктического мастерства своего времени, композитор сохранил, вместе с тем, непосредственность чувства, свойственного такой народнопесенной лирике.

Большую роль в мессах композитора играют ладовые, тональные соотношения всех разделов между собой, а также составных частей в пределах каждого раздела.

Вместе с тем, в циклическом жанре мессы, отдельные части которого допускают сопоставление контрастных состояний, композитор сохраняет общий характер величавой сдержанности.

Для кристаллизации своего тематизма Жоскин обращается в равной мере к песенным истокам и к декламации, обогащая музыку свободной декламационной напевностью.

Однако Жоскин не смог в своей вокальной полифонии преодолеть ограниченность, свойственную полифонии его времени: связи с католической литургией, традиционного членения музыкального целого, исходя из его догматического текста.

Разносторонне проявил себя Жоскин и в мотетном творчестве. Форма мотета второй половины XV и XVI века обеспечивала автору свободу в выражении различных настроений¹. Она стала своего рода вокально-полифонической «прелюдией», «фантазией» того времени. Единственное обязательное условие для сочинения мотета — создание полифонической пьесы, исходя из фраз текста. Это способствовало осмысленному интонированию каждого раздела текста. Автор мог глубже прочувствовать сюжет своего произведения, нежели в официальных литургических жанрах или многоголосной светской песне, подчиненной условностям придворного музыкального этикета.

И Жоскин лучшие образцы своего личного отношения к сюжету оставил нам именно в мотетах, налагавших минимальное стеснение на форму его музыкальных высказываний. Он использовал многие разновидности мотета, начиная с мотетов монументальных, празднично-торжественных и вплоть до небольших двухголосных мотетов простого склада, рассчитанных на демократического слушателя.

Характер и разновидности мотета могли видоизменяться в широких пределах. Вот почему так многообразны и многочисленны мотеты Жоскина. У него, наряду с небольшими двухголосными мотетами, встречаются и полнозвучные четырёх- и пятиголосные; наряду с архаическими мотетами, где звучит одновременно несколько текстов, мы встречаем и новые на том этапе мотеты с разделами аккордового склада; наряду с нарочито упрощёнными мотетами — для учебных целей — встречаются образцы сложнейшего мотетного письма. Каждый из мотетов Жоскина обладает ярко выраженным эмоциональным характером; можно говорить о настроениях ликования, глубокой скорби, нежной просветленности.

Если в своих мессах Жоскин скорее эпик-драматург, то здесь он — лирик. Там больше глубины и величия, здесь — теплоты и непосредственности.

¹ При сочинении мотета требовалось найти мелодию, исходя из фразы текста соответственного раздела, а затем проводить эту мелодию по всем голосам, заключить ее кадансом, с тем чтобы следующая фраза текста на новую мелодию снова проводилась по всем голосам и так далее.

Вот грандиозная «музыкальная фреска» *Planxit autem David*, широкими мазками рисующая оплакивание Давидом Саула и Ионафана:

179

Дискант
Альт

Тенор
Бас

No - li - te an - nun - ti - a - re

No - li - te an - nun - ti a - re in

No - li - te an - nun - ti a - re in

in Geth, ne - que an - nun - ti

Geth, ne - que an - nun - ti

Geth, ne - que an - nun - ti

ti - e tis A sca - lo

e tis in com pitis A sca

ti - e tis in com pitis A sca

in com pitis A sca

nis ne for te iae ten tur

lo nis ne for te iae ten tur fi

lo nis ne for te iae ten tur fi

fi lis - ae Phi - li sti - im,

li - ae Phi - li sti - im,

li - ae Phi - li sti - im,

li - ae Phi - li sti - im,

li - ae Phi - li sti - im,

Метко раскрывает смысл этого мотета крупнейший теоретик XV века Глареан, характеризуя его как «выражение душевных переживаний глубоко скорбящей личности, когда, после горестных возгласов, предающий

ся печаль постепенно застывает в немой жалобе с тем, чтобы, вновь охваченный отчаянием, испускать громкие вопли».

Мотет отличается соразмерностью общей структуры—в основном полифонической, но с последовательно «прорезающими» полифонический поток мелодических линий аккордовыми разделами, с кадансовым подчеркиванием ступеней IV, V, I, как бы поддерживающим музыкальную ткань «аккордовой колоннадой».

Мерно-суровая поступь этих величественно-сдержанных аккордовых последований всякий раз словно подытоживает, сгущает состояние взволнованной скорби, все более нарастающее в моментах полифонического разветвления голосов и доходящее до глубокого надрыва в таких оборотах, как в такте 91.

Здесь ясно можно проследить внутреннюю смысловую роль смены полифонического письма аккордовым. Это места большой драматической напряженности; они связаны с сосредоточенностью мысли, чувства, с самоуглублением и требуют временного замедления звукового движения.

Обратимся к эмоционально-противоположной сфере настроений.

Вот эпизод в трехдольном «ликующем» ритме в мотете «Capite Dominum canticum» с энергичным последующим взлетом мелодики:

180 .vit

Дискант 1
Дискант 2
Альт

Тенор
Бас

las ten tur coe li et ex ul tet
las ten tur coe li et ex ul

ter tet ter ra com move a tur ma
com move a tur mo

et ple ni tu do e jus gau
et ple ni tu do e jus

re re et ple ni tu do
re et ple ni tu do

de bunt cam pi et om ni a и т.д.
gau de bunt cam pi et и т.д.

e jus gau de bunt cam pi

Если для выражения покаяния и скорби Жоскин использует культовую грегорианскую попевку, то для передачи настроения радостной просветленности «Ave verum» он обращается к мелодике народной песни:



Показательная сюжетная тематика мотетов Жоскина. Тут и суровые, лапидарные библейские сюжеты, и псалмы, и большая группа мотетов, посвященных деве Марии, прежде всего известная «Stabat mater».

— лишь условная форма проявления по существу жизненного содержания, он дает психологически убедительный земной женский облик.

Жоскин не был исключительно вокальным композитором. Ему принадлежит трехголосная пьеса «La Bernardina». Пьеса эта обличает явно инструментальный характер капризно-синкопирующей темой, переходящей в средней части в нарочито примитивное двух- и трехголосие с quasi-органным пунктом в верхних регистрах и выдержанных «пустых» квинтах и октавах, которые сменяются потоком бравурных секвенций.

Особняком стоит блестящая фанфарная пьеса на *cantus firmus* «Vive le roy» («Да здравствует король») — характерная бытовая деталь парижской придворной жизни. Несмотря на то, что в основе ее лежит хитроумный *cantus firmus*, образованный при помощи распространенной у французско-фламандских мастеров манеры текстовых «трюков», — как самый тенор, так и все произведение в целом звучит превосходно и представляет собой одно из первых произведений «пленэрной» музыки, которой суждено будет возродиться в произведениях Генделя («Фейерверк» и «Музыка для прогулки на воде») и праздновать триумф в массовых музыкальных жанрах французской революции 1789 года.

Жоскина, как художника-гуманиста, естественно привлекали светские песни. При большой яркости и реалистичности образов каждая из них представляет своеобразный законченный образец полифонического мастерства.

Его песни подчас полны простодушной безыскусственности (такова полифоническая обработка итальянской народной песни «Scaramella»):

182 Sca . ra . mel . la va al . la guer . ra col . la

Sca . ra . mel . la va al . la guer mel . la ra col . la

Sca . ra . mel . la va al . la guer . ra col

lan . cia et ro . tel . la

lan . cia et . ro . tel . la la

guer . ra . ool . la lancia et la ro . tel .

la lan . cia et ro . tel . la

Встречаются и миниатюры на наивно-непритязательный текст вроде песни «Petite camusette»:

183

Pe . ti . te ca . mu set . te, à

la mori m'a . vez mis, a la mort m'a . vez mis,

a la mort m'a . vez mis

Простота и прозрачность этой песни, основанной на народном сюжете и мелодике, отличают мастерство Жоскина-песенника.

Многим песням Жоскина свойственны юмористические черты: то это простодушная грубоватая шутка, то забавный каламбур, то юмор, подернутый налетом грусти.

Лукавая шутливость простирается в каноне в приму на фоне остигатной тонико-доминантовой «педали» с назойливо-упорным повторением одной и той же ноты в среднем голосе: по преданию, эта партия предназначалась для безголового французского короля Людовика XII, при дворе которого олно время находился Жоскин:



Творческий метод Жоскина, прежде всего, проявился в характерном для художника-гуманиста круге образов. Велико внимание Жоскина к светским полифоническим песням. Этот раздел творчества Жоскина весьма разнообразен. Жоскин умеет правдиво воссоздать и очаровательную жанровую сценку, и дух народной любовной лирики, и порыв непосредственного чувства. Даже суровые библейские сюжеты, образ мадонны, распространенный у художников-гуманистов, нередко являлись у Жоскина лишь условной формой проявления по существу жизненного содержания. В своих мотетах Жоскин реалистически передавал ликование, глубокую скорбь, просветленность, переход от одного состояния к другому.

Внимательно вслушиваясь в текст, Жоскин стремился отразить в своих мелодиях смысл целого, что спасало его от «разменивания» пластически цельной сочной мелодии на отдельные зерна детализированной звукописи.

Так Жоскин в большой мере расширил сферу переживаний, мыслей и чувств, нашедших отражение в его музыке по сравнению даже с крупнейшими своими предшественниками. Новые черты творческого метода Жоскина привели и к огромным достижениям в области контрапунктического мастерства: к усилению индивидуализации тем, их выразительности, привнесению в песенную плавность и непрерывность мелодики элементов проникновенной декламации, патетики.

Жоскин совершенствует сквозную имитацию, применяя все более тонкие средства ее развития (такова «парная имитация» и стреттное вступление голосов), обеспечивает большее интонационно-мелодическое и ритмическое «равноправие» всех голосов; делает дальнейший шаг к аккордово-контрапунктическому складу. Он умеет сочетать гибкую народно-песенную мелодику с прозрачным соотношением мелодических линий «по вертикали». Разделяя полифоническое целое на отдельные группы голосов, Жоскин подготавливает почву для «многохорного» склада венецианских полифонистов XVI века. В своей полифонии Жоскин достиг такой свободы применения любого приема, такой ступени виртуозности в овладении техникой полифонического письма, когда мастерство вообще перестает быть заметным и превращает труднейшее творческое задание в осуществлении чего-то, само собой разумеющегося.

Становится ясной небывалая до того популярность Жоскина в течение почти всего XVI века. Понятно, почему современники называли Жоскина «отцом музыки», а взыскательный теоретик Глареан заявлял, что «никто не умел лучше Жоскина действенно выразить в музыке аффекты человеческой души».

Тематизм Жоскина в сравнении с предшественниками отличается большей рельефностью и индивидуализацией. Обращает на себя внимание то, что каждая тема дается во множестве вариантов; сопоставление вариантов позволяет установить рост, развитие темы из первичного ядра, переход одной темы в другую.

Однажды возникнув, тема в полифоническом развитии переходит из голоса в голос, ветвится, развивается:



Подчас тема, возникшая как бы случайно в заключении партии верхнего голоса, становится, в свою очередь, основой нового мелодического образования:



Иногда темы непосредственно «втекают» одна в другую, так что заключительный тон предыдущей темы становится начальным следующей:



Мастерство в использовании тематизма дает возможность Жоскину достигать кульминации, когда обогащенная в процессе постепенного разрастания тема выступает на первый план в своем полном виде.

Случается, что Жоскин в кульминации стягивает в «один узел» несколько тем, из которых каждая прошла свой особый путь развития. Нередко существенную роль в таких случаях играет и гармония: полифонические голоса бывают расположены так, что малейший сдвиг в полифоническом развертывании отражается в гармоническом плане, и наоборот. Так намечается переход от полифонии к аккордовому складу.

**Народные черты
творчества Жос-
кина**

Особый интерес вызывают напевные темы у Жоскина, отличающиеся песенностью народного характера.

Если его предшественники (да и он сам в светских полифонических песнях) использовали народные песни обычно в оживленном темпе, с подчеркнутым ритмом и строфическим складом, с короткими, лаконичными попевками — то Жоскин в некоторых произведениях (например, в разделе «*Pleni sunt coeli*» мессы «Поведай, язык») сумел художественно претворить иную разновидность народной песни — лирическую «протяжную».

Спокойно, свободно льется такая мелодия Жоскина, временами распадаясь на отдельные «потoki», согласованно оттеняющие друг друга, с тем чтобы вновь сойтись, слиться в едином течении. Движение все ширится, захватывая и увле-

кая за собой все новые мелодии, обрастая «подголосками», наподобие далеко-далеко рождающейся в равнинных просторах народной песни.

Применив в разработке этого раздела все тонкости полифонии, Жоскин сумел, вместе с тем, сохранить теплоту непосредственности, эмоциональный захват, свойственный такой народнопесенной лирике. Отсюда гибкость и выразительность мелодики, ладовая чуткость, импровизационно-подголосочный характер полифонического склада, пронесшие сквозь века силу своего воздействия.

Из сказанного вытекают следующие выводы о творчестве Жоскина.

Редкое единство напева и текста. Неизменно осмысленное, бережное озвучивание соответственных разделов текста. При тонкости музыкальной фразировки каждая фраза текста озвучена отнюдь не путем копирования бытовых речевых интонаций; отсутствует и наивная звукопись (что будет затем характерно, подчас, для Лассо).

Решающую роль в лирико-драматургическом развитии жоскиновой полифонии играет рельефный, пластический тематизм, сочетающий черты декламационности с народной песенностью.

Показательны народные черты творчества Жоскина. Они проявляются и в характере тем, равно как и в самом складе письма. Особенно существенно использование им свободного импровизационного народного полифонического склада. Мелодика Жоскина уходит корнями в народный песенный мелос. Он стремится использовать для своих тем веками отстоявшиеся обороты народной песни — неиссякаемый резервуар отшлифованных в переходе от поколения к поколению народнопесенных оборотов.

Применяя четкую инструментально-танцевальную народную мелодику в своих светских песнях, Жоскин едва ли не первый среди нидерландских полифонистов обратился к народной песне лирической, протяжной. Эту напевную мелодику Жоскин разрабатывает в выросшем в народе же вокально-импровизационном многоголосном складе. При этом Жоскин умеет сохранить стройность и законченность, свойственные жанрам народной музыки.

Наряду с монументальными жанрами Жоскин проявил свое мастерство и в диаметрально противоположном жанре миниатюр. Жоскину оказались доступны не только энергичные мазки Микеланджело, но и филигранная отделка фламандских миниатюристов. Любование изысканной звучностью идет у Жоскина об руку с глубокой человечностью, с чертами реализма.

Вместе с тем, однако, по самому своему существу, тематизм Жоскина не смог преодолеть ограниченность культовой

полифонии его времени, схематическое членение музыкального целого для нужд католической литургии. Поэтому Жоскин в своих крупных жанрах, при всех положительных достижениях, не в состоянии порвать с установившимся жанром мессы. Он унаследовал от франко-фламандской полифонии не только ее достижения, но и свойственную ей ограниченность.

Подняв на новую ступень тематизм, намечая пути перехода имитационной полифонии в аккордово-гармонический склад, пронизывая мессы народной песенностью, Жоскин не в состоянии до конца выйти за рамки риторического пафоса, условности контрапунктических приемов его времени, литургической скованности католической мессы.

Орlando Лассо. Величайшим нидерландским полифонистом XVI века был Орlando Лассо.
Общая характеристика

Точная дата рождения Орlando Лассо не установлена. Из ряда предположений наиболее вероятен 1530 год. Орlando Лассо, по-видимому, был родом из провинции Геннегау (Эно); еще мальчиком пел в церковном хоре в городе Монс. В 1544 году его берет к себе в услужение один из генералов Карла V Фердинанд Гонзага, пленившийся прекрасным голосом юного певца. Сопровождая Гонзагу, Лассо объезжает Францию, Верхнюю Италию и Сицилию. В дальнейшем подтверждено пребывание Лассо в Милане, Неаполе и Риме, в Венеции, в Антверпене. Как видим, Лассо продолжал традицию «непоседливости» своих соотечественников — франко-фламандских мастеров.

С конца 1556 года Орlando Лассо связывает свою судьбу с Мюнхенской придворной капеллой, где сначала занимает должность простого певчего, а затем музыкального руководителя капеллы. Умер Орlando Лассо 14 июня 1594 года.

Круг жанров и образов Первые 10 лет композиторской деятельности Орlando преимущественно посвящены мадригалу, характернейшему музыкальному жанру Возрождения. Но Орlando Лассо — и автор вилланелл и «шансон» во французском стиле, дополнительный толчок к созданию которых был дан двукратным пребыванием его в Париже и близостью к композиторам круга Жанекена. Затем Лассо обращается и к немецкой многоголосной песне.

Лассо — подлинно народный художник своего времени. Будучи исключительно разносторонним в своих художественных интересах, он быстро откликался на передовые идеологические запросы своего времени. По своим устремлениям Лассо был типичным гуманистом.

По основному направлению творчества Лассо — композитор-реалист. Обращаясь к различнейшим жанрам музыки, он стремится к жизненно правдивому воплощению человеческих образов, типических для его эпохи. Он создает яркие

и убедительные зарисовки картин современной ему жизни, пользуясь музыкальным языком, который сочетает высокое профессиональное мастерство с доходчивостью, демократизмом.

Лассо писал на разнообразные тексты: оды Горация, «Энеида» Вергилия, стихи французской «Плеяды» (Ронсара, дю Беллэ), итальянских поэтов-гуманистов — Петрарки, Ариосто и тут же сборники немецких народных песен Отто Ферстера, сочинения мейстерзингера Ганса Сакса. Везде он умел схватывать основное, наиболее существенное с точки зрения драматизма, акцентировал не архаические, но жизненно-реалистические черты. Подобно многим своим современникам он применял элементы звукоизобразительности и придавал своим произведениям черты красочности (вплоть до использования многохорности).

Но и этот великий жизнерадостный мастер ренессансной полифонии не оказался чужд некоторым противоречиям. В период контрреформации, особенно в последний, мюнхенский период жизни и деятельности, он подпал под влияние католической церкви. После 1564 года в творчестве Лассо явно перевешивают жанры, относящиеся к церковной музыке.

Правда, и произведения духовных жанров Лассо насыщает реалистическими чертами, пишет целые разделы месс в народнопесенном складе, создает рельефные тематические попевки, использует приемы звуко-красочного распределения полифонической ткани и применяет чередование хоровых массивов.

В области культовых жанров Лассо отдает предпочтение жанру мотета, ибо именно в этом переходном жанре он мог допускать свободу оформления для выражения различных душевных переживаний.

В мотетах Лассо обращает на себя внимание смелость музыкального языка, которая проявляется в насыщенности альтерациями, в неожиданных сопоставлениях гармонии, подчеркнутой звуко-красочности. Здесь Лассо на нидерландской основе претворяет разнообразные типы мотетов, привносит в мотеты и ряд приемов мадригального и песенного склада.

Наряду с мессами, где господствует принцип «сквозной имитации», композитор использует и аккордово-силлабическую манеру письма.

Еще ярче своеобразие стиля Лассо проявляется в его мотетах¹. В них композитор использовал многообразные жанры и возможности. То это мотеты «на случай», торжественные, внешне приподнятые, праздничные; то это глубоко лирические образы, полные скорби или радостного ликования.

Мотет № 218 на слова «*Quis mihi det lacrimis gemitus*» из названного выше сборника отличается скорбным характером. Исключительно выразительна модулирующая музыка на текст, говорящий о стогах и стенаниях (см. нотн. прим. 188).

Ярко впечатляет вопль кающегося грешника в мотете № 236. Глубоко выразительны интервалы на септиму и нону между басом и верхним голосом в мотете № 260.

¹ Опубликованы через десять лет после смерти мастера его сыновьями. В сборник «*Magnum opus musicum*» вошло целых 516 мотетов.

il los tor men tum mor tis, tor men tum mor tis

il los tor men tum mor tis

il los tor men tum mor tis

il los tor men tum mor tis

il los tor men tum mor tis

Большой красотой отличается мотет № 353 на текст из «Песни песней» с заключением на слова «quia amore langueo»:

lan gue o, lan gue o

lan gue o

Одним из наиболее впечатляющих мотетов является № 629. Выразительно звучит музыка на словах: «lingua dolosa»:

lin gua do lo sa

ad lin guam do lo sam,

Проявляется в мотетах и свойственный творчеству Лассо юмор. Не раз он, высмеивая, воспроизводит в мотетах образы пьянствующих монахов, которых заставляет петь нарочито развязно и заносчиво. Так, например, восьмиголосный мотет «Jam lucis orto sidere...» имеет почти бурлескный характер: это песня подвыпивших монахов, комически перемишивающих фразы духовного гимна с виршами бродячих студентов.

Многие мотеты Лассо связаны с народной музыкой. Так, например, основной мотив мотета № 196 почти буквально совпадает с распространённой рождественской песней: «Иосиф, мой любимый Иосиф» («Joseph, lieber Joseph mein»).

В других мотетах явно намечается форма рондо. Благодаря этому повторяющиеся разделы приобретают характер своего рода ритурнеля.

В очаровательной буколической песне № 427 композитор удачно применяет звукопись: здесь слышится волынка и пастушеская дудка.

Картину сельской жизни рисует Лассо и в мотетах №№ 413—415. И здесь господствует звукопись.

Своей большой выразительностью и впечатляющей силой мотеты Лассо на духовный текст обязаны тому, что он нередко подставлял такой текст к произведениям, первоначально написанным на светские темы. При этом композитор не боялся сохранять в мотетах смелые хроматические последования и сопоставления аккордов, которые для середины XVI века являлись показателем применения так называемых «новых мелодий». Вот, например, отрывок из мотета, написанного в 1555 году молодым еще мастером:

191

ca. no ca. no que si mul, que si mul,

ca. no

que si mul dul ce no

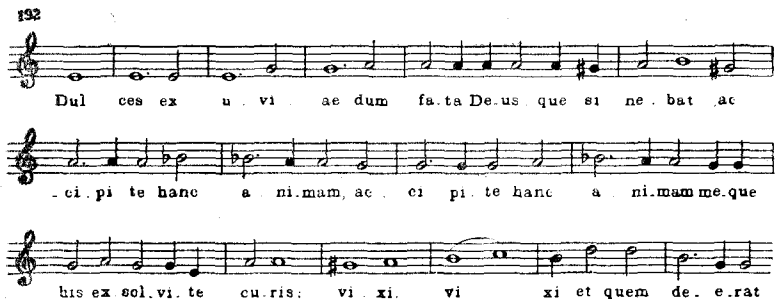
ca no no que si mul dul.

que si mul que si mul

que si mul dul ce no



В своих мотетах композитор применяет и другие новаторские приемы, в том числе гомофонный склад. В мотете № 431 на текст из Вергилия Лассо в мотетном складе воспроизводит патетическую речь Дидоны, причем верхний голос приобретает черты речитатива в духе Монтеверди или Кавалли:



Эта пьеса, опубликованная в 1570 году,—предварение монодии.

В целом мотеты Лассо — наиболее выдающееся явление в этом жанре в XVI веке.

Песни Лассо в характере французских „шансон“

Особенно ярко своеобразие стиля Орlando Лассо — его типично нидерландская «жанровость» в изображении бытовых ситуаций, грубоватый, добродушный юмор, меткая сатира — отражены в таких светских жанрах, как Французская «шансон», немецкая многоголосная песня, итальянская вилланелла.

Здесь композитор разворачивает целую вереницу типичских образов-персонажей своего времени. Тут и уличные сцены, и зарисовка семейного быта, и сатира на духовенство, и многое другое.

Большая группа произведений Лассо написана в жанре и характере французской многоголосной песни. И здесь круг образов Лассо широк: с одной стороны — сочные бытовые жанровые сценки, с другой — песня-мольба, обращенная к античной богине любви Киприде, или утонченная куртуазная миниатюра.

Авторы текстов — видные французские поэты. Тут и Франсуа Вийон, и дю Беллэ, и другие члены «плеяды» во главе с Ронсаром.

Немало во французских песнях Лассо образов, восходящих к народным первоисточкам.

Девушка Марго обрабатывает виноградник; там застают ее и любезничают с ней трое военных, возвращающихся из похода в Лотарингию. Текст старинной народной песни положен композитором на мелодию народного характера. Лассо разрабатывает ее в свободно-полифоническом складе, применяя оживленно перекликающиеся попевки. Вся песня отличается жизнерадостностью, полна солнца и света:

193

Mar - got la - bou - rez les vi - gnes vi - gnes, vi - gnes,

vi gno let, Mar . got la - bou - rez les vi - gnes bien - tost. и т.д.

Радостным гимном «Милому, прекрасному вину и спелым гроздьям винограда» является другая песня, где Лассо применяет обычный для него контраст аккордового склада со смелыми кадансами и потоком восходящих, следующих друг за другом в свободной полифонической манере попевок, образующих при помощи сопоставления регистров голосов своеобразную «игру светотени»:

194

O vin en vi - gne, gen - til jo - ly vin en vi - gne

Vig non, vi - gne

Vig non, vi - gna



Особо примечательны песни — жанровые сценки. Одна из них — «На рынке в Аррасе» — жизненно правдивая зарисовка рыночного неумного шума и гама снующей толпы на фоне назойливых рыночных выкриков. Бойкие, задорного характера попевки, с четко подчеркнутыми концовками, нарочито «неловко» наслаиваясь друг на друга, образуют намеренную «толчею». Они стремительно сменяют друг друга на фоне четко проступающего неизменного танцевального ритма, который объединяет всю пьесу в одно целое:

135 mi . re la bon ba

Mi . re li, ... Mi . re li, ... Mi . re li mi . re la

Mi . re li, ... Mi . re li, mi . re li, ...

Mi . re li . mi . re Mi . re li mi .

bon ba

Mi . re li, ...



На этом фоне выделяется переключка различных голосов (в басу и высоких регистрах).

Перемена ритма, замедленность движения, грузный «аккордовый склад», чередование двух «полухорий» — словом, перемена всей фактуры — выделяют самую «соль» песни, где речь идет о «денежках»:

196

В другой песне Лассо, словно живые, вырисовываются колоритные образы старого ревнивого мужа и молодой жены. Всякий раз, возвращаясь домой, муж чинит расправу: летят ложки, горшки, другая кухонная утварь, в сердцах избивает он жену до полусмерти. Есть от чего горевать ей. Бойкая, задорная, с синкопами и внезапными перехватами голосов песня (рассказ ведется от лица жены) в оживленном темпе идет в миноре.

Но есть у женщины утешение — ее молодость. И, словно в отместку, все настойчивее и задорнее твердит она к концу песни: «Он старик — я молода, я молода», отражая это противопоставление в музыке грациозным, изящным мотивом, который резко контрастирует с нарочито неуклюжими грубо-

ватыми синкопированными ритмическими фигурами, характеризующими сварливого старика:

197 Vivament^{*)}

Sopr. *f* Quand mon mary vient de de hors
Муж мой когда при - хо - дит в дом,

Alti *f* Quand mon mary vient de de hors

Tenors *f* Муж мой когда при - хо - дит

Basses *f* Quand mon ma - ry vient de de -

Quand mon ma -

rf Ma rente est d'e - stre ba - tu - e
Би - той быть мо - я уж до - ля,

rf Ma rente est d'e - stre ba - tu - e

hors
в дом,

rf Ma rente est d'e -
би - той быть мо -

hors
Ma rente est d'e -

^{*)} Ред. Charles Bordes, русск. перевод текста С. Ю. Лавина.

mf *Rall.*

Ma rente est d'e - stre ba - tu -
 би - той быть мо - я уж до -

mf

Ma rente est d'e - stre ba - tu -
 би - той быть мо - я уж до -

mf

- stre ba - tu - e, Ma rente est d'e - stre ba - tu -
 - я уж до - ля, би - той быть мо - я уж до -

mf

- stre ba - tu - e, Ma rente est d'e - stre ba - tu -
 - я уж до - ля, би - той быть мо - я уж до -

Tempo

- e Il prend la cuil - lier du pot
 - ля. Хва - тит лож - кой иль гор - шком,

f

- e Il prend la cuil - lier du pot
 - ля. Хва - тит лож - кой иль гор - шком,

f

- e Il prend la cuil - lier du
 - ля. Хва - тит лож - кой иль горш -

f

- e Il prend la cuil - lier du
 - ля. Хва - тит лож - кой иль горш -

f A la teste il me la ru - e,
а по-том ру - кам даёт во - лю

f A la teste il me la ru - e,
а по-том ру - кам даёт во - лю

- ком, а la teste il
а по-том ру -

- ком, а la teste il
а по-том ру -

mf A la teste il me la ru -
а по- том ру - кам даёт во .

mf A la teste il me la ru -
а по- том ру - кам даёт во .

mf me la ru - e, а la teste il me la ru -
кам даёт во - лю, а по- том ру - кам даёт во .

mf me la ru - e, а la teste il me la ru -
кам даёт во - лю, а по- том ру - кам даёт во .

mf

Rall

En retenant beaucoup

f, Vivement

- е, J'ay. grand peur qu'il ne me tu - е. C'est un
 - лю. На. смерть он ме - ня за - ко - лет Зло бра.

- е, J'ay. grand peur qu'il ne me tu - е. C'est un
 - лю. На. смерть он ме - ня за - ко - лет Зло бра.

- е J'ay. grand peur qu'il ne me tu - е. C'est un
 - лю. На. смерть он ме - ня за - ко - лет Зло бра.

- е J'ay. grand peur qu'il ne me tu - е. C'est un
 - лю. На. смерть он ме - ня за - ко - лет Зло бра.

faux vi - lain ja laux, C'est un faux vi -
 - нит - ся он всер - да, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja laux, C'est un faux vi -
 - нит - ся он всер - да, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja laux, C'est un faux vi -
 - нит - ся он всер - да, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja laux, C'est un faux vi -
 - нит - ся он всер - да, зло бра - нит - ся

mf

mf

mf

mf

mf

lain ja - laux. C'est un vi - lain ri - o - teux,
он все гда! Ре - вни - вец он и вор - чун,

lain ja - laux. C'est un vi - lain ri - o - teux,
он все гда! Ре - вни - вец он и вор - чун,

lain ja - laux. C'est un vi - lain ri - o - teux,
он все гда! Ре - вни - вец он и вор - чун,

lain ja - laux. C'est un vi - lain ri - o - teux,
он все гда! Ре - вни - вец он и вор - чун,

Serré **Retenez** **Tempo I**

f *p* *mf*

f *p* *mf*

f *p* *mf*

f *p* *mf*

grou - me - leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол - дун, он ста - рик, я мо - ло - да, ре -

grou - me - leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол - дун, он ста - рик, я мо - ло - да, ре -

grou - me - leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол - дун, он ста - рик, я мо - ло - да, ре -

grou - me - leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол - дун, он ста - рик, я мо - ло - да, ре -

cresc. , *p* Retenez

un vi.lain ri.o.teux grou.me.leux Je suis
 .вни.вещ он и вор.чун, впрямь кол.дун. Он ста .

cresc. , *p*

un vi.lain ri.o.teux grou.me.leux Je suis
 .вни.вещ он и вор.чун, впрямь кол.дун. Он ста .

cresc. , *p*

un vi.lain ri.o.teux grou.me.leux Je suis
 .вни.вещ он и вор.чун, впрямь кол.дун. Он ста .

cresc. , *p*

un vi.lain ri.o.teux grou.me.leux Je suis
 .вни.вещ он и вор.чун, впрямь кол.дун. Он ста .



f A tempo

jeune et il est vieux je suis jeune et il est vieux!
 .рик, я мо.ло. да! Он ста . рик, я мо.ло. да!

f *^ ^ ^*

jeune et il est vieux je suis jeune et il est vieux, il est vieux!
 .рик, я мо.ло. да! Он ста . рик, я мо.ло. да, я мо.ло. да!

f

jeune et il est vieux je suis jeune et il est vieux, il est vieux!
 .рик, я мо.ло. да! Он ста . рик, я мо.ло. да, я мо.ло. да!

f

jeune et il est vieux je suis jeune et il est vieux, il est vieux!
 .рик, я мо.ло. да! Он ста . рик, я мо.ло. да, я мо.ло. да!



При всем разнообразии и богатстве образов, сюжетов, средств выразительности, фактура всех песен Лассо во французском духе отличается известными общими чертами, связанными как с характером стиля Лассо в целом, так и с типичными особенностями французских «шансон»: это яркая мелодика самого начала песен, четко рисующая характер основного музыкально-поэтического образа при посредстве имитации, в большинстве случаев свободной; прозрачность музыкальной ткани; ясность структуры и членения отдельных периодов; смена полифонического склада аккордовым; наличие полной тональной определенности, которая подчеркивается кадансировкой; большая роль смены регистров голосов, дающая песням богатые возможности в области звукоокрасочности; мастерское использование контрастного, гибкого ритма, допускающего варьирование песни, сообщение ей необходимого в данном случае ритма и темпа.

Немецкие много-голосные песни

Немало песен у Лассо на немецкий текст, связанных с немецкой культурой. Часть этих песен обнаруживает известное воздействие протестантизма на творчество Лассо.

В музыкальном отношении в таких немецких духовных песнях Лассо по уровню дарования и мастерства намного превосходит своих предшественников. Композитор все теснее сближает немецкий протестантский хорал с народнобытовой музыкой.

Большой интерес представляют светские немецкие песни Лассо.

Здесь значительное место принадлежит застольным песням, с характерными для них образами дружеской пирушки, шумного веселья, пенящейся чаши как символа жизнерадостного свободомыслия.

Но встретим мы в его немецких песнях и образы горького пьяницы, и жалобы жены на мужа-гуляку.

В песне «Крестьянин, что несешь ты в мешке?» Лассо мастерски воспроизводит уличную сценку — гурьба мальчишек окружает крестьянина с мешком за спиной, приставая с вопросом о содержимом мешка, на что тот как бы нехотя отвечает: «Масло и сыр», после чего пускается в пляс.

Танцевальность воспроизводится в музыке Лассо весело и увлекательно.

В песне «Audite pova»¹ композитор сочно и не без юмора рисует сценку обильной трапезы. Остроумно используя прием звукописи, Лассо средствами музыки буквально выписывает картину того, как ловят, ощипывают и жарят традиционного гуся², еще недавно оглашавшего окрестность своими криками. Подражание гусяному крику превращается теперь в попевку, на которой композитор дает большое нарастание:

¹ «Послушайте новости».

² Жареный гусь являлся неотъемлемой принадлежностью старинного немецкого праздника в честь св. Мартина.

Der Baur von K. selz. kir . chen, der hat e . in fal. ste ga . ga Gans, das

gy. ri gy. ri, ga. ga Gans das gy. ri gy. ri ga. ga Gans, die hat ein langen fal.

fal. sten di . oken wei. de. li . chen hals, bring her die Gans!

- sten di. oken wei. de . li. chen hals

Эта концентрация попевок приводит к тому, что звуко-изобразительный прием становится активным средством музыкального развития. Для большей картинности весь центральный раздел песни идет в оживленном танцевальном трехдольном ритме, контрастно обрамленном в начале и в конце строгий, суровой музыкой.

И в немецких песнях, как и во французских, у Лассо преобладает любовная лирика, приобретающая своеобразный характер. Немецкие любовные песни Лассо конкретно раскрывают образы «героини», ситуации события, связанные с чувством, возникающим у «героя», причем взаимоотношения «действующих лиц» здесь отображаются Лассо в процессе их развития. Если во французских «шансон» четко данный в начале музыкальный образ, как правило, неотступно повторяется со сравнительно небольшими вариантами, то в немецкой любовной песне развитие приводит в середине песни к значительной кульминации.

Тем самым ярко подчеркивается основная суть, «соль» песни путем концентрации попевок, возникающих по ходу песни. Вместе с тем, первичный музыкальный образ песни дает меткую характеристику ее «персонажей».

Так, например, в основу музыкального образа песни на слова «К колодцу девушка идет» положена характерная попевка, оттененная «мягкой» синкопой.

Черты этого образа закрепляются повторением первичной попевки в виде «реального ответа» в двух нижних голосах (в таких приемах Лассо предвещает несомненно склад фуги).

В процессе развития эта попевка переходит в другие обороты. Любовная же сценка, которая затем разыгрывается, сопровождается в музыке большим стреттным нарастанием, активизацией гармонии, особым подчеркиванием интонации на слова «Он целует».

Зато в более спокойных тонах звучит заключение песни — непреклонный ответ девушки: «Другого юношу люблю, ему останусь верной».

Таким образом, в целом, в немецких светских песнях Лассо использует в большей мере народнобытовые тексты во всей их простоте и непосредственности, чем в своих французских песнях. Создавая образы, взятые из самой гущи немецкого быта XVI века, композитор находит богатые возможности для обрисовки жанровых сцен, для обогащения песни большим развитием, доходящим до яркой кульминации. Еще отчетливее, чем во французских песнях, использует здесь Лассо гармоническую функциональную основу, подчеркивая нередко последовательно

T — D; T — S — T; T — S — D — T

„Эхо“

Из произведений Лассо, написанных в итальянских народнобытовых жанрах, особенно известно его «Эхо».

Это — традиционный жанр того времени. Текст, по-видимому, принадлежит самому Лассо. В сущности он состоял из набора отдельных фраз, дававших удобный повод для произнесения звучных «плакатных» фраз первого хора, воспроизводившихся в виде отдаленного эха вторым хором:

Э.хо, про.стим.ся э . хо! Вспомни

Про . стим.ся э . хо, про . стим.ся э . хо!

всех нас. Ти . ше, ти . ше

Вспомни всех нас. Ти . ше, ти .

е . ле слышно, еле слышно, ти . ше

ти . ше, е . ле слыш. но, еле слышно, ти . ше.

Понятно, почему в тексте так много восклицаний, повелительных возгласов, интонаций смеха, хохота, вопроса («Где эхо? Ха-ха-ха-ха!», «Вот так потеха!»).

Для воспроизведения эффекта эха Орlando Лассо подбирает короткие, рельефные возгласы, обеспечивающие звонкость интонаций. В них господствует аккордовый склад, велика роль каданса, четкого ритма.

Не случайно Лассо отбирает наиболее определенные светлые тональности (фа мажор, до мажор, си-бемоль мажор); применяет иногда их терцовое сопоставление. При этом Лассо широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов.

Заключение пьесы использует характерный прием «удаления», путем все большего ослабления звучности.

Лассо варьирует и принцип сопоставления двух хоров (из которых второй повторяет интонации первого); нередко второй хор вступает до завершения его партии первым хором — такой прием, соответствуя реальной обстановке, дает возможность композитору придать произведению дополнительный эффект.

Неудивительно, что эта замечательная по художественному мастерству пьеса Лассо часто входит в репертуар хоровых концертных программ как в Советском Союзе, так и во многих других странах мира.

Светские песенные жанры Лассо — своеобразная аналогия нидерландской живописи, вплоть до изображения бытовых сценок-интерьеров, столь обычных у голландских живописцев, между тем как в монументальных мотетах и мессах Лассо достигает мощного размаха, использует волшебную палитру звукоокрасочности, свойственную Рубенсу.

Вокальные произведения Лассо, с их жизненно-правдивыми образами, яркой мелодикой, рельефным разнообразным ритмом, последовательно разработанным гармоническим планом, были многократно использованы другими композиторами для лютневых и органнх обработок.

Песни гёзов

В конце XVI века, в условиях буржуазной революции, получили распространение так называемые песни гёзов¹.

Хотя гёзы главным образом принадлежали к дворянству, они стремились использовать в своих интересах движение народных масс, демонстративно разгуливали по городу в нищенском рубище и использовали для своих напевов «скандальные песни» (*Scandaleuze liedekens*), то есть песни, опасные для феодального общественного строя.

¹ Гёзы (*Gueux*) — нищие.

Содержание песен гёзов — отражение политических событий нидерландской революции: они направлены против тирании испанцев-захватчиков и выражают твердую веру в будущую победу.

«Плачь... бедный народ, издевается над ним, ничего не щадит испанец, — поется в одной песне, — он бьет и убивает, уничтожает и разрушает, угнетает и не щадит ни молодых, ни старых»:



В другой песне идет речь об «испанской заразе», которая «лежит как хлопья снега...» Песня кончается возгласом: «Да здравствуют гёзы, сохраните свою доблесть и свою надежду».

Мелодии песен гёзов типичны для протестантских массовых песен: унисонный характер напевов, маршевый ритм, использование распространенных мелодических оборотов, отражающих формирующиеся уже национальные черты нидерландской песни.

Инструментальная музыка Значительное развитие получила инструментальная музыка. В середине XVI века популярные сборники полифонических светских песен озаглавливались: «Для пения или исполнения на различных музыкальных инструментах».

