

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ
СТРАН



В. Галацкая
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск

I

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1978

*Под редакцией
Е. М. Царевой*

Г $\frac{90203-470}{026(01)-78}$ 541-78

ОТ АВТОРА

Истоки музыкальной культуры восходят к тем далеким временам, когда человечество переживало еще свой младенческий возраст. Тем не менее мы, минуя тысячелетия ее истории, начинаем курс музыкальной литературы с XVII века. В известной мере само название курса предопределяет его содержание. Изучению подвергается не последовательный ход истории, не весь исторический процесс с его многосторонней обусловленностью, сложными взаимосвязями и внутренними закономерностями, а те явления, которые, представляя величайшие художественные ценности, обладают могучей житнетворной силой, определившей их многовековую жизнь.

Такой подход обусловил монографический принцип построения учебного пособия. Главы, посвященные крупнейшим композиторам, складываются из биографий, в которых рассматривается их жизненный и творческий путь в определенных исторических условиях, общей характеристики творчества и разбора отдельных музыкальных произведений. Исключение в предлагаемом выпуске составляет первая, вводная глава, освещающая краткую историю зарождения и становления оперы и основных жанров инструментальной музыки XVII века.

Поскольку основные тенденции, определяющие поступательное движение музыки, связаны

преимущественно с жанром оперы, история и характеристика других, параллельно существовавших жанров — оратории и кантаты, — отнесены к разделам, в которых приводятся конкретные примеры и разборы произведений, написанных в этих жанрах.

Так как главные принципы инструментальной музыки XVII—XVIII веков наиболее полно выражены в органном и клавирном творчестве (органное и клавирное сочинения являются стержнем и инструментальной музыки И. С. Баха — центральной фигуры всего музыкального искусства предклассического периода), то мы ограничиваемся характеристикой только этих двух видов инструментальной музыки. Описывая полифонические жанры, мы опираемся на произведения Баха — самые совершенные образцы полифонического склада.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII века

*

ОПЕРА XVII ВЕКА

XVII век в истории музыкальной культуры можно рассматривать как некоторый рубеж: к нему стягивается все накопленное в веках, и от него берет начало множество новых видов и жанров музыкального искусства. Именно в XVII веке завершается длительный процесс размежевания светской и церковной профессиональной музыки, благодаря чему сделалось возможным рождение оперы.

Самый факт возникновения такого жанра, как опера, не только свидетельство колоссальной эволюции музыкального искусства, это и обнаружение глубоких сдвигов в общественном сознании, выразившихся в росте светских элементов музыки, в постепенном отходе от форм средневекового мышления, а затем в открытом предпочтении искусства жизненного, способного поставить проблемы и выразить мысли, волнующие современного человека.

Опера — вид синтетического искусства — объединяет театр, поэзию, танец, музыку. Средства ее художественного воздействия почти безграничны. Неудивительно, что вскоре же после своего появления опера заняла положение ведущего жанра и сохранила его вплоть до нашего времени.

Влияние оперы распространилось на все области музыкального творчества XVII и XVIII веков. В ее недрах складываются новые жанры инструментальной музыки: увертюра, оркестровая и балетная сюита; в близости к драматургии оперы, к характеру ее образов

формируется симфония. Даже в духовную музыку — ораторию, кантату — вместе с драматизмом оперных образов проникают оперные формы, концертность вокального стиля, принципы композиции.

Комплексная природа оперного жанра предназначила его для большой сцены, для общения с широкой демократической аудиторией, а отсюда и исключительность общественного назначения оперы.

В письме к Н. Ф. фон Мекк П. И. Чайковский писал: «...есть нечто неудержимое влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство общаться с массами публики... Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достойным не только отдельных маленьких кружков, но, при благоприятных условиях, всего народа»¹.

Опера всегда чутко отзывалась на колебания и изменения в общественных настроениях, вкусах, потребностях. В исторически переломные эпохи, когда продвижение новых идей сталкивалось со старой идеологией и борьба направлений в науке, литературе, искусстве принимала характер социальный и политический, вопросы оперного искусства приобретали особую актуальность. В такие эпохи оперная сцена подчас превращалась в своеобразную общественную трибуну, в арену яростных идейных битв. С момента зарождения и на протяжении всей последующей истории проблемы оперного творчества стояли и стоят в центре общественной музыкальной жизни и эстетической мысли.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Италия, в которой роскошное цветение искусства Ренессанса приносило наиболее обильные плоды, была родиной оперы. Корни этого жанра лежат в глубине времен, и его отдельные элементы вызревали долго и медленно внутри разных областей искусства — светского и религиозного, народного и профессионального.

Непосредственному появлению оперы предшествовала интенсивная музыкальная жизнь XVI века с ее уже достаточно развитыми формами светского музици-

¹ Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 27 сентября 1885 года. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 8. М., 1971, с. 159.

рования, распространением музыкально-театрального жанра пасторали, повышенным интересом к песне. Флоренция, славная своей богатейшей художественной культурой, была первым очагом оперного искусства.

Флорентийская школа. Историческую известность приобрел кружок (*camerata*) поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств, возглавляемый флорентийским меценатом Джованни Барди и его другом Якопо Корси. В этом кружке были впервые сформулированы эстетические положения, разработаны некоторые принципы, сделавшиеся основой нового музыкально-драматического жанра.

Так же как художников и поэтов, скульпторов и зодчих Ренессанса, участников камераты воодушевляла идея возрождения античной музыки. Правда, представления о ее характере и формах приходилось черпать из трудов древнегреческих и римских писателей и философов, ибо памятники чисто музыкального искусства еще не были раскрыты. Высшим образцом античного искусства считалась греческая трагедия с теснейшим слиянием в ней поэзии, музыки, декламации.

Одним из знаменосцев этих идей, страстным поборником идеалов античности был друг и сподвижник Барди Винченцо Галилеи (ок. 1520—1591), отец знаменитого астронома. Прекрасный музыкант, виртуоз-лютнист, певец и композитор, Винченцо Галилеи вызывал восторг своих соратников пением-декламацией под аккомпанемент лютни.

В 1581 году Галилеи опубликовал трактат под названием «Диалог об античной и современной музыке», где резко критиковал господство в современной музыке вокальной полифонии.

В Древней Греции, писал Галилеи, когда поэт и музыкант сочетались в одном лице, распевная декламация усиливала выразительность поэтической речи, оттеняла ее малейшие нюансы, и смысл произносимого был понятен и достигал цели. Мелодия рождалась из движения самой речи, из естественных повышений и понижений человеческого голоса. Теперь же сложные контрапунктические сплетения множества голосов, массивные звуковые конструкции поглощают красоту поэзии, ее содержание ускользает, передача индивидуальных чувств и мыслей становится невозможной. Нужно освободить искусство от полифонии — «музыки варваров».

Поиски новых средств сольного пения привели Галилеи и деятелей камераты к созданию речитативного вокального стиля, сделавшегося основой флорентийской оперы.

Ринуччини. Пери. Каччини. Основоположниками флорентийской оперы были поэт Оттавио Ринуччини (ученик Тассо¹, 1562—1621), музыканты Якопо Пери (1561—1633) и Джулио Каччини (ок. 1548—1618).

Первая опера «Дафна» с текстом Ринуччини и музыкой Пери (частично и Корси) была представлена во Флоренции в доме Корси в 1594 году. Она неоднократно исполнялась с новыми дополнениями и изменениями. К сожалению, партитура «Дафны» не сохранилась.

Первой из дошедших до нас опер и, вероятно, второй по счету флорентийской оперой была «Эвридика» на сюжет античного мифа об Орфее². Показ «Эвридики», приуроченный к торжеству по случаю бракосочетания французского короля Генриха IV с Марией Медичи, состоялся в 1600 году. Авторы ее — поэт Оттавио Ринуччини и композитор Якопо Пери. В посвящении оперы Пери говорит, что искал «пения, выработанного по слову, более приподнятого, чем обычный говор, но менее точно очерченного, чем чистая мелодия, на полпути между тем и другим»³. Во флорентийской опере пение сопровождалось аккомпанементом небольшого инструментального ансамбля, который располагался за сценой. Увертюра обычно отсутствовала. Трубные фанфары призывали к вниманию, оповещали о начале представления.

В подражание античной трагедии музыкальному действию предшествовал пролог, где в аллегорической форме кратко передавалось содержание пьесы. Следуя

¹ Торквато Тассо (1544—1595) — великий итальянский поэт позднего Возрождения, автор знаменитого произведения «Освобожденный Иерусалим», отдельные эпизоды которого послужили сюжетом опер многих композиторов, в том числе Люлли («Армида») и Генделя («Ринальдо»).

² Орфей, который своим пением и игрой на лире зачаровывал зверей, искусству которого внимали боги, потерял жену Эвридику, погибшую от укуса змеи. Сжалившись над Орфеем, боги разрешили ему спуститься в подземное царство смерти и освободить Эвридику. Но при одном условии: он не должен ни разу взглянуть на нее, пока не выведет на землю. Если он ослушается, то вновь потеряет Эвридику, и уже безвозвратно. Умилостивив подземных духов, Орфей проникает в мир теней, находит Эвридику и уводит ее. Но Эвридика в отчаянии от холодности Орфея: он не хочет взглянуть на нее. Растроганный ее скорбными стенаниями, Орфей оборачивается, и в тот же миг Эвридика исчезает. Горе лишает сил Орфея. Его искусство теряет власть над окружающим, и он погибает, растерзанный злыми фуриями.

³ Цит. по кн.: Роллан Ромен. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М., 1931, с. 18.

примеру той же античной трагедии, флорентийские композиторы вводили в свои оперы хор: он был не только вестником судьбы, возвещающим волю богов, но и участником музыкально-драматического действия.

В 1600 году на тот же сюжет появилась опера Джулио Каччини, она называлась так же, как и опера Пери, — «Эвридика». Придерживаясь композиционно-драматургических принципов своего соратника, Каччини добивается разнообразия и виртуозности в вокальном стиле.

Несмотря на то что аудитория, к которой обращена была музыка флорентийцев, состояла из узкого круга знатоков и любителей-аристократов, историческая заслуга камераты огромна. Гуманистические идеи Ренессанса, стремление возродить античную трагедию вдохновляли их на смелые эксперименты и привели в конечном итоге к образованию нового монодического, одноголосного вокального стиля. Речитатив, драматическая декламация становятся основой музыкальной драмы.

Римская школа. Другим центром ранней итальянской оперы был Рим. Инициатива в организации оперного театра в Риме принадлежала семейству Барберини, состоявшему в близком родстве с папой римским Урбаном VIII. Из трех братьев Барберини двое были кардиналами; их сподвижник кардинал Роспильози — будущий папа Климент IX — был автором ряда оперных текстов. Неудивительно, что в Риме — этой крепости католицизма — опера с момента своего возникновения приобрела явно выраженный клерикальный характер.

В сюжетах римской оперной школы пропагандировались идеи христианской религии с обязательными морально-назидательными выводами: душа поддавшегося земным соблазнам обречена на адские муки, но раскаяние приносит грешнику божью благодать и вечное блаженство. Прославлялись деятели католической церкви, вроде Игнатия Лойолы — основателя ордена иезуитов — или Фернандо Кортеса, который, завоевав Мексику, открыл индейцам «путь в царство небесное».

В собственном дворце Барберини устроили оперный зал, вмещавший больше трех тысяч человек. Постановки отличались роскошью и новизной театральных эффектов. Вот описание одного из оперных спектаклей в Риме: «Кардинал Барберини в своем дворце велел представить на музыке прекраснейшую комедию под заглавием „Надейся, страждущий“, которая, хотя длилась не меньше пяти часов, показалась зрителям единым мгновением по великоле-

нию исполнения, богатству костюмов, изяществу и переменам сцен, среди коих поразительна Ярмарка, так хорошо устроенная, что в ней появляются всякие ремесленники и торговцы, которые, говоря на музыке, стараются продать свои товары и работы; некоторые торговцы появляются верхом на настоящих лошадях, проезжают телеги и кареты, виден заход солнца... все это произвело большое изумление и всеми оценено, как невиданная в нашем городе редкость и искусство»⁴.

К участию в опере Барберини привлекали самых знаменитых певцов и композиторов. Среди последних выделяются талантом и смелостью музыкальных идей Стефано Ланди, братья Мадзоки, Марко Марадзоли, Лоретто Виттори и некоторые другие.

Несмотря на прямолинейность и идейную ограниченность сюжетов, в чисто музыкальном плане римская опера по сравнению с флорентийской — более высокий этап эволюции итальянского оперного искусства. Расцвет римской школы относится к 1620—1640 годам. Опираясь уже на опыт флорентийцев, римляне сумели достичь большего единства и целостности оперной композиции; хоры и ансамбли они сочетали с новыми формами сольного пения — ариозо и ариями, стремились к разнообразию и гибкости речитатива.

Типично для римской оперной школы творчество Стефано Ланди⁵. Его опера «Св. Алексей», поставленная в театре Барберини в 1632 году, имела шумный успех, и ее влияние на дальнейшее развитие итальянской оперы было весьма существенно. Обычный для римских музыкальных представлений сюжет имел целью восславить христианское смирение и благочестие⁶. Новое и важное в драматургии этого произведения — внесение комедийных элементов.

С целью пропаганды христианства оперные представления в Риме часто выносились из здания театра на площади города и там на временно сооруженных

⁴ Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 2. М., 1936, с. 26.

⁵ Даты рождения и смерти Стефано Ланди точно не установлены. Предполагаемый год рождения 1590, а смерти — 1655.

⁶ Краткое содержание оперы «Св. Алексей» состоит в следующем: сын богатых и знатных римских патрициев отрекается от земных радостей и, покинув родной дом, отправляется странствовать по «святым местам». Проходят годы, он возвращается, но никто его не узнает: ни мать, ни жена, ни дети; он ютится в заброшенном углу своего дома и смиренно ждет смерти. Как знамение «прощения грехов» после его смерти должна будет расцвести сухая палка, посаженная им во дворе.

подмостках разыгрывались для горожан. Комические сценки, по-видимому, вводились как средство привлечения простого народа, они до известной степени скрадывали назойливость церковных нравоучений. Комические эпизоды служили одним из каналов, через который в серьезную оперу стала просачиваться народная музыка и народные мелодии.