Немалая роль в музыкальной жизни Нидерландов принадлежала органам. Древнейший органый мастер и конструктор жил, по-видимому, еще в XIII веке, а в XVI и особенно в XVII веках органые мастера прославились далеко за пределами своей родины. Много нидерландских органистов работало при соборах и церквях Италии, Испании, Германии.

Именно купеческий Амстердам впервые вводит систематические публичные органые концерты, а со времени назначения Светинка органистом в Амстердамской Старой церкви и до самой его смерти — в течение 40 лет — помещение церкви нередко превращалось в «концертный зал», куда стекались слушатели не только из соседних городов, но и из других стран.

Господство кальвинизма, установившееся после победы буржуазной революции (главным образом в северных провинциях Нидерландов), положительно сказалось на творчестве и импровизациях органистов, которые уже не являлись участниками богослужения, но играли до или после проповеди, чтобы доставить удовольствие прихожанам. Показательно, например, что в городе Лейдене в 1593 году был заключен договор с органистом, согласно которому последний должен был в известные дни и часы играть после проповеди, чтобы «удержать прихожан от непотребных мест». Впоследствии из такого обыкновения возникли настоящие светские концерты, причем полные «земных помыслов» голландцы охотно превращали церковь в место общественных встреч и празднеств. Для исполнения концертных номеров, наряду с органистами, привлекались нередко и другие инструменталисты.

В связи со сказанным определяется и репертуар нидерландских органистов: не связанная рамками богослужения импровизация, свободно выявляющая индивидуальную манеру исполнителя, привела к использованию жанра фантазии (или ричеркара), основанной на резкой смене фаз движения или представлявшей серию контрастных вариаций; формы токкаты, чтобы показать мастерство исполнения. И то, и другое обеспечивало интенсивное развитие виртуозных красочно-инструментальных возможностей органного исполнительства.

Фламандская и голландская живопись, а также некоторые другие источники свидетельствуют о распространении с начала XVI века среди зажиточного бюргерства клавирной игры.

До нас дошли два рукописных сборника (от 1590 и 1671 годов), которые дают представление о характере клавирных пьес в Нидерландах. С конца XVI века обучение игре на клавире становится обычным, что отражено в целом ряде картин. Развивается инструментальное производство (клавиры фламандской марки считались в XVII и в первой половине XVIII века лучшими в Европе). Распространению и развитию инструментальной музыки содействовало также быстрое развитие книгопечатания¹.

Свелинк

Вершиной развития органного и клавирного творчества и исполнительства в Нидерландах явилась деятельность Яна Питерса Свелинка (1562—1621).

Я. П. Свелинк обучался сначала у своего отца, потом в Венеции (1578—1580). Вернувшись, он занял место органиста Старой церкви в родном городе, где до него работал его отец. Известность Я. П. Свелинка как импровизатора-органи-

¹ Широко известны нотопечатники: Сузато в Антверпене, начавший издание таких сборников с 1543 г., нотопечатник Фалез — с 1546 г. в городе Лувен.

ста была весьма велика, особенно в Германии, где он имел видных учеников (Шейдта, Я. Преториуса и других; для них Свелинк составил специальные «Правила композиции»).

Из дошедших произведений Свелинка особое внимание привлекают фантазии, где ясны отголоски его дара импровизации. Используя достижения как венецианских авторов (ричеркар), так и английских вёрджиналистов (в области мотивно-фигурационной разработки и свободного гомофонного развития), он сообщил своим фантазиям внутреннюю законченность и единство в разработке тем, которые носят чисто инструментальный характер и полностью порывают с литургической мелодикой.

Преимущественно на клавирное исполнение рассчитаны вариации Свелинка, сформировавшиеся под воздействием английских вёрджиналистов. Положительными чертами клавирных вариаций являются их непосредственность, использование бытовых напевов (не только нидерландских, но и английских, французских, испанских, в большом числе немецких). Привлечение народных напевов содействовало прояснению мелодико-гармонического стиля в вариациях Свелинка, явственно наметившего тяготение к тонико-доминантовой гармонической основе, к четкому выделению главной мелодии.

4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

Формирование французской культуры Возрождения было связано с развитием во Франции буржуазных порядков, с ростом буржуазии, что привело в конце XV века к политическому объединению всей страны и созданию централизованного государства.

На этой основе, в условиях поднимающегося капитализма, возрождения городов, во множестве разрушенных в годы столетней войны, и нового роста городской культуры, сложилась в острой борьбе с феодальным мировоззрением идеология французского Возрождения. Одним из проявлений культуры Возрождения явился гуманизм.

Развитие ренессансных тенденций и формирование французской национальной культуры явственно наметились уже в XIV столетии.

Выдающимися представителями искусства раннего Возрождения во французской музыке были Филипп де Витри и Гильом де Машо.

Филипп де Витри (1291—1361/62) — типичный представитель той части парижской буржуазной «интеллигенции», которая сочетала духовный сан со службой при дворе, занятия схоластикой — с поэтическим и музыкальным творчеством.

Епископ, «магистр наук» Филипп де Витри был разносторонне образованным гуманистом. Он — философ, историк, любитель древностей, специалист по математическим наукам, музыкальный теоретик и композитор.

Большую известность завоевал Филипп де Витри своим трактатом «Ars poeae» (написан между 1320 и 1325 годами), который дал название всему передовому направлению музыкального искусства Франции и Италии этого периода ¹.

Филипп де Витри — не только музыкальный теоретик, но и видный композитор: современники неоднократно одобрительно отзывались о его мотетах.

Обращает на себя внимание, прежде всего, круг характерных образов. Композитор нередко воплощает в гибком жанре мотета сочные, жизненные, реалистические сценки.

Чтобы убедительно раскрыть содержание таких образов, композитор смело использует сокровищницу народной песни и народного танца. Более того: он видоизменяет и общую структуру мотета, обрамляя его рефренами, основанными на какой-либо народной песне.

Другим крупным представителем французского раннего Возрождения в музыке был Гильом де Машо.

Происходя из провинциальной буржуазной семьи, он по обычаю того времени готовился к духовному званию. Первые дошедшие до нас сведения о Машо (1322 или 1323 год) сообщают, что Гильом де Машо более 20 лет находился в услужении герцога Иоанна Люксембургского ².

Гильом де Машо сопровождал своего беспокойного патрона и в его военных авантюрах, и в его светских развлечениях. Он побывал в Италии, в Германии, Польше, Литве. С 1333 года он — нотариус и королевский секретарь; с 1337 — каноник Реймского собора. Умер Машо в 1377 году.

Как видим, Машо провел богатую событиями и приключениями жизнь. Уже в этом Машо человек нового времени, предшественник гуманизма.

Выдающийся поэт, музыкант, не менее страстный охотник, Машо любил жизнь, любил ее и как художник, и как человек.

Стремление к приятной, веселой жизни заставляло Машо, подобно героям «Декамерона» Боккаччо, закрывать глаза на ужасы окружающей действительности (а их было немало в век Столетней войны, вконец разорившей Францию, в век голода и страшных эпидемий).

В своих литературных произведениях Машо часто говорит о музыке. Он рисует картины музицирования, приводит много названий музыкаль-

¹ Подробно см. стр. 475.

² Ставши в возрасте четырнадцати лет чешским королем, Иоанн ведет кочевую жизнь, полную приключений, военных походов, чередования лагерных кампаний и придворных празднеств, турниров, торжественных въездов, шествий и процессий.

ных инструментов, основных жанров музыки, делится высказываниями о своем творческом процессе, о своих взглядах на музыку. Здесь ярко выступает отличие взглядов и творческого метода Гильома де Машо от представителей схоластики вплоть до Филиппа де Витри, для которых музыка являлась не искусством, но наукой соотношения чисел — наряду с арифметикой, геометрией и астрономией.

«Повсюду, где есть музыка, — пишет Машо, — там радость и веселье: достаточно ее услышать, чтобы прийти в хорошее расположение духа». Этот лозунг тесно связан с поднимавшейся культурой Возрождения, он перекликается с такого рода высказываниями и флорентинских представителей *Arg pocha*.

Гуманистические черты свойственны и творческому процессу Машо. Они проявляются в круге образов и средствах выразительности его произведений; в увлечении творческим замыслом, целиком овладевающим воображением композитора; в тонкой отделке законченных работ, их многократных прослушиваний: так Гильом де Машо проверял на практике звучность, давая себе отчет в надлежащем эстетическом воздействии своего произведения. «Я имею обыкновение только тогда считать свое произведение законченным, — пишет однажды Машо, — когда я его сам прослушал».

Посылая свое рондо возлюбленной, Машо признается после его прослушивания, что в течение целых семи лет не писал еще пьесы, «столь сладостно звучащей».

Встречаются у Машо элементы галантной риторики, «ухищренность» письма, что ярко проступает в известном рондо Машо на слова «Мой конец есть мое начало, а мое начало есть мой конец» (*Ma fin est mon commencement, Et mon commencement est ma fin*); здесь ноты тенора, читаемые справа налево, воспроизводят ноты верхнего голоса в их нормальном значении, тогда как нижний голос образован из двух разделов, из которых второй — зеркальное отражение первого:

202



всей ее непосредственной чувственной прелести; до конца своих дней сохранил любовь к природе, к народным песням и пляскам, близким ему с детства. Эта струя родного народного быта присутствует и в поэтическом, и в музыкальном творчестве Машо, явственно выступая и в изысканных поэмах на античный сюжет и в хитросплетениях многоголосных музыкальных жанров. Поэтому Машо так любит распространенные в быту песенно-танцевальные жанры — «лэ», «плачи», жанры «рондо», «вирелэ». Используя характерную для этих жанров мелодику, структуру, Машо создает произведения большого художественного мастерства, тонко разработанные многоголосные пьесы.

В тех случаях, когда Машо сохраняет одnogолосный характер «лэ» или «плачей», он стремится усилить их выразительность, насыщая мелодику хроматизмами, гибкими модуляционными переходами, расцвечиванием интонаций украшениями:



В отличие от изысканно-риторических оборотов стихотворного текста напевы таких жанров у Машо отличаются простотой, напевностью, впечатляющей силой:

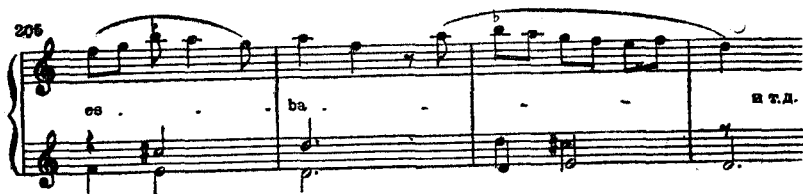


Ведущим жанром Ars nova явился впервые разработанный Машо жанр светской многоголосной вокально-инструментальной музыки аристократических кругов Франции XIV века — баллады. В конечном счете и баллады Машо могут быть возведены к народным первоисточкам. Однако здесь Ма-

шо использует народные черты лишь как первоначальную канву, на которой вышивает затейливый узор многоголосных созвучий.

Баллады Машо представляют обычно двух- или трехголосные произведения с одной или двумя инструментальными партиями. За двукратным повторением основной строфы напева следует заключительный раздел на новый текст и завершающая строфа в виде припева, которая поется на основной напев.

Смелые для того времени задержания, диссонирующие синкопы, свободное, гибкое развертывание мелодии сообщает лучшим балладам Машо большую выразительность:



И в балладах Машо не прочь блеснуть остроумной выдумкой.

Применяя временами элементы имитации, Машо в одном случае проводит все три вокальных голоса баллады в виде канона в унисон, причем каждый голос интонирует с запаздыванием тот же напев, всякий раз на новый текст.

Даже в таком, казалось бы, насквозь умозрительном рационалистическом жанре, как мотет XIV века, Машо умел отображать жизненные переживания: гибкая индивидуализированная мелодика, элементы модуляционной логики, подготовленные и разработанные кадансы намечают будущий «классический» каданс.

Более последовательно, чем предшественники, применяет Машо в мотетах музыкальные инструменты¹.

В своих литературных произведениях Машо не случайно при перечислении многочисленных разновидностей музыкальных инструментов неизменно подчеркивает большое эстетическое значение инструментальной музыки.

Творчество Гильома де Машо заслуживает внимания еще в одном отношении — он был автором первой дошедшей до нас четырехголосной полифонической мессы.

И в мессе Машо проявил себя как мастер яркой, сочной звучности (для этой цели Машо и в мессу привлёк инструменты). Это сообщило произведению торжественный монументальный характер.

Ars nova

Таким образом, основные особенности Ars nova: использование народнопесенных, танцевальных, инструментальных мелодий, кото-

¹ Весьма вероятно, что нижние голоса баллад и мотетов Машо исполнялись инструментально.

рые явились обобщением наиболее распространенных демократических интонаций; тенденция к согласованию различных мелодий мотета, к созданию «надлежащей звуковой перспективы», к использованию звукоокрасочных возможностей многоголосного целого; наконец, постепенная кристаллизация тематизма и пронизывание тематическими попевками всех голосов многоголосного произведения, что превращало его в единое художественное целое и во многом приводило к будущей франко-фламандской полифонии. Особенно следует оттенить внимание передовых композиторов Ars nova к одновременным созвучаниям аккордовых «вертикалей», которые стали рассматриваться не изолированно, но — чем далее, тем более — с точки зрения ладово-функциональной их связи.

Многие достижения Ars nova, как и отрицательные черты, с наибольшей силой, пожалуй, проявились в творчестве известного уже нам Филиппа де Витри. Его мотеты явно обличают в нем представителя образованных университетских кругов; для него музыка — не столько искусство, сколько наука. Поэтому произведения его, наряду с указанными достижениями, отличались чертами умозрительности и схоластики.

Речь идет о последовательно проведенном в мотетах Филиппа де Витри, а подчас и Гильома де Машо, принципе изоритмии, то есть многократного повторения метро-ритмического соотношения мелодии с изменением ее интонации (этот прием назывался Color) в сочетании с измененной в своем метро-ритме мелодикой, сохранявшей зато характерные мелодико-интонационные обороты (этот прием назывался Talea).

Случалось, что тот и другой прием применялись композитором одновременно в отношении одной и той же мелодии.

Легко убедиться в предельной абстрактности, схоластичности принципа изоритмии, открывавшего дорогу умозрительному искусничанию. Разрыв самых неотъемлемых, внутренне связанных сторон мелодики — интонации и ритма, «рассекая» таким образом живой музыкальный организм на составные части, уничтожал наглядно-чувственный характер музыкального образа, и слушатель лишался возможности эстетически воспринять такие хитроумные комбинации.

Дальнейшее развитие культуры Возрождения во Франции в XV—XVI веках

Обозначившееся в XIV веке развитие ренессансных тенденций в следующем, XV веке во Франции замедляется под натиском цепких традиций средневековой схоластики, которые с новой силой возродились в условиях Столетней войны, когда феодалы вновь на время стали хозяевами положения, а культурными очагами опять оказались крупные феодальные дворы. Не удивительно поэтому преобладание и в музыке, и в поэзии XV века умозрительной риторики, находившейся в резком контрасте с сочной реалистической жизненностью декамероновских новелл, французских фарсов и других демократических жанров.

Таким образом, к началу XV века во Франции не оказалось особо выдающихся достижений гуманизма ни в области искусства, ни в области науки.

Характерно, что Франция того времени не приняла участия в научном перевороте, связанном с именами Коперника, Галилея. Напротив, еще в 1533 году крупнейший научный центр того времени Сорбонна обращается к королю с петицией запретить книгопечатание, введенное во Франции лишь в 1470 году.

Однако и в эти годы культурного безвременья шла трудная, почти незаметная на первый взгляд подготовка дальнейшего развития национальной французской художественной культуры. Здесь значительное место заняли комические музыкально-театральные жанры, связанные с возникновением во французских городах кружков актеров-любителей из образованной молодежи — студентов, писцов, нотариусов и т. д.

Все большее внимание начинает привлекать к себе народная поэзия, которая стала основным родником творчества выдающегося демократического поэта Франсуа Вийона.

Развивалась французская народная музыка, о чем свидетельствуют многочисленные песенные сборники XV—XVI веков.

Расцвет Возрождения во Франции, связанный с постепенным формированием французской национальной культуры, наступает к середине XVI века.

К концу XV века Франция завершила свое объединение, стала сплоченным государством, вдвое большим, чем Испания, и в пять раз большим, чем Англия.

Общественно-политические условия Франции способствовали развитию все более крепнущего абсолютизма.

Дворянство, роль которого к XVI веку во Франции несколько уменьшилась, продолжает, однако, сохранять командные позиции. Хотя французская буржуазия под покровительством королевской власти, благодаря развитию городов и промышленности, несколько укрепилась, все же она была слабее, чем, например, итальянская буржуазия.

Крестьянство же Франции, составлявшее подавляющее большинство населения, находясь в очень тяжелом экономическом и правовом положении, не могло еще заключить прочного союза с буржуазией; того союза, который в XVIII веке опрокинет весь феодальный строй Франции в целом.

В силу сказанного буржуазия сравнительно слабо участвовала в гуманистическом движении Франции. Сторонники гуманизма вербовались здесь, главным образом, из передовой части дворянства.

Едва завершив свое объединение при короле Франциске I, французская монархия устремилась на захват богатой и культурной Италии, которой до великих открытий принадлежало одно из первых мест среди торгово-промышленных центров Европы.

Так действие основных причин развития французского Возрождения, связанных с внутренними силами самой Франции, ускорено было проникновением во французское общество элементов итальянской ренессансной культуры.

Крупную роль здесь сыграли два центра — Париж и Лион, которые стали очагами гуманистической культуры.

В Париже и вокруг него идет строительство зданий в стиле Возрождения. Французские короли привлекают во Францию итальянских мастеров и художников.

Другим крупным центром молодого французского Возрождения в XVI веке был Лион, крупный торгово-промышленный город, расположенный на пути между Францией и Италией. Здесь образовалась плеяда гуманистов-литераторов и музыкантов нового направления. В Лионе одно время жил крупнейший композитор французского Возрождения Жанекен; там жил и погиб в дни Варфоломеевской резни Гудимель — выдающийся гугенотский композитор.

Несмотря на приглашение во Францию ряда итальянских музыкальных деятелей, переоценивать значение их никак не следует. Основой и движущей силой, обеспечившей цветущее развитие музыкальной культуры Франции эпохи Возрождения, явилась народная музыка Франции: здесь явственнее и ранее всего обозначились национальные черты французской музыки, в свою очередь оказавшей обратное воздействие на итальянскую музыкальную культуру.

Так, при наличии плодотворной связи между музыкальными культурами Франции и Италии эпохи Возрождения, основой обеих этих культур явилась их народная музыка.

Французская
«шансон»

Глубоко жизненным, реалистическим был наиболее характерный для французского музыкального гуманизма жанр так называемой «шансон»¹, который представляет собой многоголосную песенную форму со светским текстом и обычно народно-бытовой мелодикой. Именно в этом жанре ярче всего проявились новые ренессансные черты в идейном содержании, сюжетике, особенностях выразительных средств, тесно связанных с повседневным демократическим бытом.

Реалистичность этой французской многоголосной песни в том, что в ее образах жизненно-правдиво запечатлены важные исторические события, нарисован широкий круг верно и метко схваченных бытовых картин, создано немало музыкальных пейзажей родной страны, отмеченных яркостью местного колорита. Она раскрыла образы многих людей из народа того времени с их национальным характером, стремлениями, переживаниями. Идейность «шансон» — в защите идеала мирской, светской и притом, как правило, отнюдь не дворянской жизни; в чуждости и враждебности ее всяческой мистике, схоластике. Музыкальные образы «шансон» созданы, глав-

¹ Chanson — буквально «песня».

ным образом, средствами мелодии, пластичной, выразительной, обобщившей бытующие интонации своей эпохи. Мастера этой лирико-бытовой песни тонко используют средства как полифонии, так и аккордового склада в целях создания музыкального образа многогранного, сложного, подвижного — зачастую уличной толпы, войска на поле брани, группы оживленных собеседников, дружеской пирушки, народного праздника и т. д.

Французская многоголосная песня XV—XVI веков — это своего рода «музыкальная энциклопедия» французского быта того времени.

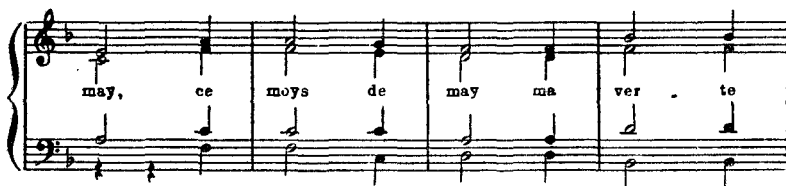
Вот тексты, являющиеся образцом французской бытовой лирики.

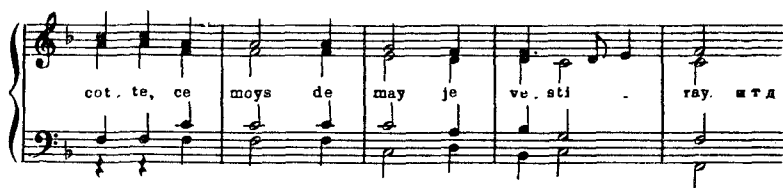
В средней части одной из вокальных фантазий Жанекена, обрамленной звукоподражанием птичьему щебетанию, автор восклицает: «Вставай, дорогая Колинетта, пора идти выпить; смех и наслаждение — вот к чему я стремлюсь. Пусть каждый отдается радости. Настала весна...»

В тексте песни другого композитора того времени Клода Сермизи мотив богатства проходит в иной связи: «Пусть будет проклято богатство, оно отняло у меня мою приятельницу: я овладел ее любовью, а другой — богатством, искренняя любовь в любовных делах мало стоит».

Французские песни XVI века очень разнообразны как по содержанию, так и по стилю: они повествовательны, лиричны, интимны, печальны, шуточны, описательны, галантны. Характерно и многообразие их масштабов — от нескольких тактов до 42 страниц.

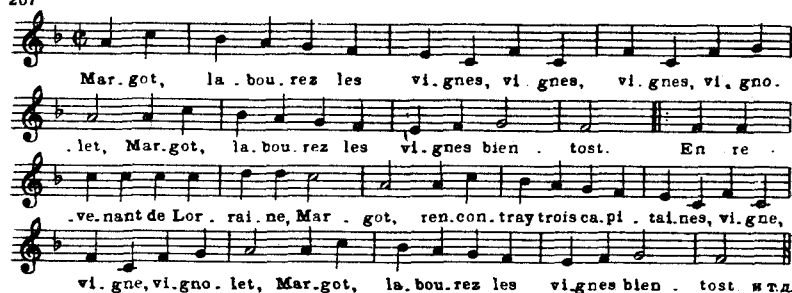
Мелодии «шансон» отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью; они, как правило, в большей или меньшей степени родственны народным песням, питаются ее истоками.





Они звучат настолько по-современному, словно это народные песни Франции XX века. Вот еще одно доказательство большой жизнеспособности народного творчества. Старинные мотеты сейчас не исполняются, чужды даже специалистам, а народные песни того же XV века точно сегодня написаны. Ведь в народных песнях на протяжении поколений кристаллизуются типичные интонации, характерные для миллионов людей. Поэтому-то они сохраняют до наших дней свою жизнеспособность:

207



Для французских «шансон» того времени характерны простота и непосредственность выразительных средств, типичность основных интонационных оборотов, периодическое строение с определенными концовками на доминанте и тонике, наконец, показательный для народного творчества прием запева, который затем подхватывается всем ансамблем. Часто музыка этих «шансон» идет в характере народного танца, иногда это напев лирико-эпического склада, подчас задорная городская уличная песенка, прообраз будущего «водевиля».

Характерна для музыки «шансон» подчеркнутость ритмической основы:

208

Lour . dault. lour.dault, lour . dault gar .
 de que tu fe . ras. Car si tu te ma . ri . es, tu
 ven re . pen . ti . ras, lour.dault. Lour.dault, lour.dault,lour.
 dault, gar . de que tu fe . ras.
 Si vous es tes ma mi . e je vous don . ne . ray bon
 tems Nous es . tions trois fil . les, tou . tes trois d'un
 ranc. Nous al . lions es . bat . tre au long d'un'eau cou . rant,
 Si vous es . tes ma mi . e je vous don . ne . ray bon tems

иногда ей свойствен куплетный склад или круговая рондообразность. Навыки народного музицирования сказались применительно к «шансон» и в использовании народных инструментов.

Наконец, в связи с народной музыкой находится и подготовка гомофонического склада:

209

Эти демократические черты «шансон» развивались не мирно, плавно и безболезненно, но в процессе острой борьбы с антиреалистическими, антидемократическими тенденциями иных месс и мотетов, ярко отражавших реакционность католической музыкальной культуры феодализма.

Наиболее выдающимся композитором французского Возрождения был Клеман Жанекен. Музыка Жанекена отличается реалистичностью, духом оптимизма и жизнерадостности.

Жанекену доступны и тонкая любовная лирика (песни на тексты поэта Ронсара), и выражение настроений грусти и скорби, и полные жизни и движения сцены народного веселья.

Он родился около 1490 года, учился, возможно, у Жоскина. Установлено пребывание Жанекена — уже известного музыканта — в 1529 году в Бордо. Между 1530 и 1540 годами Жанекен руководил музыкальной капеллой собора в Анжере, крупном провинциальном центре гуманизма, где в дни юности жил и Раблэ. С конца 1540-х годов Жанекен в Париже, где одно время служил капелланом у герцога Гиза. В 1559 году Жанекен в стихотворном обращении жалуется на бедность, в которой приходилось проводить годы старости.

Привлекают особое внимание большие хоровые песни-фантазии Жанекена программного характера, полные изобретательности и остроумных находок в области хорового письма. В них Жанекен красочно отобразил жизнь и быт своего времени. Наиболее известны «Битва», «Охота», «Пение птиц», «Уличные выкрики Парижа» и другие.

В Фантазии для 4-голосного хора «Битва» Жанекен последовательно изображает сражение между французскими и швейцарскими войсками и победу французов. Произведение это отражает пробудившееся чувство национальной гордости французов, что было характерно для эпохи Возрождения.

Тут и сигналы «тревоги»:

210

Superius

Contratenor

Tenor

Бас

Клавир



и солдатские танцевальные песни, сатирические куплеты, возгласы звукоизобразительного характера:

211

Superius

Контратенор

Тенор

Бас

Fan fre.re.le.le.lan fan, fre.re.le.le.lan fan,

Fan fan fey ne

Fan fan

Fan fan

fey ne fan

fan fey ne

fre . re . le . le . lan fan, fre . re . le . le . lan fan,

fre . re . le . le . lan fan, fre . re . le . le . lan fan,

и выкрики в минуты атак:

212

The musical score consists of two systems. The first system has four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal parts enter with the lyrics "Et or . rez, si bien e . scou . tez, Des coups ruez de tous co .". The piano part provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal parts, with the lyrics "stez," and "or . rez, si bien e . scou . tez, Des co . ups ruez de tous co .". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

и очень много других сцен битвы.

Но нигде звукоизобразительность у Жанекена не превращается в самоцель. Везде это только умелый прием — сообщить ситуации реалистическую жанровость, характерную для современной Жанекену живописи и литературы. Вспомним некоторые образы крупнейшего писателя-гуманиста Рабле, с которым у Жанекена много общего.

Наряду с «Битвой» показательно другое произведение Жанекена — своеобразная фантазия на тему уличных выкриков в Париже. Там, в «Битве» — прославление французской армии и ее успехов, здесь — искусное сочетание типических, врезающихся в память, выкриков уличных разносчиков, смело выхваченных художником из самой гущи народного быта. Если в «Битве» монументальное героическое панно-фреска торжественного характера, то тут — жанровая сценка в духе голландских и фламандских живописцев XVI—XVII веков.

Жанекен прекрасно чувствует живую человеческую интонацию не только в ее неповторимом индивидуальном своеобразии, но и в ее типичности; владеет законами воспроизведения многообразного процесса интонирования; умеет подслушать самый момент его зарождения, переход в другое качество; уловить принцип взаимосвязи, взаимосцепления интонации, выкриков, наслаивающихся друг на друга, «перебивающих», но порой и дополняющих друг друга.

Разносторонен Жанекен и в области песенной миниатюры. Наряду с остроумной жанровой сценкой «Болтовня женщин, полощущих белье в речке» в духе итальянских мадригалов, Жанекену близки и тонкая любовная лирика, и наивно непритязательная сценка народного веселья.

Но Жанекен не только «хохотун, весельчак», он умеет передавать и грусть, использовать интонации, полные неподдельной скорби.

Помимо 200 с лишком песен Жанекен писал и мотеты, и мессы. Но и в такой области, как музыка католического культа, Жанекен остается верен себе. Он смело использует в своих мессах народные песни, интонирует набожный текст на фанфарные обороты военной музыки, вводит танцевальные ритмы, — словом, использует жанры мессы, как своего рода повод для создания характеристичных светских вокальных произведений. Подобно Рабле он наносит сильный удар католической реакции.

„Плеяда“ Одним из наиболее примечательных явлений французского гуманизма явилась деятельность известной «Плеяды семи поэтических светил» — так сами ее члены прозвали свой «воинственный» союз. Задачи «Плеяды» состояли в отказе от поэтических форм средневековья в пользу классических, новых для французской поэзии жанров; в развитии и обогащении родного французского языка, что значительно способствовало в ту пору развитию национальной литературы. Один из членов «Плеяды» Дю Беллэ в своем поэтическом трактате: «Защита и прославление французского языка» с негодованием осуждает «глупое высокомерие и дерзость» тех своих соотечественников, которые отвергают все написанное по-французски, словно «наш родной язык не пригоден ни для письменности, ни для ученых». Дю Беллэ отмечает, что именно в первой трети XVI века «впервые язык наш, до той поры шероховатый и необработанный, сделался изящным», что теперь «философы, историки, врачи, поэты, ораторы греческие и латинские научились говорить по-французски».

Таким образом, конечной целью «Плеяды» являлось стремление обратиться античный гуманизм на службу национальной французской поэзии.

Большое место в деятельности «Плеяды» занимали вопросы музыки. Глава «Плеяды» Ронсар и его со товарищи стремились возродить этическую роль музыки (что характерно для античности), интерес к внутреннему миру человека, ярко выявляющемуся как раз в музыкальном искусстве. «Любовь к музыке всегда была показателем добродетельности, великодушия и подлинного благородства, чуждого всего низменного». В этих своих рассуждениях Ронсар непосредственно примыкает к музыкальной эстетике античности, а также итальянского Возрождения.

Будучи защитником принципа неразрывной связи музыки и поэзии, члены «Плеяды» пытались создать музыкально-театральные представления. Особую роль здесь сыграл один из членов «Плеяды» Баиф, сам — музыкант, большой знаток музыки и исполнитель на лютне. В 1570 году в Париже состоялось открытие Академии¹, задача которой состояла в том, чтобы «выражать слово в пении, пополняя его смысл гармонией и мелодией», при соответствии музыкально-поэтической стороны движениям, мимике актеров. Впрочем, опыты создания прототипа оперы явились запоздалым цветком французского Возрождения. Расцвет его был прерван разгоревшейся религиозной войной (1562—1593). Мертворожденной «кабинетной затеей», которая не привилась в музыкальной практике, явилось стремление Баифа и других членов «Плеяды» изменить французское стихосложение в духе античной манеры и положить стихи на музыку так, чтобы ритм напева подчинялся метрической структуре стиха. Опыты эти привели к искажению естественных акцентов французской речи и к созданию абстрактных, вымученных музыкальных произведений.

Инструментальная музыка Картина музицирования Франции в эпоху Возрождения будет неполной, если не учесть инструментальной музыки, широко распространенной в то время в народе как в городах, так и в сельском быту.

Уже с давних пор наряду с лютней играет большую роль вьелла — этот прототип будущей скрипки.

Первенствующее положение скрипка завоевывает как раз в эпоху Возрождения.

Виола, лютня и позднее питара глубоко ценились аристократическими кругами, как наиболее соответствовавшие утонченному, изысканному музицированию в салонах гуманистов. Скрипка в эпоху Возрождения являлась чисто народным инструментом.

¹ «Академия поэзии и музыки» была основана в 1570 г. Баифом и его единомышленниками и просуществовала до 1584 г.

Откровенно обрисовал «низкое происхождение» скрипки один французский музыкант из Лиона в середине XVI века. Вот, что он писал: «Мы называем виолами те инструменты, за которыми дворяне, купцы и другие достойные люди проводят свое время... Другой вид именуется скрипкой... Встречаешь мало людей, кои ею пользуются, разве тех, которые живут своим трудом».

И все же скрипка, будучи тесно связана с демократической музыкой, сумела на протяжении одного—двух столетий завоевать себе ко второй половине XVII века прочное место и в музицировании господствующих классов общества того времени, а затем «одержать победу» над своими «противниками» — виолой и лютней.

Близость к светской музыке того времени была характерна и для органной французской школы изучаемого периода; органисты не делали особых различий между пьесами, исполнявшимися на светских праздниках, и тем, что они играли в церквях во время службы. Французская органная музыка того времени отличалась народнопесенными чертами; образы органной музыки были светлые, реалистические, связанные с народным творчеством, а также с распространенными танцами, что делало искусство французских органистов близким и понятным широким массам. Такие черты намечаются уже в произведениях родоначальника и первого классика французской органной музыки Тителуза (середина XVI века), достигают все большего развития у его продолжателя Лебега и, особенно, у Резона.

Музыка гугенотов Значительное место в музыкальной культуре Франции XVI века занимает музыка гугенотов — французских представителей Реформации. Протестантизм во Франции был распространен среди дворян-феодалов южной Франции, которые любой ценой стремились сохранить феодальные порядки, ослабить вмешательство королевской власти в их дела. На путь протестантизма стала и часть буржуазии, пытаясь таким путем отстоять свои старинные городские вольности.

Таким образом, в отличие от Чехии и Германии, где реформация была движением широчайших масс во главе с горожанами, во Франции, в силу ее особых исторических условий, гугенотами в большинстве случаев выступали дворяне по указанным уже выше причинам.

Основной вид музыки гугенотов — одnogолосное вокальное исполнение псалмов, доступно изложенных в стихотворном переводе на французский язык. В качестве напевов использовались популярные, широко распространенные мелодии. «Каждый пел текст псалмов на тот напев, который ему нравился, — обычно на напев, распространенный в быту», — пишет современник. А некий священник и музыкант Боле признается, что «частенько имел обыкновение использовать

в измененном виде для восхваления бога все земные песни, которые когда-либо пелись в угоду сатане».

Поэтому пение псалмов раздавалось не только при богослужении, но и в домашнем обиходе, в мастерской за ремесленной работой, при обработке поля, на школьном дворе во время перемен и т. д.

Крупнейшими композиторами-гугенотами во Франции были Гудимель, трагически погибший в Варфоломеевскую ночь в 1572 году, и Клод Лежен.

Псалмы Гудимеля представляют собой мастерские произведения уже полифонического склада, приближающиеся по манере письма к стилю Палестрины.

Существенна роль Гудимеля в подготовке аккордового гомофонно-гармонического склада:

213

Сопрано

Контральто

Тенор
(хоральн. напев)

Бас

A toi, mon Dieu, mon coeur mon te, En

A toi, mon Dieu, mon coeur mon te, En

A toi, mon Dieu, mon coeur mon te, En

A toi, mon Dieu, mon coeur mon te, En

toi mon es. poir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon es. poir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon es. poir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon es. poir ai mis, Fay que je ne tombe à



Клод Лежен являлся одним из крупнейших французских гуманистов, был воодушевлен идеей возрождения античного принципа согласования напева со стихотворной просодией.

Правда, музыка гугенотов, даже в тех случаях, когда ее основой были народные песни и танцы, обладала своеобразными признаками, соответствовавшими характеру и духу гугенотского движения. Это — строгость, размеренность медленно идущего в нотах равной длительности напева с характерной фермой в концовках, соответствующей членению стиха. Отсюда отсутствие упругого ритма, легкости, изящества, задора — словом всего того, что отличало французскую светскую народную песню.

Вместе с тем пение гугенотских псалмов раздавалось не только в домашнем обиходе, но и в боевой обстановке. Гугеноты-воины, готовясь к сражению, пели псалмы, подымая этим свой дух. Наиболее сильного и яркого выражения воинственный, победный пафос достигает в известном гугенотском гимне на текст XXXVI псалма, называемый иногда «Гугенотской марсельезой»:



**Полемические мас-
совые песни**

С полемическими спорами протестантов и католиков был связан распространенный демократический песенный жанр, а в связи с полемическими песнями периода религиозных войн окрепла национальная патриотическая французская песня.

Цель ее — защита не отдельного религиозного направления, но интересов Франции в целом. Эта тенденция созрела на основе постепенного формирования общности психического склада французского народа. Ее истоки очень многообразны. Здесь и жгучая ненависть к иноземным наемным войскам, опустошавшим родные нивы и поля, города и села; здесь и скорбь по родине, переживающей ужасное время. В высказываниях, в песнях все чаще встречается обращение к своим соотечественникам-французам, к общей родине Франции.

Тут и осознание социального неравенства, высказанное с горечью автором, поднимающим свой голос в защиту обездоленных низших классов: «Французы, что мы делаем? Не спим ли мы? О, бедное третье сословие, ты несешь на себе все тяготы, тебя всегда попирают, всегда на земле находятся убийцы, которые воюют с тобой и присваивают себе твое достоинство. Бедный крестьянин живет в тревоге и умирает от голода, а ничтожный сброд наедается за его счет...»

А вот солдатская песня, где звучит обращение к родной Франции: «Франции принадлежит цвет моих юных лет, все силы моей внешней юности; я француз... всем сердцем я ощущаю достоинство и честь быть французом».

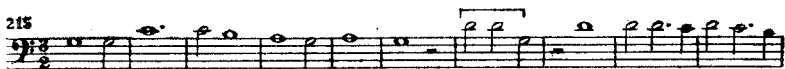
Показательно самое название этой песни: «Новая песня бравого солдата, подлинного настоящего француза». Очевидно, такая патриотическая направленность в ту пору была еще «новой», непривычной чертой.

Такое интенсивное развитие национальных мотивов, естественно, происходит именно теперь в связи с формированием централизованного французского государства, когда культурная общность французского народа получила новый важный стимул для своего укрепления и развития.

Несмотря на бедность источников, можно восстановить некоторые типичные черты массовых французских песен XVI века на религиозно-политические темы. Они повсеместно пелись на наиболее популярные, распространенные в быту напевы.

Широко известная «Песенка о мессе» шла на напев народного рондо. Музыкальной основой «Гугенотской марсельезы» — по существу военного гимна — послужила светская эльзасская песня.

Нередко использовались народные песни танцевального характера. Значительное место занимали военные маршевые песни, а также такие, которые условно можно назвать «авантюрно-приключенческими». Одним из наиболее ранних образцов французской военной песни явился известный напев на слова «Вооруженный человек» («L'homme armé»), который распространился далеко за пределами Франции:



Это было вполне естественно в период религиозных войн во Франции: условия, среди которых возникали песни на политические темы, — военный поход, привал (а ведь в условиях военно-бывуачной жизни как нельзя более уместным являлась и веселая пляска в минуту отдыха!) — вызывали маршевость, особую «броскость», плакатность интонируемого текста.

Немалую роль в формировании массовых песен на религиозно-политические темы должны были играть гугенотские псалмы, которые обладали большой силой воздействия благодаря отстоявшемуся характеру напевов, прошедших длительный процесс «шлифовки» на протяжении веков.

Использовались и уличные песни, водевили, шансонеты и т. п.

Как видим, музыкальная основа указанных народнопесенных жанров была в высшей степени разнородной, вплоть до одновременного использования явно противоречивых по характеру напевов: народный танец и гугенотский псалом; уличный водевиль и военный походный марш!

Эта особенность источников, интонационно питавших религиозно-политические жанры французских песен XVI века, естественно способствовала их развитию и распространению как песен национальных (и по тексту и по музыке).

В целом, несмотря на то, что движение Возрождения во Франции развернулось позже, чем в Италии, все же можно говорить о многочисленных проявлениях своеобразной музыкальной культуры эпохи Возрождения в этой стране. Это и широкое развитие народно-бытовых жанров, и творчество выдающихся композиторов-гуманистов во главе с Жанекеном, и музыка, связанная с протестантизмом, и, наконец, большое развитие полемических музыкально-поэтических жанров, где ясно проступают черты национальной музыкальной культуры Франции и проявляется характерное для этого процесса национальное самосознание.

5. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Значение музыкальной культуры Испании XV—XVI веков

Эпоха Возрождения была временем не только большого политического могущества Испании, но и господства в этой стране одного из наиболее деспотических и кровавых режимов.

Испанские короли Карл V и особенно Филипп II вошли

в историю Испании в качестве ненавистных народу жестоких угнетателей. Они возглавляли феодальную клику, наживавшуюся за счет закабаления крестьянских масс, попытки которых к сопротивлению подавлялись огнем и мечом.