Примеру Ланди и деятелей римской школы стали следовать композиторы венецианской и неаполитанской оперы.

Новой в опере «Св. Алексей» оказалась роль, отводимая оркестровой музыке. Каждому акту предшествует инструментальное вступление. Развернутое вступление ко второму акту считают прототипом так называемой итальянской увертюры с характерным для нее трехчастным строением и сочетанием контрастных частей: быстрой, медленной, быстрой. Эту схему впоследствии широко разрабатывал Алессандро Скарлатти.

Одним из лучших произведений римской школы считается опера «Галатея» Лоретто Виттори (1588—1670) ⁷.

Об опере Виттори «Галатея» Ромен Роллан пишет, что совершенная красота поэзии (Виттори сам автор текста) соединяется в ней с совершенной красотой музыки. Это явление того же благородного античного стиля, что и «Орфей» Глюка.

Клаудио Монтеверди. Выдающимся явлением в истории музыкальной культуры XVII века было творчество великого итальянского композитора Клаудио Монтеверди. «...Никогда,— пишет Ромен Роллан,— новое искусство не восторжествовало бы с такой силой и универсальностью, которые характеризуют победу оперы в XVII веке, без непреодолимого обаяния гения Монтеверди» ⁸.

Клаудио Монтеверди (1567—1643) родился в городе Кремонс в семье врача. Он получил серьезное образование, окончил Кремонский университет; обширные музыкальные познания приобрел, занимаясь с капельмейстером при Пьемонтском соборе Антонио Индженьеро; с двадцати трех лет Монтеверди — на службе у герцога Мантуанского в качестве исполнителя на виоле и певца. Через

⁷ Так же как Стефано Ланди, Лоретто Виттори был сопранистом (певцом-кастратом) папской капеллы. Участие сопранистов в итальянской опере превратилось в крепкую традицию, которая поддерживалась вплоть до XIX века.

⁸ Роллан Ромен, Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 27.

некоторое время он был уже директором придворной капеллы и «маэстро камерной музыки». Вместе с двором сопровождал Монтеверди герцога во время путешествий и военных походов. Разнообразие жизненных впечатлений обогащало духовный мир художника, расширяло его кругозор. Часто непосредственно наблюдаемые им события служили творческим импульсом, рождавшим музыкальные образы, совершенно новые по выразительности и реалистичности. Так, например, виденные им военные сражения помогли создать тот особый «возбужденный, взволнованный стиль» (*stilo concitato*), которым Монтеверди пользовался в драматических батальных сценах своих опер.

Около четверти века прожил Монтеверди в Мантуе. На склоне лет он оставил герцогскую службу и переехал в Венецию, которую не покидал уже до конца жизни. Там Монтеверди — капельмейстер собора св. Марка — руководит капеллой певцов и инструменталистов, сочиняет духовную музыку. В 1630 году он принял духовный сан, однако и в этой новой роли продолжал культивировать светскую музыку.

При жизни Монтеверди в Венеции там открылся первый публичный оперный театр, и семидесятилетний композитор ставил в нем свои оперы. Многосторонняя творческая деятельность принесла Монтеверди широкую известность. Окруженный всеобщим почитанием, композитор скончался в Венеции 29 ноября 1643 года в возрасте семидесяти шести лет.

Первые оперы Монтеверди появились в Мантуе: «Орфей» в 1607 году, «Ариадна» в 1608 году. Композитор многое воспринял от флорентийцев. Творческая близость с деятелями камераты укреплялась к тому же и личной дружбой. Тем не менее искусство Монтеверди совершенно индивидуально и во многом противостоит искусству Пери и Каччини.

В отличие от композиторов флорентийской школы, Монтеверди — опытный мастер вокальной полифонии — не отрицал живых эмоциональных качеств полифонической музыки. До создания своей первой оперы Монтеверди был известным автором многочисленных мадригалов — излюбленной в конце XVI и начале XVII века формы светской вокальной полифонической музыки. На протяжении всей последующей творческой жизни Монтеверди не переставал сочинять многоголосные произведения. Знаменитый «Плач Ариадны» из оперы «Ариадна» он создал отдельно в виде пятиголосного мадригала.

Не отбрасывая, как это делали флорентийцы, богатейший опыт предшествующего времени, Монтеверди пришел к новой трактовке оперы, далекой от умозрительности и статичности оперной концепции камераты. Величайший новатор, Монтеверди оказался первым подлинным создателем музыкальной драмы.

Из многочисленных оперных творений композитора до нас дошло немного. От раннего мантуанского периода целиком сохранился лишь «Орфей»; «Ариадну» мы знаем по одному отрывку — «Плачу Ариадны».

Среди произведений венецианского периода уцелели две поздние оперы: «Возвращение Улисса» (1641) и «Коронация Поппеи» (1642). Знаменитое сочинение Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, помещенное в сборнике его мадригалов, было издано автором в 1638 году.

Принципы оперной драматургии. Несколько десятков лет отделяет раннюю оперу «Орфей» от поздней — «Коронации Поппеи». О размахе гениального новаторства Монтеверди свидетельствуют самые ранние его творческие проявления.

Так же как и флорентийцы, Монтеверди считал, что слово, поэтическая речь должны определять характер мелодии, движение мелодической линии. «Устраните слово, — говорил Монтеверди, — и как тело без души, так музыка утратит наиболее важную, наиболее существенную свою принадлежность»⁹.

Но если композиторов флорентийской школы это положение привело к монотонному речитативному стилю, то для Монтеверди оно же сделалось источником мелодического разнообразия. Мелодии Монтеверди не слепо следуют за каждым произносимым словом, а раскрывают внутреннее содержание текста, драматический смысл поэтического образа. Один из первых образцов нового выразительного стиля Монтеверди — диалог Орфея и Вестницы, сообщающей ему о смерти Эвридики:

1

А	те	по вен-го Ор	фео мес-са	го-ра	ин-то	И-се	дт
К	те	н-ду, Ор-фей,	о во-стью я	о не	сча-стью,	чтоб	

⁹ Цит. по кн.: Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты, М., 1937, с. 102.

caso più in. Yo. Il. ce o più fa. no. sto. | La. tua
 рас-ска-зать о стра шном, что со-рши. | Люсь; | Ду-ри.

balla. Ma. ri. di. e. co. Orfeo: Ol. mel. Cha. o. do. ?
 -ди. ка. тво. я. | У. - ня! | что. сам. шу?

La. tua. di. let. ta. sp. sa... o. mor. ta... Ol. mel.
 Девница: Тво. я. лю.бовь, су. щу. га. | по. гиб. ла... | у. - ня!

Оперная композиция, по мысли Монтеверди, зависит от лежащей в ее основании драмы, от психологических коллизий, которые обуславливают поведение и поступки героев. Задача композитора — средствами музыки показать многообразие человеческих характеров, действующих в сложных драматических ситуациях.

Путь Монтеверди — от оперы флорентийского образца, от отвлеченных аллегорий и мифологических сюжетов к реализму исторической драмы. Такой драмой оказалась «Коронация Поппеи» с целой галереей портретов и ярких характеристик. За историческими событиями и именами угадывались современные нравы и судьбы венецианской республики. По мнению советского музыковеда К. Кузнецова, «Коронация Поппеи» — это «картина жизни общества в Венеции XVII века, и хотя действующие лица носят древнеримские имена, но они достаточно часто выдают свое венецианское происхождение»¹⁰.

¹⁰ Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты, с. 107,

Драматургия «Коронации Поппеи»¹¹ основана на сильных, ярких контрастах. Трагическая сцена предсмертного прощания Сенеки с учениками и домочадцами сменяется изящным лирико-комедийным дуэтом слуг, сдержанная скорбь монолога Октавии — торжеством коронации Поппеи, завершающимся любовным дуэтом новой императрицы и Нерона (см. Приложение).

Контрастность драматургии, сила и правдивость характеров дают повод для сравнения композитора с его великим современником — Шекспиром. «Шекспировский реализм» Монтеверди вел его к открытиям и находкам, необычайно обогатившим красочно-выразительный язык музыки. Прежде всего это коснулось оркестра, его состава, отводимого ему места. В ранних операх Монтеверди состав оркестра достигал свыше сорока инструментов, что по тому времени было явлением исключительным. Но в дальнейшем Монтеверди сокращает и упрощает свой оркестр, отказывается от старинных инструментов, вводит вместо виол скрипки. Соединение струнной группы с клавесином (чембало) становится основой новой оркестровки.

Сжимая оркестр количественно, он изобретает новые средства, позволяющие усилить выразительность и точность обрисовки драматического образа. Например, желание изобразить звуками картину битвы в «Поединке Танкреда и Клоринды», возбужденное состояние, удары мечей наталкивает Монтеверди на применение приемов *tremolo*, *pizzicato*. Многочисленные инструментальные эпизоды — увертюры, симфонии, ритурнели — насыщают его оперы: они должны по ходу действия подчеркнуть значительность того или иного момента драмы.

С не меньшей оригинальностью проявил себя Монтеверди в области оперного сольного пения. Повышенная экспрессия, открытая эмоциональность — новое, что внес Монтеверди в вокальную музыку. Монтеверди стремился к психологической убедительности и умел ее добиваться. Современников поражала дерзость его исканий, смелость ритмических и гармонических оборотов и последований. В знаменитом «Плаче Арнады» поколения

¹¹ Действие оперы происходит в Древнем Риме, в правление прославившегося своей жестокостью императора Нерона (I в. н. э.). Нерон возводит на престол куртизанку Поппею. Своего воспитателя, философа Сенеку, он казнит, так как тот пытался ему противодействовать, а императрицу Октавию изгоняет из Рима.

музыкантов видели образец новой манеры драматического пения, в котором глубина дыхания и пластика мелодического рисунка органично сочетаются с выразительностью драматической декламации:

2 Медленно

La - scia - te - mi mo - ri - re la - scia - te - mi mo -
 - ri - re e chi vo - la - to vol - che mi con - for - to
 in co si du - ra sor - te in co si gran mar - ti - re la - scia - te -
 - mi mo - ri - re la - scia - te - mi mo - ri - re.

Созданный Монтеверди тип оперной арии *lamento* (жалоба, плач) быстро проник в оперы, оратории и удерживался на протяжении всего XVII века; в измененном виде *lamento* можно встретить у Баха, Генделя и даже Глюка.

Монтеверди принадлежит право первенства в создании различных форм оперного сольного пения. Ромен Роллан утверждает, что в «Коронации Поппеи» намечены все формы оперных арий: декламационная, варьированная, двухчастная, ария *da capo*, народная песня.

В поздних произведениях Монтеверди, и в частности в «Коронации Поппеи», сложились основные принципы оперной драматургии, которым затем следовало большинство итальянских композиторов во главе с Алессандро Скарлатти. И хотя «шекспировский реализм» Монтеверди — явление индивидуальное — был вытеснен другими тенденциями, проявившимися в итальянской опере, многие традиции итальянского оперного искусства восходят к творчеству великого Монтеверди.

Венецианская школа. К середине XVII века центр оперного искусства из Флоренции и Рима переместился в Венецию.

Богатейший в Европе город купцов и предпринимателей, Венеция в XVII веке испытывала жестокую конкуренцию со стороны Голландии и Англии. Ее бывшее могущество ослабевало, заморская торговля падала. Преддверие заката Венецианской республики отмечено особенной напряженностью умственной жизни. Многочисленные философские и литературно-художественные академии¹² служили центрами общественной мысли, направляли вкусы общества.

Своеобразный быт шумного портового города с разнохарактерным и разнородным населением в свою очередь влиял на его культуру, отражался на всем укладе художественной жизни.

В отличие от флорентийской или римской оперы — детища меценатов и знатных патрициев — в Венеции опера покидает дворцы аристократов, «переселяется» в общедоступные городские театры, рассчитанные не на избранный круг посетителей, а на массу городского населения. Отныне существование театрального предприятия зависит от сборов, от поддержки демократической аудитории и пришедших в оперный театр простых горожан.

¹² Название «академия» заимствовано из истории античной мысли. Греческий философ Платон собирал учеников своей школы в садах Академа. В эпоху Ренессанса с его девизом возрождения античной культуры собрания философов, ученых, поэтов, музыкантов, которые происходили во дворцах меценатов, получили наименование академий. В XV веке во Флоренции при дворе Лоренцо Медичи была основана первая академия, затем академии стали возникать в других городах. Впоследствии, когда музыка на этих собраниях заняла преобладающее положение, академией стали называть обычный концерт. В таком значении название «академия» сохранилось вплоть до XIX века, и еще Бетховен называл концерты академиями.

Открытие первого публичного оперного театра Сан-Касьяно произошло в 1637 году. Неслыханный успех этого предприятия послужил толчком к возникновению многих других. Бывали периоды, когда в Венеции одновременно функционировало восемь оперных театров, и, несмотря на короткие театральные сезоны, успевали ставить по несколько новых произведений в год.

Конкуренция побуждала предпринимателей неустанно изобретать технические эффекты, чтобы превзойти соперничающие театры. Прежде всего требовалось красивое, вызывающее удивление зрелище с интересным, занимательным сюжетом и приятной, легко запоминающейся музыкой. Либретто строились на запутанных любовных интригах с захватывающими драматическими положениями, внезапными нападениями, убийствами, кораблекрушениями, землетрясениями и прочим. Особенно нравились наполненные «ужасами» сцены заклинаний и вызывания духов или идидли и картины сна со всевозможными метаморфозами.

Почти ни одна опера не обходилась без батальных сцен, поединков и дуэлей, массовых картин с торжественными выездами и триумфальными шествиями под звуки трубных фанфар.

Античные мифы, так же как и события из древней истории, толковались весьма свободно и часто произвольно наполнялись фактами и фигурами, не имеющими к ним никакого отношения.

В обычай вошло вставлять в серьезные произведения для «разрядки» комические эпизоды; не связанные подчас с сюжетом, они имели единственной целью потешить публику. Эти интермедии, по словам немецкого историка Германа Кречмара, были «верным действительности изображением жизни низших классов». Из подобных комедийных сцен, обособленных в веселые интермедии, образовался впоследствии новый демократический музыкально-театральный жанр, известный под названием оперы *buffa*.