Известно, однако, что и в тех тягчайших условиях одаренный и трудолюбивый испанский народ сумел вписать одну из ярких страниц в историю культуры Возрождения.

В области литературы и драматического театра испанский народ в XVI и в первой половине XVII века выдвинул целую плеяду замечательных художников во главе с Сервантесом, Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Кальдероном и многими их замечательными современниками. Культура испанского Возрождения вписала значительные страницы и в историю живописи. Достаточно назвать имена таких мастеров, как Веласкес, Мурильо, Эль Греко, Рибера.

Значительна роль Испании периода Возрождения и в музыкальной культуре. Испания выдвинула большое количество музыкальных деятелей — среди них Хуан дель Энсина — собственно родоначальник музыкального театра, Моралес и в особенности Томасо Луис де Виктория.

Испанские певцы-композиторы — обычное явление в лучших хоровых капеллах Европы того времени. В первых рядах европейских музыкантов стояли представители испанской органной школы, прежде всего семейство Кабесон во главе с композитором и органистом Антонио де Кабесон.

Все ярче выявляется раннее развитие в Испании клавирных инструментов, в связи с чем стоит и создание первых музыкально-педагогических сочинений: Бермудо пишет руководство для игры на клавире. Большое развитие игры на лютневых инструментах, а также на виуэле (это промежуточный инструмент между лютней и гитарой) выдвигает такого виртуоза, как Луис Милан, заслуживший прозвище «подлинного певца на инструменте», такого композитора, как Фуэнльяна. В Испании XV—XVII веков выступает целая группа значительных музыкальных теоретиков во главе с Салинасом.

Как и повсюду, творчество этих выдающихся композиторов основывалось на народной песне и танце, огромное количество сведений и описаний которых оставила нам классическая литература, драматический театр и живопись.

Именно потому, что это искусство было создано народом, оно получило большую силу и смогло благодаря этому выйти за пределы Испании, распространиться по другим странам.

Наиболее тонкими и прозорливыми ценителями испанской народной музыки оказались наши великие русские классики. Глинка как бы заново «открыл» испанские пляски и песни. Он дал образцы гениального претворения испанской народной музыки в своих бессмертных «Фантазиях», так называе-

мых испанских увертюрах для оркестра. По пути Глинки пошел другой выдающийся классик русской музыки Н. А. Римский-Корсаков, создавший замечательное «Испанское капричио».

Испанский народ глубоко чтит заслугу русских композиторов и их вклад в испанскую музыкальную культуру.

Основной особенностью истории Испании до Возрождения, как известно, была длившаяся почти 8 веков «реконкиста» (Reconquista), то есть «обратное завоевание» испанцами своей территории, занятой арабами, а затем и североафриканскими берберами (маврами) в начале VIII века н. э.

Реконкиста явилась делом всего испанского народа.

Заинтересованность всех групп испанского населения, превративших реконкисту, несмотря на классовые противоречия, в широкое массовое движение, объясняется стремлением народа к освобождению испанских земель, широко заселявшихся на льготных условиях после отвоевания их у мавров, к овладению производительными силами, унаследованными от мавров, и стремлением угнетенных классов выйти из-под феодального гнета.

Именно в условиях суровой, трудной и продолжительной борьбы с маврами происходило интенсивное развитие городов, усиливалась роль их не только в экономической, но и в политической жизни Испании. Победоносное завершение реконкисты, богатое наследие мавров, установление торговых связей с европейскими и восточными рынками создали на Пиренейском полуострове к XIV веку предпосылки экономической основы для превращения Испании в единое абсолютистское государство и оказали свое определяющее влияние на формирование культуры испанского Возрождения.

Вместе с тем к концу реконкисты в освобожденной от завоевателей Испании проявились с особой интенсивностью классовые противоречия, издавна созревавшие в феодальной Испании. Усилились жесточайшие феодальные междоусобия, распри, резко ухудшившие состояние страны, жесточайшее угнетение народных масс.

По-видимому, это тяжелое социально-экономическое положение Испании в большей мере, нежели разразившаяся впервые в XV веке эпидемия чумы, объясняет нам зарождение именно в этой стране столь распространенных впоследствии «Плясок смерти». Гольбейн младший отразил их в серии зарисовок.

Тем не менее процесс образования единой государственности проявлялся все более определенно. Бедствия, бывшие следствием феодальной раздробленности, побуждали городское население и мелкое дворянство бороться за объединение Испании под королевской властью. С другой стороны, полосу крестьянских восстаний вызывала у испанских королей страх перед возможностью дальнейшего их распространения.

Скорейшего объединения страны требовала и международная обстановка.

Так, при испанском короле Карле V в конце XV века произошло закрепление испанского абсолютизма, причем королевская власть, пользуясь борьбой городов с феодальной знатью, сумела использовать сначала дворян для разгрома и полного подчинения городских коммун, а затем обуздала и права дворянства.

Результатом реконкисты явилось и укрепление испанской национальной культуры.

В период реконкисты, как пишет Маркс, «складывались и национальный характер и национальные учреждения кастильцев, каталонцев и других испанских народностей. Тогда же создавался испанский национальный эпос, центральным героем которого был Сид Кампеадор».

Знаменательно, что народные музыкально-поэтические жанры часто были непосредственно связаны с реконкистой (так называемые военные и пограничные романсеро). «В течение долгих войн с арабами возникли народные законы и обычаи» (Маркс). К концу реконкисты (XIII век) на основе кастильского наречия закрепляется единый государственный испанский язык.

Формируются и характерные музыкальные жанры. Основной музыки Возрождения в Испании, как и в других странах, явилась народная музыкальная культура. Повсеместным распространением своей музыки Испания обязана высоким достоинствам народной музыки.

Наиболее ярко судьбы испанского народа отразились в народном стихотворном сказе — романсе — «романсе».

Так назывались в Испании короткие народные поэмы лирико-эпического содержания, которые обычно исполнялись под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента во время хоровода, на празднествах или на работе. Романсы отличались подлинно народным, «плебейским» характером. Знаменательно, что один маркиз времен Возрождения с презрением пишет о тех, кто «против всяких правил сочиняет такие романсы, доставляющие удовольствие простонародью». Король Филипп II испанский в своем приказе «предписывает, чтобы в его королевской капелле не исполняли ни вильянско (деревенские народные мелодии), ни какие-либо сочинения на испанском языке — «де романсе», а лишь на латинском согласно церковному распорядку».

Громадная популярность романсов подтверждается и большим количеством песенных сборников, дошедших от XVI и первой половины XVII века.

По содержанию, весьма разнообразному, романсы бывали крестьянские, солдатские, студенческие, любовные, авантю-

ные, разбойничьи, «про женскую долю». Даже романсы на духовные тексты по своему напеву отличались явно народными чертами.

В музыкальном отношении романс того времени по сути дела — сольная песня с припевом под инструментальное сопровождение. Характер мелодии, как и текста, был прост, выразителен, отличался естественной непринужденностью. Господствовало плавное развертывание мелодии в сравнительно ограниченном диапазоне, что вообще стало типично для испанской мелодики.

Народный характер романса проявлялся и в вариантности попевок, в импровизационном развертывании мелодии, равно как и в сопровождающей его инструментальной партии.

Часто в романс вводится диалог, ему придается драматическая форма, вплоть до того, что такой романс инсценируется, тем самым превращаясь в один из элементов формирующегося музыкального театра.

Вильянсико Распространен в демократическом музыкальном быту Испании XV—XVI веков был вильянсико (жанр, в известной мере равнозначный итальянской вилланелле). Жанр этот сложился в творчестве крупных испанских мастеров на основе широко бытовавших в народе безыменных произведений. Круг образов вильянсико весьма широк — в нем выступали пастухи и студенты, рыцари и мавры. Не обходилось, конечно, без традиционной фигуры плута. Для жанра вильянсико характерно сочетание элементов повествовательного и лирического.

Встречаются в виде вильянсико также и солдатские, военные песни, вильянсико историко-политического характера.

Налицо значительное разнообразие сюжетов и настроений: серьезного и шуточного, любовного и нравоучительного, жалобного и бодрого, иронического, подчас и духовно-религиозного, в котором, однако, явственно проступало земное, светское содержание.

И вильянсико пелся с инструментальным сопровождением.

В качестве примера текста приведем вильянсико Фуэнляны для голоса и виуэлы:

«Как ты, матушка, просишь, чтобы я богу служил, если любовь неоступно за мной следует? Чем больше служу я богу, тем больше любовь за мной гоняется...».

Текст другого вильянсико наряду с непосредственной выразительностью, с какой высказано горе влюбленного, исполнен осознания «горькой нужды» народных масс, противопоставляемых господствующим классам — богатеям.

«Чем я умою красу моей милой; чем ее умою я — живущий в горькой нужде; богатеи умываются настойкой на лимоне, а я умываюсь — лишениями, страхами и скорбями».

Вот пример того, как в демократическом вильянсико отразилась горькая доля испанского бедняка.

В музыкальном отношении отличительной чертой является припев — эстрибильо или торнада (буквально «поворот», что указывает на связь вильянсико со старинными хороводными песнями). Эстрибильо не только завершает центральные строфы вильянсико, но и открывает собой весь вильянсико, подобно тому как это имело место в итальянских лаудах.

Свобода музыкально-поэтического строения вильянсико не ограничивается текстом и числом попевок. Она распространяется и на число голосов. Наряду с одnogолосными встречаются двухголосные вильянсико, равно как и с большим числом голосов вплоть до пяти.

Что касается ритма вильянсико, то необходимо отметить явно сохранившуюся ритмическую близость к танцу. Это заставляет даже выделить в особый разряд «танцевальные вильянсико»:

218 Хуан дель Энсина

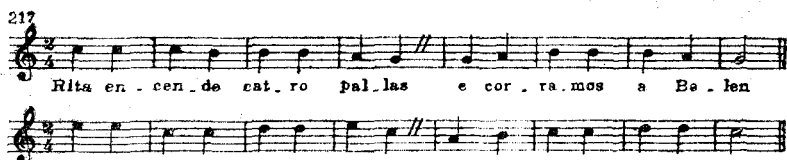
(1) Hoy co - ma - mos y be - ba - mos (2) y can -
 (8) Que co - stum - bres de con - se - jo (9) que te
 te - mos y hol - gue - mos (3) que ma - ña - naa -
 dos hoy nos har - te - mos (10) qu ma ña - naa -
 Fin.
 -yu - na - re - mos (4) Por hon - ra de sant An -
 -yu - na - re - mos (6) Em - bu - ta - mos e - stos
 Da Capo al Fine
 -true - jo (5) pa - ré mo - nos hoy bien an - chos.
 pan - chos (7) re - cal - que - mos el pel - le - jo.

Как указывалось, большую роль сыграли драматические вильянсико при формировании испанского музыкального театра. Особенно интересен в этом отношении выдающийся композитор Хуан дель Энсина.

Уже народная музыка французского Возрождения доказала, что песни, наиболее ярко и правдиво запечатлевшие национальные особенности народа, оказались, вместе с тем, и наиболее жизнеспособными и были пронесены через долгие столетия вплоть до наших дней. То же имело место и в Испании, где такого рода напевы обнаруживают наибольшую стойкость.

Современные записи испанской народной музыки показывают, что в народе продолжают бытовать напевы, близкие к образцам, записанным в XVI веке. Это преимущественно напевы романсов и вильянсико.

Вот наиболее показательный пример:



Здесь сопоставлены записанный испанским музыкальным ученым Педрелем вильянсико, вплоть до XX века бытовавший в народе в южной Галисии, и запись вильянсико из труда испанского музыкального деятеля XVI века Салинаса. Сравнение показывает, что в период объединения Испании в централизованное государство в народной музыке уже складывались на основе культурной общности национальные черты, что, конечно, не исключает дальнейшего развития национального характера испанской народной музыкальной культуры, отнюдь не остающейся в наше время на уровне XVI века.

Не менее ярко выявилось это образование народной национальной испанской музыкальной культуры и в характере испанских танцев.

Народная пляска, танцевальная музыка

Трудно найти страну, где бы пение, игра на инструментах были так тесно, неразрывно связаны с пляской, как в Испании. Еще Салинас в XVI веке отмечает: «Нет испанца, который с раннего детства не умел бы танцевать». Органическую связь музыки и пляски у испанцев неоднократно подчеркивает М. И. Глинка. «Кроме изучения народных песен, — пишет Глинка 28 декабря 1845 года матери, — я также учусь и здешней пляске, потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народно-испанской музыки». В другом письме Глинка замечает, что в Испании «музыка и пляска неразлучны».

В связи с этим музицирование сопровождалось особо выразительной мимикой, обильной жестикуляцией, столь характерными для испанских народных танцев. Такая непосредственная, подчас преувеличенная выразительность характеризует и испанские народные музыкально-поэтические жанры (романсы, вильянсико), проникая даже в область полифонической религиозной музыки.

В испанских танцах проявляется глубокая выразительность: в оживленной мимике, жестикуляции, в не раз отмеченном пантомимическом характере пляски.

С этим связана тончайшая разработанность ритмической стороны испанских танцев, когда печально-унылый монотонный напев сопровождает живо и увлекательно протекающий танец; когда ритм напева, пляски и инструментального сопровождения на первый взгляд не совпадают, а противостоят друг другу, в конечном счете сливаясь в некое единое художественное целое. С обычной меткостью, несмотря на скупость слов, отметил эту особенность М. И. Глинка: «...тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем как танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма: пение шло само по

себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладони и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки.

Подобно народной песне, и народные танцы Испании отличались величайшим разнообразием выражаемых переживаний, связанных в известной мере с местными особенностями.

То это был плавный, неторопливо развертывающийся сельский хоровод Галисии; то «однообразный» (по словам Глинки) напев фанданго:

218 Мелодия фанданго (записана М. И. Глинкой)

Ten-go yo mi co-ra-zon ten-go yo mi co-ra-
zon co.mo el di San Au-gus-tin
vir-tien-do go-tas de san-gre nel a-cor-dar-me de
ti ten-go yo mi co-ra-zon

то страстно стремительные танцы Андалусии.

Испанский танец истари неразрывно связан был с жизнью народа, он переплетался со всеми ее событиями, возникая без какой-либо подготовки в самых различных условиях. Характер испанских песен и плясок, как куса самой жизни, жизненной потребности народа, — описан Стендалем, который однажды наблюдал следующую картину из окна постоялого двора Испании:

«Вот идет старик нищий, садится на лавку перед постоялым двором, настраивает свою гитару и принимается небрежно бречать по струнам. Проходящая мимо служанка с кувшином на голове, услышав звуки гитары, сперва ступает размеренно в такт напева, затем начинает подпрыгивать и, наконец, когда она поравнялась со слепым, она уже пляшет вовсю, поставив на землю кувшин с водой. Погонщик мулов, пересекавший вдали двор, неся выючное седло, также отложил свою ношу и в свою очередь принялся плясать. Таким образом, меньше чем через полчаса вокруг слепого гитариста танцевало 12 испанцев. Им было мало дела до окружающих, ни проблеска галантности, каждый танцевал для собственного удовольствия...»

Музыка испанских танцев весьма своеобразна. Глинка не раз и в «Записках» и в письмах отмечал трудность «уловить национальный характер испанской музыки». В высокой мере показателен величайший интерес Глинки именно к народной испанской музыке. Глинка прямо говорит в «Запи-

сках», что в Мадриде «внимательно изучил испанскую музыку — именно напевы простолюдинов».

С той бережностью, с какой Глинка сохранял своеобразие испанских народных напевов, говорит не только мелодическая, но и ритмическая сторона записей Глинки, когда он, с большой по тем временам смелостью, допускал чередование $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ или чередование $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ на протяжении нескольких тактов.

Черты испанских танцев, отмеченные сто-полтораста лет тому назад, восходят несомненно к периоду Возрождения, как эпохи начала закрепления национальных черт испанской демократической культуры.

Музыкальный театр Развитие испанского народного театра проходило не без борьбы с реакционными силами Испании, стремившимися ослабить и подавить его.

Во многих инсценировках на народном диалекте проступали элементы протеста, сатиры, направленных против сеньоров и верхов католического духовенства.

Период с середины XIII до конца XV века характеризовался широким развитием религиозного театра. Начиная с XV века представления устраиваются и вне церковных празднеств.

Новая эпоха в истории испанского театра начинается со знаменательного для Испании 1492 года. В самый год взятия Гранады (завершение реконкисты!) и открытия Колумбом Америки разносторонний гуманист Хуан дель Энсина ставит свое первое драматическое произведение. Несмотря на духовный сан, он проявил себя как поэт, теоретик стихотворного искусства, драматург, актер, музыкант.

В своем музыкальном творчестве Хуан дель Энсина сталкивался на основные политические события (взятие Гранады) и охотно использовал демократические бытовые сюжеты и музыку народных романсов и вильянсико. Так, в фарсе «Потасовка» он воспроизводит в карикатурном виде приключения саламанкских студентов на городском рынке. Более того, Хуан дель Энсина осмеливается в одном представлении сатирически высмеять ритуал католической службы. Недаром многие его музыкальные театральные представления впоследствии вошли в список запрещенных инквизицией.

Даже в своих светских, пасторально-буколических, музыкально-театральных пьесах Хуан дель Энсина использует широко бытующие напевы народнопесенного склада вплоть до выкриков разносчиков (например, вильянсико, основанный на интонациях уличных выкриков медника, ищущего, бродя по городу, работы).

Таким образом, Хуан дель Энсина — характерная фигура композитора-гуманиста, который ищет художественной правды, обращается к народной песне, а в то же время состоит при дворе одного из самых мрачных властелинов Европы и отдает немалую дань в своем искусстве придворным вкусам.

Последователи Энсины сделали существенный шаг по пути подготовки ранней оперы: Лука Фернандес осмелился целиком положить на музыку свои интермедии в диалогической форме, где непосредственно приблизился к созданию «речитативного пения» — по сути дела к реформе, осуществленной на пятьдесят с лишком лет позже представителями «Флорентинской камераты».

Драматург Хиль Висенте ввел музыку в большие феерические спектакли. Хотя его музыка не сохранилась, но большой исполнительский аппарат (певцы, различные инструменты, как-то: арфы, виуэлы) свидетельствует о значительной роли музыки в этих спектаклях.

Музыкально-театральная деятельность Хуана дель Энсины и его последователей создала предпосылки для будущих классиков испанской драмы Лопе де Вега и Кальдерона: известна роль музыки у того и другого, особенно у Кальдерона, пьесы которого по праву получили название опер.

Впрочем, развитие театра в Испании отнюдь не шло по прямой линии. Как раз в период наиболее интенсивного развития музыкального театра начинает свирепствовать инквизиция — следствием этого явился резкий кризис всей испанской культуры, в том числе и музыкально-театральной. Вслед за репрессиями инквизиции происходит все более интенсивное воздействие на испанский музыкальный театр иноземных жанров: в правление австрийской династии — фламандского искусства, при Бурбонах — французского, а затем итальянского. Это сильно затормозило рост самобытной музыки и в испанском театре. Но и тут (в творчестве таких гениев, как Лопе де Вега и Кальдерон) развитие испанского театра было спасено благодаря прочной связи с массами своего народа.

Дальнейшее развитие испанского театра пошло по иному пути, нежели развитие оперы в Италии и во Франции. Здесь сыграла роль такая особенность испанских музыкально-театральных жанров, как особое внимание к актуальным сюжетам из современной жизни, к живому сценическому действию.

В силу этого испанский музыкальный театр, с одной стороны, развивался в направлении «разговорной драмы» (здесь вершина — творчество Лопе де Вега). С другой стороны, он продолжает линию «смешанного» спектакля, где перемежается музыка, поэзия, танцы и сценическое действие. Для этого пути характерны «фарсы», «эклоги» XVI века, «тонады», «сарсуэлы» позднейшего времени.

Особенно примечательным из перечисленных музыкально-театральных жанров является развитой синтетический жанр сарсуэлы. Хотя сарсуэла исполнялась во дворце¹, она связана своими корнями с народным искусством. Это прекрасно понимал Кальдерон, выделявший сарсуэлу как испанский национальный театральный жанр. Впоследствии, в прологе к «Лавру Аполлона» (в 1657 году), выступая в качестве

¹ Название жанра происходит от придворного охотничьего загородного дворца Zarzuela в Prado близ Мадрида, где имели место подобные представления.

аллегорического персонажа, Сарсуэла вступает в спор с хорами придворных, настаивая на том, что ей, «деревенской жительнице, несмотря на ее скромное происхождение», суждено «победить» церемонии и напыщенность в театре¹.

Однако как музыкально-театральные лирические интермедии («тонадиллы»), так и своеобразная испанская ветвь комической оперы—сарсуэла—всецело определяются лишь в XVII веке, что выходит за пределы данного раздела.

Инструментальная музыка Развитие в Испании инструментальной музыки прежде всего связано с виуэлой. О расцвете исполнительства на виуэле говорят появившиеся в середине XVI века многочисленные сборники с разработанными приемами вариационного изложения вокальной партии («глосас»). В широко распространенных жанрах «романсеро» и вильянсико голос сопровождался также виуэлой (позже гитарой). Виуэлист исполнял вступление, интермедии, постлюдии, применяя «расцветку» — ритмико-мелодической фигурацией обрамлял остававшуюся неизменной вокальную мелодию.

Вариационность широко была использована и в пьесах для виуэлы соло, откуда принципы вариационного развития перешли и в полифонические инструментальные жанры, фантазии или ричеркары, отличавшиеся ясностью, прозрачностью фактуры, вариационной разработкой (по-испански — тенто или тьенто).

Оформившись под руками виуэлиста, ричеркары и тьенто стали затем широко применяться в игре на клавишных инструментах (орган, клавир) времен Возрождения.

Наиболее ранние сведения об испанских органистах восходят к XIV веку, расцвет органного искусства в Испании относится к XVI веку, к деятельности выдающихся органистов Испании того времени — Фуэнляны, Салинаса, семейства Кабесон во главе с великим органистом Антонио де Кабесон.

Клавир, в отличие от органа, выполнял подсобные функции — обучение и переложение вокальной музыки для инструментов. Именно в Испании середины XVI века появились два обширных руководства, трактующих о технике переложения вокальных пьес на инструменты, о принципах украшений (орнаментации), об исполнительстве на клавире. Это труды Хуана Бермудо и Томаса Санта-Мария. Во втором из них детально излагаются методика обучения игре на клавире, наиболее рациональные приемы постановки руки, исполнительства и т. п.

Крупнейшим органистом Испании был слепой от рождения Антонио де Кабесон (1510—1566). Сборник его пьес со-

¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года, стр. 281—282.

держит двух- и трехголосные произведения, которые дают замечательный пример свободного полифонического ведения голосов, основанного на принципе имитации, напевности, сдержанной сосредоточенной выразительности (тьентос Кабесона), вариационной техники.

Для Кабесона характерна индивидуальная разработка певучих напевов, связь их между собой при сохранении стройности и законченности развития целого. Кабесон в полной мере владел искусством свободно-тематического вариационного развития («глосас»), приемами мотивного оживления средних голосов и свободных имитационных перекличек. Он прекрасно сочетает певучесть главной мелодии с подвижностью басовой основы.

Исполнительские и композиционные принципы школы Кабесона создали длительную традицию и не только в самой Испании — особенно значительную роль они сыграли в развитии искусства английских вёрджиналистов.

Отражение в музыке борьбы реалистического передового искусства с реакционным католическим

Характерная для Испании XVI и первой половины XVII века ожесточенная борьба реалистического демократического искусства — передовой литературы, народного театра, живописи — с реакционной феодальной идеологией католицизма ярко проявилась и в области музыкальной культуры.

Нельзя забывать того, что Испания эпохи Возрождения — не только страна цветущей народной художественной культуры, но и феодальная монархия, страна монастырей; страна воинствующего католицизма, где свирепствовала инквизиция.

«Вокруг лились потоки золота, звенели мечи и зловеще горело зарево костров инквизиции», — с предельной сжатостью и рельефностью пишет Маркс об этом времени.

Если народные песни Испании проникали повсеместно; если испанские вильянсико распевались даже в Италии наряду с фроттолами и вилланеллами, то внушительное число представителей испанского католицизма участвует в заседаниях оплота контрреформации Тридентского собора; творчество же испанского композитора Виктора считается вершиной религиозной католической музыки XVI века.

Королевская власть всячески использовала католическую церковь как мощное оружие идеологического воздействия для укрепления абсолютизма: она всемерно поощряла инквизицию. Не осталось вне поля зрения испанской королевской власти и столь сильное средство духовного воздействия, как музыка.

Уже издавна королевская власть вела борьбу с народной музыкой. Католическая духовная музыка, как правило, использовалась для придания торжественности таким актам королевской власти, как восшествие на престол, бракосочета-

ние и т. п. Не гнушалась церковь ставить музыку и на службу инквизиции и нередко оформляла устрашающими мрачными звучаниями позорные и зверски-кровавые аутодафе¹.

Религиозная музыка Испании была далеко не однородна. В ряде случаев жанр и некоторые выразительные средства музыки на религиозный текст были лишь особой формой выражения жизненного содержания. Иногда такая музыка по существу сохраняла лишь видимость религиозного искусства. Многие вильянсико, распевавшиеся на рождественские праздники, представляли собой плоть от плоти народное демократическое искусство. В других случаях тексты религиозных напевов отличались ярко выявленным светским, подчас любовным или даже обличительно-сатирическим, содержанием.

Было бы грубой ошибкой недоучитывать реакционную роль, которую сыграла религиозная музыка. Как раз в Испании музыка господствующих классов являлась таковой не только по видимости, но и по самому своему существу. Религиозная форма в таком случае полностью соответствовала религиозному содержанию. Это было искусство, стремившееся отвлечь народ от реальных жизненных запросов, социальных конфликтов, увести его в вымышленный мир, искусственно отрешенный от раздиравших общественную жизнь того времени острых противоречий.

Таковы многие религиозные произведения Моралеса и творчество крупнейшего испанского полифониста Томасо Викториа, прозванного «испанским Палестриной». Они стремились погрузить слушателя в состояние мистического экстаза, который нашел как раз в Испании ревностных пропагандистов.

Музыка эта нередко отличалась острой выразительностью, проявлявшейся и в аккордовых сочетаниях, и в резких переходах, и в смелых задержаниях. Болезненно преувеличенная экспрессивность, невольно прорывающиеся порывы мыслей и эмоций отнюдь не снимали в целом религиозного характера такой музыки.

Здесь зачастую господствует просветленный колорит, темброво-выразительные приемы, выполняющие в музыке функцию, аналогичную мистической светотени Эль Греко, Сурбарана и других испанских художников: смелое неожиданное сопоставление регистров, а подчас и тональностей выполняет в музыке по сути дела функцию, близкую к внезапной смене освещения, занимавшей такое видное место в религиозной живописи Испании.

Подобные приемы воплощения религиозных сюжетов встречаются и в многоголосных песнопениях знаменитого Викториа (ум. в 1611 году).

¹ Аутодафе (испанское Auto-de-fé, буквально — акт веры) — торжественный акт произнесения приговора инквизиции над «еретиками», по сути дела — публичное сожжение их инквизицией, происходившее обычно в праздничные дни на главной площади города в присутствии короля, двора, городских властей и огромной толпы народа.

Этот мастер сочетал богатую творческую фантазию с высоким совершенством полифонического письма, тонкостью и смелостью гармонии, нежностью колорита. Однако, будучи ревностным служителем церкви, он оказался всецело во власти религиозно-католических идей и представлений, что сообщило его музыке мистически-экзальтированную направленность и сделало ее своеобразным духовным оружием в руках католического духовенства.

Вместе с тем, во многих произведениях Викториа потрясюще скорбное и искреннее человеческое чувство вдруг прорывается из-под покрова католической хоральности и в прекрасных законченных формах выражает вдохновенного художника своего времени.

Изучение католического и, с другой стороны, народного музыкального искусства приводит к выводу, что Испания внесла богатый вклад в развитие музыки эпохи Возрождения не своим антинародным мистико-религиозным творчеством (хотя были и высокодаровитые испанские мастера в области вокальной культовой полифонии), но своим искусством народным, реалистическим. Вот чем ценна для нас испанская национальная музыкальная культура Возрождения: ход истории наглядно показал, что именно искусство народное, демократическое сохранило силу своего воздействия, выйдя далеко за пределы родной страны, тогда как культовая в собственном смысле слова музыка Испании играет роль преимущественно только за монастырской стеной, в католической службе, в общинах и объединениях верующих католиков.

И потому, несмотря на целый ряд благоприятных внешних условий — преимущественное печатание культовой католической музыки, материальные льготы композиторам католической церкви, подбор лучших певцов, — не эта музыка, а безыскусственная, лишенная подчас нотной записи, передаваемая посредством устной традиции, народная музыка XV—XVII столетий пережила свою соперницу. Именно она, народная музыка, а не культовое творчество Испании, определила выдающееся значение испанской национальной музыкальной культуры у себя на родине и во всем мире.

6. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ

Чешский и польский народы, давшие миру Сметану и Дворжака, Шопена, Монюшко и много других талантливых композиторов и исполнителей, издавна отличались своей музыкальностью, замечательными народными песнями и танцами.

Несмотря на огромное значение этих достижений, в работах зарубежных исследователей богатейшая музыкальная культура славянских народов почти полностью игнорируется.

**Вклад славянских
народов в исто-
рию музыки**

Музыка славянских народов рассматривается обычно в трудах зарубежных ученых лишь как «придаток», несущественное «дополнение» к якобы стержневому, основному процессу развития музыки других европейских стран. По правильному замечанию крупнейшего чешского музыкального исследователя Зденка Неедлы, славянская музыка искусственно превращается в «провинциальную», имеющую значение «только для малых народов...»; славянское музыкальное искусство будто бы является лишь бледным отражением достижений музыкальной культуры других, неславянских стран.

И в работах по всеобщей истории музыки русских авторов, вышедших в дореволюционный, а также в советский период, музыкальной культуре славянства почти не уделялось внимания. До известной степени пополняют этот крупный пробел книги советского музыковеда И. Ф. Бэлзы: «Очерки развития чешской музыкальной классики» (1951) и «История польской музыкальной культуры» т. I (1954), т. II (1957).

Между тем и народная музыка славянских народов, в частности чешского и польского, и выросшая на этой основе композиторская музыка представляют одну из важнейших областей мировой музыкальной культуры.

Громадный вклад в историю музыки внес чешский народ. Замечательны по кругу образов, жизненно правдиво отображающих народную жизнь и природу Чехии, многочисленные чешские народные песни, восходящие к древнейшим временам. В Праге с 1713 года организуются музыкальные собрания (музыкальные академии) и выдвигаются такие видные композиторы и инструменталисты, как валторнист Живный и лютнист Каливода. Английский путешественник и музыкальный писатель Бёрней, посетивший Чехию в XVIII веке, назвал ее «консерваторией Европы».

Задолго до венской классической школы в Чехии жили и творили композиторы, создавшие симфонические произведения, которые во многом наметили черты симфоний венских классиков. Достаточно назвать имя Мица, симфонии которого, народные в своей основе, отличались яркостью тем, подвергавшихся разработке.

Большую роль до начала развития венской классической симфонии сыграл крупный музыкальный центр XVIII века — город Мангейм, который славился своим оркестром. В Мангейме во главе оркестра и в числе лучших исполнителей были чехи.

Чешский народ создал древнюю и богатую музыкальную культуру в очень неблагоприятной исторической обстановке: Чехия испытала многократные иноземные нашествия, а в XVII веке потерпела национальную катастрофу — после битвы при Белой горе в 1620 году она временно по-

Музыкальная культура Чехии при феодализме

теряла национальную самостоятельность, была включена в состав феодальной Австрии Габсбургов, культура ее подверглась принудительному онемечиванию.

Но и в этих условиях тяжелого порабощения чешский народ сохранил черты самобытности и сумел создать богатейшую национальную музыкальную культуру.

История феодальной Чехии изобилует междоусобицами вплоть до конца XII века. Классовый гнет в феодальной Чехии сопровождался гнетом национальным, так как короли и крупные феодалы охотно онемечивались, перенимая чужой язык и нравы, предоставляя свободные земли немецким колонистам, в том числе рыцарям, служившим в чешском королевском войске и притеснявшим чешских крестьян и ремесленников.

Сложные условия исторической обстановки в Чехии вызвали в годы принятия христианства борьбу между западной католической и восточной православной церковью за право утвердить в Чехии свою веру.

Если чешский князь Борживой принял христианство от македонского славянина Мефодия и самые ранние из дошедших до нас духовных чешских песен имеют отчетливые славянско-византийские черты, то западная ориентация ряда чешских приверженцев католичества во главе с сыном Борживоя Спитигневом I открыла двери католическому духовенству. Вблизи Праги была основана латинская школа, преподавалось католическое церковное пение. Так богослужбное христианское пение в Чехии того времени явилось всего лишь отражением западноевропейской культуры, контролируемой Римом.

Победа немецкой католической церкви над славянской имела большие последствия для Чехии. Языком письменности стал латинский. Чехи, как и другие западные славяне, были вовлечены в сферу влияния римско-католической культуры. Однако симпатии к народно-славянской церкви и память о ней продолжали еще долго сохраняться в народе.

В конце X века была создана Пражская епископская кафедра, ставшая оплотом католицизма. И тем не менее вплоть до XI века в Чехии существовал Сазавский монастырь, развивавший деятельность в области славянской письменности и стремившийся сохранять славянскую обрядность.

В противовес католическому пению на латинском языке уже в XII веке начинают распространяться в Чехии тропы и секвенции, содержавшие чешские народнопесенные интонации и заменявшие в ряде случаев латинский текст эквиритмическим чешским (древнейший, дошедший до нас, памятник этого искусства датируется XIII веком — это Святовитский тропиум 1235 года). Концом XIII века датируются дошедшие до нас секвенции, сочиненные первым известным нам по имени чешским композитором — доминиканским монахом Домаславом. На основе распространенных в Чехии тропов развилась и духовная драма, которая несла с собой, подобно литургическим драмам Западной Европы, элементы родной чешской народнопесенной традиции. После этапа двуязычного исполнения (на латинском и вслед за тем на чешском языке) последний полностью вытеснил латинский: примером этого служит отрывок бытовой комедии второй четверти XIV века, где в партии «Знахаря» лишь отдельные фразы произносились по-латыни, возможно с целью вызвать комический эффект.

Влияние чешской народнопесенной лирики проявилось и в песнях, связанных с образом Марии (так называемые «Жалобы Марии» или «Планкты») ¹.

К XIV веку относится рукопись, сохранившая древнейшее, известное нам, чешское духовное песнопение «Господине, помилуй ны», отразившее традиции народно-славянской песни.

Есть основания отнести возникновение этого песнопения к середине XI века:

219



Некоторые черты славянской самобытности, присущие этой песне, более ярко вырисовываются в песне о святом Вацлаве, возникшей, по-видимому, не позже конца XII века или в XIII веке:

220



¹ От латинского слова *planctus* — рыдание, вопль.

В дальнейшем этот «святовацлавский хорал», исполнявшийся в торжественных случаях, встречается в различных вариантах вплоть до XVII века.

Правящие круги Чехии, наряду с католическими песнопениями, продолжали насаждать и немецкие песни, звучавшие не только при дворе, но и в рядах королевского чешского войска.

Усиленно поощрялось искусство немецкого миннезанга при дворе Вацлава II (1278—1305), который сам был миннезингером. При Вацлаве II в Праге подвизались Генрих Мейссенский (по прозвищу Фрауенлоб), Рейнмар Цветерский, Генрих Мюгельнский и Мюлих Пражский, сочинявшие наряду с любовными песнями в духе миннезанга также духовные песнопения.

Эти и другие иноземные воздействия встречали неизменный отпор со стороны чешской демократической музыкальной культуры, развивавшей национально-самобытные жанры. Такова «ремесленная песня», которая возникла в городах Чехии и до известной степени опиралась на крестьянскую. В песнях этого рода, связанных с цеховым ремеслом, господствовавшим в той или иной местности, в зачатке вырисовывались черты будущей цеховой песни.

Кадры таких демократических представителей народно-бытовой чешской музыки после открытия в середине XIV века Пражского университета пополнились вагантами.

Интенсивно развивалась в X—XV веках в Чехии также и инструментальная музыка.

В чешских летописях встречаются указания на хороводы в Праге, которые велись под аккомпанемент флейт и барабанов, упоминаются также трубы, лиры и органы, равно как и инструменты, непосредственно заимствованные из народно-музыкального быта (таковы, например, волынка — «дуда», а также «гайда»). Многие чешские инструменты (особенно «чешская флейта», а также набор колокольчиков) славились и в Париже благодаря своему «удивительному звучанию». Бывавший в Праге Гильом де Машо перечисляет до 30 разновидностей инструментов, бывших там в употреблении. В одном только соборе св. Вита, расположенном в Пражском замке, насчитывалось более 40 хористов, в том числе 30 хористов учащих и 12 инструменталистов. В целом, в этом соборе в XIV веке состояло на службе до ста музыкантов.

Одним из наиболее ранних памятников западнославянской музыкально-теоретической науки явился «Трактат о музыке» Иеронима Моравского (создан между 1272 и 1304 годами). Благодаря использованию множества источников, начиная с известного труда Бозция и кончая работами виднейших теоретиков средневековья, трактат Иеронима Моравского представляет своего рода «энциклопедический» свод музыкально-теоретических данных, содержащий много сведений в области практического музицирования.

Дальнейшее развитие музыкальной культуры Чехии в XIV—XVII веках

XIV век для Чехии был временем значительного экономического развития и усиления ее внешнеполитического положения.

Можно назвать ряд крупных богатых городов Чехии: Пльзень, Градец, Кралов, Прохатице и, прежде

всего, столицу Чехии, Прагу. Всего в Чехии к концу XIV века насчитывалось до ста городов.

Во второй половине XIV века, в правление императора Карла IV (1346—1378), происходит большое развитие культуры и искусства. Прага становится столицей Священной Римской империи и превращается в культурный очаг, украсившись прекрасными архитектурными сооружениями; в старинном монастыре в Праге впервые после многолетнего перерыва было разрешено богослужение на церковно-славянском языке по старинным песнопениям, восходящим еще к деятельности Кирилла и Мефодия. В 1348 году был создан знаменитый Пражский университет, превратившийся в один из самых замечательных и многолюдных культурных центров в Европе. В начале XV века он насчитывал 30 тысяч студентов и 200 докторов наук. В университетском быту было сильно развито музицирование. Читались лекции по теории музыки.

В XIV веке чешские музыканты славились далеко за пределами своей родины.

В эти годы в Пражском университете получил образование на факультете искусств замечательный чешский композитор и теоретик Завиш из Зап (род. в 1360 году—ум. после 1401 года). В 1379 году Завиш получил степень бакалавра, а в 1381 — магистра, вскоре после чего вошел в состав профессуры университета. Завишу принадлежит первая известная нам светская чешская песня, написанная им еще в студенческие годы.

Эта любовная песня Завиша примыкает к жанру чешской светской песни, она обнаруживает тяготение к декламационной выразительности и к полному преодолению церковно-обрядовых интонаций. Таковы студенческие песни «Одевается дерево листвою», «Ангелочек мой любимый» и другие, по кругу образов и интонаций близкие народным песням начала XV века.

Известный чешский ученый Гостинский, собравший из многих «Канционалов» 36 старинных чешских песен, записанных в XVI веке, но восходящих к XV и даже к XIV веку, дал нам возможность ознакомиться с этой цветущей областью чешской народно-бытовой музыкальной культуры.

Чешские песни XV — XVI веков и их особенности В записи XVI века указаны начальные слова светского текста, на который данный напев первоначально пелся в народе, что подтверждает его популярность. Коль скоро в песенниках достаточно было процитировать текст светской песни не давая ее нотной записи, значит, народ знал, что он должен петь. Очевидно, эти песни отличались большой типичностью.

По кругу образов и характеру напевов в указанном сборнике представлено много разновидностей народной чешской песни XV—XVI веков. Это и любовные песни (их наибольшее число), исторические, политического характера и т. п.

Уже из надписанных первоначальных слов текста ясен светский, далеко не аскетический характер основных образов напевов. Таковы, например: «Шла моя милая по травке», «Красивая девушка гусей пасла», «Была любовь—ее уж нет», «Всадник из лесу едет, весело напевая», «Девушка милая, сердечная», «Ах, мельничиха, мельничиха».

Не случайно один автор в 1587 году упрекал монахов в использовании напевов, которые он «в молодости своей слышал, как певали в кабаках, лавках и по дворам».

Уже в этих старинных напевах отчетливо выявлены характерные выразительные средства будущей национальной чешской музыки.

В основе многих чешских мелодий лежит танец, что придает песне особую подвижность, моторную динамику, бодрую приподнятость. В отличие от русской народной песни, у чехов почти нет протяжных песен с развитой мелизмой, со своеобразным сложным ритмом.

Особенностью чешской народной музыки, опять-таки восходящей к XV веку, а может быть и к более ранним временам, является свобода членения напева. Это выражается в чередовании двутактов, трехтактов, иногда пятитактов (в зависимости от характера текста и напева), причем тщательно избегаются «квадратность», равно как и наличие затакта (что характерно, например, для немецких песен).

Так, в песне на слова «Ах, мельничиха, мельничиха» за четырехтактом следует пятитакт (соотношение это дважды повторяется):

221

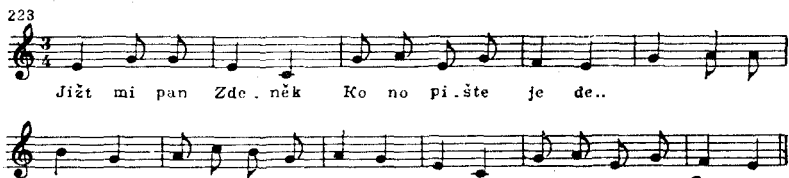


В напеве «Эх, не уезжай, Марко, утонешь» за четырехтактом следуют два пятитакта:

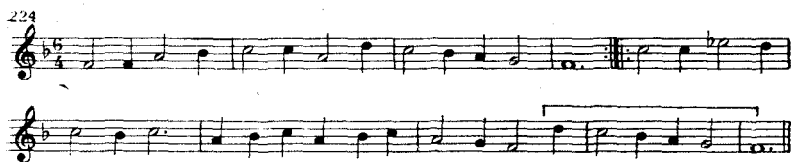
222



Напев на слова «Уж пан Зденек из Конопиште едет» членится на два двутакта, за которыми следует пятитакт (образованный из двутакта и трехтакта):

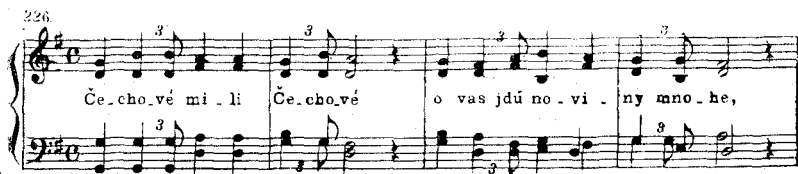


Другая черта чешской народной песни — подчеркнутый ритм (естественно связанный с танцевальной основой), живая смена дву- и трехдольных размеров, выделение слабой доли такта (здесь некоторая близость к польской музыке, где, однако, эта тенденция проявляется сильнее). Выделение слабой доли такта (часто путем увеличения длительности ноты) в нисходящих концовках выявлено уже в самых ранних из дошедших напевов:



и остается до наших дней характерным признаком чешских народных напевов.

Уже в XV—XVI веках намечается тяготение чешской песни к так называемым «переменным ладам», охотно применяется шестая ступень, равно как и третья:





Для народной музыки чехов характерны последовательный диатонизм с чрезвычайно ранним выявлением мажора и минора.

Хроматизм, а также полуторатоновые ходы, чужды чешской народной музыке. Вместе с тем, в отличие от немецкой песни, вводный тон, особенно в мажорных песнях, избегается.

По-видимому, гуситское движение привело и в области народной музыки к закреплению многих национальных особенностей, наложивших свой отпечаток на всю последующую чешскую музыку¹.

Ряд песен был связан с политическими событиями, с социальной борьбой того времени. Прежде всего это получившая громадное распространение в результате чешских военных успехов знаменитая боевая песня гуситов «Kdoz jste boží bojovníci» («Кто же вы, божьи воины», см. нотный пример 234). Строгий, мужественно-суровый характер его выявляет решимость и непреклонную волю к победе.

Дошли до нас и три исторические песни о пражском восстании 1524 года с общей надписью: «О пражском движении, почему и как оно возникло, кто не знает, может узнать из этих песен».

Гуситское движение и его отражение в музыке

Социально-экономическое развитие Чехии в XIV веке происходило в условиях обострения классовых (а в силу особой обстановки Чехии и национальных) противоречий в городе и деревне. Подъем в области сельского хозяйства привел к усилению помещичьего гнета. Обогащение городского патрициата, а вместе с тем и расслоение ремесленников обостряло взаимоотношения между мастерами, подмастерьями и учениками.

Один современник, основатель «Общины чешских братьев» Петр Хельчицкий, так характеризует положение эксплуатируемого чешского крестьянства: «Все хотят быть панями, господами, солдатами, ибо легко ездить на толстых конях... бранить простых людей «холопами»... обдирать их, как липу, сбивать им головы с плеч, всегда обильно есть и хорошо пить,

¹ Характер светских народных песен XV—XVI вв. подтверждается чешскими песнями в XIX в. (собрание Эрбена).

ту неядствовать... И все это они делают за счет крови рабочих людей».

Так в конце XIV века в Чехии происходила острая классовая борьба между чешскими зависимыми крестьянами и помещиками, между рабочими и подмастерьями против мастеров и городского патрициата.

Борьба велась и между крупными землевладельцами и средними и мелкими рыцарями, которым угрожало разорение или захват их земли крупными землевладельцами.

Особенностью Чехии явилось то, что наиболее крупными помещиками или представителями наиболее богатого городского патрициата по большей части были немцы или онемеченные чехи.

Классовые противоречия тесно сплелись с борьбой за национальное самоопределение, против зависимости от немцев как в экономическом, так и в культурном отношении. Проводниками немецкой культуры были не только двор и феодальная знать, но и католическая церковь.

В таких условиях особенно ясно выступает большая стойкость и жизнеспособность чешской народно-национальной культуры. Эту национальную стойкость пронизательно подчеркивал Белинский, когда писал: «Чехия отовсюду окружена тевтонскими племенами: властители ее в течение целых столетий были немцы; развилась она вместе с ними на почве католицизма и упредила их словом, делом религиозного обновления, — и что же? Чехи до сих пор славяне»¹.

Правильность слов Белинского подтверждается и всей историей Чехии, ярко проявившись уже к концу XIV века в возникновении и молниеносном распространении гуситства, подготовленного общественно-исторической обстановкой Чехии, деятельностью ряда чешских патриотов второй половины XIV века.

Это Милич из Кромержижа, «огненные слова» проповедей которого широко распространяли его учение; последователь Милича Фома Щитный, впервые излагавший богословие на чешском языке в понятной популярной форме. Матвей из Янова смело обличал испорченность католической церкви.

Непосредственный отклик такая проповедь находила в плебейских слоях города, у мелких городских ремесленников и у крестьян, к которым затем примкнули мещане, обедневшее мелкое дворянство и часть чешской аристократии.

И вот, во главе этого, по сути дела революционного, движения стал Ян Гус. Его деятельность явилась закономерным продолжением устремлений чешских патриотов.

Мировое значение деятельности Гуса — в том, что обуревавшая его идея национально-освободительной борьбы созре-

¹ Белинский В. Г. Соч., 1898, т. III, стр. 698.

ла в такой передовой в смысле развития родной культуры стране, как Чехия. Именно потому в лице Яна Гуса чешский народ, вслед за движением Уиклифа в Англии, открыл новый период европейской истории, — период национально-освободительных религиозных движений.

Протестантизм сыграл большую роль в развитии и укреплении общности музыкальной культуры народа, причем, в отличие от гуманизма, охватившего сравнительно узкий круг лиц, протестантизм являлся массовым течением, распространившимся среди широких слоев народа. Отсюда более демократический характер и культуры музыкальной, связанной с протестантизмом. Положительной стороной протестантизма был интерес к родной культуре, к родному языку и народной песне.

Вместе с тем, классовая основа протестантизма, при всем отличии ее от гуманизма, родственна последнему, связана с развитием капиталистических отношений.

Метко охарактеризовал в нескольких словах классовую суть протестантизма Энгельс, когда он сказал, что протестантизм — это буржуазная разновидность христианства, в отличие от католицизма — феодальной разновидности христианства. Протестантизм, ополчившийся против католической религии, был выражением протеста демократических слоев во главе с буржуазией против феодализма¹.

Ян Гус был пламенным чешским патриотом и возглавил демократическое движение, движение народных масс против феодализма.

Он восставал против порчи, злоупотреблений католического духовенства, против лежавшей тяжким бременем на чешском крестьянстве десятины и т. п. Он стремился включить в религиозную борьбу широкие народные массы. Сознывая величайшее значение родного языка для укрепления и развития национального самосознания, Ян Гус и его последователи требовали богослужения на родном языке (в противовес латинскому языку римско-католического культа), использования старославянских традиций, вплоть до употребления старинных обрядовых народных песен взамен предписанного римскими властями грегорианского пения. Все это явилось одной из форм борьбы за национальные интересы, за национальную чешскую культуру. Гус намеренно противопоставлял латинским трактатам свои сочинения, написанные на раз-

¹ В отличие от католицизма — религии дорогой (всевозможные иконы с позолоченными рамами, готические соборы, крупные ансамбли певчих и т. п.) — протестантское богослужение очень скромно: никаких икон, мишуры; вместо певчих — пение всей общины под орган. Эта дешевизна была очень на руку расчетливым буржуа, которые отнюдь не хотели тратить много денег на богослужение.

говорном, общепонятном чешском языке. «Я писал так, как обычно говорю», — замечает он в одном сочинении. В другом он пишет, что хочет «кратко растолковать простым и занятым трудом людям основы своего учения».

В южной Чехии (где Гус принужден был одно время скрываться) он пользовался огромным влиянием среди крестьян, городской бедноты и горнорабочих. И чем больше «Германия, страна филистеров, неистовствовала против Гуса, как против еретика, — пишет Маркс, — тем более возрастала роль Гуса, как вождя чешского народа. Как защитник национальных и народных прав Гус становился тем популярнее среди чехов, чем яростнее нападали на него».

Наибольшего развития демократические стороны учения Гуса достигли в левых кругах гуситов, получивших название таборитов, — от горы Табор, где находился их укрепленный лагерь.

Табориты, ряды которых, в основном, состояли из крестьян, беднейших горожан, ремесленников, горнорабочих, предъявляли радикальные требования как в отношении церковных преобразований, так и в области социальных реформ, требуя отмены частной собственности, сословных различий и всякой личной зависимости. Они провозглашали всеобщее братство. Словом, табориты принадлежали к тем «народно-революционным, евангелически-коммунистически-республиканским сектам», — как говорит Маркс, которые во многом предвосхитили немецких анабаптистов (левое крыло немецких протестантов).

Начавшиеся вскоре после сожжения Гуса (в 1415 году) гуситские войны (они длились с 1419 по 1434 год), вооруженное восстание народных масс против своих угнетателей, «против немецкого дворянства и верховной власти германского императора» (Маркс) первоначально привели к крупным победам немногочисленных вооруженных сил Чехии над полчищами немецко-католического регулярного войска. Чехи отразили последовательно целых пять крестовых походов.

Войны эти выдвинули и крупных народных полководцев во главе с Жижкой (1378—1424) и Прокопом Большим и закрепили новую победоносную военную тактику чехов. Но в конце периода гуситских войн обострился раскол между таборитами и умеренными кругами гуситства, представителями зажиточных горожан и дворянства. Раскол этот сопровождался изменой умеренных кругов делу социальной революции. Это привело к гражданской войне среди чехов, которая закончилась разгромом таборитов в 1434 году при Липанах. Последний оплот таборитов — крепость Табор — пал в 1452 году.

В результате поражения гуситов феодальная знать обогатилась за счет отчужденных у духовенства земель и добилась окончательного закрепощения крестьян. Участники крестьян-

ских восстаний на протяжении многих десятилетий громили панские имения с песнями таборитов на устах.

Интерес гуситов к родному языку, к родной культуре означал тем самым и интерес к родной народной музыке. Гуситы прекрасно сознавали могущественную силу музыки. Известно популярное в гуситской среде изречение: «Кто поет, тот молится вдвойне». Известно, что Ян Гус с детства учился петь. Он любил народные песни, сам занимался их сочинением. Старинные канционалы указывают, что автором некоторых песен был Гус. Однако он не был композитором в нашем, современном смысле слова. Предпочитая подтекстовывать уже широко распространенные мелодии, он исходил из того, что такие мелодии являются наиболее популярными и доходчивыми.

В дни празднования Нового года, масленицы и других старинных чешских праздников Ян Гус распевал в числе других студентов так называемые колядовые песни.

Дошедшие до нас напевы колядовых песен гуситского времени представляют большой интерес, так как знакомят с народными напевами. Такие веселые чешские песенки, распространенные в народе, распевались обычно студентами на латинском языке. Вот напев веселой рождественской песни народного склада, которая явилась преобразованием сурового церковного хораля:

227



Вот еще типичный напев рождественской колядки, явившейся преобразованием многих последующих чешских рождественских песен:

228



Самой любимой из рождественских песен на латинский текст была следующая песня:

229



Песня эта продержалась на протяжении всего XV века.

Проповеди Гуса в Вифлеемской часовне начинались обычно старинными песнопениями на чешском языке. Даже в последние месяцы жизни, находясь в одиночном заключении в тюрьме в Констанце, Гус накануне казни сочинял песни.

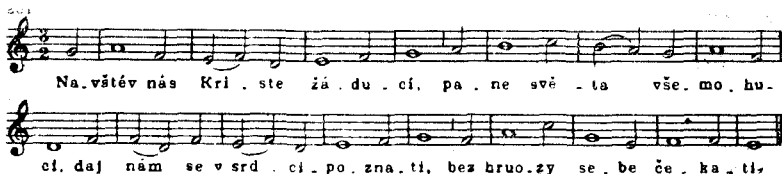
Гусу приписывают не менее 18 песен. До сих пор достоверно установлены только две песни, бесспорно сочиненные им.

В песне на текст «Христе боже, князь наш щедрый» Гус, вероятно, взял готовую мелодию и присочинил к ней текст:

230



Иначе обстоит дело с другой песней Гуса «К нам, о, приходи, желанный наш!»:



Песня эта первоначально имела оригинальную мелодию, пока не найденную. В примере 231 приводится, по-видимому, напев Гуса, представляющий по своему характеру типичную чешскую песню того времени. Напев излагается в сравнительно высоком регистре, затем идет в нисходящем движении. Он построен во фригийском ладу, что также ха-

рактально для чешских произведений XIV века. Заметна связь заключительных интонаций песен Гуса с напевами Завиша и его школы.

В том же направлении действовали и последователи Гуса, в первую очередь Иероним Пражский, один из образованнейших людей своего времени, получивший степень магистра в четырех европейских университетах.

Пылкий, темпераментный Иероним Пражский сочинял песни для народа и широко распространял их. Хорошо оценив пропагандистскую силу песен, Иероним при помощи их поднимал народ против католицизма.

Иероним Пражский был не только видным музыкантом-практиком, но и выдающимся музыкальным теоретиком. Сохранился его труд, в котором он утверждает великую силу музыки: «Музыка и пение смягчают скалы, движут лесами, останавливают ветер», — провозглашает он. В другом месте трактата Иероним пишет: «Музыка — дело мира, а не бурь войны».

В этом трактате Иероним излагает и теоретические основы музыки, причем главное очарование музыкального искусства приписывает многоголосию («диафонии»).

Песни, исполнявшиеся Гусом и его учениками, являлись по-видимому, старинными древнечешскими народными песнями строгого, сдержанного характера, лишенными каких-либо внешних прикрас. Гуситы вместо литургического пения полатыни, распевали чешский текст по возможности на простые, распространенные одноголосные напевы (инструментальная музыка, включая и орган, запрещалась). Это так называемые гуситские гимны. Они создавались в трудный для Чехии период гуситских войн (главным образом в десятилетие 1420—1430). В мужественной силе и суровости мелодий гуситских гимнов отражен боевой революционный дух движения, боровшегося против иноземного господства, против феодального гнета и диктатуры католической церкви.

Национальные черты проникли и в церковную музыку Чехии. Некоторые мессы почти целиком состоят из народных мотивов.

Настоящую народную песню представляло собой песнопение «Верую» (*Credo*), которое распевалось всеми прихожанами:

232



Особенно излюбленными являлись напевы Яна из Иенштейна. Церковные напевы подчас буквально повторяли мелодию из секвенций Яна!

233



Гуситские песнопения прошли путь развития от религиозно-созерцательного гимна до боевой песни «Кто же вы, божьи воины». Вот древнейшая запись этого боевого напева из гуситского канционала первой половины XV века:

234



По музыкальному содержанию эта песня — народный гимн, призыв к борьбе с врагом.

Древнейшая запись этой песни — в Йстебницком канционале (возник около 1420 года); о ней упоминает Жижка в походном письме от 11 сентября 1422 года.

К гуситским песням относятся боевые походные песни (в том числе песня «Восстань, восстань, великий город Прага»), песни о Гусе и его мученической смерти, а также древнечешские песнопения, частью переработанные и дополненные самим Гусом («Живы хлебе» и другие), равно как и сатирически-обличительные песни, созданные приверженцами Гуса и направленные против врагов реформации в Чехии.

До нас дошло имя только одного сочинителя гуситских песен — священника Яна Чапка, которому принадлежат популярные гуситские песни: «Ну, христиане веры правой» (1417), «Начнем во имя божие» (около 1419 года), «Запоемте, дети».

Чапек в небольшом трактате (1417) говорит о значении песни для поддержания боевого духа войск, для морального воспитания воинов.

Многие гуситские песни создавались в связи со злободневными событиями, имели сатирический характер. Такова насмешливая песенка против реакционного фанатика архиепископа Збынка, распорядившегося сжечь множество «еретических» книг, не прочтя их.

В гуситских песнях определились черты массовой хоровой песни, шедшей на простой, ясный и выразительный текст на чешском языке. Жанр религиозного гимна, к которому в начале примыкали гуситские песни, принимал мало-помалу боевой походный характер, ритм которого, с типичными для музыки таборитов синкопами, явственно ощущается в песне «Кто же вы, божьи воины».

Табориты, стремясь вернуться к простоте ранних христиан, готовы были отвергнуть всю обрядовую пышность католического церковного обихода. Они зло высмеивают пение латинских гимнов, считая его «собачьим лаем». — «Лучше сказать пять слов, понятных народу, нежели 10 000 на заушном наречии», — заявляли табориты. В результате родной язык распространился в их богослужении. Если у гуситов на чешском языке шла часть мессы, то у таборитов — вся месса. Латинские гимны заменялись пением чешских духовных песен. В богослужении участвовали, в противоположность католическому ритуалу, женщины, которые пели в чешской мессе. Это явилось следствием уравнивания женщин в правах с мужчинами, что было характерно для гуситских нравов.

Отзвуки взглядов таборитов сохранились в деятельности «общины чешских братьев» (предположительно основана в 1457 году). Члены общины отказывались от личной собственности, средства к существованию добывали своим трудом, следовали высоким моральным принципам в личной жизни.

«Чешские братья» сыграли большую роль в развитии хоровой культуры Чехии, создавая певческие объединения и издавая обширные собрания песен. Наиболее интересное собрание напечатано в 1561 году в польском городке Шамотулы группой «чешских братьев» во главе с одним из руководителей и историком братства — епископом Яном Благославом (1528—1571), автором известного музыкально-теоретического трактата, который на протяжении многих лет служил чехам учебником теории музыки.

Так завершилось движение гуситства в самой Чехии. Значение гуситства было велико. Оно стимулировало формирование чешского языка, возродило и укрепило древние народные традиции в области песнетворчества. В области музыкальной культуры оно подготовило почву для дальнейшего расцвета чешской национальной культуры. Чешский язык распространялся далеко за пределами своей родины и стал

признанным дипломатическим языком в значительной части Восточной Европы.

Значение гуситства проявилось и в том широком резонансе, который оно вызвало почти во всей Европе. Глава немецкой Реформации Мартин Лютер назвал Гуса главным виновником ее (немецкой Реформации). В феврале 1520 года Лютер писал: «Представь себе, что я, без ведома, проповедовал и защищал до сего дня все мнения Гуса... все мы гуситы, сами не зная этого».

Музыка гуситов дошла в большом количестве не только в рукописных, но и в печатных песенниках, начиная с 1501 года.

После разгрома таборитского движения гуситские песни продолжали жить в чешском народе и звучали во время восстаний против австрийских и немецких угнетателей, вплоть до недавних дней — в период борьбы чехословацких партизан с фашистскими захватчиками. Мелодия гимна таборитов проходит в патриотических произведениях крупнейших чешских композиторов: в опере «Либуше», симфонических поэмах «Табор» и «Бланик» Б. Сметаны, «Гуситской увертюре» А. Дворжака, «Симфонической фантазии» О. Еремиаша и других.

Чешское музыкальное Возрождение и его значение в развитии культуры Европы

Лишь вслед за периодом мощного демократического национально-религиозного движения протестантизма обозначились среди чешского зажиточного бюргерства, дворянства, аристократической верхушки черты чешского Возрождения. Дело в том, что усиление внимания к народно-национальной культуре, борьба со средневековой схоластикой, антифеодалная направленность — эти и многие другие особенности эпохи Возрождения оказались в значительной мере осуществленными в религиозно-освободительном движении гуситов и таборитов, возникшем на основе подъема социально-экономического развития Чехии, особенно со второй половины XIV века.

В чешской поэзии, в прозе, в изобразительных искусствах, в архитектуре и в музыке на смену воинственным призывным песням-гимнам приходят «умиротворенные» произведения поэтической культуры чешского Возрождения, изложенные с литературным блеском и мастерством, появляются монументальные искусные жанры вокальной полифонии, лишенные, однако, былого огня и возбуждения.

Проблески гуманизма восходят еще к первой половине XIV века: это обработки басен Эзопа, повествования о Троянской войне, жизни Александра Македонского и т. д. И в разгар гуситского движения, когда основной задачей явилось возрождение родной чешской народной культуры в яростной борьбе с католической агрессией, вожди гуситства не забывали о занятиях латинским языком, проявляли интерес к усовершенствованию гуманитарных знаний, содействовали развитию опытных, естественных наук.

Так, ближайший друг и последователь Гуса Иероним Пражский — один из образованнейших людей своего времени — на своем магистерском диспуте в Париже в 1405 году защищал основной тезис современной химии: бог ничего не может уничтожить.

Весьма значительной при гуситах оказалась тяга чешского народа к просвещению. При широком развитии высшего образования не было забыто и образование низшее и среднее.

В Праге около университета была расположена целая колония коллегий для среднего образования; в большей части монастырей были школы.

В так называемых «приходских», низших школах¹, не было недостатка в хороших учителях, ибо по статутам Пражского университета каждый, получивший степень бакалавра, обязан был служить два года учителем в народной школе.

В Чехии быстро развивалось типографское дело. О высоком полиграфическом уровне свидетельствуют многие роскошные издания.

В XV веке происходит развитие архитектуры, начинающей приобретать ренессансный блеск и художественную завершенность.

Продолжает застраиваться великолепными зданиями Прага, значительные архитектурные постройки возникают и в Пльзене, Брно, Лейтомышле, в городе Кутна-Гора. Расцветает скульптура, резьба по дереву. Господствовавший в XIV и XV веках в Чехии своеобразный готический стиль начинает уступать место стилю, близкому итальянскому Возрождению, который закрепляется в архитектуре Чехии со второй трети XVI века.

Такие сооружения в Праге и ее окрестностях, как дворец Владислава, «Бельведер» Фердинанда I, «Звездный дворец»², с изумительными лепными украшениями, — вот выдающиеся сооружения Праги в стиле Возрождения.

Гуманист Эней Сильвий Пикколомини, приехавший в Чехию в первой половине XVI века, с восхищением восклицал: «Сознаюсь, что ни одно государство в целой Европе в наше время не отличается столь обильными, столь величественными и так изукрашенными храмами, как земля чешская... столь поразительные богатства не только удивляют в городах, но и в деревнях». Поразил Энея Сильвия и уровень образованности чешского народа.

В середине XVI века можно назвать ряд выдающихся чешских гуманистов: колоритной фигурой здесь был Богуслав Лобковиц (1462—1510). Он долго учился в университетах Болоньи, Феррары, восхищался памятниками античности, посетил в поисках античных редких рукописей Египет, Палестину, Грецию, Северную Африку и Сицилию. В своем дворце Лобковиц устроил прекрасно оборудованное помещение для научных занятий с богатым ассортиментом всевозможных коллекций и составил замечательную библиотеку из драгоценных изданий.

Из других чешских гуманистов выделяются Венцеслав Бухов — выдающийся математик, Викторий Вшерд, отличавшийся богатой эруди-

¹ По свидетельству современников, в одном Пражском округе насчитывалось 1914 приходских церквей, из них треть со школами.

² Дворец имел звездообразную форму, откуда и его название.

цией, блестящим ораторским дарованием, образцовым литературным слогом.

Передовых чешских гуманистов отличал горячий патриотизм, любовь к родной стране, не позволявшие Вшерду из-за изучения античной словесности забывать родной язык. «Так как я чех по национальности, я хочу учиться по-латыни, но говорить и писать по-чешски» — вот его девиз, который он осуществил на деле, оставив потомству произведения, изложенные на образцовом литературном чешском языке.

Матвей из Бенешова в своей «Грамматике чешской» (1577) восхваляет чешский язык, как «прекраснейший цветок великого языка и народа славянского, который далеко на свете распространился...»

Правский университет широко оказывал гостеприимство иностранцам и дал образование многим выдающимся иноземным деятелям, прежде всего представителям братского польского народа, а также немецким ученым.

„Литератские братства“

Спустя несколько десятилетий после окончания гуситских войн, Прага превращается в центр чешского Возрождения; звучит монументальная вокальная полифония чешских и иноземных мастеров, к которой присоединяется и музицирование многочисленных обществ любителей («Литератские братства») и внушительных вокальных и инструментальных ансамблей меценатов.

Своеобразным явлением городского музыкального быта Чехии XVI века стали «Литератские братства». Эти бюргерские объединения занимались в праздничные дни для собственного удовольствия исполнением многоголосных произведений на религиозный текст.

Первые следы подобных объединений можно усмотреть в «самодельном» музицировании цеховых организаций XIV века¹. Их репертуар был довольно пестрым: начиная с пения в унисон, вплоть до произведений трех-, четырех- и пятиголосной вокальной полифонии, в связи с чем участники объединений подразделялись на «хоральных певцов» и на певцов «фигурального пения». Гордостью объединений являлись издания исполнявшихся произведений, с большим вкусом разукрашенные, снабженные миниатюрами высокохудожественной работы.

«Литераты» не только создавали церковные хоры, певшие на чешском языке, но и организовывали хоровые капеллы городской интеллигенции и цеховых объединений ремесленников.

¹ В отличие от немецких мастерзингеров они были чужды стеснительных правил табулатуры.

В центре внимания «Литератских братств» неизменно оставалась народная песня.

Расцвет многоголосия Выдающееся достижение чешского музыкального Возрождения — расцвет национального вокального многоголосия.

Многоголосие развивалось в Чехии еще с XIII века. До нас дошла одна чешская диафоническая¹ запись примерно от середины XIV века.

Начиная с XV века сохранилось уже много памятников раннечешского многоголосия — диафонического, дискантового склада (с частыми квинтовыми параллелизмами), а также в складе гимеля и фобурдона. Несколько позже развиваются формы свободного двухголосия с инструментальным вступлением и интерлюдиями, появляются трехголосные мотеты, *cantus firmus* которых (обычно он шел в теноре) содержит чешские народные или духовные песни (например, святовацлавскую песнь).

В период расцвета чешского Возрождения подымается на новую ступень развитое многоголосие, как в творчестве местных чешских композиторов, так и в исполнении лучших произведений иноземных мастеров.

При дворе Фердинанда I (1526—1564) играла «Придворная капелла», находившаяся с 1526 года в Праге. При Рудольфе II (1576—1612) она достигает высшего развития, совпавшего с расцветом Возрождения в изобразительном искусстве, архитектуре и литературе. В это время Прага снова становится центром музыкальной жизни всей Европы. В Прагу устремляются выдающиеся иноземные музыканты, среди них Орlando Лассо, франко-фламандцы Филипп де Монте, Якоб Реньяр, немецкий полифонист Ганс Лео Гаслер.

Чертами большого своеобразия отмечено было творчество таких чешских мастеров конца XVI—начала XVII столетия, как Ян Троян Турновский, Иржи Рыхновский и Ян Крыштов Гарант из Полжиц (1564—1621).

В их полифонических произведениях, светских и духовных, наблюдается связь с чешским народнопесенным творчеством. Контрапунктическое развитие у них далеко от вычурностей франко-фламандской полифонии; оно отличается простотой и естественностью, мелодии привлекают своей выразительностью и напевностью, нередко восходящей к истокам народнопесенной культуры.

Такова, например, пятиголосная месса (предположительно Яна Трояна Турновского), где *cantus firmus*, проходящий в теноре, — чешская народная песня «Дунай — глубокая вода»:

¹ Д и а ф о н и я — разновидность органаума.

Дискант
Альт
Тенор
Бас

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri e, ky -

Ky - ri e,

son, ky - ri - e

- ri - e

Ky - ri e e e

e - le -

- e - le - i - son, ky -

- le - i son, Ky

- le - i son, Ky и т. д.

Ky - ri - e e

Все части здесь носят монотематический характер. Турновский же около 1577 года обработал в трехголосном складе старочешские духовные песни, а также создал многочисленные пяти- и шестиголосные мужские хоры, отразившие древнюю чешскую традицию мужского вокального ансамбля.

В сочинениях Турновского в полной мере проявляются черты полифонии, распространенной в «Литератских братствах»: глубина содержания, народнопесенная основа, простота и ясность склада.

Значительно полифоническое мастерство и Иржи Рыхновского¹.

¹ Он родился, примерно, в 1545 году в Рыхнове над Кнежной. Умер около 1616 года.

Рыхновский в ту пору был известным композитором и именовался «знаменитым музыкантом» («musicus celeber»). Произведения его представлены в многочисленных канционалах «Литератских братств».

Наиболее видным мастером плеяды чешских полифонистов Возрождения был Крыштов Гарант из Полжиц и Бедружиц.

Он родился в 1564 году в замке у Нирска. Литературное и музыкальное образование получил при дворе Фердинанда Тирольского в Инсбруке в 1576—1584 гг., где познакомился с тамошней капеллой и с представителем нидерландской полифонии Реньяром.

В 1598—1599 гг. Крыштов Гарант предпринял путешествие в Иерусалим, Каир, Александрию, Венецию и Падую. С 1612 года поселился в своем замке Пецци, где основал капеллу. Сблизившись с протестантами, он в 1618 году перешел на их сторону. После Белогорской битвы был арестован австрийскими властями и в 1621 году казнен на Староместской площади в Праге.

Хотя произведения Крыштова Гаранта содержат черты поздней нидерландской школы со следами венецианского пышного колорита, но мелодика его произведений тесно связана с традицией «Литератских братств» и содержит черты чешской полифонии.

Характерным образцом является заключение *Gloria* из мессы, возникшей около 1610 года:

236 Qui tol lis pec - ca ta mun

Qui tol lis pec ca

Qui tol lis pec ca ta mun

Qui tol lis pec ca

di, mi se re re no

di, mi se re re no

di, mi se re re no

ta mun di, mi se re re

re no - bis, qui tol - lis, qui
 - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 8-re-no bis, qui tol - lis pec - ca - ta
 no bis, qui tol - lis
 no bis

tol lis pec - ca - ta mun - di,
 - di, qui tol - lis pec - ca - ta
 8 mun - di, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di
 mun - di, su - soi - pe
 8 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - soi -
 pec - ca - ta mun - di
 tol - lis pec - ca - ta mun - di su - soi -

su - soi - pe de - pre - ca - ti - o - nem no
 de - pre - ca - ti - o - nem no stram. Qui
 8 pe de - pre - ca - ti - o - nem no Qui
 pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

dex te - ram Pa -

8 stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

- tris, mi - se - re - re no -

tris, mi - se - re re no -

Pa - tris, mi - se - re - re no - bis

8 mi - se - re re

tris, mi - se - re - re no -

- bis. Quo - ni - am tu

- bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, quo -

8 Quo - ni - am tu

no - bis. Quo - ni - am tu

- bis Quo - ni - am tu so -

so - lus san - ctus,

- ni - am tu so - lus san - ctus,

tu so - lus san - ctus,

8 so - lus san - ctus, tu so -

lus san - ctus,

Временный упадок музыкальной культуры Чехии

После более чем 200-летнего периода расцвета музыкальной жизни Чехии, в XVII веке наступил временный упадок. Еще до тридцатилетней войны резиденция империи была перенесена из Праги в Вену. Туда была переведена и «Придворная капелла».

Уже в 1547 году Габсбурги добились провозглашения чешским сеймом наследственного их права на чешский престол. «Чешские братья» были изгнаны из пределов Чехии. Гуситские песни также подверглись запрету. Королевский двор Габсбургов и феодальная знать стали основными проводниками западных влияний в области литературы, изобразительных искусств и музыки. В капелле Рудольфа II преобладали фламандские музыканты. Интересна фигура и органиста пражской церкви Якоба Хандля Галлуса — словенца по происхождению (1550—1591), творчество которого отразило черты славянской культуры. Дальнейшее развитие народно-национальной чешской музыки, как и всей чешской культуры, было надолго приостановлено роковой для Чехии битвой при Белой Горе близ Праги 8 ноября 1620 года, где немногочисленные войска восставших против Габсбургов чехов были разбиты. Следствием этого явилось жестокое подавление католической реакцией протестантского движения, стремление искоренить самое воспоминание о самостоятельности Чехии и ее национальной культуре. Подорванная в своих производительных силах и лишенная передовой интеллигенции, стоявшей на страже народной культуры и народных интересов, Чехия легко стала добычей Габсбургов.

Но народный дух чехов искоренить не удалось ни католической реакции, ни последовательной политике германизаторов. Чешский народ сохранил свое национальное лицо вплоть до великого своего культурного возрождения, которое с громадной интенсивностью развернулось в конце XVIII века.

7. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЬШИ

Истоки польской музыкальной культуры

Истоки польской народной музыкальной культуры уходят в глубокую древность — к территориальным объединениям польских славян V—IX веков, которые иногда неточно именуются племенами, а по существу были «племенными княжествами».

Мифология польских племен в ту пору имела многие черты, встречавшиеся и у других славян (культ предков, огня, обожествление могучих сил природы и т. п.).

Празднества в честь богов, олицетворявших силы природы, были связаны с земледельческим календарем. Позднее (начиная с X века) они были приурочены к христианским

праздникам и сопровождалась не только определенными обрядами, но также плясками, хороводами, играми и пением. Песни пелись и у колыбели ребенка, и за работой, в школе. Песней провожали воинов, уходящих в бой.

Несмотря на то, что никаких следов этого народного творчества дохристианской поры не сохранилось, дошедшие до нас древние песни польского народа позволяют говорить о многих общеславянских чертах музыки этого далекого прошлого. Характерны, например, типичные для древнеславянской песенности трихордные попевок, «опевание» опорных звуков мелодии, элементы ладовой переменности, стремление к широкой свободной смене двудольного размера трехдольным, частое обращение к пятидольности.

Издавна у поляков применялись музыкальные инструменты, общие с другими славянскими народами.

Путь к образованию единого древнепольского государства (на протяжении V—IX веков) шел от объединения «племенных княжеств», возникших на территории Польши на основе племенных союзов периода распада первобытно-общинного строя — к образованию классового общества — раннего феодализма. Это было вместе с тем временем формирования польской народности.

Объединение польских земель в рамках единого государства произошло в конце X века при Болеславе Храбром. Время быстрого развития в Польше феодальных отношений — конец X — начало XI века.

Ввиду того, что классовое общество в Польше формировалось в период, когда повсеместно в Европе сложились прочные материальные предпосылки для возникновения феодального строя, славянские племена не развили в своей среде рабовладельческих отношений до степени основного способа производства. На территории Польши установился феодальный строй. Одним из следствий этого явилось принятие при польском князе Мешко I в 966 году христианства по латинскому обряду, что в свою очередь ускорило прогрессивный для того времени процесс феодализации.

Принятие Польшей христианства по католическому обряду с латинским языком богослужения имело безусловно отрицательное значение для последующих судеб польской культуры. Оно затормозило нормальное развитие польской — славянской — культуры, отодвинуло на столетия создание письменности на родном языке, отеснило широкие слои польского народа от участия в создании своей культуры. Официальным в Польше стал язык латинский, непонятный народу и доступный лишь небольшой культурной привилегированной верхушке. На нем совершалось богослужение, писались документы, ему учили в школах, на нем же возникли первые произведения польской письменности (Жития святых, Погодные записи событий, первый польский исторический труд —

Хроника так называемого Галла-Анонима начало XII века).

Стремление к реставрации язычества и к уничтожению христианской церкви явилось отражением антифеодальных выступлений народных масс.

Появление на территории Польши немецких колонистов (монастырей, рыцарства, торговцев и ремесленников в городах, а в польских деревнях — крестьян) привело к усилению немецкого влияния в области культуры. Влияние это усилилось с введением немецкого права в городах и деревнях.

Большое развитие музыкальной культуры в Польше отражено в наиболее ранних из дошедших до нас хрониках, постановлениях церковных соборов, папских указах.

Музыкальная культура Польши при феодализме

Уже в хронике Галла-Анонима говорится о хороводах под музыку и прихлопывании в ладоши (буквально «под хлопки»), о девичьих песнях, игре на лютне. От XIII века сохранились известия о музыке военной и о зачатках музыкально-сценических действий, сопровождавшихся танцами и игрой на музыкальных инструментах. К первым же векам второго тысячелетия восходят и сведения о странствующих народных музыкантах. Папа Иннокентий III уже в 1207 году в письме к архиепископу Гнезненскому бранит «зрелища в послерождественские праздники и вообще мистерии и интермедии, устраиваемые в кафедральных церквях личностями, ряжеными в маски». Очевидно, это письмо не оказало желаемого действия, так как не более, чем через 23 года понадобилось постановление папы Григория IX, запрещавшее «краковским школярам собираться в Тынце в рождественские праздники и устраивать там игрища, пение песен... и всевозможные развлечения».

Несмотря на преследования католических властей, народные музыканты продолжают быть желанными гостями в сельских и городских празднествах. Такая любовь народных масс к гонимым музыкантам понятна: в Польше, как и в других странах, странствующие музыканты в песнях своих отражали тяжелую жизнь и чаяния народа, стонавшего под гнетом феодалов-помещиков.

Эти народные музыканты были мастерами на все руки. Они «умели хорошо и быстро рифмовать и играть на разных музыкальных инструментах»; для широких кругов слушателей они сочиняли песни, доступные народу по содержанию, форме и языку.

Много народных музыкантов селилось в городах. Косвенно подтверждает это постановление краковских властей, устраняющее с мещанских свадеб певцов, «поющих песни и декламирующих» (в Польше их называли в то время «рифмоделами»); мещанам «разрешалось приглашать на свадьбу не больше восьми затейников, музыкантов, заезжих комедиантов».

Но и в монастырях представители народных музыкантов пользовались большим успехом. Это ясно из запрета краковского и плоцкого синодов «иметь духовным лицам дело с фокусниками и музыкантами... и содержать их на церковные доходы». Тем не менее большинство аббатов «содержало целую ватагу фокусников, певцов, лютнистов и других музыкантов, играющих на разных инструментах». Тако о епископе Длугоше рассказывают, что «он любил наслаждаться шумным хором лютен, труб, дудок и всяких других гудошных инструментов»; аббат Жеганского монастыря «с удовольствием уходил к пюпитру на хорах и, аккомпанируя сам себе на органе, часенко напевал веселые песни в кругу собравшихся монахов». Еще в середине XV века в описях папских и епископских посланий делаются предостережения тем представителям духовенства, которые «распевают в костеле и монастырях песни, скорее театральные, чем хоровые, чтобы забавлять ими народ... Не следует трепать глотку по образу трагедий, — значитися дальше, — дабы в костеле раздавались театральные мелодии».

Дошли до нас и отдельные имена польских народных музыкантов, как, например, придворного «жонглера» Иорика, который якобы сумел «наиграть или напеть себе целую деревню».

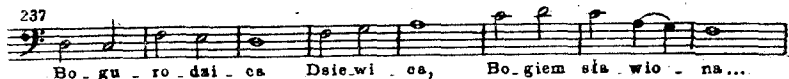
Музыкальная жизнь польских городов

Начиная с XIV века в городах образуются цеховые объединения музыкантов и постоянные городские оркестры. Крупными очагами музыки становятся Люблин, Познань, Гнезно, Вроцлав, а также ряд более мелких городов (даже в городке Глогов имелись городской, духовой и струнный оркестры, отмечены и выступления виртуозов на позитиве).

Особенно высок был уровень музыкальной жизни древней столицы Польши Кракова. В XV веке там основана была придворная капелла с хорошим составом исполнителей (среди них было уже немало польских певцов, фигурировал также хор мальчиков). В 1540 году была создана так называемая «Капелла рорантистов»¹ с функциями, аналогичными Сикстинской капелле в Риме.