Что касается собственно музыки, то в венецианской опере с первых шагов обнаруживаются тенденции, определившие главное направление итальянской оперы.

Деловые условия антрепризы вынуждали импрессарио часто обновлять и менять репертуар. Из ассортимента громоздких оперных средств устраняются хор и балет, ограничивается состав оркестра. Пение и собственно сольное пение начинает вытеснять другие виды

оперной музыки. Внимание композиторов сосредоточивается на арии с эмоциональной и доходчивой мелодикой. Источником мелодических образов становится народная музыка, ее ритмы и интонации.

Обращение к народному искусству демократизирует музыкальный язык венецианских композиторов; любовно используют они народный песенный жанр баркаролы.

Венецианский период итальянской оперы — начало великолепного расцвета искусства драматического пения, но одновременно и начало эволюции, превратившей музыкальную драму в блестящий концерт в костюмах.

Кавалли. Чести. Среди многочисленных композиторов венецианской оперной школы выделяются Франческо Кавалли (1602—1676) и Марко Антонио Чести (1623—1669).

Кавалли пел в хоре собора св. Марка, когда капельмейстером там был Монтеверди, и испытал благотворное воздействие его музыки.

С большим искусством разрабатывал Кавалли различные формы сольного пения. Его речитатив и драматические сцены по мастерству и выразительности стиля не уступают самому Монтеверди. Логично и естественно соединяет он речитатив с законченными эпизодами, ариями, формируя их в двухчастные и трехчастные построения. Включение маленьких арий народно-песенного склада типа уличных канцонетт сообщает его операм непринужденность и свежесть звучания.

Демократизируя оперное искусство, Кавалли придерживался серьезного, высокого драматического стиля, созданного Монтеверди.

Иные стремления можно усмотреть в творчестве другого деятеля венецианского театра — Марко Антонио Чести, который создал тип парадной придворной оперы, воцарившейся в Европе. Один из лучших мелодистов эпохи, Чести покорял современников трогательным лиризмом своих мелодий. Но именно Чести обнаружил тяготение к замкнутым ариям концертного плана, которые не только останавливали драматическое действие, но подчас вовсе не были с ним связаны.

Для венской императорской сцены Чести написал самую знаменитую из своих опер — «Золотое яблоко», используя миф о Парисе и Елене. Опера была поставлена с неслыханной роскошью, изобиловала аллегорическими сценами и множеством театральных эффектов.

Творчество Чести — знамение нового направления, поворот от музыкальной драмы к «опере-концерту», к опере «для виртуозов».

Неаполитанская школа. Со второй половины XVII века ведущая роль в истории итальянского музыкального театра переходит к неаполитанской опере. Разработанные неаполитанскими композиторами принципы оперной драматургии становятся универсальными, и неаполитанская опера отождествляется с общенациональным типом итальянской оперы *seria*¹³.

Неаполь издавна считался центром музыкальной культуры. Уже в XVI веке в Неаполе функционировали четыре консерватории¹⁴. Интенсивное развитие светской музыки, возникновение оперных театров в XVII веке вызывали еще большую активность этих учебных заведений.

Преподавали в консерваториях выдающиеся мастера итальянской музыки, в том числе Алессандро Скарлатти, Никола Порпора, Франческо Дуранте и другие. Система образования отличалась редкой основательностью: обучение длилось десять—двенадцать лет. С особой тщательностью разрабатывался сложный метод занятий с певцами, включавший тренировку на воздухе, на воде, в шумных многолюдных местах и там, где эхо как бы контролировало певца.

Длинная вереница блестящих виртуозов-вокалистов — питомцев консерваторий — во главе с сопранистами разносила на весь мир славу итальянской музыки и «прекрасного пения» (*bel canto*).

Для неаполитанской оперы консерватории составляли постоянный резерв профессиональных кадров, были залогом ее творческого обновления.

Между венецианской и неаполитанской оперными школами существовала непосредственная связь и преемственность. То, что в творчестве венецианцев наметилось как тенденция, получило дальнейшее развитие и

¹³ Оперы *seria* («серьезные») писались исключительно на мифологические или исторические сюжеты.

¹⁴ Первоначально итальянские консерватории были не чем иным, как приютами для бедных детей и сирот. В системе воспитания музыкальным занятиям отводилось большое место. Питомцы консерваторий должны были участвовать в различных церковных церемониях, петь в церковных хорах. С течением времени музыкальное образование стало доминирующим, и эти приюты превратились в специальные музыкально-учебные заведения.

последовательное воплощение в оперном искусстве композиторов неаполитанской школы.

Первый этап в эволюции неаполитанской оперы связан с именами Франческо Провенцале (ок. 1627—1704) и Алессандро Скарлатти.

Алессандро Скарлатти. Алессандро Скарлатти (1660—1725) — самый значительный после Монтеверди оперный композитор того времени.

Жизнь и творчество Скарлатти лишь сравнительно недавно сделались предметом изучения и исследований. Первоклассный органист, педагог, капельмейстер, Скарлатти работал в крупнейших центрах Италии, где приобрел большой опыт, сочиняя произведения в самых разнородных жанрах светской и духовной музыки. Скарлатти обладал почти легендарной творческой плодовитостью. Как уверяют его современники и биографы, он писал по две оперы в год и каждый день по кантате. Ему принадлежат свыше ста опер, несколько сот кантат, оратории, мессы, мадригалы, множество пьес для отдельных инструментов.

Из всего обширного и многообразного музыкального наследия Скарлатти наибольшую художественную ценность и историческое значение имеют его оперные произведения.

Скарлатти учился на произведениях позднего Монтеверди, Кавалли, Чести. В творчестве Скарлатти происходит кристаллизация музыкальных тенденций, наблюдаемых в операх представителей венецианской школы. Более явным становится преобладание чисто музыкального начала над драмой и предпочтение, оказываемое замкнутым формам сольного пения перед музыкально-драматическим действием. Углубляется процесс размежевания речитатива и арии: речитатив ведет действие, в ариях передаются душевные состояния, лирические переживания.

Оперы Скарлатти «узаконили» тип арии *da capo*, которая сделалась господствующей оперной формой в творчестве неаполитанских композиторов. Трехчастное строение арии встречалось и раньше. Но широкое внедрение формы *da capo* можно объяснить ведущим значением пения и новым положением певца. В арии *da capo* (что означает «с начала») наблюдается своеобразное слияние интересов автора и исполнителя. Третью часть арии, обычно повторяющую первую часть, композиторы перестали выписывать. В ней певец получил возможность,

свободно варьируя основной мелодический материал, блеснуть виртуозной техникой и мастерством вокальной импровизации.

Вслед за венецианцами неаполитанцы, начиная со Скарлатти, вводили в оперы бытовые жанры. Привычным в их творчестве сделалось звучание сицилианы. Обаянию этих народных мелодий, с мягко раскачивающимся ритмом (в двенадцатидольном размере), с особой эластичностью формы, поддавались не только итальянские оперные композиторы. Немало сицилиан можно найти в ораториях Генделя, в произведениях Иоганна Себастьяна Баха.

Дальнейшему развитию в творчестве Скарлатти и композиторов неаполитанской школы подвергается речитатив. Формируется два его вида: один получает название *сессо* («сухой»); в ритмическом и темповом отношении речитатив *сессо* исполняется свободно и поддерживается аккордами клавишна; другой, *ассопрাগпато* («аккомпанированный»), проводится под полнозвучное сопровождение оркестра, мелодическая линия его богаче разработана и имеет точные ритмические и темповые обозначения. В драматических жанрах музыкального искусства оба вида речитатива нашли самое широкое применение.

Скарлатти — создатель нового оперного вокального стиля. Его красивые мелодии глубокого дыхания, мягкого закругленного рисунка, с простыми ритмами и тонко разработанной колоратурой полны поэзии и искреннего лирического чувства.

Созданный Монтеверди и Скарлатти виртуозно-патетический вокальный стиль воспринимался как национальная особенность итальянской оперы и постоянно возрождался в музыке ее лучших представителей, вплоть до Россини, Верди, Пуччини.

Скарлатти — один из немногих оперных итальянских композиторов, кто обращал серьезное внимание на партию оркестра. При ограниченных средствах и возможностях он умел добиваться оригинальности и свежести оркестрового звучания. С большим вниманием он относился к вступительным оркестровым построениям, способствуя окончательному формированию трехчастной итальянской увертюры — ранней предвестницы классической симфонии.

Итальянская опера после Скарлатти. Творчество Скарлатти — высокий взлет итальянского оперного ис-

кусства, итог его векового развития. К концу столетия итальянская опера *seria* выходит за рубежи Италии и начинает свое победное шествие по всем странам Европы. Долгое время она царит повсюду, ибо с ней отождествляется самая великая сила музыки — выразительность мелоса, красота пения и человеческого голоса. В этом — ее непреходящее историческое значение.

Однако еще при жизни Скарлатти его эпигоны превратили выразительные приемы большого художника в штамп для быстрой лепки всякого рода бравурных арий. Параллельно растущему влиянию и распространению оперы *seria* происходит быстрый процесс канонизации ее форм, драматургии, всей оперной концепции. Во многом повинны здесь были оперные либреттисты, среди которых встречались и люди большого таланта, как Апостоло Зено (1668—1750) и в особенности Пьетро Метастазियो (1698—1782).

Процесс вытеснения музыкой драмы привел к господству сольного пения и своеобразной диктатуре певцов. Ария заменила все другие формы вокальной оперной музыки, а виртуозность, раньше служившая средством передачи сильных эмоций, превратилась в самодовлеющий элемент; всевозможными руладами прикрывалась подчас бедность самой музыки.

Драма, действие, целиком перенесенные в речитатив, не оказывали теперь влияния на характер музыки в ариях. Независимо от того, кто герой — Орфей или Нерон, Эвридика или Поппея, — в ариях передавались некоторые общие, отвлеченные от индивидуальных характеров чувства, воплощенные в столь же отвлеченных музыкальных образах: скорби, гнева, мести, ревности, радости, торжества.

Подобные схемы заполнялись без особых усилий; существовали готовые музыкальные формулы — мелодические, ритмические, динамические. Роль композитора иной раз сводилась к тому, чтобы наметить лишь контуры мелодического движения.

Оперная композиция перестает зависеть от драматического замысла, сюжета и его развития. Нарушение связи музыки и драматического действия, механическое чередование речитатива и арии часто приводили к произвольной перестановке отдельных номеров и даже целых сцен.

Популярность приобретает своеобразная разновидность *seria* — опера *pasticcio* («паштет», «смесь»), до-

пускающая соединение сцен из разных опер, иногда и разных авторов. Неподвижность действия и статичность форм возмещались изобилием превратившихся в шаблон театральных эффектов; любой, даже трагический сюжет, имел благополучную развязку. Все это способствовало превращению оперы *seria* к середине XVIII века в особый тип парадной оперы-концерта, предназначенной для придворных празднеств и развлечений аристократии.

В противоположность канонизированным формам оперы *seria* начинает бурно развиваться новый демократический жанр музыкального искусства — комедийная опера, опера *buffa*.

ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА

Вторая половина XVII века — кульминационная точка в развитии французского абсолютизма. На определенной стадии движение за укрепление французской монархии было прогрессивным, поскольку способствовало государственному объединению Франции, пробуждению и росту национального чувства. Благоприятно влияло расширение торговых и культурных связей с соседними странами, особенно с Италией. Многие люди науки и искусства из разоренной Италии находили пристанище при дворах французских королей, и даже великий Леонардо да Винчи, покровительствуемый Франциском I, доживал последние годы во Франции.

С XV века гуманистические идеи Возрождения оживляют культуру Франции, благоприятно отражаясь на развитии светского искусства: музыки, литературы, театра; XVI век — блестящая страница в истории светской культуры Франции. Бессмертно имя Франсуа Рабле — создателя «Гаргантюа и Пантагрюэля»; поэзия представлена знаменитой «Плеядой» во главе с поэтом Ронсаром; популярность и распространение далеко за пределами страны французской песни и творчества одного из ее создателей — Клемана Жанекена — свидетельство расцвета профессиональной светской музыки, сильной своей реалистической направленностью.

1567 год знаменит основанием в Париже «Академии поэзии и музыки», получившей от Карла IX королевскую привилегию. Ее девиз — обращение к античности — стал девизом и будущего искусства классицизма.

Идеалы гуманизма, высокие идеи общественной и личной морали вдохновляют литературу и театр XVII

столетия, прославленные именами Корнеля, Расина¹⁵; оплодотворенный искусством народного театра, расцветает драматический гений Мольера. В создании первого оперного театра в Париже, возглавленного Люлли, в формировании новых монументальных жанров светской музыки сказывается общий подъем духовной жизни, охвативший и музыкальное искусство. Но в то же время внутренние противоречия, сопровождавшие становление французской национальной культуры, в век Людовика XIV заметно обострились.

Присущее абсолютистскому режиму непомерное возвеличение роли государя дошло в царствование Людовика XIV до обожествления его личности. Именно Людовику XIV приписываются слова, обращенные к членам французского парламента: «Вы думали, господа, что государство — это вы? Государство — это я».

Каждый шаг монарха обставлялся торжественными, чуть ли не ритуальными церемониями. Все должно было служить его прихотям, беспрекословно следовать установленному строжайшему этикету. Литература, театр, музыка, сама природа, «обработанная» талантливыми декораторами, как будто только и существовали, чтобы восхвалять короля. Изысканная роскошь королевских резиденций, строго упорядоченная красота версальских парков, великолепие придворных празднеств — все рассчитано на то, чтобы ошеломить, создать представление о недостижимости величия и беспредельном могуществе монарха.

Одно из празднеств в Версале восторженно описано венецианским послом: «В большой галерее Версальского дворца зажгли тысячи огней. Они отражались в зеркалах, покрывавших стены, в бриллиантах кавалеров и дам. Было светлее, чем днем. Было точно по сне, точно в заколдованном царстве. Блестали красота и величие. Глаза не хотели верить невиданным, ярким, дорогим и красивым нарядам, мужчины в перьях, женщины в пышных прическах. На волосах их красовались драгоценные кольца, или их переплетали нити бриллиантов»¹⁶. И в центре этой ослепительной картины всегда красуется фигура короля.

Людовик XIV, сломив сопротивление феодалов, в то же время рьяно охранял привилегии дворянства, привлекая на свою сторону родовитую знать высшими

¹⁵ Пьер Корнель (1606—1684) и Жан Расин (1639—1699) — величайшие французские драматурги XVII столетия, создатели национальной трагедии и направления классицизма.

¹⁶ Савин А. Век Людовика XIV. М., 1930, с. 44.

государственными должностями, веселой, пышной жизнью при дворе.

Со всех концов государства в столицу Франции, к цитадели верховной власти — Версалию — подтягивалось все, что было наиболее талантливого, что могло усилить блеск ее славы. Париж становится средоточием культуры и творческой жизни страны. Тон этой жизни устанавливал двор, направление диктовалось требованиями и эстетикой аристократии. Законы придворного этикета, которыми в равной мере регулировались манеры, речь, душевные порывы и переживания, считались обязательными и для искусства. Через учрежденную еще при Ришелье французскую академию королевская власть утвердила свою опеку над французской культурой.

И все же господство дворянско-аристократической идеологии не могло заглушить голоса, возмущавшие о рождении новых идеалов. Они принадлежали людям непривилегированных классов, выдвигаемым буржуазией, народом¹⁷. Правда, возможность прямого высказывания исключена. Чтобы быть услышанным, приходилось маскироваться пышными придворными «одеяниями», лестью и славословием добиваться благосклонности «короля-солнца».

Ценой тяжких унижений удавалось Мольеру «продвигать» свои пьесы на сцену. Угождая Людовику XIV потешными веселыми комедиями-балетами, зашифровывая беспощаднуюронию и обличительный характер своих произведений восхвалением королевских добродетелей и ума, великий писатель оградил свое творчество и жизнь, которой не раз угрожали пытками и позорной казнью. Но и сам «милостивый» король запретил постановку «Тартюфа», ибо, как гласит официальный отчет, «величайшая щепетильность короля в вопросах религии не могла вынести этого сходства между пороком и добродетелью, которые могли быть приняты один за другой»¹⁸.

Вкусы двора и аристократии наложили печать на французское искусство, литературу, театр, определили некоторые их специфические черты: монументальность композиций и форм, в которых длинные риторические рассуждения прикрывали подчас пустоту мысли, а изяществом и грацией подменялись сильные чувства; кра-

¹⁷ Большинство создателей национального французского искусства — отнюдь не аристократы. Например, Корнель был мелким судебским клерком в Руане; Мольер — сыном королевского обойщика, а Люлли происходил из крестьян.

¹⁸ Дживелегов Н., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. М. — Л., 1941, с. 366.

сивое зрелище и искусные декорации восполняли статичность действия, а аффектированная приподнятость тона и жеста была чисто внешней, условной манерой.

Однако подлинным художникам удавалось несмотря на плен условностей вносить в свои произведения накал больших страстей, высокий пафос героической идеи, вводить образцы покоряющей силы и обаяния и создавать искусство непреходящего значения. Иногда стихийно, иногда сознательно они вносили в свои творения дух народности и демократизма, который не могли скрыть тонкие аристократические покровы. «Люлли распевали, — пишет Ромен Роллан, — не только в самых знатных домах, но и на кухне, из которой он вышел»¹⁹. А один из современников композитора отмечал, что его мелодии столь естественны, «что достаточно было любить музыку и иметь верный слух, чтобы, прослушав их четыре-пять раз, легко их запомнить; вот почему и знатные особы, и простонародье напевали большинство его оперных арий»²⁰.

Многое в классицистском искусстве XVII века, освященное гением его творцов, перешло к последующим поколениям в качестве национальных традиций.

Начальный период развития французской национальной оперы. В XVII веке Франция оказалась единственной в Европе страной, которая смогла противостоять влиянию всесильной итальянской музыки и создать свой тип национальной оперы. Вместе с тем существовавшие издавна связи и близость художественных культур обеих стран облегчали этот процесс. Формируя национальную оперу, французские композиторы смогли использовать опыт уже созревшего к тому времени оперного искусства Италии.

Знакомство придворных и городских кругов Франции с итальянской театральной музыкой началось со времен Екатерины Медичи — любительницы итальянских комедий с музыкой. Лучшая опера Пери «Эвридика» была специально написана им ко дню бракосочетания французского короля с Марией Медичи. Приток итальянских музыкантов во Францию особенно возрос в период регентства Анны Австрийской и ее всесильного министра — итальянца кардинала Мазарини.

¹⁹ Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 255.

²⁰ Там же.

В 1647 году в Париже была поставлена опера «Орфей» итальянского композитора Луиджи Росси. Успех был значителен, и оперу повторили несколько раз.

Однако увлечение итальянской оперой быстро пресекла сильнейшая оппозиция французского духовенства и противников Мазарини. Только много лет спустя произошло новое знакомство парижан с итальянской оперой. На сей раз это были произведения Кавалли: представленная в 1660 году опера «Ксеркс» и в 1662 году — «Геркулес». Эти постановки совпали с началом композиторской деятельности придворного музыканта Жана Батиста Люлли. Приспосабливая «Ксеркса» к французской сцене, Люлли написал к нему балетную музыку и извлек из опер Кавалли для себя немалую пользу. Как указывает Ромен Роллан, «„Геркулес“ проложил дорогу, на которую Люлли вступил десятью годами позже».

Но еще до того, как в Париже прозвучали произведения Кавалли, были сделаны шаги к созданию французской оперы. Ее инициаторы — поэт Пьер Перрен и музыкант Робер Камбер.

По-видимому, не без влияния Луиджи Росси Камбер написал музыкально-сценическое произведение «Неблагодарная немая»; оно было исполнено в 1658 году, а в следующем, 1659 году появилась «Пастораль» Камбера на текст Перрена²¹. Поощренные успехом, авторы «Пасторали» обратились к Людовику XIV с прошением об организации публичного оперного театра в Париже. В 1669 году Перрен и Камбер получили патент на открытие «Королевской академии музыки». Так возник первый французский музыкальный театр, который до наших дней сохранил первенствующее положение в музыкальном искусстве Франции и известен под названием Grand Opéra (Большая опера).

Организаторы театра недолго пожинали плоды своего труда. Неплатежеспособность финансировавших театр лиц вскоре привела Перрена к долговой тюрьме, Камбер вынужден был эмигрировать в Англию, где и умер в 1677 году. Патент и все привилегии, утверж-

²¹ Пасторальная тематика — распространенное явление в искусстве того времени. Пасторальность, то есть связь художественно-поэтического образа со светлым миром природы, издавна сделалась достоянием живописи, поэзии, музыки. С конца XVI века существовали пасторали-балеты, пасторали-оперы, в которых изображались изящные сценки из сельской жизни, трогательные любовные истории пастушков и пастушек, картины природы, идиллически нежной и мягкой.

давшие музыкальную монополию оперного театра, были переданы Люлли, которого с полным основанием считают создателем французской национальной оперы. «В сущности, — говорит об этом Г. Кречмар, — произведения Камбера были не чем иным, как итальянскими операми на французском языке, и только Люлли создал национальную французскую оперу, в которой как текст, так и музыка сочетаются с национальными средствами выражения и вкусами и которая отражает как недостатки, так и достоинства французского искусства»²².

Жан Батист Люлли. Большой талант, но и безграничное честолюбие, ловкость и всепреодолевающее упорство, неразборчивость в средствах проложили путь головокружительной карьере Люлли.

Итальянец по происхождению, сын флорентийского крестьянина, Жан Батист Люлли мальчиком двенадцати-тринадцати лет был вывезен из Италии герцогом Гизом и поступил поваренком к принцессе де Монпансье — сестре короля. Не получив во Флоренции никакого образования, он только и умел что петь и играть на гитаре. В Париже Жан Батист пристрастился к игре на скрипке и вскоре достиг столь виртуозного искусства, что был принят в «Большой королевский оркестр» из двадцати четырех скрипок, а затем стал во главе им самим сформированного «Малого оркестра короля».

Когда несколько позже к Люлли перешло руководство всей королевской музыкой, он строжайшей дисциплиной и настойчивым трудом довел оркестровое исполнение до совершенства, какого не знал ни один оркестр Европы.

В этот период своей деятельности Люлли писал множество инструментальных пьес для различных составов: танцевальные симфонии, сюиты для струнных инструментов, военные марши и ансамбли для труб и гобоев. Есть у него и церковные произведения, торжественная пышность придает им оперно-театральный характер.

Однако деятельность Люлли как организатора и творца французской оперы превзошла и затмила все остальное. Театр оказался областью, в которой Люлли особенно широко проявил свою неистощимую изобретательность. В бесчисленных балетах, дивертисментах Люлли одновременно подвизался в качестве автора музыки и постановщика, актера, музыканта и танцора.

²² Кречмар Герман. История оперы. Л., 1925, с. 150.

С 1672 года, когда появилась первая опера Люлли («Празднества Амура и Бахуса»), до 1687 — года смерти и последней оперы («Ацис и Галатея») — им было написано девятнадцать оперных произведений — величайших памятников французской музыкальной классики.

Искания Люлли — оперного композитора — шли в направлении, противоположном его предшественнику Камберу. Не подражание итальянским образцам, а проникновение в художественную культуру Франции, опора на сложившиеся в разных ее сферах национальные традиции помогли ему воздвигнуть монументальное здание французской оперы.

Особенности драматургии французской оперы. На формирование национальных черт в операх Люлли исключительное влияние оказали французский театр и классическая трагедия. Оттуда заимствовал Люлли внушительную пятиактную композицию с прологом, декоративную нарядность форм, условную систему сценического поведения актера²³. Но связь опер Люлли с французской трагедией не ограничивалась сходством внешних черт. Общее — и в тематике, в содержании, в трактовке образов. Столкновение героического и лирического, разума и чувства, роковой страсти и нравственного долга, являющееся источником драматического движения в трагедиях Корнеля и Расина, служит драматическим стержнем и в «лирических трагедиях» Люлли. Оттуда берет начало героическая патетика, общая приподнятость эмоционального строя, пластическая выпуклость музыкальных образов. Не менее существенным оказалось воздействие на музыкальную речь Люлли театральной трагедийной декламации. «L'art de la déclamation» — «искусство декламации» — считалось основным законом мастерства и для автора произведения. Мелодичность, ритмическое разнообразие сближали театральную декламацию с пением. Известно, что Расин даже нотировал тексты некоторых трагедий.

²³ Все движения и жесты были сведены в определенную, детально разработанную систему. Для выражения каждого чувства или страсти существовали установленные формы. Актеры, изображающие героев древности, выступали в современных придворных туалетах — в огромных париках и перчатках, увешанные яркими бантами. Они произносили длинные монологи обязательно стоя и повернувшись лицом к публике. Теоретикам французского театра казалось, что они воскрешают античные представления, в действительности же эта величавость поз, благородство манер заимствовались из придворных церемоний и дворцового этикета.

Трагедийную декламацию как одну из особенностей национального театрального искусства Люлли берет за образец для вокального стиля своих опер. Он усердно посещает театр Расина, изучает французскую речь, приемы театральной декламации, проникается ее интонациями и затем воссоздает все это в музыке. Сам Люлли указывал на эту связь: «Если вы хотите хорошо спеть мою музыку, — говорил он, — сходите послушать Шанмеле»²⁴.

В истоках, в характере пения заключено коренное различие вокального стиля итальянской и французской оперы. Речитатив не как соединительное звено между ариями, а речитатив, преобразованный в выразительную, ритмически размеренную декламацию, — основа и сущность французской оперы. Пение в операх Люлли неотрывно от слова, движения и жеста актера. От своих певцов (Люлли сам обучал их пению) он требовал безупречной актерской игры. Опера Люлли, по словам Романа Роллана, «была школой декламации и драматической игры; а учителем в этой школе был он сам»²⁵.

Вместе с тем Люлли достаточно свободно пользуется замкнутыми вокальными формами, преимущественно небольшими по размерам ариями, построенными на песенных или танцевальных мелодиях. Такие арии, легко объединяясь с речитативом, образуют уже большие драматические сцены.

Один из важнейших составных элементов опер Люлли — балет. Здесь Люлли также шел навстречу национальным вкусам, всеобщей любви к танцу.

Первые образцы балетной музыки были завезены из Италии во Францию во второй половине XVI века и сразу завоевали прочное признание. В XVII веке балет крепко «врастает» во французскую культуру, формируясь как самостоятельный вид национального искусства. Более того, ни одно оперное произведение не принималось к исполнению без развернутых балетных сцен. Итальянец Кавалли смог добиться постановки своих опер в Париже, лишь вставив в них балет (напомним, что балетная музыка к «Ксерксу» Кавалли принадлежит Люлли). Эта традиция оказалась настолько живучей, что спустя двести лет с подобным же

²⁴ Мари Шанмеле — знаменитая французская актриса, исполнительница главных ролей в трагедиях Расина.

²⁵ Р о л л а н Р о м е н. Музыканты прошлых дней, с. 178.

требованием столкнулся Вагнер при постановке на парижской сцене «Тангейзера».

Люлли — знаток балета и сам искусный танцор — разрабатывал жанр самым тщательным образом. Помимо самостоятельных балетных спектаклей, исключительное место отводит он балету в опере. Не отказываясь от танцевальных вставных номеров, не связанных с сюжетом (то есть дивертисментов), Люлли по ходу действия «украшает» его всевозможными торжественными шествиями, выходами, празднествами, большими сценами-пантомимами с изображением пасторалей, идиллий, различных фантастических и волшебных картин. Балет придает французской опере яркую красочность, картинность, усиливает зрелищно-театральную сторону оперного спектакля.

Балет оказывает непосредственное влияние на развитие оркестровой музыки, ибо музыка в хореографии призвана восполнить отсутствие слов, выразить невысказанные чувства.

Но роль оркестра в операх Люлли усиливается не только в прямой связи с движением, танцем. Оригинальна оперная увертюра нового типа, созданная Люлли. Она получила название «французской увертюры».