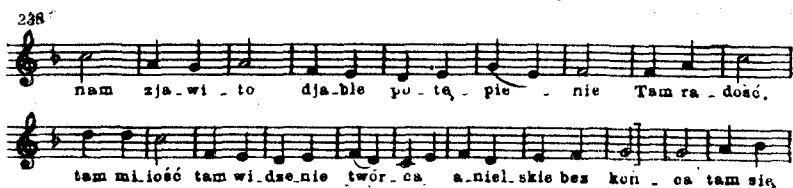
Документальные данные устанавливают развитую музыкальную жизнь в Кракове и среди широких слоев горожан, не говоря уже об издавна бывшем ключом роднике народной музыки. Почти в каждом доме встречались портатив, регал, клавикорды, а также другие музыкальные инструменты. Интенсивная музыкальная жизнь краковских ремесленников вызвала к жизни особый музыкантский цех.

Первые музыкальные памятники с польским текстом дошли до нас от XIII века. В числе самых ранних — религиозная песня «Богородзика», сохранившаяся в ряде копий. Древнейшая — от 1407 года:

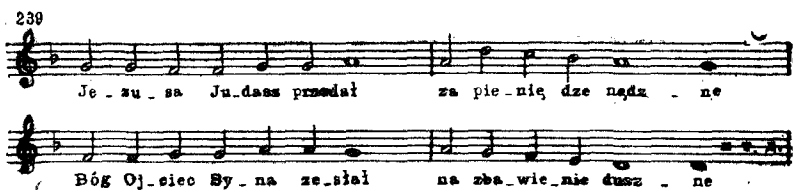


¹ Название от начальных слов латинских песнопений «Rorate», отличавшихся искусным, сложным мелодическим рисунком.

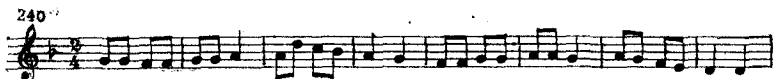
Показательно, что славянские народнопесенные черты явно проступают уже в этом древнейшем боевом гимне польского народа, особенно в четвертом разделе:



Еще ярче дает о себе знать народный танцевальный характер мелодии неизвестного автора, созданной на весьма популярное в XIV веке поэтическое произведение «Псалтырь, или Пятнадцать размышлений о страстях господних» Владислава из Гельнева:



Особенно ясен народно-танцевальный характер этой мелодии при сокращении длительностей, по-видимому, соответствующем исполнению напева в XV веке:



Таким образом, уже в эти отдаленные времена, несмотря на немецкое влияние и гнетущую роль католицизма, даже в произведениях на религиозный текст определенно проступают черты характерного для польского народа музыкального своеобразия.

Музыкальная культура Польши в эпоху Возрождения и Реформации

Особенно интенсивным был рост народно-национальных черт в польской музыке в условиях развития в Польше гуманизма и Реформации.

Известное нам и в отношении культуры других стран внимание представителей гуманистов и Реформации к народным традициям, родному языку, родной музыке своей страны особенно рельефно проявилось в польской музыке XVI и начала XVII века.

Поэтому музыкальная культура Польши периода Реформации и гуманизма должна быть рассмотрена главным образом с точки зрения присущих ей своеобразных народно-на-

циональных особенностей. Именно наличие их привело к формированию в польской музыке того времени оригинальной самобытной вокальной полифонии, лютневой и всякой иной инструментальной музыки, большому развитию и распространению за пределами Польши специфически польской танцевальной музыки.

Политическое объединение польских земель и укрепление между ними экономических связей создали базу для дальнейшего развития всей польской культуры. Продолжался процесс формирования и развития языка польской народности¹.

Успехи экономического развития и политического объединения страны обусловили значительное увеличение количества школ, особенно в городах. В 1364 году в Кракове был открыт университет, ставший вскоре центром просвещения и национальной науки. Он приобрел славу и за пределами Польши. Кроме поляков, в нем в XV веке обучалось много венгров, немцев, чехов, литовцев.

Крупных успехов достигла в XV веке польская наука, особенно в области математики и астрономии, давшей миру гениального Миколоая Коперника. Во второй половине XV века появляются и первые труды по естественным наукам, растет и ширится печатное дело. Первая типография была основана в Кракове в 1475 году.

Успехи в развитии языка, образования и науки отразились и на развитии польской художественной литературы, продолжавшей еще в ту пору отличаться значительной бедностью жанров, преобладанием произведений религиозного характера. От XV века до нас дошли первые опыты в области лирики, отрывки любовных стихотворений и писем, вышедших, по-видимому, как подобные им опыты на латинском языке, из студенческой среды. Возникали в XV веке и поэтические произведения патристической направленности (например, песня, воспевавшая Грюнвальдский бой). Черты лирической взволнованности, большой выразительности проступали и в поэтических произведениях на польском языке на религиозные темы (среди них заслуживают внимания так называемые «Марийные песни», связанные с культом деви Марии).

Сохранившиеся до наших дней памятники архитектуры XV—XVI веков, высокое искусство зодчих, резчиков по дереву, вышивальщиков и других художников в области прикладного искусства свидетельствуют о большом развитии художественных вкусов населения польских городов, число которых заметно возросло в течение XV века.

В тесной связи с социально-экономическим, политическим и культурным развитием Польши во второй половине XV—первой половине XVI века находилось распространение в

¹ В 1440 г. появился первый труд, посвященный польскому языку: «Трактат о польской орфографии» профессора и ректора Краковского университета Якуба Паркоша.

Польше гуманистических и реформационных идей, что имело большое прогрессивное значение. Польский гуманизм и Реформация подрывали позиции такой важнейшей опоры феодального строя, какой была католическая церковь, являвшаяся одновременно и крупнейшим феодальным собственником земли; они сыграли важную роль в росте патриотических настроений в Польше, способствовали подъему национального самосознания польского народа.

Гуманизм и Реформация в Польше отличались своеобразными особенностями. При общей политической и экономической слабости польского города в сравнении с передовыми странами Западной Европы главной движущей силой гуманистического реформационного движения в Польше оказалась средняя шляхта. Во второй половине XV века центрами гуманизма были королевский двор и дворы магнатов, со второй четверти XVI века наиболее активной силой гуманистического и реформационного движения стали средняя шляхта и бюргерство. Прогрессивные лозунги Возрождения и Реформации были использованы среднепоместной шляхтой для борьбы против духовных феодалов, против магнатов и королевской власти.

Использование шляхтой идей гуманизма и Реформации определило своеобразие и противоречивость культуры польского Возрождения. В своих лучших достижениях, связанных со славными именами Вита Ствоша, Яна Кохановского, Миколая Коперника и с деятельностью целой плеяды других выдающихся польских гуманистов, движение Возрождения выходит по своему содержанию и значению далеко за пределы ограниченной политической идеологии шляхетско-бюргерского блока. Лучшие достижения литературы и искусства польского Возрождения уходят своими корнями в народ. Движение народных низов в городах, левое крестьянское течение (арианство) создали ту социально-политическую обстановку, которая обусловила появление наиболее прогрессивных идей в произведениях польских гуманистов. Выступившие в польской литературе и искусстве наряду со шляхтой выходцы из мещанского сословия были ближе к истокам народной культуры, творчество народных масс оказывало на них большое влияние. Благодаря своей антикатолической направленности оно способствовало развитию литературы на польском языке утверждению в искусстве светских мотивов.

**Реформация
в Польше и ее
отражение в му-
зыке**

Антикатолическое движение в Польше намечается в начале XV века (уже в это время учение Гуса нашло в Польше немало последователей, несмотря на то, что католическая церковь вела ожесточенную борьбу с проявлениями гуситства) и интенсивно развивается вплоть до середины XVI века. Такие города, как Гданьск, Торун, Познань и

Краков полностью или частично перешли в новую веру. Провозглашенная в 1539 году свобода книгопечатания содействовала мощному распространению сочинений протестантов. В 40-х годах XVI века движение протестантизма усиливается настолько, что сейм в 1553 году требовал прекращения всяких сношений с Римом. Когда польский король шел в церковь, придворные у входа в костел толпами его покидали, очищая себя от старой веры, словно от грязи на сапогах,— замечали современники.

Как сказано, лозунги Реформации широко были использованы шляхтой, которая видела в религиозной Реформации удобное средство ограничить привилегии духовенства, сократить церковные поборы и поживиться за счет богатств католической церкви, расширив свои владения путем конфискации церковных земель. Значительная часть польских и литовских магнатов стремилась добиться при помощи Реформации еще большей независимости от королевской власти. Довольно многочисленны были приверженцы Реформации среди низшего духовенства, которые не имели своей доли в богатствах феодальной церкви и стремились путем Реформации улучшить свое положение. Польское же крестьянство, угнетение которого в условиях шляхетского хозяйства все усиливалось, оставалось в своей массе в стороне от движения Реформации.

Таким образом, в отличие от Реформации в Чехии и Германии, реформационное движение в Польше развернулось главным образом на основе конфликта светских феодалов и церкви, носило ограниченный характер. Эта особенность польской реформации была одновременно главной причиной ее слабости.

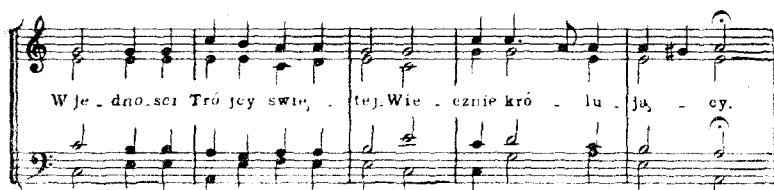
Во второй половине XVI века католицизм в своей борьбе против Реформации призывает на помощь иезуитов (1564), а страх перед начавшим разворачиваться народным движением реформационного характера заставил польских феодалов вернуться в лоно католической церкви.

При всей своей относительной слабости Реформация в Польше нашла отражение и в польской литературе, и в польской музыке. Она сопровождалась большим вниманием к родному языку, к народной культуре, в том числе к народной польской музыке. Один из главных представителей Реформации, идеолог среднепоместной шляхты и вместе с тем горячий польский патриот Миколай Рей (1505—1569) впервые стал писать на польском живом разговорном языке в общепонятных формах (диалог, послание, сатира). Рей во многом правдиво раскрыл язвы, отрицательные черты польского феодального быта, смело обличал разнузданные нравы дворянства. Он подверг критике распространенные среди польской аристократии иностранные моды, сокрушался о том, что «нет

на свете более беспечных людей, чем поляки, которые меньше всего любят свой язык». Рей выдвигает смелое требование: «Пусть чужеземные народы знают, что поляки — не гуси, что и они свой язык имеют».

Прозанческий перевод на польский язык псалмов, сделанный Реем, был положен на музыку видным композитором Вацлавом из Шамотул.

«Магистр свободных искусств» Вацлав (середина XVI века) проявил себя большим мастером полифонии в произведениях, связанных с католичеством, — мессах, мотетах на латинский текст. Но затем он перешел к скромным протестантским песням на польском языке, которые отличались мелодической привлекательностью и базировались на народных колядовых песнях:



Такие песни Вацлав писал в ясном аккордовом складе, что обеспечивало доступность музыки.

Но и крупные произведения Вацлава (например, мотеты) обнаруживают характерные черты польской полифонии:

242

Soprano: In te Do-mi-ne spe-ra

Alt: In te Do-mi-ne spe-ra

Tenor: In te Do-mi-

Bass: In te



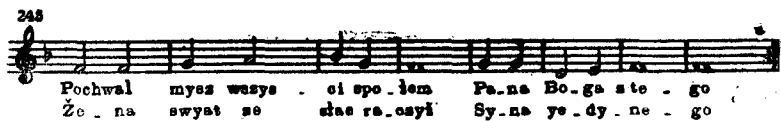
Это — напевная мелодика широкого дыхания, естественность, простота, отсутствие ухищренности, глубокая, но сдержанная выразительность.

Другой выдающийся композитор Миколай Гомулка (род. около 1539 года, ум. в 1609 году), следуя за Вацлавом из Шамотул, положил на музыку псалмы в замечательном стихотворном польском переводе Яна Кохановского. «Мелодии для псалтыря» Гомулки изданы в 1580 году в Кракове и содержат 150 напевов в четырехголосном складе для смешанного хора.

Мелодии эти, отличаясь простотой и естественностью, органически связаны с народным творчеством (характерная секстовость!):



Теплота, выразительность напева Гомулки:



сочетается с искренностью и безыскусственностью. Напевы радостные:



чередуются с глубоко скорбными:



Сам Гомулка в предисловии к своему сборнику подчеркивает, что его мелодии «сочинены просто, незатруднительно» для восприятия простого народа; автор писал их не для «итальянцев» (имеются в виду профессионально-вышколенные хоры.—Р. Г.), а для поляков, для наших простых людей. Черты польской музыки проступают и в общем характере мелодики, в господстве типичных народно-песенных оборотов, в свободном ритме нередко танцевального характера; в соразмерности соотношения текста и напева.

Своеобразную прелесть придают мелодиям Гомулки хроматизмы, лишенные какой-либо нарочитости, образуемые последовательно развертывающейся мелодикой отдельных голосов:



Если у итальянского мадригалиста Маренцио хроматизм в большой мере служил колористическим задачам, то Гомулка преследует цель — добиться большой выразительности. В целом «Псалтырь» Кохановского — Гомулки является не только наиболее выдающимся достижением польской культуры Возрождения, но и замечательным памятником мирового искусства.

Гуманизм в Польше Со второй половины XV века в Польше, и его отражение в как и во всей Европе, начинает распростра-
музыке няться гуманизм, что свидетельствует о дальнейшем кризисе феодально-католической идеологии.

Первыми гуманистами в Польше были: Гжегож из Санока, ректор Краковского университета Павел Лодковиц, Ян Остророг. Они были связаны с итальянскими гуманистами (особую роль в развитии гуманизма сыграл венецианец Каллимах, проведший вторую половину своей жизни в Польше); владея в совершенстве классической латынью, они проявляли и много самобытных польских черт, положивших основу своеобразию польского гуманизма.

Мастерски владевший стихом и прозой, остроумный эпиграммист львовский архиепископ Гжегож из Санока (ум. в 1447 году) сочетал с духовным саном свободный образ жизни, пылкость и любознательность. Знаменательно для гуманистической направленности Гжегожа его влечение к музыке. По свидетельству Каллимаха, Гжегож обладал «прекрасным слухом, сильным и звучным голосом, в котором было не меньше нежности, чем блеска... Кого Гжегож не мог восхитить своим почерком, тех покорял музыкой».

Патриотические и антиклерикальные взгляды Лодковица были развиты во второй половине XV века выдающимся публицистом Яном Остророгом (род. около 1446, ум. в 1501 году), который боролся за объединение польских земель, был выразителем идей раннего этапа формирования польского национального самосознания.

Литературным произведением яркой гуманистической направленности была книга Лукаша Гурицкого (1527—1603) — «Польский придворный», написанная по образцу одноименной книги итальянца Кастильоне, но вместе с тем являющаяся самостоятельным произведением с польским национальным обликом. Гурицкий рисует идеал светского, всесторонне образованного человека, — гуманиста-шляхтича. Важно, что особое место в этой книге занимает раздел о польском языке.

Крупнейшим идеологом гуманистического движения в Польше явился видный польский публицист Анджей Фрыч Моджевский (1503—1572), который в своих трудах выдвигает идею, что польскую «нацию» должен составить весь народ, а не только шляхта.

В рассматриваемое время значительное развитие получает народная литература, по преимуществу мещанская. Весьма популярны были диалоги, осмеивающие школьную нищету, хищничество в войсках, а также развлекательные повести, нередко переводные.

Период Возрождения в Польше получил своеобразное и яркое отражение в изобразительном искусстве.

Уже в конце XV века можно проследить черты нового отношения к жизни. Сохраняя свою религиозную условность, живопись приобретала оттенок демократизма, отличалась глубоким человеческим чувством и искренностью. Художник показывал евангельских героев как живых людей, с их радостями и страданиями. На заднем плане этих произведений мы находим часто реалистически переданные жанровые сценки.

Расцвет скульптуры связан с именем замечательного мастера Вита Ствоша (около 1445—1533). Его произведения явились ценным вкладом в польское и в общеевропейское искусство.

С новым подходом к человеческой личности связан расцвет портрета.

Большое развитие получили в XVI веке миниатюра, реалистически изображающая различных ремесленников за работой, и жанровые картинки из городской жизни.

Ярко и всесторонне отразился гуманизм в польской музыке вокальной и инструментальной.

Гуманистические черты проявились у одного из первых крупных польских композиторов — Миколая Радомского, смелого и своеобразного представителя «раннего Возрождения» (*Arg nova*) в польской музыке. В его творчестве, преимущественно изложенном в трехголосном складе, проявляются такие народно-национальные черты польского многоголосия, как свежесть и напевность мелодики, связанные с народными первоисточниками.

Выдающийся польский композитор-гуманист Миколой Краковский отличался разносторонностью своего творчества: ни один жанр не был чужд его многогранному дарованию. Он писал как произведения в литургических жанрах, так и польские духовные песни; он делал органные транскрипции вокальных пьес других авторов, сочинял органные прелюдии. Известна светская песня этого композитора в жанре мадригала. Особое значение приобрели танцы, опубликованные в упомянутой выше табулатуре Яна Люблинского. Миколой

Краковский сочетал полифоническое мастерство с разнообразными и смело примененными гармоническими оборотами.

У Миколая Краковского, в частности, особенно ясно проступили черты славянской музыки, близость мелодических оборотов к украинским и великорусским песням и танцам. Так, например, в следующем танце, взятом из записей органной табулатуры Яна из Люблина, явственно слышны интонации украинского гопака:

„Hajducki“

249



25

26

В оригинале танец носит название «Гайдуцкий», что допускает предположение о заимствовании интонаций этого танца из венгерской или южнобалканской славянской музыки. Возможно, однако, что мелодия эта была записана Миколом Краковским из уст какого-либо украинского «гайдука», состоявшего в услужении у польских панов.

Обороты интонаций русской пляски встречаются и в других танцах того же Миколы Краковского. Вот характерные образцы:



В отличие от Николая Краковского, известного нам своими светскими, преимущественно танцевальными, произведениями, уроженец Львова Мартин Леополита (1540—1589) также широко применяет старинные польские духовные песни и в крупных произведениях на латинский текст, соединяя подчас различные народные напевы одновременно в разных голосах.

В своей пасхальной мессе Мартин использует 4 народные песни¹:

¹ Примеры песен разбиты на отдельные «колена» для большего удобства сравнения с соответствующей песней как тематической основой, ибо каждая песня порождает группу тематических попевок, друг друга сменяющих и взаимно переплетающихся.

- a) Chrys - tus Pan zmart - wych wstał
- b) Zwy - cięś two o - trzy mał
- c) Bo zbu - rzył śmierć sro - ga
- d) Swo - ja śmier - cia dro - ga
- e) Al - le - lu - ja
- f) Ky - ri - e e - lei - son.

- a) Chry - stus zmart - wych - wstał jest,
- b) Nam na przy - kład dan jest.
- c) Iż ma - my zmart - wych pow - stać
- d) z Pa - nem Bo - giem kró - lo - wać
- e) Al - le - lu - ja

- a) Wstał Pan Chry - stus
Z mart - wych ni - nie
- b) U - we - se - lił lud swój mi - le

254

a) We - so - ly nam dzien na - stal

b) Gdy Pan Chry - stus zwy - cię - ły

сочетая одновременно все четыре песни в *Credo*:

255 **Credo**

De - um de - De - o, lu - men de lu - mi - ne. De um

В первом шестиголосном *Agnus Dei* композитор поручает тенору мелодию второй песни, в то время, как сопрано поет мелодию первой, а остальные голоса контрапунктически вплетают имитации этих основных мотивов:

256

Cantus
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus

И т. д.

И т. д.

И т. д.

Насыщая свои крупные произведения народными интонациями, искусно разрабатывая их имитационно, Мартин достигает той «восхитительной мелодики», о которой восторженно повествует живший в XVII веке его биограф Старовольский, отмечая мастерство, «сладостность» и торжественную величавость полифонического искусства Мартина Львовского.

Крупнейшим мастером польской полифонии на рубеже XVI—XVII веков был Миколай Зеленский (род. около 1550, ум. около 1615 года) — органист и руководитель капеллы в Ловиче; в 1611 году он издал в Венеции два тома духовных произведений. Зеленский с равным мастерством владел вокальной и инструментальной полифонией. Он впервые в Польше стал применять многохорность (соединяя 2, а иногда 3 и 4 хора, сопровождаемые органом). Он же соединял вокальный ансамбль с инструментальным, струнным и духовым. Новаторский в ту пору монодический склад с гармоническим сопровождением сочетался у Зеленского с редким мелодическим даром, замечательным мастерством последовательного тематического развития, с умением сообразовать характер музыки с содержанием текста, с сюжетом произведения. Тонкая выразительность музыки Зеленского была связана с мастерским использованием различных вокальных и инструментальных тембров, со смелыми модуляциями, соответствовавшими требованиям сюжета и текста. Музыка Зеленского отличалась явно выраженным славянским характером. Это проявлялось в напевной сочной кантилене большого дыхания, в использовании польских народных мелодий, славянских ладов, характере полифонии, господстве плагальности, ритмической свободе (синкопированный ритм даже в культовых хоровых произведениях).

Необычайно выразителен мотет Зеленского «Vox in Rama» («Голос в Раме»). Музыка мотета ярко раскрывает глубоко человеческий образ матери, потерявшей своих детей, передает ее неутешное горе, весь трагизм ее состояния. Вот начальная попевка с интонациями вздоха, скорби:



из которой органично вырастает хроматическая попевка, выражающая вопль и горькое рыдание матери:



Жизненно-правдивые темы этого скромного по составу мотета (три голоса и орган), в своем развитии последовательно отображают нарастание скорби, горя, являются примером постепенного развития музыкального образа.

Путем действенных секвенций, Зеленский достигает значительного эмоционального нарастания, еще усиленного мастерской разработкой других тем. Впечатлению целого способствует и использование динамики, и соответствующее изменение всей фактуры.

Музыка мотета «In nativitate Domini», в противоположность горестному характеру предыдущего, соответствует радостному и, вместе с тем, торжественному характеру сюжета, носит светлый, бодрый и в то же время сдержанный характер. И здесь она последовательно отражает разделы текста, сохраняя единство тем, соединяющихся одновременно в коде. Исключительно смелым, для того времени, еще небывалым в истории культовой полифонии является прием резкого подчеркивания посредством синкопы слабой доли такта в стройном аккордовом последовании в «Аллилуйя»:

259 Allegro

Сопрано
Альт
Тенор
Бас

Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja и т.д.

Это — явное отражение своеобразия народно-бытовой польской танцевальной стихии.

Народно-национальные черты музыки Зеленского проявляются и в характере мелодики, и в элементах подголосочности, в типичной для польской хоровой полифонии плагальности (даже в кульминации коды мотета полностью отсутствует доминанта!).

В творчестве Миколая Зеленского подытожены в сконцентрированном виде основные черты самобытной польской полифонии.

Эти черты проявляются и в характере певучей песенной мелодики широкого дыхания, в господстве натуральных ладов — миксолидийского, фригийского, лидийского, эолийского; в свободно развитом ритме (с господством синкоп, пунктирного метро-ритма); в одновременном сочетании нескольких мелодических линий, нередко близком подголосочности.

В польской вокальной полифонии полностью отсутствуют всякие ухищрения, «штукарство», замысловатые контрапунктические хитросплетения. Напротив, вся музыка отличается простотой, естественной выразительностью каждого раздела вокальной полифонии. На первом месте здесь песенность мелодики, которая сказывается в плавных, гибких и, вместе с тем, сдержанно-выразительных интонациях,

составляющих основу не только вокальной музыки на польский текст, но свойственных и многим произведениям польской культовой полифонии, идущим на текст латинский.

Весьма характерно преобладание плагальности в области основных тональных соотношений; излюбленные органнские пункты на тонике и на доминанте, взятые порознь или одновременно.

Итак, закономерен вывод, что в процессе развития польской полифонической музыки гуманистического характера на протяжении XIV—начала XVII века крепились издавна существовавшие своеобразные народно-национальные черты, первоначально проявлявшиеся в одnogолосных песнях и в музыке, сопровождавшей народные танцы, а в дальнейшем, мало-помалу, пронизавшие и крупные многоголосные жанры, не исключая и монументальных образцов полифонии на латинский текст.

Быстрое развитие своеобразной вокальной польской полифонии, ставшей к концу XVI века в первые ряды лучших европейских полифонических школ, в известной мере было связано с тем, что передовые представители польской музыки не страдали нетерпимостью к положительным достижениям зарубежной (главным образом итальянской и франко-фламандской) музыки.

В репертуаре польских хоровых капелл большое место занимали классические произведения Палестрины, Орландо Лассо, Гудимеля и других крупных композиторов. Многие польские композиторы хорошо ознакомились с лучшими образцами полифонической музыки других стран, а подчас и общались с выдающимися западноевропейскими мастерами.

В самой Польше жили и подолгу работали такие передовые представители гуманизма (в области музыкальной эстетики и композиции), как Филипп Каллимах, Генрих Финк, Георг Либан, Рудольф Агрикола, Лука Маренцио.

Однако умение ценить иноземные достижения в искусстве, в том числе в музыке, нисколько не привело к потере национальной самобытности, которая присуща лучшим произведениям польских мастеров времен Возрождения.

Лютневая музыка в Польше С начала XVI века в Польше славятся виртуозы на лютне — популярном щипковом инструменте эпохи Возрождения.

Виртуоз-лютнист — центральная фигура польской художественной культуры времен Возрождения. Польские поэты во главе с наиболее замечательным — Яном Кохановским — в своих стихах воспевают достижения выдающихся лютнистов.

Первым из них, связанным с Польшей, был венгерец Бакфарк (1507—1576). Отличавшийся изобретательством варьирования, он писал ритмически свободные фантазии, ричер-

кары и другие пьесы. Снискали популярность лютневые переложения Бакфарком польских народных песен (например, популярной песни «Черная корова»):

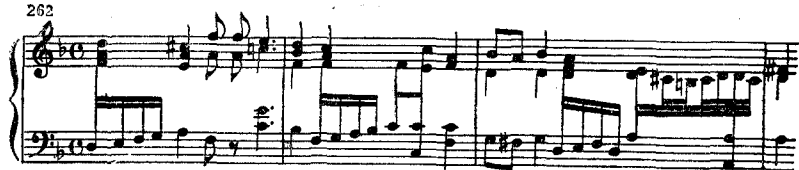


Мастерство Бакфарка запечатлел крупнейший польский поэт-гуманист XVI века Ян Кохановский в словах: «Если бы лютня обладала даром речи, она бы сказала нам: предоставьте игру на флейте другим музыкантам, а мне оставьте Бакфарка».

Значительным вкладом в польскую лютневую музыку явились произведения польского лютниста Длугорая (род. около 1550, ум. после 1603 года), помещавшийся в собраниях лучших лютневых зарубежных пьес. В «Вилланеллах» этого композитора ярко проступили черты польских национальных танцев — характерный ритм:



262



тогда как предваряющая танцы напевная «Фантазия» контрастирует своей сосредоточенной выразительностью с живостью движения последующих танцев:

263 Adagio



Народные черты польского танца проявились особенно в «Вольте» Длугобая с остроумными переключками в свободном имитационном стиле:

264



Воздействие народной польской музыкально-танцевальной культуры было столь велико, что даже работавший в Польше венецианец Диомедес Катон отразил в своих лютневых пьесах упругий синкопированный ритм, корнящийся, без сомнения, в польских народных танцах:

265





По-видимому, родом из Польши был лютнист Яков Польский (род. около 1545, ум. около 1605). Юношей прибыл он во Францию, где быстро снискал славу. Современники говорили, что он очаровал слушателей, «раскрывая в звуках душу лютни». Хотя Яков не оставил специально озаглавленных польских танцев, но своей танцевальной музыке сообщил польские черты:



Особенно показателен в этом отношении следующий пример:



С ТИПИЧНЫМИ СЛАВЯНСКИМИ МЕЛОДИЧЕСКИМИ ОБОРОТАМИ
В КОНЦОВКЕ:



Истоки польской танцевальной музыки восходят к глубочайшей древности. Об этом говорят и сведения о музыкальной жизни средневековья, и танцевальный характер старинных песен, не исключая и духовных. Первые подлинные записи польских танцев дошли до нас, как это ни странно на первый взгляд, в органной табулатуре Яна Люблинского: целых 36 танцев, причем многие из них несомненно польского происхождения. Это подтверждается и названиями — например, «Познанский танец» — и начальными текстами под нотами: «Я укололась терном» (образец сельского танца); «Сапожник идет по улице, неся шило» (образец городского танца).

Обнаружены записи польских танцев с конца XVI и до начала XVII века в разных странах Европы. К 30-м годам XVIII века двудольный размер польских танцев сменяется трехдольным, первый эпизод «парного танца» отрывается от второго, оформляется в полонез; одновременно, по-видимому, возникает и мазурка. Такова «Польская ария» из Лейпцигского песенника 1736 года:



Своеобразная танцевальная музыка польского народа ранее всех других ее разновидностей получила известность и далеко распространилась за пределами своей родины.

Народно-национальное своеобразие польской музыкальной культуры времен Возрождения, связанное с выдающимся художественным мастерством, с правдивостью и рельефностью круга музыкальных образов, обеспечило ей видную роль и за пределами родной страны. Произведения Вацлава из Шамотул, Длугорая, Якуба Польского, Миколая Зеленского и многих других издаются в зарубежных сборниках,

Европейское значение польской музыки

содержащих лучшие образцы произведений соответствующего жанра¹.

По всей Европе славились польские лютнисты и скрипачи. Широко распространились в Германии, Швеции и других странах замечательные народные польские танцы. В Германии трудно было найти лютневую табулатуру, где бы отсутствовал один или несколько «хороших польских танцев».

Веские свидетельства ученика И. С. Баха Кирнбергера и крупного знатока-ценителя музыки, одного из первых музыкальных критиков Маттёсона, согласно говорят о том значительном воздействии, которое оказали «польский стиль» (Маттёсон), «польский вкус» (Кирнбергер) в отношении не только танцевальных, но и других жанров. Вошло в обыкновение обозначать характерные для польской музыки танцы терминами «Chorea polonica», «Polnischer Tanz» или «Danza Polacca», «La polonelle», «Polonessa», «Polonaise».

Видный немецкий композитор баховского времени Г. Телеман заявлял, что в польской музыке он нашел «много хорошего, подчас чрезвычайно серьезного, глубокого», использованного им в своих произведениях. Эти слова Телеман сопровождал стихотворением, начинающимся так: «Всякий хвалит то, что его радует: ныне польская песня заставляет плясать весь свет».

Не удивительно, что и такие великие композиторы, как Гендель и И. С. Бах, особенно его сыновья, писали музыку в духе польских танцевально-песенных жанров.

Упадок полифонической музыки в Польше В XVIII веке полифоническое творчество в Польше, как и другие музыкальные жанры, переживает кризис. Выше шла речь о той

пагубной роли, которую сыграло в области искусства распространявшееся иезуитами католичество. Но временный застой художественной культуры объясняется не только этим. Он теснейшим образом связан и с упадком в политическом и экономическом отношениях, все явственнее проявлявшемся к концу XVII века. Даже в период наибольшего могущества Польша отличалась относительно слабым развитием городов, а в связи с этим весьма узкой социальной базой, на которую королевская власть могла опереться.—Поэтому королевская власть не смогла занять в Польше господствующее положение, которого она добилась в ряде других европейских стран. Политическое господство — чем дальше, тем больше — переходило в руки крупных магнатов, от которых зависела многочисленная шляхта.

¹ Таков, например, изданный в 1603 г. Жаном Батистом Безардом сборник «Thesaurus Harmonicus». Мотеты Вацлава из Шамотул были изданы видным нюрнбергским издателем, произведения Зеленского — венецианским издателем в 1611 г.

Внутреннее и международное положение Польши ухудшается в связи с ростом шляхетских привилегий, усилением крепостного гнета, увеличением крестьянского малоземелья. Вместе с тем и внешняя политическая ситуация в XVII веке становится все менее благоприятной для польского государства.

Если в XVI и первой половине XVII века музыка Польши обладала большими достижениями в области творчества и исполнительства, то во второй половине XVII и почти на протяжении всего XVIII века польская музыка стала сильно отставать от передовых завоеваний европейского музыкального искусства. На Западе XVIII век — век закрепления гомофонно-гармонического склада и развития на этой основе новых жанров — оперы и больших инструментальных композиций.

Правда, и в музыке Польши намечается закрепление гомофонно-гармонического склада в творчестве таких композиторов, как Зеленский и его продолжатели — Мартин Мельчевский, Франтишек Лилиус, Пенкель и ряд других полифонистов. Но дальнейший рост музыкальной культуры, развитие новых оперных и симфонических жанров происходили замедленным темпом: Польша не выдвигает на протяжении второй половины XVII и всего XVIII века выдающихся оперных и симфонических композиторов. Лишь в XIX веке польский народ вносит свой величайший вклад в музыкальное искусство в лице Шопена и Монюшко.

8. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНГЛИИ

Народно-бытовая
музыка Древней
Англии

Музыкальное наследие английского народа древне и богато. Основой развития музыки Англии, как и везде, являлось народное творчество и связанная с ним деятельность передовых художников-профессионалов.

Сохранились свидетельства современников, начиная с IX века н. э. (труды ирландского философа Иоанна Скотта Эригены), древние хроники XI века, описание Уэльса (Камбрии) в конце XII века Джеральдом (или Гиральдом) из Камбрии и другие, позволяющие установить наличие в народе издавна, в силу многовековых традиций, относительно развитого многоголосия.

Носителями английской, шотландской, ирландской, валлийской народной музыки были странствующие музыканты, игравшие на различных инструментах и исполнявшие эпические и героические сказания и народные песни военного, лирического, любовного, шуточного содержания и т. д.

К началу позднего средневековья (конец XI века и следующие века) на основе народной музыки Англии развилось

рыцарское музыкально-поэтическое искусство трубадуров, расцвет которого наступил в XIII веке. В XIV веке в городах возникают братства менестрелей.

В XII веке в культовой музыке, несмотря на противодействие ревнителей грегорианского хора, утвердилось, — как результат воздействия народной музыки, — параллельное движение в терциях или секстах («гимель»), а затем и параллельное движение трех голосов преимущественно секстаккордами (фобурдон).

Уже в конце первого тысячелетия в соборах и церквях Англии существовали грандиозные органы (так, например, в 980 году был построен орган в четыреста труб для Винчестерского собора).

Сохранилось немало и музыкальных записей старинных напевов, позволяющих воссоздать картину цветущей народной музыки XV—XVI веков и еще более раннего времени. До нас дошли многочисленные *carol*, начиная с первой четверти XV века. Термин *carol* обозначал распространенные в ту пору рождественские песни, равно как и многие майские напевы, восходившие к древнейшим произведениям английской обрядовой музыки.

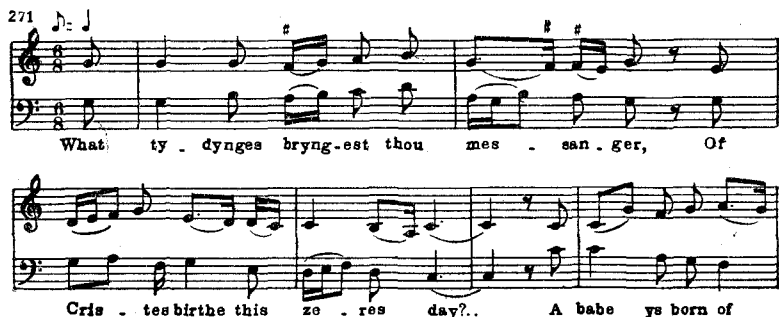
Ранние песни жанра *carol* обычно двухголосны, в некоторых случаях одноголосны:

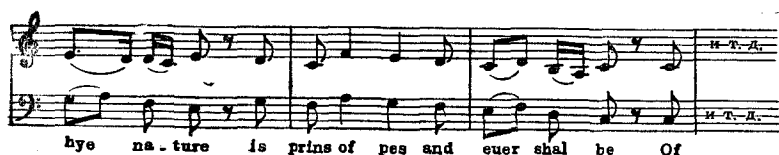
270



Напев и текст обладают единым ритмом, им свойственны характерные концовки, впоследствии широко распространившиеся в полифонии Денстебла и позднейших полифонистов:

271





Эти песни отличались свежестью, непосредственностью, сочностью мелодий, а также своими поэтическими текстами.

Уже к XV веку, а затем в возрастающей степени в XVI—XVII веках начинает играть роль инструментальная плясовая музыка:



Широкое распространение на протяжении XVI и начала XVII века имели и жанры песенной народной полифонии под названиями *catch* и *round* (оба эти названия в то время обозначали собственно один и тот же жанр) ¹.

Круг образов и жанровых разновидностей *catch* очень широк — это и застольные песни на текст «Шинкарь, пьяница», и прославление победы английских войск в битве при Азенкуре (1415):



¹ Кэч (*catch*) первоначально означало просто *round* (раунд—хоровод) для трех или четырех голосов без сопровождения. Каждый вступающий певец должен был «подхватить» (*catch up*) свою партию вовремя. Пение *catches* сделалось особым видом искусства, оно сопровождалось жестикуляцией, а искусство их исполнения стало традицией.

Раунд (*round*) — род унисонного канона, называемый так потому, что исполнители начинают мелодию в регулярные ритмические периоды,



Nor-man - dy, with gra-ce and mi-ght of o-by-val - ry.

и даже сагол в честь земледелия!

„Летний канон“ Ранним, но вместе с тем весьма разработанным, образцом народной полифонии является шестиголосный «Летний канон», запись которого относится к первой четверти XIII века. Песня эта создает высокопоэтический, совершенный по форме и, вместе с тем, простой и доходчивый образ весенней природы лирико-пасторального характера. Светлый и ясный ладовый колорит, пластическая выразительность мелодического рисунка с характерными «кукующими» интонациями, плавно «покачивающееся» ритмическое движение двух нижних голосов, наконец, канонические имитации, образующие круговую замкнутость всей структуры—таковы некоторые особенности этого, наиболее раннего из известных нам, примеров канонического многоголосия:

274

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система содержит ноты для голоса и basso continuo. В конце первой системы стоит пометка «и т. д.».

Су-мер ис и ко-мен ин
Lhu-de sing Cuc-cu
Sing cuc-cu nu Sing cuc-cu nu

Су-мер ис и ко-мен ин
Lhu-de sing Cuc-cu
Gro-weth sed and blo-
Gro-weth sed and bio-veth med And spring ththe w-de nu,
Sing cuc-cu nu, sing cuc-cu

а в конце возвращаются к началу, так что она переходит кругообразно от одного к другому. Round и catch — характерные формы английской музыки.

Народные музы- канты

Многие народные музыканты — вожаки медведей, фокусники и т. д. вышли из разоренной бедноты: насильственная экспроприация крестьянства, ликвидация монастырей порождали толпы бездомных бродяг, среди которых насчитывалось немало музыкантов.

Музыканты среди странствующих нищих представляли обычное явление. Не случайно заявлял драматург Лили: «Вовсе нет нужды посылать за скрипачом, когда это может выполнить любой нищий», а другой современник сообщает, что «Лондон так переполнен дудочниками и скрипачами, что нельзя войти в трактир, чтобы двое или трое из них не пристали с просьбой разрешить им потанцевать под музыку». Все такие «бродяги» прекрасно пели баллады и catches. Они же играли во время ужина.

В их музыке проявлялись присущие народу жизнерадостность и оптимизм, невзирая на исключительно тяжелые условия существования. Именно эти, разоренные, вконец обнищавшие и бесправные, бродячие люди нередко в песенном искусстве своим сильно и ярко выражали страдания народных масс, их вражду к угнетателям, чаяния свободной жизни, веру в лучшее будущее.

Учитывая прогрессивную роль песенного искусства странствующих музыкантов, правящие круги начали борьбу против него. Показателем этого является статут 1572 года, изданный при Елизавете. Давая определение тех, кого нужно считать «праздношатающимися бродягами», которые должны «нести наказание за свой беспутный образ жизни», статут этот перечисляет вожakov медведей, актеров и менестрелей, жонглеров, странствующих студентов Оксфордского и Кембриджского университетов, разносчиков и всех мелких торговцев, которые бродят, «не имея разрешения по меньшей мере двух мировых судей». Итак, перед нами отчетливо вырисовывается мощный пласт английской народной музыкальной культуры шекспировских времен, картина большого разнообразия и многогранности. Тут и одноголосные напевы вокального и инструментального происхождения, лирического и танцевального характера; тут и все обновляющаяся струя народного многоголосия (carols, catches, rounds, three-man songs¹), идущая вглубь веков; тут и острая сатира на злободневные политические темы, вызвавшая, например, в 1537 году судебное преследование против одного автора текста (Джона Хогона); тут и занесенные с континента «модные» танцы (павана, гальярда и др.).