Французская увертюра состоит из трех частей: первая — медленная, торжественная, массивная; вторая — быстрая и легкая, в большинстве случаев фугированная; третья часть близка по характеру музыки первой части. Нередко последняя часть опускается и образуется построение двух контрастных частей: медленной и быстрой. По типу французской писали некоторые увертюры Гендель, Бах и другие композиторы:

Жан Батист Люлли. Увертюра из оп. „Атис“

8 Lentement

1. 2.

This system contains the first two measures of the piece. The first measure is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The music is written for piano in a 2/4 time signature, featuring a treble and bass clef.

Viste

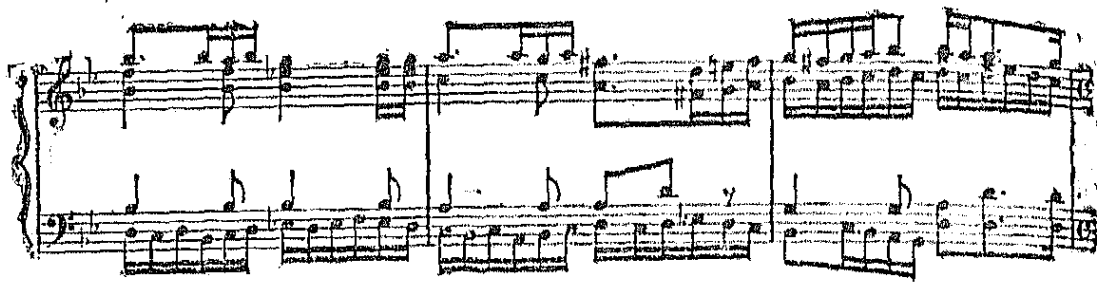
This system contains measures 3 and 4. The tempo marking 'Viste' is placed above the first measure. The music continues with a treble and bass clef.

This system contains measures 5 and 6. The music continues with a treble and bass clef.

This system contains measures 7 and 8. The music continues with a treble and bass clef.

This system contains measures 9 and 10. The music continues with a treble and bass clef.

This system contains measures 11 and 12. The music continues with a treble and bass clef.



Простота и народный склад мелодий обеспечили инструментальной музыке Люлли популярность среди самых широких слоев французского населения. К мелодиям увертюр даже подставляли слова, и, превращенные в арии, они распевались повсюду. Батальная музыка из опер Люлли и звуки его воинственных героических маршей одинаково воодушевляли и батальоны, выступавшие против Франции, и самих французов.

В целом оперы Люлли представляли собой драматургически крепко спаянную композицию. Импрозантность и внушительность форм придавало обязательное участие хора, балета, развернутые оркестровые эпизоды — увертюры, вступления, антракты, массовые парадно-декоративные сцены; все это сочеталось в операх Люлли с героическими темами, с активным развитием конфликта между любовью и долгом, чувством и разумом.

Произведения Люлли, синтезируя многие черты французского искусства в его разных областях, надолго оставались устойчивым типом национальной оперы.

Поколения французских композиторов не решались отступать от завещанных традиций, хотя под пером эпигонов они превратились в мертвую догму. Но когда уже в конце XVIII века иная эпоха выдвинула деятеля, способного выразить идеалы нового времени, то для того, чтобы удержать знамя великого искусства, ему также пришлось обратиться к прошлому и в творчестве Люлли искать опоры для построения нового здания французской оперы. Как пишет Ромен Роллан, «не малой похвалой по адресу Люлли является и то, что Глюк в большинстве своих сценических реформ (как, впро-

чем, и во многих своих художественных идеях) после века анархии просто-напросто вернулся к тому положению, в котором опера находилась при Люлли»²⁶.

НЕМЕЦКАЯ ОПЕРА

Развитие музыкальной культуры в Германии так же отлично от подобного процесса в Италии или Франции, как различен в них строй общественной жизни и весь дух национальной культуры.

В системе европейских государств XVII и XVIII веков Германия в экономическом и политическом отношении была самым отсталым государством. Обессиленная и обескровленная бесконечными войнами, Германия без сопротивления приняла Вестфальский мир (1648), узаконивший ее государственную раздробленность.

Расчлененная на множество самостоятельных герцогств, курфюршеств, графств, Германия превратилась в страну, где рабское преклонение перед всем иностранным и полное пренебрежение национальными интересами, внешняя изысканность и первобытная грубость характеризуют нравы и уклад немецких правящих кругов.

Общественная атмосфера страны была отравлена средневековыми религиозными предрассудками и церковным догматизмом. Бесчисленные цеховые, чиновные перегородки разделяли немецкое общество на множество обособленных каст, задерживали движение общественной мысли, тормозили развитие национальной культуры.

В то время как во многих европейских странах прогресс науки, литературы, искусства направлялся людьми передового для той эпохи класса буржуазии, в феодальной Германии, угнетаемой княжеским самоуправством, бюргерство все еще пребывало в условиях средневековья и цеплялось за его обветшалые устои.

Схоластика и догматизм господствовали в науке; философия, право, математика и даже естествознание могли существовать только под прикрытием религии, богословия.

Автор многих исторических исследований Франц Меринг писал: «...немецким ученым не оставалось ничего другого, как отыскивать свою духовную пищу и даже

²⁶ Роллан Ромейн. Музыканты прошлых дней, с. 181.

свою родину за границей, тем более что господствующие княжеские и дворянские классы в Германии относились к немецкому просвещению либо враждебно, либо совершенно равнодушно... Они обрекали немецких ученых на голод, гнали их за границу или приближали их ко двору, — и трудно сказать, какой из этих трех случаев был для ученых худшим»²⁷.

Исторические судьбы страны, роковым образом отозвавшиеся на развитии всей немецкой культуры, отразились и на состоянии немецкой музыки, и в частности на положении немецкой оперы.

Искусство в Германии зависело, с одной стороны, от вкусов и требований мелких дворов, с другой — направлялось интересами сильной протестантской церкви. Сфера художественной деятельности была, таким образом, ограничена службой при дворе или при церкви.

Профессиональная светская музыка существовала почти исключительно за счет княжеских милостей. Естественно, что приютом ей служили, главным образом, дворцы и резиденции государей. Но именно там ценности, создаваемые немецким народом, либо вовсе игнорировались, либо вызвали высокомерно-презрительное отношение. «Немецкая певица! — заявлял прусский король Фридрих II. — Я получу такое же удовольствие, слушая ржание моей лошади!»

В княжеских капеллах, оперных и драматических труппах предпочтение отдавалось иноземным артистам; соблазненные высокими гонорарами и разного рода привилегиями, Германию наводняли приезжие виртуозы, примадонны, капельмейстеры, в большинстве своем итальянцы. Именно дворы немецких князей сделались оплотом итальянской оперы, и оттуда она распространила свое влияние по всей стране.

Попытки создания немецкой национальной оперы делались неоднократно.

В Северной и Южной Германии возникали оперные театры, но национальное направление было нестойким и кратковременным. В столицах и крупных городах, как, например, в Мюнхене, сразу утвердилась итальянская опера. Примерно то же произошло в Вене. Как только слава итальянской оперы проникла в граничащую с Италией Австрию, к венскому двору стали привлекать лучших композиторов венецианской школы:

²⁷ Меринг Франц. Легенда о Лессинге. М., 1924, с. 209.

Кавалли, Чести и других. Первые же спектакли в Вене ставились с помощью итальянцев. Хотя тексты звучали на немецком языке, в большинстве это были переводы с итальянского. В скором времени и эта видимость немецкого исчезла. Сами немецкие музыканты в ряде случаев оказывались проводниками французского и итальянского оперного стиля.

Начало истории немецкой оперы положило появление первого оперного произведения немецкого композитора Генриха Шютца. Его опера «Дафна» была исполнена в городе Торгау в 1627 году.

Генрих Шютц (1585—1672) — ученик знаменитого венецианского композитора XVI века Джованни Габриели — первым «привез» на свою родину итальянский речитативный стиль.

Некоторое время Шютц занимал должность капельмейстера в Дрездене, но вскоре его сменил итальянец Бонтемпи. С тех пор Дрезден — столица саксонского курфюрста — сделался местом постоянного пребывания итальянской оперы.

Двойное влияние — итальянское и французское — испытала опера в Ганновере. Оркестр оперы состоял преимущественно из музыкантов-французов, капельмейстером пригласили итальянца Агостино Стеффани. Музыку Стеффани немцы воспринимали как высокий образец чистого итальянского искусства, ему стремились следовать даже такие выдающиеся немецкие композиторы, как Кайзер и Гендель.

Гамбург и немецкая национальная опера. Покровительствуемая правящими кругами, итальянская опера заняла крепкие позиции в крупнейших центрах Германии. Только в Гамбурге немецкому музыкальному театру удалось найти путь к созданию национальных форм оперного искусства и некоторое время успешно сопротивляться итало-французской гегемонии.

Гамбург называли Северной Венецией. Один из крупных портов северной Европы, Гамбург в сравнении с большинством городов Германии отличался относительно высоким уровнем жизни. Издавна там установились широкие торговые и культурные связи с другими странами, сложился класс богатой буржуазии, старавшейся соперничать со столицей Венецианской республики.

Не затронутый губительной Тридцатилетней войной, Гамбург был желанным прибежищем для людей,

сохранивших жажду деятельности, купцов и предпринимателей, представителей умственного и артистического труда. Все благоприятствовало тому, что Гамбург сделался одним из главных центров культурной жизни страны.

В начале XVIII века там стали выходить по образцу английских первые немецкие газеты, а несколько позже появился и первый музыкальный журнал.

В 1678 году в Гамбурге открылся оперный театр. Заслуженным уважением пользовалась деятельность гамбургского общества музыкантов-любителей Collegium Musicum — одной из первых организаций такого рода²⁸.

Но даже в этом вольном городе жизнь театра во многом зависела от «благословения» отцов протестантской церкви, инициаторы оперного театра должны были в первую очередь заручиться поддержкой духовных властей. Гамбургская опера сразу была вовлечена в сферу влияния религиозных идей, и ее направление приняло морально-назидательный, аллегорический характер²⁹.

В свою очередь религиозное направление оперы вызвало оппозицию в образованных демократических кругах Гамбурга, стремившихся к искусству светскому и более близкому современности.

Борьба сторонников разных течений принимала подчас острые формы. Так, церковникам удалось добиться временного закрытия театра — этого «дела сатаны». В конце концов оппозиция одержала верх, и, когда театр стал вновь функционировать, в нем утвердилась светская опера.

В соответствии с духом Ренессанса театральные деятели в поисках примеров возвышенного, этического ис-

²⁸ Collegium Musicum — название любительских музыкальных организаций. С конца XVII века Collegium Musicum повсеместно распространяются, оказывая серьезное воздействие на музыкальную культуру страны. Эти общества музыкантов-любителей увлекали в область серьезного музицирования представителей средних демократических слоев немецкого общества, способствовали музыкальной профессионализации и постоянному притоку новых кадров.

Музыкальные любительские кружки и различные содружества сделались типичным явлением для немецкой музыкальной жизни. На них опирался в своей широкой музыкально-общественной деятельности Феликс Мендельсон-Бартольдн.

²⁹ Показательно название и содержание первых постановок. В день открытия театра был показан музыкальный спектакль «Адам и Ева, или Созданный, павший и спасенный человек». Затем последовала целая серия подобных спектаклей с духовными сюжетами и поучительными аллегориями.

куства обращали свои взоры к Древней Греции и ее мифологии. Но в переложениях гамбургских либреттистов мифы грубо искажались и часто служили лишь поводом для забавных сценических положений и любовных перипетий; к тому же увлечение внешними, чисто зрелищными эффектами наносило существенный ущерб музыкальной стороне спектакля.

С момента зарождения гамбургской оперы в ней причудливо сплелись самые крайние тенденции: религиозно-христианское морализирование с этикой античной мифологии, естественная тяга к реализму и современной тематике — с натуралистической трактовкой бытовых злободневных сюжетов, которая подчас превращала подобные пьесы в скабрёзные фарсы.

Не отличалась слаженностью и собственно музыкальная часть гамбургской оперы. Театр обладал прекрасным оркестром, но долгое время не имел квалифицированных вокалистов-профессионалов. Роли исполняли студенты и подмастерья, ученики сапожников и портных, в женских ролях выступали продавщицы цветов, фруктов — «девицы, — как их аттестует Ромен Роллан, — мало талантливые и еще менее добродетельные». А так как не всегда хватало даже таких исполнительниц, то приходилось мужчинам петь фальцетом партии оперных героинь.

Тем не менее гамбургская опера многим казалась осуществлением мечты о национальном музыкальном театре и привлекала симпатии широкого круга людей.

Своим хотя и недолгим процветанием гамбургская опера обязана талантливым музыкальным деятелям, в числе которых главное место должно быть отведено композитору Рейнхардту Кайзеру.

Нельзя обойти молчанием и одного из самых образованных немецких музыкантов того времени — Катана Зигмунда Куссера³⁰, чей труд в немалой степени содействовал художественному росту гамбургской оперы. Однако самый яркий и интересный период в

³⁰ Куссер (1660—1726) получил музыкальное образование в Париже, испытал сильнейшее влияние своего учителя Люлли и стремился, по его собственным словам, подражать «великому Батисту». Следуя в основном Люлли и его творческим принципам, он высоко ценил итальянское оперное искусство, и особенно Стеффани.

На посту дирижера гамбургской оперы Куссер сумел обновить и улучшить состав оперной труппы, поднять качество исполнения на возможную в тех условиях высоту.

существовании гамбургской оперы связан с именем и творчеством Рейнхардта Кайзера.

Рейнхардт Кайзер. Рейнхардт Кайзер (1674 — 1739) родился в Саксонии, учился в Лейпциге в школе при церкви св. Фомы. Он обладал большой музыкальной культурой, знал французскую и итальянскую музыку, и хотя в его сочинениях явственно проступают черты стиля других национальных школ, корни мелодики Кайзера — в немецкой народной песне. Именно народно-песенная основа сообщает музыке Кайзера национальное своеобразие, утраченное большинством немецких композиторов.