При таком развитии народного многоголосия неудивительно сравнительно раннее появление в Англии и образцов письменной композиторской многоголосной музыки. Уже в начале

¹ Three-man songs — песни для трех мужских голосов.

XIII века возникают сборники, содержащие десятки и даже сотни многоголосных пьес (сперва двуголосных, а затем и трехголосных).

В начале XV века появляется богатое собрание искусного, изысканного многоголосия, где насчитывается более полутора десятка имен композиторов, в том числе столь крупных, как, например, Леонель.

Передовое значение английского многоголосия. Дёнстеппл В это время английское многоголосие распространяется далеко за пределы своей страны. Все чаще в сборниках музыкальных рукописей, созданных на континенте, встречаются упоминания о том, что автором был «англичанин» (*Anglicus, de Anglia, Anglicanus...*). Ссылками на передовую роль английской музыки пестрят работы музыкальных теоретиков того времени: специфически английский тип народной музыки — фобурдон заполняет целые страницы произведений нидерландских композиторов. Живший при французском дворе французский поэт Мартин ле Франк отмечает, что музыка даже таких крупных композиторов, как нидерландцы Дюфаи и Беншуа, «вслед англичанам шла у Дёнстеппла в подчинении».

Здесь назван величайший полифонист первой половины XV века Дёнстеппл (или Данстейпл), умерший в Англии в 1453 году. Он принадлежал к числу высокообразованных гуманистов своего времени, был не только музыкантом, но и математиком и астрологом. Есть основание предполагать, что Дёнстеппл бывал в Италии и во Франции.

Дошедшие до нас произведения его отличаются яркой свежей мелодикой в верхнем ведущем голосе, который разрабатывается по принципу свободного варьирования. Для него характерны: господство трехголосия, использование в ряде случаев подголосков, импровизационность в развитии мелодики. Сквозь преобладающие церковные лады явственно пробиваются мажор и минор¹.

Основная заслуга Дёнстеппла — мелодическое богатство голосов и применение принципа вариационной разработки материала.

Музыка в английском драматическом театре Важным источником народно-бытовой музыки издавна был английский театр. В его репертуаре были и духовные «моралитэ», и пьесы типа пасторали, и интерлюдии, в особенности же народные комедии с музыкой — «Смешные представления» (*drolls*), своего рода театр странствующих народных музыкантов.

Сохранившиеся образцы музыки, звучавшей в XV—XVI веках в английском народном театре, дают возможность составить некоторое представление о рельефных, впечатляющих напевах, с задорной мелодикой, четким ритмом, ясным структурным членением в большинстве случаев явно выявившихся мажорного или минорного ладов:

¹ Следует отметить наличие у Дёнстеппла альтераций, ходов на увеличенные и уменьшенные интервалы.



А вот шотландский танец, поражающий своим причудливым синкопированным ритмом и необычной мелодикой:



При всей непритязательности музыки таких народных представлений они неплохо обставлялись в смысле количества музыкальных инструментов и постоянно обновлявшегося репертуара.

Особый интерес представляют музыкальные пьесы и народно-бытовые напевы, о которых весьма нередко упоминает в своих произведениях Шекспир.

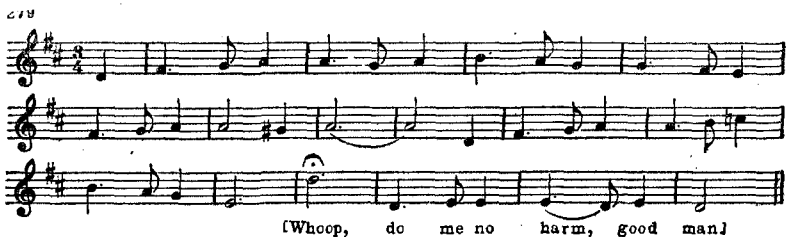
Таков напев на слова «Приди, живи со мной», напечатанный в 1612 году:



Напев на слова «Прощай, сердце дорогое» (напечатан в 1600 году в виде вокального четырехголосия с лютневым сопровождением):



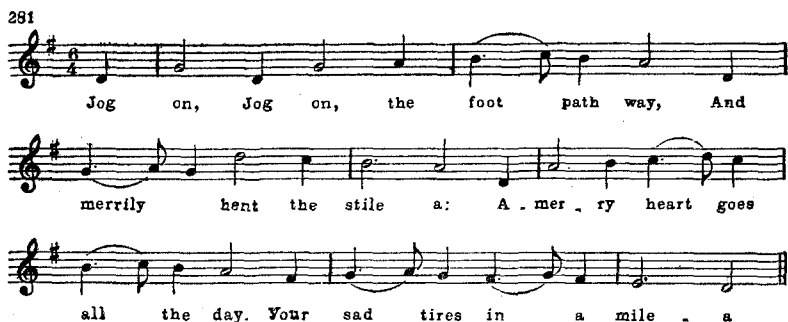
Много баллад, напечатанных в конце XVI века, идут на напев песни, упомянутой Шекспиром в IV действии «Зимней сказки» (текст песни: «Не тревожьте, о добрые люди»):



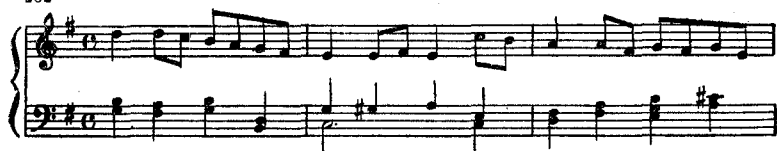
Ряд напевов, упоминаемых Шекспиром, может быть обнаружен в клавирной музыке того времени. Таков «Посвист извозчика» («Carmans Whistle»), на который Вильям Бёрд написал свои знаменитые вариации:



или «Охотничья жига короля» (о ней идет речь во II действии «Гамлета»), которую мы встречаем в клавирной пьесе Джона Булля:



В пьесах Шекспира звучат также распространенные в ту пору танцы: павана, гальярда и другие.



Важную область демократической культуры составляла музыка городского быта, особенно ярко проявившаяся в Лондоне шекспировского времени.

Музыкальная жизнь Лондона

Музыка в Лондоне звучала из открытых окон домов, из лавок, мастерских ремесленников. Остановившись у дверей какой-либо мастерской, можно было услышать пение подмастерьев, выводящих излюбленный catch:

О месяц, веселый месяц май,
Так светел, так весел и так зелен;
Так зелен, так зелен!

В то же время откуда-нибудь из соседнего дома доносились звуки излюбленного в быту инструмента — виолы да гамба.

Музыкальные инструменты (клавирь, цитры, разновидности гитар) имели обыкновение держать парикмахеры для развлечения своих клиентов, ожидавших очереди.

Особый интерес в отношении многообразных разновидностей бытового музицирования представляли собой лондонские ярмарки. Красочно обрисована музыка, звучавшая на Варфоломеевской ярмарке в одноименной пьесе Бен Джонсона. Тут слагались песенки на злободневные темы — то сатирические, то жанрово-бытовые.

В качестве исполнителей, а нередко и сочинителей народно-бытовых напевов выступают кузнецы, углекопы, портные, сапожники, медных дел мастера, сторожа, солдаты — все люди тяжелого подневольного труда. Они поют, играют, танцуют.

Гуманизм в Англии и его отражение в английской му- зыке

В Англии, как и в некоторых других странах Европы, подготовка Ренессанса осуществлялась с большими трудностями: XV век насчитывал десятилетия изнурительной Столетней войны, которая велась с переменным

успехом и после знаменательной для Англии победы при Азинкуре в 1415 году и захвата Англией значительной территории Франции, включая Париж (1422), закончилась для Англии рядом неудач. Многовековые непрерывные распри английских феодалов, борьба придворных партий за власть привели к войне Алой и Белой розы (1455—1485), которая разгорелась почти непосредственно после окончания в 1453 году Столетней войны.

Это «смутное время» глубоко отрицательно сказалось и на культуре, на художественной жизни Англии на протяжении, примерно, всего XV века. Характерным приемом литературного творчества становится подражание. Музыковеды констатируют аналогичный застой и в композиторской музыке. Правда, в это тяжелое время протекала деятельность замечательного композитора Дёнстебла; важную роль продолжает играть народнопесенное творчество, создаются многие балладные циклы (наиболее яркое явление — цикл баллад о Робине Гуде). Такой же процесс наблюдался и в области народно-бытовой музыки (как раз к первой четверти XV века восходят ранние записи распространенных в широких слоях английского населения *carols* и *catches*).

Тем не менее перерыв в интенсивном развитии английской музыки бесспорен: он сказался в оттеснении английских композиторов, еще недавно широко известных в Европе, более передовыми в ту пору полифоническими школами франко-фламандской, затем итальянской и испанской. Не случайно полностью отсутствуют упоминания об английских композиторах в архивах континентальных стран того времени.

Новый подъем культуры в Англии обозначился лишь в результате завершения феодальных междоусобиц. Только с конца XV века можно говорить о подлинной подготовке английского Возрождения, тесно связанного и с Реформацией. Зато английский гуманизм, развитие которого было надолго приостановлено, с тем большим напором «прорывается» и

отличается большим размахом, многообразием и достижениями, выходящими за пределы одной лишь Англии.

И в Англии, как и в ряде других европейских стран, в эпоху Возрождения наблюдается рост национального самосознания, создаются свои национальные очаги гуманистической культуры, все сильнее становится связь художественного творчества с народной музыкой своей страны.

Самобытность английского гуманизма проявляется и в новом расцвете искусства народных масс, в драматургии, где мы находим и продолжение городской традиции средних веков в «плутовском жанре», и «буржуазное» направление. Впервые объединившись с классической ученостью Возрождения через посредство драматургии «университетских умов», традиции народного драматического искусства привели к новому качеству у Шекспира.

Это демократическое направление английского гуманизма приобрело яркий характер в связи с тем патриотическим подъемом, который получил особое развитие в Англии во второй половине XVI века.

К этому времени определился все более пристальный интерес к прошлому своей родины, ее истории, тенденция противопоставить свои национальные традиции чужеземным. Это был период интенсивного «первоначального накопления», обусловленный разрывом Англии с римской католической церковью и созданием англиканской церкви, а затем борьбой с Испанией, которая закончилась разгромом англичанами «Непобедимой Армады» в 1588 году.

Именно в эти дни особенно стало ясно, что и английское Возрождение, и английская Реформация — явления национального характера.

Вместе с тем национальная самобытность английского Возрождения не исключала освоение прогрессивных достижений литературы и искусства других стран и народов. Углублялись культурные связи с передовыми европейскими странами, в частности с Италией (а затем и с Францией), где гуманистическая культура развилась раньше. Большое распространение получило изучение античных и романских языков, переводы выдающихся произведений гуманистической литературы на английский язык.

Поездки английских деятелей за границу сочетались с привлечением иностранных, преимущественно итальянских, ученых и художников в Англию. В 1583—1585 годах в Англии жил один из величайших деятелей эпохи Возрождения Джордано Бруно. Несколько раз посещал Англию и подолгу жил там и работал Эразм Роттердамский. Сохранилось достаточно свидетельств и о пребывании в Англии иноземных музыкантов, как итальянцев, так и французов.

Увлечение итальянской музыкой, модными танцами распространено было в первую очередь при королевском дворе, а также среди помещицей знати. Оно зашло так далеко, что современники язвили, будто

аристократическая публика имеет обыкновение направляться в церковь в движении гальярды¹, а домой возвращаться в движении куранты, и напеваает популярные итальянские напевы охотнее, чем церковные песнопения.

Музыка в университетах Дальнейшее развитие английской передовой культуры связано с основанием высших учебных и научных учреждений (Оксфордский, Кембриджский университеты), с возникновением объединений гуманистически мыслящих людей и, в конечном счете, с созданием своих национальных произведений искусства, претворивших лучшие достижения зарубежного Возрождения на английской народно-национальной основе.

Ранним очагом гуманистической культуры в Англии стал Оксфордский университет, где музыка играла значительную роль. Рисуя облик Томаса Мора, Эразм Роттердамский подчеркивает его «страстную любовь к музыке».

В деле создания родной, английской литературы и поэзии, своего театра и в Англии предварительным условием явилась большая работа в области усовершенствования родного языка, который к концу XV века стал языком национальным, сложившись на основе лондонского диалекта.

В отличие от придворного аристократического английского гуманизма, который, несмотря на плеяду значительных национальных талантов, шел зачастую на поводу у итальянского, плодом самобытных сил и тенденций культуры явилась английская демократическая драматургия. Именно в так называемом «народном театре» — самом ценном достижении английского искусства той поры — наиболее отчетливо раскрылось национальное своеобразие и самобытность английской культуры XVI — начала XVII века. Тут дело не только в большом количественном размахе театральной жизни Англии последних двух десятилетий XVI и XVII веков², но и в возникновении необходимого для драмы конфликтного развития, что приводит к напряженности драматического действия. Понятным становится отсюда то всеобъемлющее значение, какое приписывали театру ведущие представители английского Возрождения. Шекспир устами Гамлета заявляет, что «актеры всплощают в себе самую суть, обобщенную картину мира» и что конечная цель представления — «дать зеркало природе, обнаружить подлинный дух и очертания эпохи».

¹ Гальярда — старинный итальянский и французский танец оживленного движения в трехдольном размере. Он занимал большое место в инструментальной, особенно лютневой, музыке в Западной Европе в XVI — XVII веках. Куранта — придворный танец XVI — XVII веков. В XVI веке музыкальный размер танца $2/4$, движение с прыжками. Позднее размер становится трехдольным, куранта превращается в торжественный и плавный танец-шествие.

² Известно, например, что во времена Шекспира в два года было распродано 40 тысяч экземпляров разных пьес, игранных на Лондонской сцене.

Особенности английского гуманизма определяют и характер музыкальной культуры Англии этого времени. Музыка Англии в ту пору, уступая первое место драматургии и театру, шла едва ли не непосредственно за ними. Это было время деятельности таких значительных композиторов Англии, как Вильям Бёрд, «три больших Т» (Тавернер, Таллис и Тай); время расцвета английского мадригала, нового передового тогда монодического склада (группа английских новаторов во главе с Даулендом). Значительного развития достигли самостоятельные инструментальные жанры. Имена английских композиторов снова все чаще появляются повсеместно.

Этим Англия в значительной мере обязана развитию в ней музыки, связанной с гуманизмом. Музыкальное образование рассматривалось как необходимая часть воспитания образованных людей. Умение петь с листа свою партию в многоголосных произведениях, а также импровизировать второй голос в виде дисканта к заданному основному напеву являлось признаком хорошего воспитания и рассматривалось как лучший отдых.

Наряду с пением, в музыкальное образование входило также изучение игры на инструментах: на лютне, на виолах, на вёрджинале. Солидной музыкальной подготовкой должны были отличаться актеры. Современники Шекспира считали, что актер «должен уметь танцевать, играть на музыкальном инструменте, петь, обладать даром красноречия, гибкостью тела, памятью, вниманием, умением искусно владеть оружием и, вместе с тем, представлять собой обильный источник остроумия...»

Хорошую музыку английские гуманисты связывали с высокими морально-этическими качествами, превращали ее в мерило добродетели. Именно таков был взгляд на музыку Шекспира:

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной, —
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем, его души движенья
Темны, как ночь, и, как Эреб, черна
Его приязнь. Такому человеку
Не доверять...

И Шекспир был здесь не одинок. Примерно ту же мысль выразил Бен Джонсон, считавший нужным восстановить не только античные поэтические формы, но и благоговейное отношение к театру.

Подготовка мадригалов в Англии Развитие гуманизма вызвало и в области музыки резко возросший интерес к ренессансным жанрам. Существенную «промежуточную», переходную роль сыграл мотет, подготавливая новые сдвиги и в области чисто светской музыки.

Английские композиторы второй половины XVI и первых десятилетий XVII века не ограничились новшествами в культовых жанрах. Все чаще стали они обращаться к жанрам светским, бытовым, песенно-танцевальным. Это пьесы типа carol — рождественские колядки, равно как и шуточ-

ные песни. Здесь явственно проявились некоторые типичные национальные черты: излюбленное в Англии ведение голосов в манере кондукта, сопрягающее голоса в едином мелодическом и метро-ритмическом движении с характерными терцо-секстовыми параллелизмами и своеобразными кадансовыми оборотами.

Эти напевы исполнялись обычно с инструментальным сопровождением, подчас и с заключительными инструментальными ригурнелями.

Композиторы-полифонисты начала XVI века часто использовали в своих светских пьесах эти характерные приемы исконно английского народно-бытового музицирования.

Текст для таких песен избирался из числа популярных, нередко шуточных стихов и присказок в куплетной форме.

Такие многоголосные песни XVI века сыграли большую роль в развитии английского мадригала. Вместе с тем, композиторы, утвердившие в Англии жанр мадригала и достигшие в нем высокого самобытного мастерства, были хорошо знакомы с творчеством других стран и народов. Работая на основе своей народнопесенной культуры, они глубоко освоили прежде всего наследие итальянских мадригалистов.

Первой ласточкой в этом направлении явились сборники трех-, четырех- и пятиголосных пьес, преследовавших цели «общественного отдыха и развлечения». Они были рассчитаны на приятное времяпрепровождение не профессионалов, а любителей, на удовлетворение их запросов. Особую популярность получил сборник Уайтгорна, вышедший в 1571 году под названием «Песни на три, четыре и пять голосов»¹.

Современники ясно ощущали национально-народные черты стиля Уайтгорна, хваля его музыку за «сладостность оборотов», отмечая у него «английскую ритмику».

Для приспособления к нуждам английских любителей музыки иноземных, преимущественно итальянских мадригалов, с переводом текста на английский язык, сыграл роль и появившийся в 1588 году сборник Юнга² «Заальпийская музыка» (*Musica transalpina*). В сборник вошло несколько десятков четырех-, пяти- и шестиголосных мадригалов известных иноземных мастеров (Лука Маренцио, Орландо Лассо и др.) и два мадригала англичанина Вильяма Бёрда, выступившего в том же году со светскими пьесами, близкими по характеру к мадригалу.

Вскоре наступает период широкого самостоятельного творчества английских композиторов в мадригальном жанре.

¹ При разносторонности интересов, Уайтгорн в период своих путешествий по разным странам, включая Италию, изучал новую музыку.

² Большой любитель музыки, Юнг, будучи купцом, выписывал для музыкальных собраний, ежедневно происходивших в его доме, всевозможные музыкальные новинки из Италии и других стран, а также подыскивал подходящие песни на английском языке. Участниками этих музыкальных собраний являлись представители аристократической знати, а также богатого купечества. Те из посетителей музыкального салона Юнга, кто знал итальянский язык, приходили в восторг преимущественно от итальянских пьес, восхищаясь «сладостностью мелодий», прекрасным интонированием текста, искусным голосоведением. Для знакомых с итальянским языком Юнг подыскивал английские пьесы, близкие по характеру итальянским мадригалам.

Мадригалы Бёрда В первом собрании пятиголосных «псалмов, сонетов и песен», выпущенном Бёрдом в 1588 году, автор ставит задачу «доставить удовольствие и отдых всем, кто любит музыку». Он сочетает здесь разнообразные жанры, исходя из различных запросов слушателей: люди, «молитвенно настроенные» (как выражался Бёрд), находили здесь псалмы, люди светской жизни — сонеты, грустящие и оплакивающие свои прегрешения — песни грустные.

Песни этого сборника еще далеки от утонченного мадригального стиля. Они в целом выдержаны в строгом тяжеловесном стиле церковной полифонии.

Вместе с тем, английские мадригалисты во главе с Бёрдом начинают писать сольные вокальные пьесы с инструментальным сопровождением.

Из дальнейших публикаций Бёрда особенно интересны песни последнего собрания, вышедшие в 1611 году. Здесь автор, используя национальную английскую мелодику в оживленном подчеркнутом ритме с характерной для английской музыки тенденцией к аккордово-гомофоническому складу, переходит из лирико-описательного плана в драматический, противопоставляет отдельные голоса и группы голосов друг другу, объединяет их в итоговой кульминации.

Круг образов Бёрда широк. Здесь и картины народного быта, убедительно нарисованные музыкальные портреты с типами, как бы выхваченными из повседневной жизни. В знаменитой пьесе «Возница посвистывает» Бёрд разрабатывает первоначально безыскусственную народную тему с блестящим мастерством и тонким проникновением в стиль народного варьирования. Непритязательного веселья, задушевности, тонкого юмора исполнен другой знаменитый вариационный цикл для вёрджиналя — на тему песни «Джон, приди и поцелуй меня».

Встречаются у Бёрда (большей частью в мадригалах, иногда и в клавирных пьесах) образы лирические, музыкальное выражение «поэтических раздумий» того времени для воплощения которых композитор тонко применяет средства полифонии.

Мадригалы композиторов — продолжателей Бёрда Если Бёрд лишь намечает черты английского светского многоголосия эпохи Возрождения, то его ученик Морлей (1557—1603) идет в этом направлении дальше. Это новый для Англии облик музыканта-гу-маниста.

Популяризируя в Англии мадригалы итальянских мастеров, Морлей издает несколько серий собственных пьес, начиная с простых двух- и трехголосных канцонетт и кончая собраниями четырехголосных мадригалов:

Hey, there a gain, hey ho, there a gain, hey

Hey, there a gain, hey ho, there a gain, a gain hey

ho, there a gain hey ho how the bells do shake it!

hey, there a gain how the bells do shake it! Now for

hey, there a gain the belles hey. low they shake it! Now for our

bells they shake hey they shake... it!

Hey there a gain, hey

hey, there a gain. there a gain there a gain.

there a gain. hey ho. there a gain.

there a gain. there a gain, a gain, a gain, how the

и пяти- и шестиголосных канцонетт.

Морлей явился автором и теоретического трактата «Полное и общедоступное введение в музыку», где дана характеристика вновь введенных Морлеем и его со товарищами ренессансных жанров.

Ярко и своеобразно проявляет себя Морлей в «Балетах»; их песенно-танцевальная основа способствует закреплению отличительных черт национальной английской бытовой песни.

Для круга образов творчества Морлея характерны жизнерадостность, бодрость, черты юмора, шутливого задора.

Крупными представителями мадригальных жанров после Морлея явились Уилкс и Уилбай.

В музыке Уилкса (род. около 1570—1580, ум. в 1623 году), как и у Морлея, большое место занимают образы лирического плана. Но Уилкс — также художник драматической и живописующей «программной» музыки. Его язык отличается гармонической яркостью, красочными звуко-изобразительными оборотами. Он применяет хроматизмы в мадригале, соревнуясь с Лука Маренцио и даже с Монтеверди в страстной выразительности. Большое место в творчестве Уилкса занимают его «Балеты», пьесы в мадригальном стиле с возгласами «Fa-la-las» и т. п.

Уилбай (1574—1638) в своем творчестве как бы сконцентрировал и подытожил наиболее характерные черты английского мадригального стиля.

Образы его произведений связаны, главным образом, с внутренним миром человека. Это подлинная лирика начала XVII века.

В центре лирической тематики Уилбая — любовь земная, жизненная, с ее радостями и горестями. Герой Уилбая временами впадает в меланхолию, склоняется к печальным философическим размышлениям на тему о бренности всего земного.

Такой налет гамлетовских настроений характерен для многих представителей образованных кругов тяжелого века, каким по существу являлась «старинная веселая Англия» того времени. Не случайно некий Роберт Бертон в своей книге «Анатомия меланхолии», по его собственным словам, «вывернул нутро наизнанку».

Так, Уилбай едва ли не наиболее убедителен и тонок в образах эглического плана. Среди его произведений «мадригалы-плачи», может быть, всего ярче и характернее.

И, вместе с тем, творчество Уилбая не чуждается образов легких, воздушных, шутливо-радостных, что ярко проявляется хотя бы в известном его мадригале о «милых пчелах, собирающих мед»:

285 **Allegro** *piaggiero*

Сопрано I Sweet hon . ey suck . ing bees

Сопрано II Sweet hon . ey suck . ing bees, sweet hon . ey

Альто Sweet hon . ey suck . ing bees, sweet hon . ey

Тенор Sweet hon . ey . suck . ing bees

sweet hon . ey suck . ing bees, why . do you

suck . ing bees, why . do you

suck . ing bees, why . do you still,

sweet hon . ey suck . ing bees,



Крупнейшим представителем вокальной лирики английского Возрождения был Джон Дауленд (1562—1626) — замечательный музыкант, прочно связанный с родной страной и ее гуманистической культурой. Виртуоз на лютне, бакалавр музыки, — Дауленд в то же время имел возможность расширить и углубить свои знания в годы многолетнего пребывания на континенте. Сперва Дауленд побывал, по-видимому, в качестве виртуоза во Франции, в Германии, в Италии, 8 лет провел в Копенгагене.

Между 1597 и 1612 годами он опубликовал свои 84 четырехголосные «Песни и арии» для голоса с сопровождением лютни и виолы да гамба.

Песни Дауленда охватывают круг образов, типичный и для других английских поэтов и композиторов его времени. По своему содержанию — это произведения отчасти лирико-философского, а главным образом любовно-лирического плана.

При наличии целого ряда песен светлой мажорной эмоциональной окраски, воспевающих радость любви и красоты природы (песни-пасторали), — в творчестве Дауленда преобладают, однако, образы элегического раздумья. Часто это скорбные излияния, связанные с неразделенной любовью, одиночеством, несбывшимися мечтаниями, как-то:

«Вернись, сладкая любовь»:

286

Голос

mf *p*

Come a . gain! Sweet love doth now in .
 Come a . gain! That I may cease to
 Gen . tle love, Draw forth thy wound - ing

Ф-п.

mf *p*

- vite Thy grao - es, that re - frain To
 mourn Through thy un - kind dis - dain, For
 dart, Thou canst not pierce her heart; For

do me due de - light,
 now left and for - lorn
 I, that do ap - prov

и т. д.

и т. д.

«Лейтесь, слезы»:

287 *mf*

Голос *Flow, my tears, fall from your springs!*

Ф.п. *mf*

p *pppp*

Ex . illed for ev . er let me mourn; Where

cresc.

night's black bird her ead in . fa . my

cresc.

и т.д.

sings, There let me live for . lorn

и т.д.

и т.д.

«Остановись, о скорбь»:

288

Голос *mf* *dim.*
 Sor - row, sor - row, stay! lend

Ф. п. *mf* *dim.* *p*
 true repentant tears To a woe - ful,

и т. д.
 woe - ful wre - tched wight

и т. д.

Мелодика Дауланда напевна и выразительна.

Обращает на себя внимание богатая для того времени мелодия, тонко оттеняющая малейшие изгибы чувств и переживаний:

289

but sor - row, grief

Находим у Дауланда и мелодии, близкие народнопесенному складу.

В других случаях проступают черты декламационной приподнятости, ариозности.

Но всегда ясен новый гомофонный стиль — монодия с сопровождением, насыщенная движением активных мелодических голосов.

Господствующая у Дауленда мелодия получает яркое, нередко остро выразительное гармоническое сопровождение. Показательны характерные для Дауленда хроматизмы.

В последнем сборнике Дауленда большую роль приобретает орнаментальное обрамление мелодий, многообразие ритма, нового типа аккомпанемент: лютни выполняют функции фортепьянной партии, ее сопровождают высокие струнные инструменты и басовая виола, несущие функции скрипки и виолончели (типичный «трио-состав»).

В целом для Дауленда характерен новаторский гомофонный стиль, отражающий новый гуманистический склад мыслей и чувств. Дауленд предварил на 5 лет в своем первом сборнике (1597) собрание «Новой музыки» («Nuove musiche») Каччини. Предпосылки создания Даулендом его песен-арий с ведущей ролью мелодии заложены в народнопесенной практике Англии.

Не удивительно восхищение творчеством Дауленда Шекспира, запечатлевшего в одном из сонетов образ знаменитого музыканта:

Поэзии и музыки союз!
Для наших душ союз вдвойне священный;
Мне мил язык стихов и юных муз,
Тебе — язык созвучий вдохновенный.
В благоговенье, с трепетной душой,
Внимаешь ты аккордам арфы рая,
В них бытия восторги познавая.
Я упеваюсь песней неземной.
Касаясь струн, тебя игрой созвучий
Возносит Феб к далеким небесам,
Мне говорит напев его могучий
То, что не мог бы высказать я сам...

Музыка для вёрджинала

Значительны были и достижения английских гуманистов в области клавирной музыки.

Родоначальник английского мадригала Бёрд явился и первым создателем вёрджинальной музыки¹. Из дошедших до нас более 600 пьес вёрджиналистов первого периода (1570—1630) пятая часть принадлежит Бёрду, давшему образцы различных жанров.

Еще более широко, чем в своих мадригалах, использовал здесь Бёрд народно-бытовую музыку как в виде танцевальных мелодий, так и в форме песенных вариаций. Обработки «модных» танцев (павана, гальярда, алеманда, куранта) чередуются у него с народными и хороводными плясками. Большое количество народных, преимущественно

¹ Первыми вёрджиналистами, по-видимому, были органисты. Самое раннее упоминание имени английского вёрджиналиста Джона Гейвуда относится к 1520 году. Наиболее обширное собрание клавирных пьес (около 300) содержит так называемая «Вёрджинальная книга Фицвильяма», называемая так потому, что с конца XVIII века она принадлежала некоему лорду Фицвильяму. В 1611 году появился первый печатный сборник вёрджинальной музыки «Парфения» с пьесами Бёрда, Булля и Гиббонса.

городских напевов, использованных Бёрдом в клавирной музыке, дает своеобразную «энциклопедию» бытовых песен Англии того времени.

Другой видный представитель клавирной музыки Джон Буль (1562—1628) создал блестящий, эффектный стиль, используя наиболее красочные возможности вёрджинальной фактуры. Буль пользуется свободнее, чем Бёрд, хроматизмами, во многом предвзявая равномерную темперацию (так, на энгармонических последовательностях он строит целую пьесу — «Гексахордную фантазию»).

Используя менее Бёрда народную музыку, Буль в лучших своих пьесах все же приближается к народной песенности. Таковы его своеобразные «автобиографические портреты»: «Печаль доктора Булля», «Драгоценности доктора Булля», «Доктор Буль собственной персоной», а также его обработки танцев.

В целом, крупнейших вёрджиналистов Англии объединяет обращение к народной мелодике, реалистичность музыкального содержания, богатство вариационной техники, складывавшейся на протяжении десятилетий. Разнообразные вариации на тему народно-бытовых песен, применяемые вёрджиналистами, влили живительную струю в английскую инструментальную музыку, сообщили ей ту выразительность и лирическое обаяние, которыми восторгался Шекспир.

Значительную изобретательность внесли вёрджиналисты в старые приемы имитации, используя ее то в виде переклички отдельных попевок в различных голосах, то в переходе отдельных мотивов от одного голоса к другому. Широко использовали вёрджиналисты типичный для народной музыки прием орнаментального обыгрывания «опорных звуков мелодии».

Не случайно вёрджиналисты с особой любовью писали в жанре «фантазии». Причину этого указывает в своем трактате Морлей: «...музыкант может, взяв любую тему здесь [в фантазии.— *Р. Г.*], истолковать ее так, как ему захочется... композитор ничем не связан, он может к собственному удовольствию увеличить, уменьшить или изменить тему».

Принцип вариантности применялся вёрджиналистами и в использовании танцевальных жанров, когда парные танцы в четном и нечетном размере шли на ту же мелодию или же варьировались повторения танцевальной мелодии, образуя последования двух или трех мелодических вариаций.

Роль культовой полифонии английской школы оказалась в XVI веке иной, нежели в первой половине XV века. Если тогда английские композиторы во главе с Дёнстеплем были новаторами в развитии монументальной полифонии, то теперь франко-фламандские полифонисты значительно обогнали английских мастеров.

Культовая поли-
фония

Тем не менее и в полифонических произведениях крупнейших мастеров XVI века, особенно в светской музыке, обращает на себя внимание свежая, сочная мелодика, нередко народного происхождения, что способствовало закреплению самобытного стиля и в творчестве виднейших английских мастеров-полифонистов XVI века: Тая, Таллиса, Бёрда, Гиббонса.

Первые два (Тай и Таллис), прошедшие школу строгого контрапункта, создали ряд монументальных произведений как в области католического, так и англиканского культа. Тай, подобно Дюфай, смело положил в основу одной из своих месс народную английскую песню.

Таллис, непрерывно служивший при Эдуарде, Марии и Елизавете (незвизая на их противоположное отношение к вопросам религии), создает в своих «Лamentациях» трагические образы большой силы.

Высшего развития английская полифония достигла в творчестве преподаваемого ученика Таллиса Бёрда (около 1543—1623). С большим рвением и успехом Бёрд писал музыку на английском языке к англиканскому богослужению, продолжая одновременно создавать и произведения для католической службы на латинский текст — такое «примиренческое» отношение к борющимся между собой религиозным направлениям было характерно для английских художников того времени.

В своем творчестве Бёрд был весьма разносторонним композитором. Он писал католические мессы, мотеты на латинский текст, английскую церковную музыку, англиканские антемы. Встречающийся у Бёрда жанр антем — вокально-инструментальных произведений на духовный сюжет на английском языке, сыграл в дальнейшем огромную роль в творчестве Перселла и Генделя.

Большим новатором был Бёрд в области мадригальной и инструментальной музыки (об этом см. стр. 438).

Непосредственность, искренность не покидает Бёрда и тогда, когда он пишет музыку для англиканской церкви на английский текст.

Наряду с этими привлекательными чертами дарования Бёрда должна быть отмечена и его первоклассная контрапунктическая техника.

Родившийся в 1543 году младший современник Бёрда Гиббонс оказался последним крупным английским мастером-полифонистом. С ним закончился период расцвета культовой полифонии в Англии, равно как и яркого, хотя и непродолжительного цветения искусства английских мадригалов.

Предпосылки для развития музыкального театра в Англии наметились издавна. Повсеместно распространены были народные импровизационные постановки и «игры». Песенные, хоровые, танцевальные номера включались нередко в драматические постановки.

Издавна существовал обычай вводить музыкальные интермедии — антракты, включать в драматические представления музыку скрипок, флейт, гобоев.

Истоки и развитие жанра „Массок“. Роль и характер музыки в них

Часто антракт был занят какой-нибудь пантомимой с музыкальным сопровождением, а то и сплошь музыкой. Выработался даже специальный термин — акт — для обозначения музыки во время антракта. Антрактовая музыка давала возможность переключать и освежать внимание зрителей в то время, как менялись декорации.

Таким образом, роль музыки в театре была значительной. Тем удивительнее, на первый взгляд, факт относительно позднего формирования национальной английской оперы по сравнению с другими передовыми европейскими странами, прежде всего — с Италией. Страна, выдвинувшая великого драматурга Шекспира, страна, где музыка широко звучала повсеместно в быту и входила неотъемлемой составной частью едва ли не в любой драматический спектакль, — пришла к созданию оперы, как целостного музыкально-театрального жанра, лишь ко второй половине XVII века. Создав в опере «Дидона и Эней» Пёрселла подлинный шедевр, Англия в дальнейшем не выдвинула больше ни одного значительного музыкально-театрального произведения (о причинах этого см. дальше, стр. 452, 453).

Единственным крупным своеобразным жанром в области музыкального театра в Англии были так называемые «Маски» («Masques»). В этом искусстве основное значение имели не музыка, но маскарадные танцы, стихотворно-комедийное развертывание действия, мизансцена.

По происхождению своему английские «Маски» восходят к народно-бытовому искусству, отражая исконную любовь народа к маскарадным празднествам с музыкой.

Древнейший обычай ряжения был приурочен к определенным празднествам языческого календаря (дни зимнего солнцеворота). Уже здесь можно отметить участие музыки. О распространенности обрядовых игр, связанных с Робинем Гудом, можно заключить из того, что уже в XII веке духовенству было строго запрещено допускать представление таких пьес в церквах. Тем не менее еще в XVI веке «майские игры», с Робинем Гудом во главе, были весьма популярны, несмотря на вопли пуританских проповедников.

В дальнейшем, однако, жанр этот был перенесен в придворную среду, где подвергая коренной переработке и переосмыслению, став одним из характерных проявлений эстетики английского Возрождения.

Основная цель придворных «Масок» — не драматизация действия, но создание феерического, комедийного, блестящего дивертисмента из серии сменяющих друг друга сцен и номеров: танцев, переодеваний, декораций, драматических диалогов, лирических эпизодов, комических интермедий, буффонад, пения — сольного, хорового и инструментальной музыки.

Основная направленность образов — зрелищно-развлека-

тельная. Представления «Масок» происходили при дворе или в домах именитых людей.

Первые описания придворного маскарада дошли до нас от 1377 года. Жанр этот именно в Англии получил интенсивное развитие. Он достиг своей вершины в первой трети XVII века, привлекая внимание таких крупных художественных деятелей, как драматург Бен Джонсон и художник-постановщик Иниго Джонс.

Больше всего как автора, так и зрителя и самих участников «Масок», среди которых насчитывалось немало просвещенных «любителей», привлекала пышная зрелищность, декоративность. Обычно сюжет придворной «Маски» — лишь предлог, повод для блестящего каскада разворачивающейся маскарадно-танцевальной стихии. В этом ярко проявляется значительная ограниченность жанра «Масок».

Участие музыки может быть отмечено уже в древнейших выходах ряженных.

Подробные сведения сохранились о музыке масок начала XVII века. Оглушительное звучание до 20 гобоев, рогов и труб привлекает внимание слушателей в особо торжественные моменты. Сила и громкость оркестра играет здесь первостепенную роль; философ Фрэнсис Бэкон требует, чтобы в «Масках» «музыка была отчетливой, громкой и своевременной». От более позднего времени сохранились целые вступительные симфонии. В ходе действия встречаются сольные песни, вокальные ансамбли, хоры; вступительное соло нередко подхватывается хором.

Вот образец сольной песни из бытовой комедии «Вольпона» Бена Джонсона:

.290

Музыкальный фрагмент (соло для Лютни). Текст: Come, my Ce - lia let us prove

Музыкальный фрагмент (соло для Лютни). Текст: While we may the sweets of love Time will not be и т.д.

Музыкальный фрагмент (соло для Лютни). Текст: ours for ev. er. He at length our good will will se - ver

Танцы сопровождалась инструментальной музыкой (а иногда и вокальной):

291

Move now with mea sured sound Jon
Frace forth the sa cred ground That

charm ed grove of gold
shall your forms un fold

и т.д.

Количество музыкантов, певцов и хористов достигало иногда нескольких десятков человек. Авторы музыки «Масок» умели хорошо использовать эту массу музыкантов, «рассредоточивая» их в разных местах сцены в соответствии со сценической ситуацией. В этой связи представляют опять-таки интерес замечания Бэкона, требующего, «чтобы музыка была оживленной, громогласной и хорошо размещенной».

Впервые в «Маске» Кемпиона (Самприн) встречаются музыкальные «диалоги». Особый интерес представляет введение в «Маски» модного тогда монодического стиля.

В одной из «Масок» (1612) Кемпион делает попытку создать своего рода «мелодекламацию». На фоне засурдиненного оркестра, нежно играющего торжественный напев, Орфей «речитирует» свою партию. В 1617 году в начале одной «Маски» Н. Ланье стоят слова: речитативный стиль (*stylo recitativo*). Поставленная в этом же году другая «Маска» с его музыкой, по словам Бена Джонсона, целиком шла под музыку в итальянской манере. Представление об этих новых чертах музыки «Масок» можно составить по отрывку из «Маски» в честь Джемса I (1617):

292

Come fo low me my wand ring mates



Весьма разработана музыкальная сторона в знаменитой «Маске» «Comus» на текст Мильтона (композитор Генри Лоуэс), появившейся в печати в 1637 году.

Так музыкальная сторона жанра «Масок» в ее историческом развитии несколько обогащается даже там, где в «Масках» применяется мелодический стиль.

Однако приближение мелодики к речитативному стилю в «Масках» не превращает их в целостный, органически развивающийся жанр. «Маски» ассимилировали итальянскую мелодику, как один из привлекательных в силу своей модной новизны «аттракционов». Основным принципом связи отдельных номеров остается дивертисментность декоративно-зрелищно-танцевального характера.

Бэкон не устает повторять, что и музыка, и танцы, и мизансцены должны «доставлять удовольствие, должны занимать взор, не давая ему пресытиться одним и тем же предметом». В свою очередь Бен Джонсон неизменно говорит о «пышности и великолепии» представлений «Масок», «о замечательной постановке, богатстве и оригинальности костюмов...»

Основным стержнем «Масок» являются танцы. На первых порах это были главным образом хороводные, наиболее распространенные танцы: при первоначально самостоятельном характере «Масок» танцы должны были хорошо известны всем присутствующим. По мере того, как исполнение «Масок» становилось уделом профессионалов, начали включаться новые для того времени танцы — гальярды, быстрые жиги¹ и другие.