Кайзер славился изобретательностью форм оперного пения, широко и свободно пользовался оркестровым звучанием, с большой тщательностью работал над речитативом. По мнению Ромена Роллана, «Кайзер создал первые значительные образцы того речитатива-ариозо, который так характерен для И. С. Баха»³¹.

Кайзер был на редкость плодовитым композитором. К сожалению, от большого числа опер (около 120) уцелела лишь незначительная часть. Талант Кайзера привлекал в гамбургскую оперу толпы почитателей. Со всей Германии съезжались послушать его музыку, насладиться театральным зрелищем.

В первое десятилетие XVIII века гамбургская опера достигла зенита. Соревнуясь с молодым Генделем, Кайзер пишет оперы «Октавия» (1705), «Нерон» (1706), которые считаются его лучшими творениями. Но тот же Кайзер во многом был повинен в упадке и конечном развале оперного дела. Когда к нему в 1702 году перешло управление театром, то за несколько ближайших лет неумелым руководством и расточительностью он довел предприятие до банкротства. Кайзеру пришлось бегством спасаться от наседавших кредиторов, само существование оперного театра было поставлено под угрозу.

Театр удалось сохранить, но то, что раньше имело характер опасных симптомов, превратилось в черты явной деградации.

Уже в последние годы творческой деятельности Кайзера в Гамбурге немецкая опера стала утрачивать свою самобытность. Усиливалось увлечение иноземным ис-

³¹ Р о л л а н Р о м е н. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 97.

кусством; в погоне за популярностью, понуждаемый растущей конкуренцией с итальянскими маэстро, Кайзер встал на опасный путь борьбы с итальянцами при помощи их же оружия. В свои произведения он вводит арии в итальянском стиле и на итальянском языке, тем самым открывая двери немецкой оперы для итальянской музыки.

Постепенно в сочинениях Кайзера тускнеют и стираются присущие им черты национального своеобразия. В результате оперы французских и итальянских композиторов заполнили сцену гамбургского театра, и самому Кайзеру почти ничего иного не оставалось, как писать для них вставные речитативы. С тех пор вошло в обычай распевать оперные арии на итальянском языке, а речитативы, чтобы был понятен ход действия, исполнять на немецком языке. Немецкая опера неудержимо катилась под уклон.

К концу 30-х годов XVIII века гамбургский оперный театр прекратил свое существование.

Итак, в условиях Германии немецкий композитор мог приложить силы, раскрыть свой талант, сочиняя итальянские оперы или церковные произведения. Многие немецкие музыканты, осознав подобное положение, покидали родину, полностью перенимали концепцию оперы *seria* и прославляли свое имя в качестве представителей итальянской оперной школы. Достаточно привести имена Генделя, обосновавшегося в Англии в роли композитора итальянских опер, или Гассе³², посвятившего свое огромное дарование исключительно итальянской опере. Что оставалось делать другим, кто, подобно Баху, не мог, не изменяя самому себе, оторваться от взрастившей его почвы и сделаться мастером итальянских опер, кто не мог удовлетвориться скромными формами бытовой музыки? Для таких дорога была заранее предрекана — церковная служба.

Лютеранское богослужение допускало звучание органа и других инструментов, сопровождающих пение, позволяло сравнительно широко развивать монумент-

³² Иоганн Адольф Гассе (1699—1783) — один из замечательных оперных композиторов XVIII века, написал больше сотни опер. Учился в Италии у Алессандро Скарлатти и полностью усвоил музыкальный стиль и драматургию *seria*. Его оперы даже в самой Италии пользовались большей любовью, чем оперы итальянцев. Гассе был капельмейстером венского и дрезденского придворных театров. Умер в Венеции.

тальные вокально-инструментальные жанры, различные виды органной музыки. Помимо того, для немецкого музыканта церковь служила своего рода эстрадой, почти единственным местом, предоставлявшим возможность творческого общения с народом. По замечанию одного из крупнейших исследователей творчества И. С. Баха — А. Швейцера, «для протестантских городов того времени художественное богослужение было тем же, чем театр для греческого общества»³³. Так вся сумма общественных условий привела к тому, что развитие немецкой профессиональной музыки того периода на протяжении значительного времени протекало преимущественно в русле церковного искусства.

АНГЛИЙСКАЯ ОПЕРА

Жизнь национального оперного искусства в Англии была еще более кратковременной, чем в Германии. Это тем более удивительно, что Англия во всех отношениях — экономическом, политическом, культурном — была самой передовой страной Европы.

Английская революция освободила от феодального омертвления огромный запас производительных сил, расчистила поле деятельности молодой и прогрессивной для этой эпохи буржуазии. Результаты не замедлили сказаться. Англия, опередив большинство европейских государств, перешагнула порог нового времени и первая возглавила идеологическое движение Просвещения. В идейной борьбе английского общества литература находилась на передовых позициях, но с искусством музыки дело обстояло много сложнее.

В представлении суровых пуритан музыка, царившая при развращенных дворах королей, служившая излюбленным развлечением английской аристократии, как бы отождествлялась с ненавистным строем жизни феодальной аристократии.

Победа революции и пуритан принесла «развратительнице музыки» беспощадные гонения и всевозможные запреты. Специальными указами ограничивались права музыки в церкви, преследовалась она и в быту.

Некоторые историки справедливо усматривают в действиях пуритан, в их ханжески-аскетических воззрениях одну из самых серьезных причин упадка нацио-

³³ Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 53.

нального музыкального искусства, ибо в прошлом музыка англичан не уступала оригинальностью, интенсивностью развития другим европейским странам, даже таким, как Италия или Франция.

Старинные хроники IX, XI и XII веков свидетельствуют, что в художественной жизни Британии музыка была далеко не на последнем месте. Именно в Англии на основе народного музицирования возникло многоголосие и отсюда распространилось по континенту. По великолепным органам в английских соборах можно судить о высоком уровне культовой музыки еще в глубокой древности. А вместе с тем одним из первых законодательных предписаний пришедших к власти пуритан был акт о запрещении органов и музыкальных инструментов в храмах.

Произведения английских полифонистов, выдающегося композитора первой половины XV века Данстейбла демонстрируют большое профессиональное искусство.

В XVI веке Англия славилась своими композиторами-вёрджинелистами³⁴. В истории светской инструментальной музыки искусство вёрджинелистов рассматривается как первое вполне сложившееся самобытное творческое направление. Есть еще область, в которой художественная одаренность нации проявилась с большой яркостью, — это театр.

В английском театре музыка мыслилась его создателями как неотъемлемая составная часть драматического действия. Демократические музыкальные жанры органично сочетались с народными импровизационными комедиями; более изысканные пасторали были любимы в аристократических и придворных кругах. Антракты между актами драматических постановок заполнялись музыкальными интермедиями.

Исключительное внимание уделял музыке Шекспир в своих сценических произведениях.

Издавна существовал в Англии оригинальный музыкально-драматический жанр, имеющий специальное название — «маски». Некоторые историки склонны считать «маски» разновидностью национальной оперы.

«Маски» составлялись наподобие дивертисмента из разных номеров: драматических диалогов, комических интермедий, лирических эпизодов, сатирических вставок на современные темы, — все это сопровождалось пением,

³⁴ Вёрджинел — разновидность клавесина.

танцами, инструментальной музыкой, оформлялось пышными декорациями. Сочинением музыки к «маскам» увлекались многие талантливые музыканты.

Подлинным и единственным творцом национальной английской оперы был Генри Пёрселл. Жизнь его искусства, как и его собственная жизнь, была быстротечна, подобно хрупкому, внезапно распустившемуся и тут же опавшему цветку. «Это очень тонкое искусство, — пишет Ромен Роллан. — В нем нет ничего надуманного, все крайне утонченно, всегда непосредственно и юно; несколько не хватает материальной жизненности: можно сравнить с Ван Дейком, элегантным и бледным»³⁵.

Генри Пёрселл. Генри Пёрселл (1658—1695) родился в Вестминстере. Его отец был регентом хора в вестминстерском аббатстве и певцом королевской капеллы. Первоклассные педагоги с детства дали ему широкие знания, и уровень его сочинений, написанных в двенадцатилетнем возрасте, немногим уступает музыке современных ему уже известных английских музыкантов.

Пёрселл изучил итальянскую музыку, сумел многое оттуда почерпнуть, однако творчество Люлли было ему ближе, его он чувствовал тоньше и сильнее.

Пёрселл был не только образованным музыкантом, он творчески был связан с литературными кругами, с передовыми деятелями английской литературы. Именно литературные знакомства и встречи натолкнули Пёрселла на мысль обратиться к драматической музыке. Так появились его произведения к театральным пьесам.

Творчество Пёрселла разнообразно и интересно во всех своих проявлениях. Он писал антемы (псалмы), гимны, инструментальную музыку. Ему принадлежат десятки музыкально-драматических произведений, но среди них только одна опера — «Дидона и Эней»³⁶. «Дидона и Эней» — чуть ли не единственная английская опера без разговорных вставок и диалогов, в которой драматическое действие от начала до конца положено на музыку.

³⁵ Роллан Ромен. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 116.

³⁶ Сюжет оперы заимствован из поэмы древнеримского поэта Вергилия (I в. до н. э.) «Энеида». Уцелевший после гибели Трои Эней приплывает в Карфаген, где встречает полюбившую его царицу Дидону. Но по велению богов (в опере — из-за козней ведьм) Эней должен вернуться на родину. Покинутая Дидона умирает.

Не поступаясь самобытностью таланта, Пёрселл умело и умно использовал опыт итальянской и французской оперы.

Воздействие итальянской школы сказалось на внимании, уделяемом сольному пению, на использовании некоторых форм и приемов, частых в творчестве венецианских композиторов и Монтеверди.

Влияние Люлли ощущается в благородной простоте хорового звучания, в танцевальных построениях. Вместе с тем в этих эпизодах (особенно в хорах и плясках ведьм, матросов) явственна близость фольклору, национальной традиции.

«Дидона и Эней» — лучший памятник английского оперного искусства и театральной музыкальной культуры конца XVII века. Здесь воплотились черты великого таланта Пёрселла: глубоко проникновенный, сдержанный и искренний лиризм, свежесть аромата английских народных напевов, безупречное совершенство конструкции. Разнообразие и лаконизм оперных форм очень отличают оперу Пёрселла от более «пространных» произведений его итальянских и французских современников. Заключительная ария Дидоны (см. Приложение, с. 248) — знаменитая скорбная чакона — и оплакивающий ее хор образуют необычный для опер того времени лирико-трагедийный финал. По словам Ромена Роллана, «сцены прощания и смерти Дидоны было бы достаточно, чтобы сделать произведение бессмертным»³⁷.

Безвременная смерть Пёрселла в 1695 году совпала с новой вспышкой пуританской ненависти к театру, к музыке, к опере. Громы, раздававшиеся против «безнравственности» этого искусства, по существу, направлялись в адрес аристократии и двора, однако создавшаяся атмосфера не могла благоприятствовать процветанию светской и тем более оперной музыки. Не видя будущего, артисты, музыканты отрекались от своего искусства. И не было среди них ни одного, кто смог бы выстоять и противопоставить силу искусства одержимости религиозных фанатиков.

Смерть Пёрселла была концом английской национальной оперы.

³⁷ Роллан Ромен. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 117.

Английский публицист Адиссон (1672—1719) в одной из журнальных статей с горечью констатирует общий упадок национальной музыки. «В данный момент наши представления о музыке настолько неустойчивы, что мы даже не знаем, что мы в ней любим; мы восхищаемся вообще всем не английским; лишь бы было иностранное произведение, будь это итальянское, французское или немецкое, так что это все равно. Коротко говоря, наша английская музыка уничтожена окончательно, и ничего не посеяно на ее месте»³⁸.

Пользуясь покровительством королевской фамилии, аристократии, меценатов, в Англию ринулись музыканты из других стран, преимущественно из Италии. С первых годов XVIII столетия итальянская опера воцарилась на английской сцене.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVII ВЕКА

Инструментальная музыка как самостоятельная область творчества не сразу заняла подобающее ей место. Долгое время она сопровождала пение, а имевшаяся инструментальная литература представляла переложение удобных для этой цели вокальных сочинений.

Заметный перелом, вызванный усиленным ростом разных форм музицирования — бытового и концертного, — наблюдается в XVII веке. Схематично этот процесс можно представить как параллельное развитие полифонической и гомофонной музыки; полифония преобладает в жанрах духовного происхождения, гомофонный склад, имея опору в песне, танце, специфичен для бытовой музыки и ведет к образованию светских концертных жанров. Одна линия — путь к фуге, другая — к сюите, концерту, симфонии. В действительности же абсолютной дифференциации, полного разделения между музыкой полифонической и гомофонной не существует, всегда внутри музыки одного склада присутствуют признаки другого. В инструментальных жанрах, в тех же сюитах, нетрудно обнаружить элементы полифонии, а в полифонических композициях — аккордовость и танцевальную метрику.

³⁸ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2. М., 1934, с. 561.

ПОЛИФОНИЯ И ОРГАННАЯ МУЗЫКА

Полифония (что значит — многоголосие) предполагает сочетание нескольких равнозначных мелодических линий; этим полифония отличается от так называемой монодии — одноголосия, когда мелодию исполняет один или несколько голосов в унисон. Основные виды многоголосного склада — гомофонный и полифонический³⁹.

В гомофонном складе над всеми голосами господствует один, главный, который ведет мелодию, остальные имеют подчиненное значение. Это сопровождающие, аккомпанирующие голоса.

В полифонической музыке нет главных и подчиненных, мелодических и аккомпанирующих голосов; каждый имеет самостоятельное значение и свою линию развития.

«Полифонию, в высшем ее смысле, надобно понимать гармоническим слиянием воедино нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно, вместе. — В рассудочной речи немыслимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтобы из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно; оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства»⁴⁰ — так определяет А. Серов сущность полифонии.

Истоки западноевропейской полифонии уходят в глубь веков. Самые ранние из дошедших до нас памятников многоголосной музыки, своим происхождением обязанной народному музицированию, относятся к X—XI векам.