С течением времени танцы «Масок» приобретают более сложный характер, превращаются в «фигурные», танцоры специализировались на воспроизведении кругов, треугольников и т. п.

Чередование танцев в пределах «Маски» следовало правилу, которое господствовало и в танцевальных инструментальных сюитах: от медленных к более быстрым.

¹ Жига — английский старинный (парный, а у матросов сольный) народный танец, возникший в Ирландии и Шотландии. У Шекспира подчеркнут скомороший характер жиги — танца, которым кончались народные фарсы.

Значительную роль в смысле обогащения «Антимаски» контрастирующим драматизирующим началом сыграло включение Беном Джонсоном в этот «торжественно-величественный» жанр бурного «площадного», подчас фарсового действия — «Антимаски».

Бен Джонсон попытался, учитывая ту роль, какую играет в оживлении спектакля момент разнообразия, придумать, говоря его словами, такой дивертисмент, который, так сказать, вывел бы спектакль из равновесия, сыграл бы роль максимального контраста.

Итак, задача «Антимаски» — драматизировать «Маску» путем внесения контрастных элементов: гротескового, характерного комического.

Контрастная роль «Антимаски» обозначалась в разных направлениях:

1. По линии действующих лиц: если в основной «Маске» выводились античные боги, рыцари и т. п., то действующие лица «Антимаски», по замечанию царедворца Бэкона, «обыкновенно шуты, обезьяны, дикари, звери, турчата, нимфы, мужики и т. д.»

2. Плавному, торжественному, величественному характеру развертывания основной «Маски» «Антимаска» противопоставляет порывистость, гротесковость.

3. Если в основной «Маске» танцы плавны, симметричны, изысканно-фигурны, то здесь танцы (а вместе с тем и музыка) — жанрово-характерные: они имитируют птичий свист, пение нищих и т. д. Танцы в «Антимаске» перегружены жестикულიцией, все большую роль играет пантомима, выходы происходят нарочито невольно, внося сумятицу в действие. Иногда мы встречаем в «Антимасках» жонглеров, ловко подбрасывающих шары и т. п.

В соответствии с характером «Антимаски» и музыка нередко носит народно-бытовой характер.

В «Антимасках» Бена Джонсона ценна их актуальность, сатирическое отражение злободневных событий, превращающее этот новый жанр в своего рода обозрение — «Новости дня»; это оказывает освежающее воздействие и на музыку вставных номеров. Последняя также приобретает более драматический характер, проявляющийся в смене тематического материала, попытках его развития, в сопоставлении разных размеров, разных тональностей, в более смелом модулировании.

При всех изменениях, однако, «Маска» осталась на уровне пышно инсценированного зрелища: для превращения «Маски» в оперу не хватало самого существенного — драматического стержня, единства действия, перерастания развлекательного спектакля в музыкальную драму. Это могло произойти лишь несколькими десятилетиями спустя, когда гонения на передовой английский драматический театр, особенно беспокоивший пуритан, косвенно способствовал возникновению и музыкального английского театра. Так, художественно-

литературные деятели Англии «обходным путем» приходят к освоению самого мощного средства музыкально-театрального художественного воздействия — к оперному театру, который закрепился к тому времени уже в основных европейских странах.

Однако ранняя английская опера отнюдь не была похожа на итальянскую. Ей был присущ героический характер. Это была своего рода историко-героическая драма, в отличие от аристократической лирико-драматической пасторали деятелей флорентинской Камераты. Задачей музыки должно было явиться в английской опере не столько выражение эмоциональных состояний, жизненных ситуаций, сколько характеристика событий внешнего мира или образов из мира фантазии. С этим связана и другая особенность английской оперы. Основные персонажи ее, в силу отсутствия рельефной индивидуальности, не позволяют выпукло отразить в музыке внутреннюю конфликтность их взаимоотношений, что сильно ослабляет живое действие на сцене театра. Эта черта в известной мере объясняет нам пристрастие англичан к жанру оратории, равно как и почти полный застой в оперной жизни Англии на протяжении весьма долгого времени.

Композиторы „Масок“

Музыку для «Масок» писали композиторы различной творческой индивидуальности и уровня профессионального мастерства. Тут и учитель танцев, балетмейстер и музыкант Томас Джильс; скрипач Томас Лупо; виднейшие композиторы мадригалов итальянцы Феррабоско (отец и сын). Тут и гуманист — поэт и композитор Томас Кемпион. Он занял видное место в пред- истории английской оперы наклонностью к выразительной мелодии, способностью к декоративной театральной музыке¹. Автором музыки «Масок» был и француз Николай Ланье — музыкант, живописец, гравёр и врач. Виднейшие английские авторы музыки для «Масок» — братья Вильям и Генри Лоус. Вильям Лоус обладал ярким мелодическим дарованием, способностью чутко сочетать напев и интонируемый текст. Генри Лоус — автор кантат, арий и диалогов.

У всех перечисленных композиторов «Масок», англичан и иностранцев, при всем их различии, есть общие черты: разносторонность интересов. Обычно это не только композиторы, но и певцы, поэты, живописцы, знатоки картин, гравёры и даже врачи.

Другая общая черта — специализация таких композиторов в области сольной светской песни с сопровождением, почти полный отказ от полифонии. Композиторы эти проявляли интерес к бытовым песенно-танцевальным, маршевым, преимущественно инструментальным жанрам.

Однако музыка рассмотренных композиторов отнюдь не отличается народным характером. Это, в основном, придворная музыка, соответствовавшая направленности самого жанра «Масок».

В целом, при всей условности, увлечении постановщиков внешним великолепием, «Маски» — интересный памятник английского Возрождения, сыгравший в истории театра, театральной музыки и балета известную положительную роль.

¹ Первоначально Кемпион стал известен благодаря своим песенным сборникам, а затем занял выдающееся место в создании музыки к «Маскам» в годы расцвета этого жанра (первая треть XVII века). Он проявил себя и как музыкальный теоретик, написав трактат о контрапункте.

В «Масках» развивались балетная музыка, речитатив, сольное и хоровое пение, а также самостоятельная инструментальная музыка.

9. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

Общие черты и значение

Уже в древнейшие времена, несмотря на экономическую отсталость и политическую раздробленность феодальной Германии, создавались предпосылки мощного расцвета немецкого музыкального искусства. Плодотворно сказалась на подъеме демократической музыкальной культуры крестьянская война в Германии XVI века, когда в народных массах этой страны возник и распространился протестантский хорал с его свободолюбивым содержанием, интонационно связанный с вековыми традициями немецкой народной песни.

В лучших образцах своих названный Энгельсом «Марсельезой крестьянской войны» — протестантский хорал сыграл в дальнейшем немалую роль в творчестве классиков немецкой музыки, особенно И. С. Баха.

Народно-бытовая песня

Большого развития в условиях Реформации и крестьянской войны достигла немецкая народно-бытовая песня.

Если в создании полифонических произведений Германия отстала от более передовых в то время стран (Франция, Италия, Англия), то немецкая песня отличалась большой самобытностью и разнообразием. Встречались военные, любовные, попутные, застольные песни; песни, связанные с сельским бытом.

1
Создавали свои песни различные общественные группы и слои: немецкие крестьяне, рудокопы, ремесленники (имеются в виду цеховые песни, а также песни любителей музыки — майстерзингеров), студенты, позднее — типографские рабочие. Создавали свои песни и немецкие ландскнехты и рейтары.

Песенное искусство явственно отражало острую классовую борьбу в немецкой общественной жизни той поры. В огне крестьянских войн против феодалов выковывалась свободолюбивая песня, выражавшая чаяния народных масс. С другой стороны нередко и дворянство направляло свои песни против крестьян.

Уже в ранних немецких песнях нашло отражение пробуждавшееся национальное самосознание. Так, очередное нашествие турок воспринималось как бедствие всей Германии. Ясно звучит идея единства Германии и в одной песне 1512 года: «Германия стала единой». «Поднимайтесь, любезные немцы...» — гласит текст этой песни.

Еще к XIV веку сложился типичный немецкий песенный жанр «лейх» (Leich): последование повторяющихся и варьирующихся мелодий. Древнейшие известные нам мелодии «лейхов» принадлежат «зальцбургскому монаху Герману» и Генриху фон Лоуфенберг. Оба писали стихи и мелодии в немецком народном духе:



до окр 166

Другая песня — так называемая «Молитва монаха Германа» — была распространена вплоть до середины XVI века. В ней проявляется музыкальная выразительность, большая распевность текста, наличие мелизмов при интонировании особо значительных слов текста, намеренные повторы и т. п.

Еще большим мастерством по сравнению с Германом отличался Генрих Лоуфенберг — руководитель соборного хора. До нас дошло немало его произведений.

Черты нового склада немецкой песни видны у «последнего миннезингера» Освальда фон Волькенштейна (1377—1445).

Отличительная особенность новой немецкой песни того времени: четкое тематическое ядро (два-четыре начальных такта), нередко повторяющаяся разработка в дальнейшем развитии. Типичен принцип музыкальной формы — так называемой Barform (повторение мелодий на два начальных куплета песни — Stollen, за которым на новый текст следует новая мелодия завершающего характера — так называемый «Abgesang»).

В отличие от песен славянских народов, большинство немецких начинается с затакта. Крайне редки свойственные песням славянских народов сложные размеры, особенно пятидольный. Господствует четырехударная стихотворная строка, преобладающая в древнегерманских поэтических произведениях. Отсюда — путь к четырехтактному периоду.

Подъем немецкой бытовой песни в XIII и XIV веках связан с ростом городов, укреплением бюргерства. Развивается городская культура, основываются певческие общества. Появляются первые записи немецких песен (XIII век). Много ранних памятников немецкой бюргерской музыкальной жизни дошло до нас от конца XIV — начала XV века.

Особенно значительный рост немецкой песни происходит в конце XV и в первой половине XVI века, когда участились

крестьянские движения, которые привели к крестьянской войне 1525 года.

Немецкая песня проникает и в культовую музыку. Доходит до того, что танцевальные песни, вплоть до «модных» бытовых танцев, определяли мелодику церковных песнопений. Народные немецкие песни лежали в основе полифонических мотетов (на церковные тексты) и целых месс. В дальнейшем все чаще применялись обработки немецких народных песен, причем мелодия часто переносилась из тенора в верхний голос. Это так называемые *Carmina*, где явственно проявлялся монодический, гомофонный склад. Лучший пример этого жанра — известная песня выдающегося нидерландского композитора Изаака, который работал много лет в Инсбруке: «Инсбрук, я должен тебя покинуть»:

294

Is - bruck, ich muss dich las - sen, ich far da - hin
mein stras - sen in - fremde land da - hin. Mein freud ist mir
ge - nom - men, die ich nit weiss be - kum - men wo
ich im e - - - - - land bin,

Центральным, наиболее показательным рукописным песенным сборником был так называемый «Лохеймский (Лохамский) песенник»¹ — «Locheimer (Lochamer) Liederbuch». Он возник в середине XV века и содержал 47 песен (в том числе также и инструментальные обработки песен).

Место создания этого сборника — крупный немецкий музыкальный центр, город Нюрнберг.

Сборник содержит типические песни того времени, одно- и многоголосные. Некоторые из них восходят, по-видимому, к XIV веку.

По сюжетам это почти исключительно любовные песни². Жанры песен сборника разнообразны: здесь и старинные напевы в двудольном размере, и более поздние танцеваль-

¹ Назван сборник по имени некоего Вольфлейн фон Лохеймер (Лохамер), как значится в одном месте рукописи. Впрочем, это объяснение названия далеко не бесспорно.

² За исключением трех, позднее включенных, духовных напевов.

ные песни, а также песни с плавно разворачивающейся мелодией, возникшие самостоятельно на немецкой почве, но близкие по своей «текучей мелодике» напевам полифонической нидерландской школы.

В танцевальных песнях явственно выделяется основной двудольный размер и следующий за ним трехдольный, что предваряет характерную впоследствии «парность» танцев.

Немало в «Лохеймском песеннике» и песен на народные сюжеты, новых по содержанию, отличающихся индивидуализацией характеристики, яркостью воплощенных переживаний. Все это — черты, отразившие подъем чувства личности, внимание к ее внутреннему миру.

Тут и образ «странствующего подмастерья», столь характерный для музыкального быта широких слоев немецкого населения уже в ту пору:

295



Ich fahr da - bin wen's denn mus sein, ich schei - de von der
 Lieb - sten mein, zu - rück laß ich das Her - ze, mein so
 lang ich leb, soll's ihres sein, ich fahr da - hin. ich fahr da - hin

тут и образы природы:

296



Der Wald hat sich ent - lau - bet gen die - sen Win - ter
 kalt, mei - ner Freud bin ich be - rau - bet, das Seh - nen и т.д.
 macht mich alt, Muss sie nun las - sen lei - der, die mir die Liebste

Органный сборник Паумана. Органная и клавирная музыка XVII века

В одном переплете с «Лохеймским песенником» находится выдающийся труд слепого немецкого органиста Конрада Паумана — важная веха в развитии инструментальной музыки в Германии, а также в ряде других западноевропейских стран.

В этом труде разъяснено значение нотной записи вокальной музыки, изложено учение о полифоническом складе му-

и т.д.
 V
 Лохейм
 Лохейм

зыки инструментальной и даны примеры в различных жанрах и приемах развития — прелюдии, хоральных фигураций, обработок светских песен.

Из труда Паумана видно, что в XV веке орган и клавир¹ имели одну и ту же литературу и были тесно связаны с народно-бытовой музыкой. Одна из причин общности репертуара в том, что немецкие церковные органисты, играя в XVI веке в церковной службе ограниченную роль, плохо оплачивались и поэтому стремились выступать в качестве музыкантов на свадьбах, городских торжествах: там им приходилось варьировать мелодии народных песен и танцев тем же способом, как они «димиуировали» (варьировали, уменьшая длительность нот) церковные напевы.

В XVII веке, в условиях господства протестантизма в Германии, роль органиста в церкви возросла. Он сопровождал пение общины, руководил хором, а также играл инструментальные пьесы. Не удивительно, что именно теперь Германия выдвигает выдающихся органистов и клавиристов (а также композиторов органной и клавирной музыки) в лице Фробергера, Пахельбеля, Рейнкена, Букстехуде и других предшественников И. С. Баха, в то время как в других странах органное искусство в ту пору приходит в упадок.

В годы 30-летней войны (1618—1648) профессиональное музыкальное творчество и исполнительство в Германии почти замерли. Передовые культурные силы, в том числе органисты, клавиристы и певцы, перебираются на Север, едут в Голландию, где, в результате буржуазной революции, прочно утвердился протестантизм. Они совершенствуются у Свелинка в Амстердаме и дают толчок развитию северогерманской органной школы одним из виднейших представителей которой является Шейдт (1587—1654). Он писал преимущественно хоральные обработки и, особенно, в а р и а ц и и, установив своеобразные принципы варьирования, перешедшие к органистам Гамбурга (Рейнкен) и, главным образом, Любека (Букстехуде). Большую роль у Шейдта играли народные напевы, в первую очередь немецкие, но также нидерландские, французские, английские.

Под руками учеников Свелинка органное искусство быстро совершенствуется и достигает высокого уровня. Фантастические картины в контрастной смене следуют за ораторско-патетическими речитативами и эпизодами философско-углубленной музыки: токкатные моменты чередуются с фугированными.

В отличие от северогерманской школы, произведения которой отмечены суровостью, внутренним драматизмом, — в сочинениях композиторов южной Германии преобладали светлые краски, подвижные интонации. Здесь органное искусство играло меньшую роль, нежели на севере страны. Нередко господствовало клавирное исполнительство. Среди основных представителей южногерманской школы XVII века выделяет-

¹ Как правило, клавирное искусство в смысле репертуара и приемов исполнительства в ту пору как бы подчинялось органному, следовало за ним.

ся Иоганн Фробергер, культивирующий, наряду с Керлем, Муффатом, формы вариационного каприччио, вариаций на основе танцевальной музыки.

Наиболее выдающимся учеником Керля был Иоганн Пахельбель (1653—1706) — крупнейший органист и клавирист, творчество которого тесно связано с народной музыкой. Показательно, что искусство Пахельбеля, воспитанного в среде нюрнбергского бюргерства, снова говорит о большом значении Нюрнберга как музыкального центра. Не случайно Пахельбель становится главой новой среднегерманской школы, в творчестве которой утверждается наряду с органным основным клавирный жанр того времени — сюита.

Вместе с тем, усиливаются и демократические черты, происходит обогащение тематизма в произведениях для клавишных инструментов у композиторов среднегерманской школы. Эти новые черты будут способствовать превращению сюиты в сонату.

Значительно развилось в Германии и скрипичное искусство. Правда, произошло это позже, чем в Италии, что было обусловлено исторической обстановкой Германии. Здесь в центре музыкальной жизни стоял протестантский ученический хор; в церкви среди сольных инструментов царил орган; в бюргерских кругах отдавали предпочтение духовым инструментам. Ввиду этого в Германии игра на скрипке сперва не получила того значения, какое имела она в Италии, где «церковный скрипач» издавна занимал ведущее положение.

Все же в начале XVII века скрипка в Германии была распространена не только в народных массах, но и в музыкальном быту бюргерства. Вероятно, уже Орlando Лассо использовал скрипку в своем мюнхенском оркестре. В произведениях немецких композиторов первого десятилетия XVII века (Айхингер, Валентин Гаусман) скрипка названа среди других инструментов, наряду с весьма популярным тогда кларнетом (цинком).

Если в Италии скрипичное исполнительство первоначально связано было с жанрами и, соответственно, формами канцон и сонат, то в Германии ведущим жанром скрипичной литературы становится сюита (преимущественно танцевальная, со включением все более развитых прелюдий).

И в Германии, как и в других странах, профессиональное скрипичное исполнительство выросло на основе народной музыки.

Отсюда широкое использование скрипачами характерных для немецкой народной музыки мелодий и своеобразных приемов исполнения: применение скрипки как самостоятельного инструмента, использование высоких регистров, развитие

смычковой техники «ударных» и «прыгающих» штрихов, прием «скордатуры» (перестройка, позволявшая извлекать из скрипки аккорды, при обычной настройке струн неисполнимые).

Основателем гамбургской скрипичной школы считают Вильяма Браде (1560—1630), у которого среди прочих произведений имеются вариации для скрипки соло с басом на народную немецкую песню.

Крупные немецкие профессиональные скрипачи-солисты появляются к середине XVII века на основе развитого искусства народных скрипачей и творческого использования достижений итальянских и английских скрипачей: Иоганн Шоп (1590—1667; автор танцевальных сюит) и особенно такие выдающиеся скрипачи, как Вальтер Вестгоф (им написана одна из первых сюит для скрипки соло без баса) и чех Бибер — создатель замечательных скрипичных сонат с басом.

Во второй половине XVII века сложилась и связанная с народной музыкальной практикой немецкая скрипичная школа, нашедшая свое высшее художественное выражение в сонатах и партитах И. С. Баха для скрипки соло без сопровождения.

Вот та богатая основа, на которой возникло немецкое профессиональное музыкальное искусство времен крестьянской войны и первых лет немецкой реформации, — искусство, тесно связанное с народной песней и танцем.

Не удивительно, что немецкие музыканты и их произведения высоко ценились современниками в других странах. Некоторые немецкие музыкальные деятели подвизались в качестве учителей музыки и исполнителей, например, во Франции.

В известном французском «Романе о Розе» отмечаются достоинства немецких исполнителей на смычковых струнных инструментах наряду с чешскими флейтистами.

Еще в первой половине XIV века Гильом де Машо упоминает о духовых инструментах из Эльзаса и из Германии.

Известностью в других странах пользовались издавна и немецкие органисты.

Музыкальная культура немецкого гуманизма

Во второй половине XV и в XVI веке в Германии складывается культура Возрождения. Возникают ученые общества и кружки. Вводятся гуманистические занятия при немецких университетах, число которых на протяжении XV и XVI веков все увеличивается. Начинают переводиться на немецкий язык произведения Петрарки, «Декамерон» Боккаччо, за которыми следуют немецкие переводы латинских историков, философов, поэтов. Появляются и произведения немецких гуманистов, сочиненные в духе античных образцов, быстро распространяется книгопечатание.

Высшую точку развития культуры немецкого Возрождения знаменуют вышедшие в свет в 1515—1517 годах «Пись-

¹ Иероним Моравский, работавший в Париже около 1250 года, был весьма прогрессивным музыкальным ученым. При определении качества музыки он исходил из оценки ее широкими массами слушателей; требовал соответствия характера музыки смыслу интонируемого текста.

ма темных людей» — замечательный образец философско-сатирической литературы всего Возрождения.

Передовой немецкий гуманист Ульрих фон Гуттен выступает с заявлением: «...до этого времени наука мало ценилась [в Германии]; теперь же... наши умы развиваются».

Пробуждается стремление к совершенствованию родного немецкого языка в противовес господствовавшей латинской письменности. Немецкий гуманист Гек еще в 1601 году ставит вопрос о том, «почему бы немцам не выработать в своем языке известную форму и устав, чтобы искусство немецкого стихосложения вошло в почет у мужчин и женщин».

Так, немецкий народ в эпоху Возрождения создал превосходные высокохудожественные образцы гуманистической литературы и искусства.

Немецкий гуманизм имел по преимуществу ученый характер и развивался, главным образом, в узком кругу передовой интеллигенции и меценатствующих светских и духовных князей. В центре интереса немецких гуманистов находились филологические изыскания, изучение латинских и греческих классиков. Важно и то, что немецкие гуманисты, в отличие от итальянских, усердно занимались вопросами богословия.

Все сказанное в целом отразилось и на музыкальной культуре Германии XV—XVI веков.

Мы наблюдаем запоздалость в развитии немецкого многоголосия по сравнению с ранее сложившимися и более развитыми полифоническими школами Франции и, особенно, Нидерландов.

Только к концу XVI века наступает значительное развитие ренессансной полифонической культуры в Германии.

Очагами профессиональной музыки в эпоху Возрождения в Германии становятся придворные и соборные певческие капеллы и различные объединения немецких бюргеров. Учителями многих композиторов были нидерландцы. Особым блеском отличалась придворная капелла «романтического и рыцарственного», по ироническому выражению Маркса, императора Максимилиана I, который «во всем терпел неудачу» и стремился утешить себя хотя бы внешним блеском своего двора. Максимилиан был любителем музыки, живописи (заказы его нередко выполнял знаменитый немецкий художник Дюрер) и окружил себя такими видными композиторами, как Генрих Изаак и крупнейший немецкий полифонист XVI века Людвиг Зенфль.

Изаак обосновался с 1495 года в Инсбруке и работал там до своей смерти в 1517 году. Он явился предшественником также связавшего свое творчество с Германией крупнейшего нидерландского композитора Орlando Лассо.

Будучи замечательным мастером в области полифонии, Изаак тонко воспринял характерные черты немецкой народной песни, умел гибко сочетать мелодику со смыслом интонируемого текста, используя здесь разнообразные выразительные средства, в частности, широко применяя задержания. Создавая выразительные музыкальные образы, соответствующие тонким нюансам текста, Изаак не чуждался и более грубых сюжетов в таких песнях, как песня на слова «Крестья-

нин имел дочку, которая отнюдь не хотела остаться девицей».

Вокруг Изаака группируются во главе с Генрихом Финком (1445—1527) старейшие немецкие полифонисты, современники Жоскина: Адам Фульда, Гофгеймер, Штольцер и другие.

Следующее поколение немецких полифонистов связало себя, в основном, с протестантизмом: таковы Иоганн Вальтер и наиболее выдающийся, первый значительный немецкий композитор-полифонист Людвиг Зенфль (1492—1555) — ученик Изаака, после смерти учителя занявший его место.

Родившись в Цюрихе Зенфль стал певчим придворной капеллы в Инсбруке при Изааке, а затем переехал в Мюнхен. Особо значительно творчество Зенфля в области светской песни. В своих произведениях Зенфль создает вдохновенные образцы и достигает глубокого воздействия простыми средствами. Народнопесенные мелодии он подвергает мастерской полифонической обработке, добиваясь при этом большой пластичности, выразительности.

Творчество Зенфля — вершина немецкой композиторской музыки периода Возрождения. На основе родного народно-песенного источника, он освоил, вместе с тем, достижения нидерландской полифонии.

Среди последующих немецких композиторов выдвинулся в первые ряды Ганс Лео Гаслер. Он родился в 1564 году в Нюрнберге, прошел школу крупного венецианского композитора Андреа Габриэли, затем работал преимущественно в Нюрнберге и Дрездене. Умер Гаслер в 1612 году.

Наиболее значительным его творением явилось собрание немецких песен под названием «Увеселительные новые немецкие песни», изданные в 1601 году.

Собранные здесь произведения Гаслера в духе народной песни отличаются характерностью образов, взятых из немецкой жизни, большой свежестью, плавностью и гибкостью голосоведения. При помощи мастерского применения гармонических и контрапунктических средств Гаслер добивается выразительного интонирования текстов. Так, освоив и творчески претворив опыт итальянских и нидерландских мастеров, Гаслер устанавливает самобытный немецкий народно-национальный стиль полифонической музыки.

В творчестве ряда немецких композиторов последующих лет получает развитие новая характерная черта — концертность. Так, у Шейна появляется противопоставление в разных голосах отдельных мотивов; сперва 2, а затем и 3 голоса варьируют и орнаментируют мелодию отдельных разделов хора.

Тот же Шейн подчас в свободной ариозной мелодике, выпукло, рельефно воплощает образы текста и достигает большой драматической силы.

Другой немецкий полифонист, Шейдт, наряду с вокальными полифоническими концертами писал и чисто инструментальные концерты. Таковы его «70 симфоний в концертной манере», созданные в 1644 году.

Шейдт сыграл ведущую роль и в развитии немецкого органного искусства, первые достижения которого связаны с деятельностью Преториуса.

Обобщил, подытожил и поднял на новую ступень достижения предыдущих мастеров наиболее значительный немецкий композитор добаховского времени Генрих Шютц (1585—1672), сумевший творчески использовать на немецкой национальной основе лучшие завоевания немецких, а также иностранных, прежде всего венецианских мастеров.

Особенности немецкой полифонии XV—XVI веков

При всем различии творческих направлений и индивидуальностей отдельных мастеров немецкая ренессансная полифония отличалась рядом общих особенностей.

Это, прежде всего, преимущественно культовый характер основных жанров немецкой полифонии этого периода (господствуют антифоны, респонсории, псалмы, гимны, наконец, духовные песни в форме мотета).

2 Мелодика названных композиторов интонационно связана с немецкой бытовой песней и поэтому обладает чертами национального своеобразия.

В немецкой музыке господствуют хоровые полифонические произведения, отличающиеся массивным, нередко вязким характером звучности, перенасыщенные проходящими звуками, скрещиваниями голосов, предъемами и задержаниями.

Ведущую роль играет cantus firmus, притом не только в произведениях, предназначенных для церкви, но и в песнях, исполнявшихся в домашней обстановке.

В отличие от пластической законченности, которая свойственна была произведениям итальянской и, в известной мере, французской полифонии, — немецкая полифония времен Возрождения отличалась значительной неуравновешенностью как в ритмическом, так и в мелодическом и гармоническом отношениях.

Лишь в последний период передовые композиторы стали уделять большое внимание светским лирическим жанрам.

В целом даже наиболее видные немецкие композиторы конца XV и XVI века не достигли уровня полифонических школ франко-фламандской, итальянской, польской, испанской: их творчество сохраняло скорее местное значение.

Значительное развитие в XVI веке получило искусство так называемых мейстерзингеров (в буквальном переводе — «мастеров пения»). Мейстерзингеры, будучи отчасти в своих истоках родственны рыцарской культуре миннезанга¹, — оказались

Мейстерзингеры

¹ По традиции, может быть, легендарной, самое древнее объединение мейстерзингеров было основано в Майнце миннезингером Генрихом Фрауенлоб. Такие миннезингеры, как Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, также находились в связи с молодым еще движением городских мастеров пения.

яркими представителями средневекового цехового строя немецких городов. Особенно славились объединения мастерзингеров в Нюрнберге, Аугсбурге, Майнце и других городах.

В период развития средневековых цехов эти объединения «мастеров пения», состоявшие из ремесленников, сами формально не составляли «музыкального цеха». Каждый из членов такого объединения сам принадлежал к какому-нибудь цеху (башмачников, жестянщиков и т. п.) по тому ремеслу, которое являлось для него основной профессией. В объединении же «мастеров пения» он занимался музыкой для своего удовольствия. Таким образом, сами «мастера пения» не были музыкантами-профессионалами, в отличие от таких профессиональных объединений музыкантов, как союзы жонглеров, менестрелей.

В члены объединения мастеров пения входили только верхушечные слои бюргерства, цеховые мастера. Музыкальное искусство их отличалось значительным консерватизмом и носило, преимущественно, религиозный характер.

Период расцвета искусства мастерзингеров — XV и XVI века. К концу XVI века определился и ряд канонизированных правил, характерных для искусства мастерзингеров. Ученик Ганса Сакса Пушман объединил эти правила в составленном им кодексе, называвшемся у мастерзингеров «Таблулатурой».

Музыкально-поэтические образы мастерзингеров — по преимуществу религиозно-философские и бытовые. Несколько примитивная поэтизация повседневного уклада бюргерской жизни в свете созерцательных рассуждений философско-религиозного характера, — таково преобладающее здесь содержание.

Есть, однако, и еще одна важная линия — прославление своего музыкально-поэтического искусства и связанного с ним профессионального мастерства.

Самые напевы, как правило, шли в так называемых натуральных или церковных ладах. По интонационному строю они были, в большинстве случаев, далеки от народного песнетворчества и отличались искусственностью, надуманностью и малой выразительностью мелодий.

Напевы мастерзингеров были обязательно одноголосными: многоголосия не допускалось. Не допускался и маломальски развитой инструментальный аккомпанемент.

Создание и исполнение напевов мастерзингеров было подвержено детальнейшей, скрупулезной регламентации. Табулатура мастерзингеров состояла из «правил», препятствовавших свободному яркому развитию творческих дарований и дальнейшему прогрессу музыки, она была пронизана духом цеховщины.

До мельчайших деталей регламентировалось количество слогов стихотворного текста; точно перечислялись случаи, ко-

гда можно было ввести «украшения» (Blümlein); задержать-ся на определенном тоне; избрать в соответственном случае определенный лад и т. п.

Вот пример типичных риторических «украшений» в духе Бекмессера:



В некоторых случаях намечаются элементы звукоподражания: например, в произведении под названием «Почтовый напев» воспроизводится сигнал рожка почтальона.

Дальше такой поверхностной изобразительности дело не шло.

Несмотря на добровольный характер участия в объединениях мастеров пения, вновь вступивший должен дать обязательство подчиниться выработанному «кодексу» правил. Затем, на протяжении многих лет, он восходил по особой иерархической лестнице, сдавая при переходе со ступени на ступень специальное испытание, обставленное сложной процедурой¹.

«Судьи» (буквально «метчики» — Merker) выбирались из числа схоластических буквоедов, занимавших в момент испытания место в специальной будочке и отмечавших малейшие отклонения от предписаний табулатуры даже в том случае, если такое отклонение вызывалось объективно-обоснованным требованием творческой индивидуальности художника, не пожелавшего подчиниться мертвящей догме условных предписаний.

Только победивший на таком предварительном испытании допускался «на всенародное» торжество, где после нового выступления на него возлагали соответствующие знаки отличия.

Наиболее опасным для прогрессивного развития творчества было запрещение создавать напевы, напоминающие предыдущие, другими словами, отрезалась возможность использования лучшего наследия народного песнетворчества и миннезанга. Вместе с тем, запрещалось печатать свои напевы и вообще как-либо их распространять (поскольку фонд напевов каждого объединения являлся священной собственностью данного коллектива). Возбранялось и петь в собраниях «мастеров пения» другие, опубликованные напевы. Так создалось положение, когда драконовские ограничения в использовании лучших произведений музыкального искусства прошлого и настоящего заставляли вариться в собственном соку даже лучших представителей мейстерзанга.

¹ Если испытуемый был в состоянии исполнить надлежащим образом ряд чужих напевов на чужой текст, — он получал звание «певца» (Singer); если он был в состоянии создать свой текст (в соответствии с установленными требованиями) на чужой напев, — он получал звание «сочинителя текста» (Dichter). Только в том случае, если ему удавалось создать свой напев на свой же текст, с удовлетворением всех необходимых правил, — испытуемый получал звание «мастера» (Meister).

Менее одаренных это толкало на путь жалких потуг и поверхностного оригинальничания.

Особо нужно учесть религиозную направленность искусства мейстерзингеров, ярко антикатолическую, но тесно связанную с протестантизмом. Эта причастность поэзии и музыки мейстерзингеров к лютеранству вполне соответствовала самому существу дела: и тут и там дают о себе знать черты бюргерской умеренности, педантизма, ограниченности.

Но были исключения.

Наиболее ярким и прогрессивным явилось поэтическое музыкальное творчество самого выдающегося представителя искусства мастеров пения — Ганса Сакса. Он родился в Нюрнберге в 1494 году, после окончания начальной школы поступает в ученики к сапожнику, одновременно изучая искусство мастеров пения. Годы странствий, обязательные в биографии каждого немецкого ремесленника, знакомят Сакса с новыми областями, нравами, обычаями. Затем Сакс оседает в Нюрнберге, где всю жизнь занимается сапожным делом. При сравнительно скудном образовании Сакс самоучкой изучил поэзию и литературу различных времен и народов, особенно внимательно — прошлое своей родной страны.

Будучи необычайно плодовитым автором (он создал не менее 4270 напевов, в том числе 13 знаменитых «напевов мастера»), Сакс стал особенно популярен в народе благодаря своим песням в народном духе и своим шванкам («Schwänke») ¹. Известно что мастер охотно играл на гитаре и любил сочинять бытовые песни на широко распространенные уличные мелодии.

Умер Сакс в 1576 году, глубоко чтимый как самый знаменитый поэт и композитор своего времени.

Один из лучших образцов музыки Ганса Сакса — так называемый «Серебряный напев» («Silberweise»):



Здесь нельзя отрицать величаво сурового, полного эмоционального напряжения и, вместе с тем, сдержанного мелоса большого дыхания, по существу идущего от народного песнетворчества.

Для этого напева, равно как и для других напевов мейстерзингеров, характерно особое строение: так называемая «Barform».

¹ Шутка, фарс.

Другой видный мастерзингер, представитель нового поколения, ученик Сакса Адам Пушман. Будучи портным, он в своих странствиях обошел всю Южную Германию, а затем в Нюрнберге стал учеником Сакса и крупным мастером. Наряду с поэзией и музыкой он, как и многие другие мастерзингеры, писал театральные произведения, а также издал специальный трактат о правилах немецкого мастерзанга (1572).

В области мастерзанга, как и протестантских напевов, имело место воздействие чешской музыки, о чем свидетельствует, в частности, интересный облик одного из первых мастерзингеров Михаила Бегайма (1416—1474)¹, чеха по происхождению, который странствовал из города в город, выступая в объединениях мастеров пения.

К началу XVII века искусство мастерзанга приходит к концу. Немалую роль в этом сыграла Тридцатилетняя война, самым губительным образом отразившаяся на городском, да и на сельском быте, вызвав глубокое падение всей культуры Германии. Но существовали и внутренние предпосылки, тормозившие дальнейший рост мастерзанга: они связаны с той цеховой косностью, с тем формализмом и ограниченностью, которые неизбежно должны были привести к застою искусство мастерзингеров. Метко высмеял мастерзингеров еще Гейне, назвав их «трубадурами достопочтенного сапожного цеха».

Не удивительно, что при широком распространении в средневековых немецких городах объединений «мастеров пения», результаты их творчества, за немногими исключениями, не представляли большой художественной ценности.

В первых десятилетиях XVI века возникает движение немецкой Реформации — одно из ярких проявлений буржуазной религиозной революции — первой крупной решительной битвы в борьбе немецких бюргеров против феодализма. Буржуазные революции принимают религиозную окраску на первых ступенях борьбы буржуазии за свое освобождение потому, что средние века знали только одну форму идеологии: религию, богословие. Наивысшим обобщением и санкцией существовавшего феодального строя являлась церковь. При таких условиях, как указывал Энгельс, всеобщие нападки на феодализм должны были представлять собою одновременно и богословские ереси. В конечном же счете и во время так называемых религиозных войн XV—XVI веков дело шло прежде всего о материальных интересах формирующегося бюргерства, как и в более поздних внутренних кризисах европейских стран, с той разницей, что классовая борьба велась в XV—XVI веках под религиозной оболочкой.

Так, революционная оппозиция против феодализма в религиозной форме проходит красной нитью через все средневековье, начиная с крестьянско-плебейской ереси в южной Франции в XII—XIII веках; с движения, возглавляемого Виклифом

¹ Behaim или Böhlm.

в Англии и вплоть до национально-освободительного движения гуситов и таборитов в Чехии, принципы которого получили дальнейшее развитие в конце XV и в начале XVI века у представителей плебейства и бюргерства в Германии.

Особенно резкая антикатолическая направленность различных кругов немецкого общества определилась именно потому в Германии, что там положение было наиболее тяжелым. В условиях территориальной раздробленности, неравномерности экономического развития в Германии с особой силой должна была проявиться борьба против невыносимого гнета католической церкви, который ложился дополнительным бременем на трудящиеся массы германского народа, и без того испытывавшие на себе весь произвол господствующих классов — князей, дворянства, духовенства, верхушки буржуазии.

Из крепостных высасывалась последняя капля крови, в то время как «сильно распухшие» прелаты, откормленные епископы и другие сановники церкви вели привольную, разгульную жизнь, находясь в состоянии предельного бытового разложения.

Особенно напряженная ситуация в Германии сложилась к началу XVI столетия: кипела ожесточенная борьба крестьян против князей как светских, так и церковных; мелкой городской буржуазии — против городской знати; князей и городской знати — против императора. И при этом везде красной нитью проходила ненависть к католицизму, папе римскому и к католическому духовенству. Против Рима объединились князья и рыцари, бюргеры и крестьяне.

В таких условиях — буржуазной религиозной революции в Германии XVI века — тезис Лютера «об оправдании личности одной верой» в противовес положению католицизма об «оправдании добрыми делами» сыграл прогрессивную роль. Из положения Лютера напрашивался вывод, что «спасение» души каждого находится в его собственных руках и не требует официального отпущения грехов. Это был призыв к моральному оправданию прав личности. Такой лозунг заставлял передовых людей того времени «вглядеться в себя», постоять за себя, что сближало движение Реформации с движением Возрождения.

Движение Реформации в Германии ярко сказалось и в области музыки, которой Лютер и другие представители протестантизма придавали громадное значение: «Музыка делает людей радостными, заставляет забывать гнев, устраняет самоуверенность и другие недостатки... Юношество необходимо постоянно приучать к музыке, ибо она выковывает ловких, на все пригодных людей». Так, музыка в движении реформации считалась не роскошью, а своего рода «насушным хлебом» — она призвана была сыграть большую роль в пропаганде протестантизма.

Наиболее ярко идеология Реформации отразилась в идейно-эмоциональном содержании и средствах музыкальной выразительности протестантского хора.

Протестантский хорал

Протестантский хорал — первоначально одноголосное хоровое пение духовного протестантского текста на немецком языке. С течением времени понятие протестантского хора стало обозначать и «немецкие псалмы», и «протестантское церковное пение» в целом.

Протестантский хорал являлся переработкой немецких народных песен, напевов мейстерзингеров, распространенных в быту гимнов и секвенций католического культа. Широко использовал протестантский хорал славянские напевы (так называемых «чешских братьев», во множестве бежавших в Германию после поражения гуситов), а также народные песни французские, итальянские, причем напевы танцевального или любовного характера приспосабливались к духовному тексту.

Идейно-эмоциональное содержание протестантского хора ярко отразило цели и задачи идеологии Реформации: изображение католицизма, призыв к мужеству и стойкости в борьбе, веру в победу над врагами — все это выражено в мелодических образах строгих, мужественных, нередко суровых.

Идейно-эмоциональное содержание протестантского хора разнообразно. Тут и выражение лирических настроений, то скорбных, то радостных; тут и религиозные мотивы, характерные для протестантизма; покаяние, покорность провидению. Все это — типические переживания немецкого народа того времени: духовный текст протестантского хора являлся лишь своего рода религиозной оболочкой.

Содержание протестантского хора определило характерные выразительные средства: близость народнопесенным интонациям; мерный ритм ровными длительностями, с постоянными остановками на ферматах; строгое одноголосие (ибо в унисонном исполнении легко было согласовать текст и напев, исходящий из сотен уст, в едином стройном разворачивании мелодии). Для протестантского хора были характерны так называемые церковные или натуральные лады.