На западе Европы многоголосие быстро развивалось и вскоре сделалось достоянием профессиональных музыкантов. В XIV—XV веках полифония достигла уже высокого искусства. В ту же эпоху многоголосная музыка получила название «контрапункта» («*punctum, contra punctum*», что означает «нота против ноты»). Контрапункт — это определенная система ведения

³⁹ Своимобразием отличается русская, так называемая подголосочная полифония, в которой участвующие голоса представляют собой различные варианты одной мелодии. Как говорит Асафьев, подголосочная полифония образует «побеги или ростки на основном стволе... линия варьируется, оставляя лишь главные устои».

⁴⁰ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Критические статьи, т. 4. Спб., 1895, с. 1613.

мелодии, искусство сочетать несколько мелодий в совместное согласованное звучание.

Важнейший признак полифонии — имитация. Слово «имитация» значит «подражание», в применении к полифонии — это прием одновременного, поочередного вступления голосов, прием, при котором каждый голос как бы с некоторым запозданием повторяет (точно или с незначительными изменениями) одну и ту же мелодию. Непрерывность мелодического движения — характерное свойство полифонии — протекает, главным образом, благодаря применению различных приемов имитации.

В полифонической музыке относительно редки каденции или одновременные для всех голосов паузы. Обычно остановка одного голоса не задерживает движения других; завуалированность пауз вызывает ощущение безостановочного потока звуков, текучести и непрерывности. В силу этого встречающиеся внутри произведения каденции звучат особенно рельефно и значительно.

Европейская музыка выросла на основе полифонии с ее многообразными формами. В ней сложились важнейшие музыкальные закономерности: полифония приучала к логическому разворачиванию музыкальной мысли, к длительному мелодическому движению, придавала музыкальной ткани динамичность, устремленность, подвижность.

На протяжении веков развитие многоголосия протекало почти исключительно в пределах вокального хорового искусства; инструментальная музыка, долгое время лишенная самостоятельного звучания, заимствовала из духовной и светской вокально-хоровой культуры ее формы, способы развития, приемы выразительности. До наших дней сохранились некоторые условные для инструментальной музыки обозначения, напоминающие о ее далекой зависимости от вокально-хоровой практики и теории⁴¹.

Развитие органной музыки. Инструментальная полифония в первую очередь связана с развитием органной музыки.

⁴¹ Даже слово «голос» переходит в инструментальную музыку, употребляется как термин, обозначающий мелодическую линию, которую соответственно с местом расположения, диапазоном и тембром именуют так же, как именуют человеческие голоса: бас, тенор, альт, сопрано.

Обычно церковное пение шло в сопровождении органа. Аккомпанируя хор, органисты непосредственно перенимали и переносили в органную музыку формы и приемы вокального многоголосия. Поэтому в органной музыке раньше всего были освоены и применены принципы хоровой полифонии.

История развития органа и органной музыки длительна. Некогда орган, подобно современному фортепиано, был распространенным в быту светским инструментом, в домах на нем разыгрывались танцы и всевозможные вариации на темы народных песен. К концу XVI века технические нововведения сделали орган самым усовершенствованным из существовавших инструментов, безгранично расширили его художественные средства. С этого времени в инструментальной музыке устанавливается господство органа — «короля всех инструментов», по словам Моцарта, и продолжается вплоть до второй половины XVIII века ⁴².

Если раньше в церкви органу отводилась самая скромная роль, то теперь на него возлагаются ответственные и во многих случаях (при отсутствии дорогостоящего хора) основные функции при музыкальном оформлении церковной службы. Но не везде и не во всех странах органная музыка так долго сохраняла ведущее положение.

В Италии уже в XVI веке она достигла своего зенита. Главой итальянской органной школы был органист собора св. Петра в Риме Джироламо Фрескобальди (1583—1643), которого называют «итальянским Бахом». Даже сам Иоганн Себастьян испытал воздействие музыки Фрескобальди. Деятельностью Фрескобальди завершается развитие итальянского органного искусства. Со второй половины XVII века господство переходит к более гибкой, портативной и мелодически выразительной скрипке.

⁴² Орган — инструмент очень сложной конструкции. В каждом органе несколько клавиатур, называемых мануалами. В обычных органах три мануала, а в больших бывает даже пять. Располагаются они один над другим, наподобие ступеней лестницы.

Кроме мануалов, есть педаль, предназначенная для того, чтобы извлекать низкие басовые звуки; отсюда термин «органная педаль», подразумевающий выдержанные на большом протяжении времени басовые звуки. Устройство органной педали не имеет ничего общего с устройством педали современного рояля. В органе педаль — это своеобразное подобие клавиатуры с диапазоном большим, чем в две октавы. Играют на органной педали ногами.

Во Франции интенсивный рост светской музыкальной культуры в XVII веке, и в частности клавесинизма, оттесняет на второй план французскую органную школу.

Органная музыка в Германии. Страной, где искусство органа окрепло, развернулось и достигло небывалой силы и блеска, была Германия. Представители церкви в Германии вели давнюю борьбу с народной и светской музыкой. Но орган как церковный инструмент был в почете. Органисту часто поручалось главное руководство музыкой во время богослужения: управление хором, сопровождение на органе пения общины, исполнение инструментальных пьес. Неудивительно, что орган привлекал наиболее даровитых людей. В то время как в других странах органная музыка начинает клониться к упадку, в Германии из поколения в поколение выдвигаются замечательные мастера этого искусства, восходящую линию которого завершает Иоганн Себастьян Бах.

Первые немецкие композиторы-органисты были учениками венецианцев Андреа и Джованни Габриели⁴³. Они проложили путь в Италию немецким музыкантам, которые устремляются туда на выучку, в надежде получить там признание и облегчить дорогу к громкой славе у себя на родине.

Получая образование или совершенствуясь в Италии, немецкие музыканты становились носителями традиций итальянского искусства, применяя их к потребностям немецкого слушателя, к условиям немецкой музыкальной действительности.

Непосредственное влияние на развитие немецкой инструментальной музыки оказал знаменитый композитор-нидерландец из Амстердама Ян Питерс Свелинк (1562—1621). Среди учеников Свелинка было много немцев. У него прошел школу органного мастерства и основоположник органной музыки в Германии Самуэль Шейдт (1587—1654). С занятиями у Свелинка Шейдт сочетал изучение итальянского органного письма и манеры своего современника Фрескобальди. Тем не менее Шейдт — самобытный художник; немецкий протестантский хорал с его народной мелодической основой определил национальную природу музыки Шейдта. Немецкий протестантский хорал с его народной мелодической основой определил национальную природу музыки Шейдта. Немецкий протестантский хорал с его народной мелодической основой определил национальную природу музыки Шейдта.

⁴³ Андреа Габриели родился между 1510—1520 годами, умер в 1586 году; Джованни Габриели — племянник Андреа — родился около 1557 года, умер в 1612 или 1613 году.

стантский хорал составляет основу немецкого органного искусства.

«Протестантский хорал,— писал по этому поводу Серов,— без органа почти немыслим. Простота гимнов евангелического исповедания (их и сам Лютер импровизировал и ввел в ритуал богослужения), определенность их ритмического и мелодического рисунка как нельзя удобнее поддавалась развитию органному, где главный мотив хорала, ясно остающийся в памяти прихожан, мог переходить через все бесчисленно-разнообразные регистры органа, дробиться на мельчайшие доли и разрастаться до оглушительной громады звуков»⁴⁴.

По стопам основоположника немецкого органного искусства Шейдта следовали органисты последующих поколений. Всесторонней разработкой хорала занимались крупнейшие музыканты XVII века, среди них Пachelьбель, Бём, Рейнкен, Букстехуде — уже непосредственные предшественники Иоганна Себастьяна Баха.

В XVII веке инструментальная, и в частности органная полифоническая музыка достигла большой зрелости. Обозначились линии развития основных жанров: импровизационных, допускающих свободное сочетание эпизодов разного склада и характера, и таких, где принцип имитации соблюдался более строго и проводился с большей последовательностью. К пьесам импровизационного типа относятся прелюдии, фантазии, токкаты; от пьес имитационного склада ведет начало фуга. Окончательная кристаллизация всех этих жанров произошла в творчестве Баха.

Бах отходит от распространенного в немецкой музыке типа смешанных композиций, то есть одночастных произведений, состоящих из многих разнохарактерных эпизодов. Он отделяет импровизационные построения от фугированных, разрабатывает каждое в отдельности, в результате чего образуются самостоятельные жанры: импровизационная прелюдия, фантазия, токката и построенная на строгом соблюдении имитационного принципа фуга.

На более высокой основе происходит организация циклического произведения, объединение в целостную художественную композицию пьесы импровизационного

⁴⁴ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Критические статьи, т. 4, с. 1611.

склада с фугой. Так появляется новая циклическая форма, где каждая из двух частей, при всей контрастности и самостоятельности, дополняет другую.

Определяется место и назначение каждой части: первая — импровизационная прелюдия⁴⁵ — несет функции вступления, вторая — fuga — центр тяжести полифонического цикла.

Создав совершенные образцы полифонического цикла в органной музыке, Бах перенес эту форму в родственное органному клавирное искусство, раскрыв ее поистине неисчерпаемые возможности в сорока восьми прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира».

Прелюдия и fuga у И. С. Баха. Импровизационные формы Баха так многообразны, что вывести для них какие-то общие законы невозможно. Каждая прелюдия обладает структурой, только ей присущей. Принципы, на которых строятся импровизационные формы, логика их развития покоятся на закономерностях, индивидуальных для каждой подобной пьесы; таким образом, прелюдия не имеет постоянных, определяющих ее форму конструктивных признаков, чем существенно отличается от фуги.

Тем не менее значительное число прелюдий обладает некоторыми общими признаками. К ним относятся моторный характер движения, единообразие ритма и фактуры.

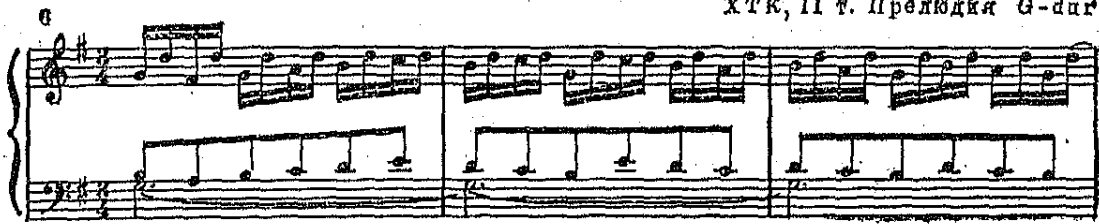
ХТК, I т. Прелюдия C-dur



ХТК, I т. Прелюдия C1a-dur



⁴⁵ Исторически прелюдия возникла из органных импровизаций, которые предворяли пение хора и должны были создавать соответствующие настроения.



В подобного рода прелюдиях, в отличие от фуги, не всегда возможно выделить тему, точно обозначить грань, где кончается тема и начинается ее развитие. Обычно начальное тематическое ядро — первичное воплощение музыкальной мысли, тесно слитое с последующей тканью, — служит основанием для дальнейшего, часто длительного развития.

Следование выработанным для прелюдийных форм приемам у Баха сочетается с ярким индивидуальным характером самого музыкального материала. Внешне подчиняясь установленным формам, Бах изнутри их ломает и преобразует. Богатейшими средствами мелодического и гармонического развития он преодолевает механичность моторного движения с присущим ему безостановочным мелодическим развертыванием.

Фуга — высшая и самая сложная форма в музыке полифонического склада. Формировалась она постепенно, испытала длительный процесс развития. Классически совершенный вид фуга приобрела в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Баховские фуги считаются до сих пор высшим образцом полифонической музыки, нормой ее красоты и мастерства.

Любая фуга Баха — органная, клавирная или хоровая — своеобразна по замыслу, художественна по форме. Каждая фуга оригинальна и не похожа на другую; но фуги, взятые все вместе, имеют общие формально-конструктивные черты, являющиеся отличительными признаками формы фуги.

Почти непреложно для баховской фуги (а также и прелюдии) наличие одной музыкальной темы, одного музыкального образа. Правда, встречаются фуги с двумя и даже тремя темами (двойные, тройные), но и в них весь тематический материал обычно подчиняется основной, первой теме, которая воплощает главную, ведущую мысль и тем самым определяет характер произведения. Итак, фуга — многоголосное сочинение, в основе которого лежит одна тема. Меньше двух голосов в фуге быть не может; самые распространенные фуги — трехголосные,

много четырехголосных, меньше пятиголосных и совсем мало шестиголосных фуг.

Привычная структура фуги — трехчастная. Каждый из разделов имеет свое название: экспозиция, средняя часть, или разработка, реприза. Уже названия разделов определяют их место и назначение.

Экспозиция — показ музыкального образа через многократное проведение темы в разных голосах. На сколько голосов написана фуга, столько раз проводится тема в экспозиции⁴⁶. Начинается фуга одnogолосным изложением темы в основной тональности. Имитация темы (вступление второго голоса) проходит чаще всего в доминантовой тональности, то есть на квинту выше или на кварту ниже. Тема и ее имитация получили характерные названия «вождя» и «спутника», однако обычно для их обозначения пользуются другими, более простыми: тема и ответ.

Вступление второго голоса с имитацией темы не приостанавливает и не прерывает движения первого, который в качестве контрапункта к теме приобретает новое значение и получает название противосложения⁴⁷:

Каждое появление темы в другом голосе сопровождается новым противосложением. Таким образом, в

⁴⁶ Иногда после всех проведений темы в экспозиции в каком-нибудь из крайних голосов вновь появляется тема. Это называется дополнительным проведением. Бывают фуги с так называемой двойной экспозицией, иначе — контрэкспозицией, когда тема проводится вторично во всех голосах, но порядок следования голосов изменяется.

⁴⁷ В тех случаях, когда впервые прозвучавшее противосложение сохраняет свой мелодический или ритмический строй в дальнейшем течении музыки, оно носит название удержанного противосложения.

трехголосной фуге два противосложения, в четырехголосной — три и т. д.

Противосложение рельефно оттеняет тему, а постепенное наложение контрапунктирующих голосов составляет специфическую особенность полифонической музыки, средство динамического нарастания, накопления звучности⁴⁸.