Являясь основой произведений многоголосного склада, протестантский хорал из тенора (второго снизу голоса) перемещался, для большей ясности и запоминаемости, в верхний голос, что облегчало исполнение протестантского хора всеми прихожанами.

Среди авторов текста и музыки протестантского хора должен быть назван Мартин Лютер (впрочем, вопрос о принадлежности ему многих напевов остается спорным. По-видимому, он был автором знаменитого хора «Ein feste Burg ist unser Gott» («Твердыня крепкая — наш бог...»):



Этот, «проникнутый уверенностью в победе, хорал», Энгельс, вслед за Гейне, называл «Марсельезой XVI века» (у Гейне — «Марсельеза Реформации»). По характеру и назначению этот протестантский хорал, строение которого близко строфической песне, — боевой гимн, сыгравший свою роль в первой европейской буржуазной революции (так называли Энгельс и Ленин Реформацию и крестьянскую войну), ставший знаменем крестьянских масс и плебейства городов в борьбе против феодальной церкви и князей-крепостников. Представители Реформации противопоставляли протестантский хорал музыке католицизма, непонятной широким народным массам из-за латинского текста и сложности музыкального склада.

Придавая огромное значение протестантскому хоралу, Лютер требовал от любого школьного учителя умения петь, допускал в качестве проповедников лишь людей, осведомленных в музыке и освоивших ее практически.

Бюргерской умеренной лютеровской реформации противостоят анабаптисты («перекрещенцы») во главе с Томасом Мюнцером, «самой величественной фигурой крестьянской войны» (Энгельс), который возглавил народную борьбу, призвав крестьянско-плебейские низы к созданию революционным путем нового строя, основанного на социальном равенстве и общности имущества. Именно Мюнцер и окружавшие его «вожди энтузиасты из ремесленников» провели целый ряд прогрессивных мероприятий в области широкой демократизации: они впервые отменили католическую службу на латинском языке, введя в церковь в Альтштедте с 1523 года народный язык. Мюнцер (в противовес Лютеру, допускавшему наряду с протестантским хоралом применение и католической полифонии) требовал в церковной службе использование только немецких песен, не останавливаясь перед изменением духовного текста при подстановке новых народных мелодий. Задолго до Озиандера (который систематически, начиная с 1586 года, проводил ведущую мелодию протестантского хорала в верхнем голосе) последователи

Мюнцера перенесли основной напев в верхний голос и обеспечили одновременное произнесение во всех голосах тех же слогов текста, что определило простоту, ясность и доходчивость музыкальной стороны мюнцеровского богослужения. Ряд напевов Мюнцера вошел затем в лютеранский обиход.

Огромный успех у самых широких народных масс сопровождал реформы Мюнцера в области протестантского пения. «Тому свидетелем целая страна,— писал Мюнцер впоследствии,— что бедный, обездоленный народ так жаждал истины, что все улицы были наполнены людьми, стекавшимися отовсюду послушать службу, пение псалмов и проповедь в Альштедте»¹.

Представление о простоте, ясности музыкальной стороны мюнцеровского богослужения в Альштедте дает дошедшее до нас собрание 82 пятиголосных духовных песен, изданных в Нюрнберге в 1616 году. Здесь показательно изложение основного напева в верхнем голосе и единство декламации (во всех голосах одновременно произносятся те же слоги текста, причем под каждой нотой лишь один слог).

300

Alstedt, Müntzer 1524

Dank sa-gen wir al-le Gott un-serm Her-rem Chri-sto,

Dank sa-gen wir al-le Gott un-serm Her-rem Chri-sto,

Dank sa-gen wir al-le Gott un-serm Her-rem Chri-sto,

Dank sa-gen wir al-le Gott un-serm Her-rem Chri-sto,

Dank sa-gen wir al-le Gott un-serm Her-rem Chri-sto,

Процесс этот, совершаясь постепенно и планомерно, наглядно обнаруживает при сравнении редакций одного и того же произведения, помещенного в разных сборниках, перенос cantus firmus из тенора в сопрано.

¹ Он стал в конце 1522 г. проповедником в городе Альштедте в Тюрингии. Народ стекался из многих городов слушать проповеди Мюнцера. Широким слоям населения пришлось по душе критика Мюнцером духовенства и светских феодалов. В Альштедте Мюнцер учредил тайное общество, которое обязалось основать «царство братского равенства, свободы и радости... Все должно быть общим, работа и имущество; каждому следует давать по нуждам и потребностям его» (Циммерман В. История крестьянской войны в Германии, т. I. М., 1937, стр. 142—143).

Если в гармонизации Зигмунда Хеммеля (1569) хорал находится еще в теноре, то у Озиандера (1586) тот же хорал проходит уже в верхнем голосе.

301



Старейшим композитором протестантского движения — если не считать самого Лютера, композиторство которого оспаривается, — был Иоганн Вальтер Старший, друг Лютера, издавший по его настоянию в 1524 году первый сборник немецких протестантских пьес.

Произведения, входившие в этот сборник Вальтера, написаны в четырехголосном складе и разделяются на две разновидности. Одна, более простая разновидность использует стиль архаической многоголосной песни — прозрачный, аккордовый, восходящий к известному уже нам «Люхеймскому песеннику». Здесь главный напев — в теноре. Еще проступают черты старинной песни, но тип гармонизации уже специфичен для Вальтера.

Другая разновидность многоголосного склада некоторых пьес, заключенных в песеннике Вальтера, характерна для немецкой полифонии: тенор, обязательно вокальный, является как бы стержнем¹, проходящим

¹ Все примеры приведены в одной тональности.

сквозь все произведение, тогда как крайние голоса, часто инструментальные, представляют своего рода «рамку»: они словно сплетаются вокруг основного тенора, сопровождают его сквозным обрамлением¹.

Дальнейшим шагом по пути развития многоголосной протестантской музыки было творчество Людвига Зенфля, пожалуй, наиболее выдающегося из немецких полифонистов этого времени (его сочинения, наряду с произведениями других видных полифонистов, были включены в «Песенник» Георга Рау, изданный в 1544 году).

Наряду с музыкой на немецкий текст, протестантское богослужение допускало и исполнение музыки сравнительно сложного склада целиком на латинский текст. Дело в том, что наряду с пением всей массы народа в протестантской службе могли участвовать и профессионально-подвинутые певцы, собиравшиеся первоначально по первым числам каждого месяца².

Значение музыкальной культуры Реформации

Чтобы определить значение немецкой музыкальной культуры периода Реформации, следует иметь в виду, что в своей идеологии, в том числе художественных взглядах и музыкальной практике, деятели немецкой Реформации отразили некоторые гуманистические принципы. Это, конечно, положительная черта музыкальной культуры протестантизма. Выше речь шла о том, какую значительную роль сыграла музыка Реформации в революционном движении крестьянско-плебейского крыла.

Немало напевов, звучавших в походе, в битве, на отдыхе, было заимствовано из народного творчества, закрепилось в музыкальном быту широких слоев населения деревни и города и влило свежие интонации в немецкий музыкальный быт времени Реформации.

В условиях повышенного интереса к народной музыке на родном языке развивается и музыка профессиональная, преимущественно полифонического склада. Выдвигается ряд значительных немецких композиторов XVI и начала XVII века. Воплощая в лучших своих произведениях дух свободолюбия и демократические традиции своей страны, эти композиторы применяли широкий круг выразительных средств. Достигнув значительных результатов в разработке своеобразной разновидности полифонии, они в то же время уделяли особое внимание верхнему голосу, что содействовало развитию полифонического стиля на мелодической основе.

Вместе с тем и в области музыки сказались те двойственные, противоречивые черты протестантизма, которые — как это исчерпывающим образом показали классики марксизма — определили прогрессивное историческое значение движения немецкой Реформации равно как и ее слабость и теневые чер-

¹ Это — основное отличие от франко-фламандской полифонии, где тенор расчленялся на мелкие попежки, проходившие в виде сквозной имитации через все голоса.

² По «календам» (латинский термин начальных чисел месяца) — отсюда название этих организаций «братства календ» (Calendbrüder).

ты, связанные с общественным положением и идеологией немецкого бюргерства.

В итоге протестантский хорал, сыграв большую идейно-организующую роль в XVI веке, в дальнейшем утрачивает ее: он теряет былой пафос; его характер, стилевые черты и приемы канонизируются, костенеют, приобретают, в свою очередь (как это произошло и в музыке католицизма), значение далеких от музыкальной практики догм.

Известные слова Энгельса о том, что после поражения крестьянской войны в 1525 году «Германия на двести лет была вычеркнута из списка политически активных наций Европы», — в конечном счете могут быть применены и к области немецкой музыки этих лет.

Новую жизнь в наследие протестантского хорала вдохнет монументальное, высокоэтическое искусство Генриха Шютца и, особенно, И. С. Баха.

10. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Общие черты Огромные достижения в области теории музыки и музыкальной эстетики в эпоху Возрождения обозначились в разных странах Западной Европы. Это было связано в значительной мере с общим подъемом философской мысли, развитием интереса к эстетическим проблемам, постановкой вопросов о сущности и назначении различных видов искусства¹. Передовые представители музыкальной теории разрабатывали в то время, в основном, во-первых, нотопись, связанную с развитием, обогащением и систематизацией ритма в композиторской музыке; во-вторых, альтерацию в пределах церковных ладов; в-третьих, вопросы транспозиции и сопровождающие ее явления; в-четвертых — полифонию, учение о контрапункте; в-пятых — проблемы строя инструментов.

Решающее усовершенствование в области мензуральной нотации произошло в Париже и во Флоренции в период раннего Возрождения (XIV век).

Нововведения деятелей «нового искусства» были связаны как с учением о консонансах и диссонансах, так и с дальнейшим развитием мензуральной нотации.

Еще в начале XIV века итальянский теоретик Маркетто Падуанский провозгласил, что «ухо — лучший судья в музыке», что церковные лады кажутся противоестественными, — естественным он считает мажорный тетрахорд *ut, re, mi, fa*. В противовес консервативным представителям старого искусства он широко применял и оправдывал хроматическую музыку, предвосхитил принципы мензуральной нотации.

¹ Надо учитывать, что развитие музыкальной эстетики во многом своеобразно отражало ход развития эстетики в целом.

Еще смелее против осуждения альтерированной музыки как «фальшивой» высказывался парижский композитор, теоретик, разносторонне образованный гуманист Филипп де Витри. В трактате «Ars nova», защищая применение хроматизмов, Филипп провозгласил: «Музыка, называемая ложной, является отнюдь не ложной, но, напротив того, правильной и необходимой».

Филипп де Витри под давлением народной музыкальной практики объявляет консонансами терции и сексты, считавшиеся ранее диссонирующими созвучиями; обосновывает художественную правсмерность двудольного размера и противоположного движения голосов; вводит в мензуральную музыку обозначение мелких, дробных длительностей (минимы и семиминимы) и т. п. Все это должно было содействовать укреплению, по его словам, «новой манеры музыкального письма».

Композиторы и теоретики все больше ограничивают сферу применения единственно законных в пору господства органума октавных, квинтовых, квартовых и унисонных созвучий за счет все большего насыщения музыки терциями и секстами, которые, как известно, до XII века считались диссонансами и в качестве таковых старательно избегались в письменной музыкальной практике образованных кругов, хотя и безусловно продолжали бытовать в народном многоголосии.

Показательно, что впервые терции и сексты были объявлены несовершенными консонансами под давлением народной музыкальной практики в трактатах передовых представителей музыкальной теории XIII века.

Вместе с тем все смелее профессиональные композиторы вводили и подчеркивали значение аккордовых созвучий из трех и даже четырех тонов, где значительную роль начинал играть интервал терции. Шаг за шагом осознается функция верхнего вводного тона, ладофункциональное значение кадансов.

Другим большим достижением искусства является значительный шаг по пути завоевания тематизма. А ведь наличие рельефных индивидуализированных и в то же время типических тематических попевок явилось тем необходимым предварительным условием, без которого невозможно было достигнуть внутренней связи отдельных голосов между собой. Поэтому именно и только теперь, в условиях кристаллизации тематизма, композиторы Ars nova стали осваивать и основные принципы имитации, полифонического искусства, вплоть до применения в отдельных случаях таких приемов полифонической разработки, как повторение темы в обратном направлении, в обращении, в уменьшении и т. д.

Стремление добиться все более самостоятельного ведения одновременно созвучающих мелодий привело Филиппа де Витри и его последователей к запрещению параллельных октав и квинт, являвшихся столь естественным приемом голосоведения в период господства органума. Таким обра-

зом, пресловутый запрет параллельных октав и квинт, вызвавший впоследствии столько нареканий, в ту пору сыграл прогрессивную роль в развитии самостоятельного движения голосов. Запрет параллельного движения привел к преодолению пережитков архаического принципа кварто-квинто-октавных параллелизмов, сковывавшего свободное, независимое друг от друга ведение голосов.

Не следует, однако, переоценивать прогрессивность новаторства Филиппа де Витри и других деятелей «Нового искусства». Им было свойственно абстрактное логизирование, характерное для ограниченного мировоззрения времен феодализма.

Так, Филипп де Витри — непосредственный предшественник гуманизма, проникательный «испытатель природы» (как его называет Петрарка), — одновременно являлся и узким рационалистом-догматиком, приверженцем принципов математического отсчета в области музыкальной теории.

**Предшественники
Глареана и Филли-
ппо**

Хотя развитие музыкальной теории отставало от практики, но в каждой из перечисленных областей передовая теоретическая мысль достигла положительных результатов, продолжая, развивая и обогащая достижения музыкальных теоретиков XIV века.

Видный итальянский теоретик Просдоцимус де Бельдемандис (он жил в XV веке) написал специальный трактат о контрапункте. Рассматривая вслед за Филиппом де Витри терции и сексты как консонансы, Просдоцимус, подобно Маркетто Падуанскому, обосновывал консонантность терции тем, что «этот консонанс приятен для уха человеческого».

Такая аргументация знаменательна: в противовес абстрактным схоластическим правилам Просдоцимус опирался на непосредственное музыкальное восприятие. Показательно, что он разрешал употреблять диссонансы, чтобы лучше оттенить совершенные консонансы, как он говорит, «для большей красоты». Итак, эстетический критерий начинает завоевывать себе место в теории музыки.

На грани XV и XVI веков развернулась деятельность фламандца Иоганна Тинкториса (1446—1511).

Обосновавшись после многолетних скитаний в Неаполе, он возглавил целую школу музыкальных теоретиков. Он впервые создал научно-педагогическую систему изучения основ музыкальной практики. Это была полифония Дюфаи и Окегема. Сочинения Тинкториса отличались ясностью планировки, наглядностью изложения материала.

Тинкторис также создал первый в мире музыкальный словарь, где объяснены основные музыкальные термины и понятия.

Тинкторис развил взгляды своих предшественников на употребление диссонансов. Он допускал приготовленный диссонанс не только на сильной доле такта, но и на слабой, разрешая и неприготовленный диссонанс. Так музыкальная практика шаг за шагом отвоевывала у теоретиков то или другое «послабление» в отношении жестокого подчинения отжившим догмам.

Тинкторис, наконец, стремился к все большему соответствию музыки тексту. Так, он разрешал повторение одинаковых фраз в мелодии одного голоса, если оно оправдано смыслом текста.

Дальнейший серьезный шаг в развитии музыкальной теории сделали ученики Тинкториса — уже коренные итальян-

цы — Гафурий (Гафори), Арон, Ваннео, Ланфранко, непосредственно подготовившие реформаторскую деятельность крупнейшего музыкального теоретика XVI века — венецианца Джозеффо Царлино.

Гафурий был истинным гуманистом, большим знатоком эстетики. В своей педагогической практике Гафурий, в отличие от Тинкториса, ориентировался уже на творчество Жоскина, а не Дюфай. Гафурий неизменно подчеркивал выразительное значение музыки, требовал, чтобы пение соответствовало тексту.

Прогрессивные взгляды обнаруживает он и в применении запрещавшихся ранее интервалов; он разрешает без ограничения употреблять в самом начале произведений несовершенные консонансы, детально занимается вопросами полифонического сочетания голосов. В случае одновременного созвучия нескольких тонов он предлагает руководствоваться не догматическими правилами, но фактическим составом интервалов, требовал согласовывать теорию с музыкальной практикой, а не наоборот.

Гафурий исходил в своих теоретических положениях из творческой практики родной страны и успешно развивал свои теоретические взгляды применительно к национальной итальянской музыке. Показательно, что Гафурий и другие названные рядом с ним теоретики писали не на общепринятом тогда латинском, а на понятном широкому кругу итальянском языке. Показательно и то, что всю эту группу теоретиков объединял взгляд, приписывающий музыке облагораживающую функцию, высокую интеллектуально-этическую роль.

В конце XV — первой половины XVI века протекает деятельность крупнейшего музыкального теоретика, связанного с немецкой гуманистической культурой, швейцарца Глареана (1488—1563). Подлинное имя Глареана — Генрих Лорис; свое прозвище он получил по месту своего рождения — кантону Гларус. Он изучил музыку в Кельне и Париже, а затем долго жил в Базеле, где занимался преподаванием латинского и греческого языков, поэзии, музыки и математики.

Будучи одновременно филологом, историком, географом, математиком, музыкальным ученым, Глареан представлял собой истого гуманиста. Основное его произведение — «Двенадцатиструнный» — вышло в свет в 1547 году. Здесь Глареан порывает с средневековой схоластикой. Он восстает против традиционной средневековой системы ладов, включает в число узаконенных ладов ионийский и эолийский (то есть наши мажор и минор), доводя число ладов до двенадцати. Поэтому и трактат его называется «Двенадцатиструнный» («Dodekachordon»).

Реформа Глареана исходит из требований музыкальной практики, верно учитывает широчайшее распространение на-

родного ионийского лада в музыке, указывая на его пригодность для танцев, отмечает его «приятность и сладость», благодаря которой, как говорил Глареан, даже в церковных напевах уже на протяжении 400 лет ионийский лад (то есть наш мажор) завоевывал все более прочное место.

Знаменательны рассуждения Глареана о преимуществах монодии, которую он ставит выше полифонии. Он рассуждает так: «Нужно отдать предпочтение тому, кто старается сочинять простую мелодию, действующую на сердце многих, трогающую душу человека и часто остающуюся в памяти даже против желания». Еще ярче проявляются демократические тенденции Глареана в обосновании им мелодии. Глареан считает, что «музыка должна быть источником наслаждения, а стало быть искусство, способное доставлять наслаждение многим людям (именно такова рельефная запоминающаяся мелодия) следует предпочесть такому, которому с трудом удастся понравиться даже ученым».

«А одна благородная и достойная мелодия, донесенная людям с подобающими словами,— рассуждает Глареан,— радует многих, равно ученых, как и не ученых».

Итак, утверждение непосредственного художественного восприятия как критерия оценки музыкальных произведений; предпочтение естественной благородной и достойной мелодии «полифоническим ухищрениям»; признание равноправности за наиболее распространенными в народной музыкальной практике мажором и минором — вот основные взгляды Глареана как ученого-гуманиста.

И Глареан, подобно передовым итальянским теоретикам, отдает предпочтение в оценке музыкальных произведений слуховому восприятию.

Необходимо указать и на известную ограниченность Глареана, состоявшую в почти полном игнорировании контрапункта, в непонимании гармонического склада. В этом отношении Глареан уступает не только Царлино, но и его итальянским предшественникам во главе с Гафурием и Вичентино.

Вичентино в своем трактате, вышедшем в Риме в 1555 году, пытается возродить хроматическое и энгармоническое наклонения античности. Он подробно излагает учение о контрапункте (в частности, именно Вичентино впервые рассматривает вопросы двойного контрапункта). Заслуга Вичентино — и в том, что он смело разграничивает церковный музыкальный жанр от камерной музыки, создаваемой в народном духе, признавая большую ценность последней. Это говорит не только о разносторонности, но и о демократической направленности Вичентино.

Плеяду музыкальных теоретиков XV—первой половины XVI века завершает композитор и величайший теоретик Возрождения Джозеф-фо Царлино (1517—1590), ученик Виллаэрта. Царлино был музыкальным руководителем капеллы собора Сен-Марко, вступив еще ранее в капуцинский орден (монашество и занятия гуманистическими науками в ту пору отнюдь не исключали друг друга).

Царлино

Широкий кругозор, своеобразный энциклопедизм Царлино ставят его в число передовых гуманистов. Хотя в некоторых принципиальных вопросах Царлино и платил дань отжившим философско-эстетическим воззрениям, однако он был близок взглядам таких выдающихся мыслителей Возрождения, как Леонардо да Винчи.

В соответствии с эстетикой Возрождения, Царлино отводит ведущую роль в музыке слову, подчеркивает неразрывную связь музыки и речи. Так, известное положение Леонардо да Винчи — «Зеркало — учитель художника» — своеобразно преломилось у Царлино в требовании характеризовать музыкой слова текста.

Влияние эстетики Возрождения сказывается и в ориентации Царлино на непосредственное слуховое восприятие. Оно — как утверждает Царлино — единственный судья в музыкальных вопросах.

Большое внимание уделяет Царлино музыкальной практике, формам и характеру музицирования, исполнительству. Отнюдь не случайно он требует от музыканта надлежащего согласования теории и практики его искусства.

«Музыкант-практик без знания теории или теоретик без практического опыта всегда может заблуждаться и составлять неверные суждения о музыке,— пишет Царлино.— Подобно тому, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом или сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта — только практика или только теоретика».

С важной ролью чувственного восприятия связано у Царлино и понятие эстетического наслаждения, «сладостности» музыкального восприятия. Правда, с позиций патрицианского гуманизма это эстетическое наслаждение толкуется Царлино ограниченно, узко: оно должно заключаться в любовании изысканно-тонкими чертами музыкального произведения.

Это не снимает, однако, положительного значения взглядов Царлино о благотворном этическом воздействии музыки. Здесь Царлино опять-таки следует эстетике Возрождения.

Возражая против использования музыки лишь для пустого увеселения, Царлино утверждает более существенное значение музыки:

«Музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрощает ярость, заставляет проводить время добродетельно и обладает силой порождать в нас привычку к хорошим нравам, особенно тогда, когда употребляется в должных ладах и в меру».

Царлино определяет эмоционально-эстетические свойства отдельных ладов.

Так, первый лад (*до* мажор), по словам Царлино, «весьма подходит к танцам и пляскам, поэтому он называется некоторыми «игривым». Характер третьего лада (фригийского) скорее печальный и он подходит к словам, полным серьезности, и к высоким и возвышенным материям. Лад эолийский (*ля* минор натуральный) содержит строгость и серьезность... в его пророде плачевное, смиренное и умоляющее... он подходит к словам, изображающим плач, печаль, мольбу и всякого рода несчастья».

В таком же роде Царлино характеризует и другие лады. Так, его характеристика уже во многом совпадает и с нашим употреблением этих ладов.

Важно, что Царлино подчеркивает народный характер мажорного лада и идет дальше Глареана в установлении порядка ладов. В то время, как Глареан решился включить мажорный и минорный (ионийский и эолийский) лады лишь как добавочные, Царлино располагает при перечислении ионийский лад перед дорийским, эолийский перед миксолидийским, то есть полностью уравнивает их по месту и значению с прочими ладами.

Большое внимание уделяет Царлино соотношению мелодии, гармонии и текста: «Гармония должна соответствовать настроению текста (веселому тексту веселая)», — пишет Царлино. Вместе с тем он предостерегает композитора от искусственного приравнивания текста к изгибам мелодии.

Чтобы произвести надлежащее воздействие, музыкальное произведение, согласно Царлино, должно удовлетворять ряду условий в отношении связи частей между собой, соблюдения надлежащих пропорций, соответствия определенным закономерностям. Он подчеркивает, подобно другим деятелям Возрождения, важность «соразмерного соответствия» частей художественного целого, гармонической упорядоченности.

В предисловии к своему основному труду «Гармонические установления» («Istituzioni harmoniche», 1558 год)¹ Царлино указывает, что задача его труда — «показать, как сочинять музыку, соблюдая хороший, умелый и изящный порядок».

Он считает, что «так же невозможно, чтобы та вещь, части которой находятся между собой в соразмерном соответствии... не доставляли бы наслаждения чувству... как и невозможно, чтобы вещи без всякой соразмерности могли бы нравиться». «Всякое живое существо получает удовольствие и радость от согласованности и соразмерности».

Характерным для гуманиста явилось и отношение Царлино к творческой личности, к художнику. Он придавал большое значение творческой индивидуальности, дарованию, умению свободно пользоваться всеми приемами искусства, чтобы воплощать замысел в надлежащую художественную форму.

Приверженность Царлино к вокальной полифонии объясняет то внимание, какое он уделяет теории контрапункта. Царлино изучает разновидности контрапункта, специально вопросы двойного контрапункта, значительно опережая здесь взгляды современных ему ученых, многих теоретиков-контрапунктистов XVIII и первой половины XIX века.

Своеобразие взглядов Царлино заключалось в том, чтобы, обобщая творческую практику строгого стиля в лучших ее образцах, вместе с тем, теоретически осмыслить, обосновать

¹ Другие основные труды Царлино «Dimostrazioni harmoniche» («Доказательства гармонии», 1571) и «Sopplimenti musicali» («Музыкальные добавления», 1588).

новый гармонический склад. Он стремится найти естественную акустическую основу трезвучия в обертоновом ряду, намечает принцип обращения интервалов,— все это подступы к закреплению гармонического мышления.

В итоге, именно Царлино первый открыл путь современной гармонии. Его историческая заслуга в том, что, подытожив достижения полифонии строгого стиля, он глядел дальше, указывая новый прогрессивный этап гармонического мышления.

Вместе с тем, гуманистические прогрессивные взгляды Царлино на музыку находились в противоречии с реакционными сторонами его мировоззрения. Этому не приходится удивляться. В облике Царлино уживались страстный почитатель античности, художник Возрождения и монах, католический церковник.

Ярко сказалась глубокая противоречивость в философско-эстетических взглядах Царлино, в целом стоявшего на идеалистических позициях. Взгляд на музыку как на «математическую науку» ведет к тому, что значительная часть трактатов Царлино полна абстрактных схоластических выкладок и чертежей. Это явилось тяжелым грузом наследия средневековой схоластической философии.

Порочность философских воззрений Царлино сказывалась и в пренебрежении к народной музыке, отрицательной оценке попыток создания оперного жанра. Царлино преимущественно ориентировался на отстоявшиеся жанры культового вокального четырехголосия. Недооценивал Царлино и инструментальную музыку. Слушателей он подразделял «на тонких музыкальных ценителей», которым была доступна надлежащая оценка изысканной полифонической музыки, и на «невежд», причем Царлино целиком ориентировался на первых. Ясно, что такое разграничение имело в виду и социальный состав слушателей: говоря о музыкальных невеждах, Царлино подразумевал широкие массы народа с их непритязательными развлечениями. Поэтому Царлино отвергает искусство «балаганых музыкантов» (у которых советовал учиться Винченцо Галилей—предтеча оперных реформаторов, отец известного астронома). Отвергал Царлино также «идиотские», по его словам, песни крестьян, равно как и всякую музыку «невежественной черни».

Если Царлино остался приверженцем прежних форм музицирования, прежних жанров, то ученик его Винченцо Галилей и единомышленники последнего вызвали к жизни новые оперно-ораториальные жанры, перед которыми широко раскрылось будущее.

Галилей, как и Царлино, не только изучил античное наследие, но и стремился возродить музыкально-поэтические жанры и эстетику античности. Оба признавали значительную роль для музыки текста. И, вместе с тем, Царлино и Галилей представляли различные направления развития музыкальной культуры Возрождения.

Галилей подвергает критике полифонию и стремится возродить монодический стиль в духе неразрывного единства древнегреческой музыки и текста. Он восстает против нагро-

мождения множества одновременно звучащих мелодий, против чрезмерной отдаленности крайних голосов, злоупотребления диссонансами,— словом, против всего, что затемняет смысл текста полифонической музыки из-за постоянного повторения отдельных слов в каждом голосе.

Галилей пишет: «...в то время как один из голосов поет начало слов,— другой находится уже не только в середине или в конце того же стиха, но даже в начале, в середине, а то и в конце следующего. При этом против всякого смысла неоднократно произносят по четыре и пять раз один и тот же стих... А то еще весьма часто растягивают один слог на множество различных нот, иной раз этим подражая чириканью птичек, а другой раз вою собак...»

Галилей требует вернуться «к мудрой простоте естественного пения», где композитор отбирает интонации, ритмы и другие средства выразительности, чтобы обрисовать героев произведения в различных эмоциональных состояниях, отражал также их общественное положение.

Для этого Галилей смело советует музыкантам «идти смотреть трагедии или комедии, разыгрываемые ярмарочными актерами», внимательно наблюдать, каким голосом в отношении высоты или силы звука разговаривают между собой дворяне, слуги, как говорит человек в ярости или в волнении, как замужняя женщина, как девушка, как простой парень.

Галилей требует также, чтобы композиторы «внимательно наблюдали, что имеется музыкального в декламации драматических актеров».

Такая постановка вопроса была еще чужда Царлино и многим его выдающимся современникам. Лишь у Монтеверди, в конце его творческого пути, в опере «Коронование Поппеи», то есть более чем через полвека, это важнейшее требование Галилея о музыкальной характеристике социального облика оперных персонажей окажется выполненным.

Эти новаторские требования Галилея вызвали резкие возражения Царлино, который пытается высмеять Галилея за то, что последний советует идти слушать ярмарочных актеров и «совсем превратиться в комедиантов или скоморохов для того, чтобы уметь всякому подражать...»

Здесь проявляется во всей неприглядности аристократизм Царлино, его презрение к народным массам; проступает вся ограниченность ученого монаха Царлино, в противоположность прогрессивному новатору Галилею, требующему ориентации на искусство широких демократических слоев.

В итоге, Галилей оказывается представителем более высокого этапа развития музыкального искусства Возрождения, чем Царлино; музыкально-эстетические воззрения его сыграли немаловажную роль в подготовке оперы, как ведущего музыкально-драматического жанра, господствующего в музыкальной практике и до наших дней.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ МУЗЫКИ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ

1. Введение		8
2. Развитие музыки в условиях первобытнообщинного строя		8
Проблема происхождения и первоначального развития многоголосия		36
Происхождение и развитие музыкальных инструментов		42
Обзор основных взглядов по вопросу о происхождении музыки		45

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ДРЕВНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ СТРАН ВОСТОКА И СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

1. Введение		53
Переход от первобытнообщинного строя к рабовладельческому		53
Значение древневосточной цивилизации		54
Общественно-политический строй древневосточных стран		55
2. Музыкальная культура Древнего Египта		56
Народное музыкально-поэтическое искусство		56
Придворное и храмовое музыкально-поэтическое искусство		57
Музыка времен восстания крестьян и рабов		57
Древнеегипетские драмы-мистерии		58
3. Музыкальная культура Шумеро-вавилонии		60
Роль музыкально-поэтического искусства в общественной жизни		60
Придворная и храмовая музыка		61
Народная музыка		61
Драматические произведения, связанные с эпосом		61
✓ 4. Музыкальная культура Древнего Китая		63
Роль музыки в общественной жизни		63
Народная музыка Китая		63
Основные особенности китайской музыки		66
Придворная и храмовая музыка		66
Пентатоника		66

Музыкальные инструменты	71
Вопросы музыки в древнекитайских источниках, работах историко-философского характера	74
5. Музыкальная культура Древней Индии	76
Значение музыки в общественной жизни Древней Индии	77
Связь музыки со словами и пляской	77
Особенности древнеиндийской музыки. Система «Шрути»	80
Народная музыка	81
Придворная и храмовая музыка	82
Народный и придворный театр	83
Музыкальные инструменты	83
Основные черты музыки стран Древнего Востока	83
6. Музыкальная культура Палестины	84
Источники	84
Псалмы	85
Вокально-инструментальные ансамбли	86
7. Музыкальная культура Финикии	88
8. Музыкальная культура античности (Древней Греции и Рима)	89
Истоки древнегреческой музыкально-поэтической культуры	89
Музыкально-поэтическая культура гомеровского периода	91
Общественные «игры» (состязания)	93
Хоровая лирика	94
Сольная лирика	95
Древнегреческая трагедия	99
«Сатировская» драма и хороводная комедия	106
Музыкальная культура эллинистического периода	107
Общая характеристика культуры Древнего Рима	109
Истоки древнеримской музыки	111
Роль и характер музыки в общественной жизни	111
Пантомимы	112
Местные центры музыкальной культуры Римской Империи	113
Особенности античной музыкальной культуры	114
Инструментальная музыка	118
Античная музыкальная эстетика и музыкальная теория	119
Оценка античного искусства Марксом	122
Краткие выводы по музыкальной культуре античности	124

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФЕОДАЛИЗМА

А. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФЕОДАЛИЗМА ДО XI ВЕКА

1. Введение	127
2. Музыкальная культура Византии	130
Художественная культура Византии	130
Музыкальная культура	131
Народная музыка	132
Церковная музыка	133
Музыка в гражданском быту	135
Распространение и последующий упадок византийской музыкальной культуры	136
3. Музыка славянских народов при феодализме и ее значение в истории музыкальной культуры	137

4. Музыкальная культура Древней Болгарии	140
Народная музыка	140
Церковная музыка	142
Музыка Богомилов	143
Стойкость народной музыки при турецком иго	146
Иоанн Кукузель	147
5. Музыкальная культура Арабов	148
Ранняя культура арабов	148
Развитие арабской культуры	149
Древнейшее музыкально-поэтическое искусство арабов	152
Особенности музыкально-поэтической культуры древних арабов	154
Музыкальная теория арабов	154
Макам	159
Музыкальные инструменты арабов	160
Арабские лады	161
Историческое значение арабской средневековой музыки	162
Музыкально-поэтическое искусство арабов и Западная Европа	164
6. Народная музыка раннего феодализма в Западной Европе	166
Общая характеристика	166
Носители народной музыки в условиях раннего феодализма	167
7. Церковная музыка раннего феодализма в Западной Европе	169
Песнопения мессы	173
Распространение грегорианского пения	174
8. Проникновение в грегорианский хорал народной музыки	174
Гимны	174
Секвенции, тропы	176
Литургическая драма	179
«Празднества глупцов»	181
Раннее многоголосие	183
9. Музыкальная культура Китая в средние века	187
Наука и культура средневекового Китая	187
Китайский театр	188
Б. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ С XI ВЕКА	
Завершение феодализации в наиболее значительных западно-европейских странах, возникновение и рост средневековых городов	
1. Введение	193
2. Народная музыка в условиях позднего феодализма	197
3. Музыкальная культура труверов, трубадуров и миннезингеров	200
Трубадуры	201
Труверы	208
Адам де ла Галь	209
Миннезингеры	211
Основные жанры и особенности искусства трубадуров, труверов и миннезингеров	214
Исполнительские средства музыкально-поэтического искусства	216
4. Музыкальная культура средневекового города	219
Городские объединения народных музыкантов	220
Ваганты и голиарды	221
Музыка монастырей и соборов	222
Музыка в университетах	223
Раннее многоголосие французских городов	224

Кондукт	227
Мотет	227
5. Музыкальная теория в средние века	230
Связь музыкальной теории с богословием	230
Средневековые лады	231
Гвидо из Арrezzo	233
Мензуральная нотация	235
6. Краткие выводы по музыкальной культуре феодализма	236

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1. Введение	241
Культура эпохи Возрождения	241
Музыкальная культура эпохи Возрождения	245
2. Музыкальная культура Италии	250
Культура и искусство Возрождения в Италии	250
Народная музыка	251
Расцвет исполнительства на смычковых инструментах	251
Органная и клавирная музыка в Италии	253
Разобщенность отдельных городов-республик Италии в эпоху Возрождения	254
Музыкальная культура Флоренции	254
Лауды	255
Композиторы раннего Возрождения	256
Каччия и итальянская баллада	257
Ранний мадригал	258
Карнавальные песни	261
Демократические жанры профессиональной музыки (фроттолы и вилланеллы)	264
Мадригал XVI века	266
Музыкальная культура Венеции	273
Музыка в общественной жизни Венеции	274
Крупные инструментальные ансамбли	275
Музичествование среди ремесленников, грузчиков, рыбаков	275
Развитие инструментальной музыки Венеции	276
Полифония Габриэли (Андреа и Джованни)	278
Музыкальная культура Рима XVI века	281
Палестрина	282
Творческий путь	282
Церковная музыка Палестрины	283
Мадригалы Палестрины	284
Народные черты творчества Палестрины	289
Общая характеристика стиля Палестрины	291
Национальное своеобразие итальянской музыкальной культуры эпохи Возрождения	292
3. Музыкальная культура Нидерландов	293
Общая характеристика нидерландской музыки XIII—XV веков	293
«Бургундская шансон». Беншуа	295
Дюфай	296
Окегем	302
Обрехт	304
Жоскин. Общая характеристика	307
Круг жанров и образов	316

Народные черты творчества Жоскина	318
Орландо Лассо. Общая характеристика	320
Круг жанров и образов	320
Культовая музыка	321
Песни Лассо в характере французских «шансон»	324
Немецкие многоголосные песни	335
«Эхо»	336
Песни «гёзов»	338
Инструментальная музыка	339
Свелинк	340
4. Музыкальная культура Франции	341
Филипп де Витри	341
Гильом де Машо	342
Арс нова	345
Дальнейшее развитие культуры Возрождения во Франции в XV—XVI веках	346
Французская «шансон»	348
Жанекен	351
«Плеяды»	355
Инструментальная музыка	356
Музыка гугенотов	357
Полемические массовые песни	359
5. Музыкальная культура Испании	361
Значение музыкальной культуры Испании XV—XVI веков	361
Реконкиста	363
«Романс»	364
Вильянско	365
Народная пляска, танцевальная музыка	367
Музыкальный театр	369
Инструментальная музыка	371
Отражение в музыке борьбы реалистического передового искусства с реакционным католическим	372
6. Музыкальная культура Чехии	374
Вклад славянских народов в историю музыки	374
Музыкальная культура Чехии при феодализме	375
Дальнейшее развитие музыкальной культуры Чехии в XIV—XVI веках	378
Чешские песни XV—XVI веков и их особенности	379
Гуситское движение и его отражение в музыке	382
Чешское музыкальное Возрождение и его значение в развитии культуры Европы	391
«Литератские братства»	393
Расцвет многоголосия	394
Временный упадок музыкальной культуры Чехии	399
7. Музыкальная культура Польши	399
Истоки польской музыкальной культуры	399
Музыкальная культура Польши при феодализме	401
Музыкальная жизнь польских городов	402
Музыкальная культура Польши в эпоху Возрождения и Реформации	403
Реформация в Польше и ее отражение в музыке	405
Гуманизм в Польше и его отражение в музыке	410
Своеобразие польской вокальной и полифонической музыки времен гуманизма и Реформации	417
Лютневая музыка в Польше	418
Европейское значение польской музыки	422
Упадок полифонической музыки в Польше	423

8. Музыкальная культура Англии	424
Народно-бытовая музыка Древней Англии	424
«Летний канон»	427
Народные музыканты	428
Передовое значение английского многоголосия. Дёнстепл	429
Музыка в английском драматическом театре	429
Музыкальная жизнь Лондона	432
Гуманизм в Англии и его отражение в английской музыке	433
Музыка в университетах	435
Подготовка мадригальных жанров в Англии	436
Мадригалы Бёрда	438
Мадригалы композиторов — продолжателей Бёрда	438
Джон Дауленд	441
Музыка для вёрджинала	445
Культовая полифония	446
Источники и развитие жанра «Масок». Роль и характер музыки в них	447
«Антимаска»	452
Композиторы «Масок»	453
9. Музыкальная культура Германии	454
Общие черты и значение	454
Народно-бытовая песня	454
«Лохеймский песенник»	456
✓ Органный сборник Паумана. Органная и клавирная музыка XVII века	457
Скрипичное искусство XVII века	459
Музыкальная культура немецкого гуманизма	460
Особенности немецкой полифонии XV—XVI веков	463
✓ Мейстерзингеры	463
Ганс Сакс	466
Музыкальная культура времен Реформации	467
Протестантский хорал	469
Значение музыкальной культуры Реформации	473
10. Музыкально-теоретические и музыкально-эстетические воззрения эпохи Возрождения	474
Общие черты	476
Филипп де Витри	477
Предшественники Глазееана и Царлино	478
Глазееан	478
Царлино	481
Галилей	481

ГРУБЕР РОМАН ИЛЬИЧ
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ
Часть I.

Редактор Розонова Ю. А.

Техн. редактор Шахов С. Н.

Подп. к печ. 14/IV 1960 г. А 04971. Формат 60×92¹/₁₆. Бум. л. 15,25. Печ. л. 30,5.
Уч.-изд. л. 30,24. Тираж 10 000 экз. Заказ 2047.

Московская типография № 6 Московского Городского Совнархоза