Сопоставление в экспозиции тонической и доминантовой тональностей указывает на острое чувство функций лада, его устоев и неустоев. В сопоставлении темы и ответа, тоники и доминанты предвосхищаются ладотональные соотношения в сонате между главной и побочной партиями.

Переход от экспозиции к средней части обнаруживается довольно отчетливо уходом от господствующих в экспозиции тональностей. Проведение темы в новой тональности, чаще всего параллельной, указывает на наступление второго раздела фуги.

Средняя часть (или разработка) — место наиболее активного и динамического развития темы. Масштабы средней части во многом зависят от места, отводимого в ней интермедиям.

Интермедия — промежуточное построение между проведением темы — составляет существеннейший элемент формы фуги. Интермедии можно встретить во всех разделах фуги, но обычно первая развернутая интермедия помещается за гранью экспозиции, она служит связующим звеном между экспозицией и средней частью.

Особенно часты интермедии в средней части, так как они осуществляют здесь свое специальное назначение — модуляцию (переход из одного строя в другой), подготавливают тональность, в которой вновь должна прозвучать тема. Чем интенсивнее протекает процесс ладотонального развития, тем больше ширятся масштабы интермедий, а с ними — разработки и всей формы в целом.

В интермедиях также сосредоточены моменты тематического развития. Бах впервые показал смысл и цель тематической работы как главного средства, ведущего к конечному преобразению музыкального образа, и как средства, динамизирующего форму.

⁴⁸ В полифонии накопление и выключение голосов имеет особый смысл, создает специфические эффекты: усиление звуковой динамики в одном случае, разрядку, ослабление напряжения — в другом.

Бах строит интермедии преимущественно на материале темы — на извлеченных из нее отдельных мелодико-ритмических оборотах. Музыкальная ткань, насыщенная тематическими элементами, создает впечатление единства и внутренней цельности произведения. В интермедиях тема никогда полностью не проводится; временное отстранение темы придает ей при новом проведении новизну и свежесть.

Переход от средней части к репризе часто настолько затушеван, что бывает затруднительным и спорным определение границы, отделяющей второй раздел фуги от третьего. Реприза должна закрепить основную тональность, восстановить утраченную в разработке устойчивость, тональное равновесие и симметрию.

Таковы самые общие представления о главных конструктивных элементах формы фуги.⁴⁹

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

Первые упоминания о клавише — клавишно-струнном инструменте — относятся к XIV—XV векам. Долгое время клавиром именовали всякий клавишный инструмент, даже орган. В XVI веке определяются и становятся самыми распространенными две разновидности клавира — клавесин и клавикорд, получившие множество различных названий: клавесин, чембало, спинет, харпсихорд, вёрджинел.

Различия между клавесином и клавикордом в основном заключались в способе извлечения звука. В клавикордах звук получался от прикосновения к струне металлической пластинки, называемой тангентом. Тангент прикреплялся к внутреннему концу клавиши и при нажиме последней касался струны. Особенные свойства механики инструмента придавали ему ту чувствительность, при которой малейшее изменение нажима пальца на клавишу вызывало соответствующее изменение силы звука; таким образом, звуковая динамика непосредственно зависела от исполнителя. На клавикордах было возможно играть более певуче и плавно, чем на клавесине, но звук его при этом был слабый и глуховатый, тембровый контраст исключался. Все в этом инструменте располагало к музыке интимной, нежной и мягкой, которая не должна была возбуждать сильные страсти, а только «трогать сердца».

Устройство клавесина отличается от клавикорда. Струна в нем приводится в колебание посредством перышка или язычка, насаженного на стерженек, соединяющий его с клавишей. При на-

⁴⁹ О некоторых наиболее сильных и ярких выразительных средствах полифонического письма пояснения будут даны в каждом конкретном случае, по ходу разбора музыкального сочинения.

жиме на клавишу стерженек поднимается, и перышко зацепляет, как бы щиплет струну. Язычок обычно делался из вороньего пера или из кожи. Звук клавесина отрывистый, звонкий, мало певучий, вследствие чего исполнение legato затруднено. На клавесине недоступны и динамические оттенки, то есть увеличение или уменьшение силы звука; исполнитель не мог по своей воле и желанию влиять на качество звука.

Усовершенствованный клавесин имел обычно два мануала, то есть две клавиатуры и педали. Каждая клавиатура обладала только одной силой звучности: forte или piano. Октавное удвоение тонов, специальные регистры, наподобие органных, обогащали тембровое звучание. Виртуозы-клавесинисты, искусно пользуясь двумя (а иногда и тремя) клавиатурами и регистрами, добивались большой красочности звучания, динамических нарастаний и спадов. Клавесин с несколькими мануалами обладал очень сильным звуком, и это определило его положение концертного инструмента, а также неперемennого участника оркестра.

Фортепиано — инструмент с молоточковой системой — начало входить в музыкальный обиход значительно позже, с середины XVIII века.

В XVI веке клавесин приобретает положение универсального инструмента: им широко пользуются в домашнем музыкальном быту, во время торжественных и официальных церемоний, а с возникновением оперы и ростом разных форм музицирования он становится обязательным участником оперного спектакля и камерного ансамбля⁵⁰.

Творческое освоение клавишно-струнных инструментов, начавшееся в XVI веке, вскоре же привело к возникновению отдельных национальных школ, к созданию традиций, на которые опирались композиторы последующих поколений. В большинстве европейских стран — в Италии и Польше, в Испании и Чехии — музыканты-клавиристы содействовали распространению клавирной музыки, ее проникновению в музыкальную жизнь и быт.

Формирование сюиты и вариации для клавира. На начальной стадии клавирное искусство развивалось в непосредственной связи с народно-бытовой музыкой.

Подавляющее большинство пьес того времени — собственно танцы и пьесы, хотя и не носящие танцевальных названий, но сохраняющие связь с движением,

⁵⁰ Широкое распространение клавира заставляло добиваться усовершенствования инструмента; множество мастеров XVI и XVII веков были заняты поисками новой и лучшей конструкции. Особенно славились фламандские инструментальные мастера, и среди них знаменитый Рюккерс, которому принадлежит чуть ли не семьдесят типов клавесина.

ритмом танца. Типизируются некоторые жанры, происходящим обязанные танцу, но обладающие возможностью чисто музыкального развития: сарабанда, чакона, пассакалия (особая форма вариаций на постоянный бас, так называемый *basso ostinato*). Длительный и устойчивый творческий интерес к этим жанрам вызван был особыми их свойствами, открывающими простор для свободного мелодического варьирования.

В монументальных и величественных творениях Баха и Генделя завершается история этих старинных жанров.

Ведущее положение в истории клавирного искусства XVI—XVII веков принадлежит Англии и Франции.

В музыкальных сборниках английских вёрджинелистов конца XVI и первой половины XVII века преобладают пьесы, представляющие собой вариации на популярные народно-бытовые песенные мелодии и танцы. Искусство варьирования и форму вариаций, сделавшаяся излюбленной и общепринятой в клавирной музыке XVII века, взрастили композиторы-вёрджинелисты.

Основоположником французской клавесинной школы считается Жак Шампион, известный под именем Шамбоньера (после 1601—1670/72). В его многочисленных сочинениях заметно проступают черты того специфического клавесинного стиля, который доведен до классических норм выдающимся представителем французской школы клавесинистов Франсуа Купереном.

Если английским вёрджинелистам клавирная музыка обязана развитием искусства вариаций, то с творческой деятельностью французских клавесинистов связано появление и развитие клавирной сюиты.

Свое происхождение сюита ведет от музыки городского быта, домашних музыкальных развлечений; по-видимому, в этом заключаются причины некоторых специфических жанровых особенностей сюиты.

Название «сюита» происходит от французских слов «suite», «partie»⁵¹, что значит «следование», «последование». Сюита представляет собой циклическую композицию, которая образуется из нескольких следующих в определенном порядке частей; каждая из них обладает замкнутой формой и законченностью замысла. Вся серия номеров сюиты объединяется общей тональностью. Отличие сюиты от других циклических построений (на-

⁵¹ Отсюда итальянское название сюиты — «парти́та».

пример, сонаты) в том, что ее основу составляют танцы, контрастные по движению и характеру. Спокойному движению противопоставляется оживленное, медленному — быстрое.

В процессе формирования и отбора наиболее типичных танцевальных ритмических формул к середине XVII века определилась схема сюиты, которой стали придерживаться большинство композиторов, в том числе и И. С. Бах.

Четыре танца составляют стержень старинной сюиты: аллеманда, куранта, сарабанда, жига.

А л л е м а н д а — несколько тяжеловесный четырехдольный танец в спокойно-умеренном движении, серьезного характера. Изложение его часто бывает полифоническое. Аллеманда как танец была известна уже с начала XVI века. Претерпев значительную эволюцию, она продержалась в качестве основной части сюиты почти до конца XVIII столетия. Аллемандой начинается большинство сюит.

К у р а н т а. — оживленный танец в трехдольном размере. Наибольшей популярности куранта достигла во второй половине XVII века во Франции.

С а р а б а н д а происхождением связана с религиозно-обрядовой музыкой. Впоследствии сарабанду стали исполнять во время траурных церемоний, при торжественных погребениях. В более поздней литературе встречается образное выражение — «смерть танцует сарабанду». Это танец скорбно-сосредоточенного характера и медлительного движения; трехдольная метрика в нем имеет склонность к удлинению второй доли.

Ж и г а — самый быстрый старинный танец. Стремительность движения определила положение этой пьесы в сюитном цикле: на нее возлагаются функции финальной части. Трехдольный размер жиги ($\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) нередко переходит в триольность; излагается материал часто в фугированном, полифоническом стиле.

Кроме названий четырех частей, обязательных для сюиты, дополнительно вводились и другие: гавот, менуэт, бурре, паспье, полонез. Иногда танцевальным пьесам противопоставлялась так называемая ария — *Air* — музыка лирического характера и нетанцевального ритма, вставлялись также программные пьесы различного содержания. Группа пьес, помещенных между сарабандой и жигой, получила название «интермеццо». Название подчеркивает их вставной характер.

Располагаясь обычно между сарабандой и жигой, эти дополнительные номера образуют переход от самой медленной части к самой быстрой.

Французская клавесинная музыка. Французским клавесинистам принадлежит создание грациозной орнаментальной мелодики с изысканно изукрашенным мелизмами рисунком. Различные морденты, группетто, форшлаги, музыкальные украшения, «завитушки» в известной мере аналогичны всевозможным украшениям, типичным для всего французского искусства XVIII века, получившим благодаря этому характерное название «рококо»⁵².

Несмотря на первоклассное мастерство, диапазон творчества французских клавесинистов невелик. Эта музыка и сейчас может доставить большое эстетическое удовольствие, но не взволнует глубиной чувства, силой мысли.

Некоторые склонны рассматривать творчество французских клавесинистов как прямое отражение эстетики и вкусов аристократического салона; однако французские музыканты, так же как писатели, художники, — в большинстве выходцы из средних и низших городских кругов; близкие к народу, они вносили в творчество народные элементы. Действительно, в звуках изысканной музыкальной миниатюры нередко слышится простая песенная или танцевальная мелодия.

Творчество Франсуа Куперена (1668—1733), как часто его именуют, «Франсуа Великого» — вершина французского клавесинного искусства. Его сюиты вырастают до огромных размеров, включают многочисленные программные миниатюры. Здесь можно встретить и целую галерею лирических образов-портретов («Застенчивая», «Сумрачная»), и изящную звукопись («Будильник», «Маленькие ветряные мельницы»), и жанровые, иногда юмористические зарисовки («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Старцы на ходулях»). Чаще всего Куперен использует форму рондо, имеющую народно-танцевальное происхождение и рельефно выявляющее основной образ пьесы.

У Куперена было много учеников и последователей (Жан Франсуа Дандриё, Клод Дакен и другие), однако никто после него, включая прославленного Рамо, не смог

⁵² «Рококо» происходит от французского слова «rocaille», что значит «украшение из камней и раковин».

существенно обновить и расширить сферу французской клавесинной музыки. Имя Куперена и его произведения неотделимы от представления о классически ясном, отточенном клавесинном стиле, который оказал заметное влияние даже на таких самобытных художников, как Бах и Гендель.

Высоко оценивая мастерство Куперена, Брамс писал: «Скарлатти, Гендель и Бах — в числе его учеников»⁵³. Отзвуки клавесинного стиля легко можно обнаружить в фортепианных произведениях Гайдна, Моцарта и даже юного Бетховена.

Творчество Куперена — завершение длительного процесса развития французской клавесинной музыки, ее форм, жанров и собственно клавесинного стиля. По характеристике Б. В. Асафьева, «это свой особенный неповторимый инструментальный стиль, это сфера грациозной и элегантной звукописи, отнюдь не слащавой, не сентиментальной и не расслабляющей».

⁵³ Неф К. История западноевропейской музыки. Под ред. Б. В. Асафьева. М., 1938, с. 153.

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

1685 * 1750

Олицетворение музыкального гения немецкого народа, Иоганн Себастьян Бах бесчисленными нитями был связан с народной художественной культурой. Трудом многих поколений безымянных музыкантов и известных выдающихся деятелей музыки создавались основы, складывались традиции немецкого национального искусства, которые унаследовал великий композитор.

Бах вобрал в себя не только то, что было лучшего и способного к развитию в немецкой музыке; синтезируя все музыкальные явления своего времени, он создал творения искусства непреходящей ценности. Бах безгранично раздвинул горизонты музыкального искусства, стимулировал мощный рост мировой музыкальной культуры и воздвиг тем самым себе памятник величайшего классика музыки всего мира.

По словам советского музыковеда академика Б. В. Асафьева, «И. С. Бах — такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени»¹.

В первой половине XVIII века общественные формы музыкальной жизни только начинали зарождаться в наиболее крупных центрах Германии — в Гамбурге, Лейп-

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971, с. 254.



циге. По-прежнему искусство направлялось вкусами двора и требованиями протестантской церкви. Баху приходилось зависеть то от одних, то от других, и жизнь его была полна унижений и мучительной горечи. В течение двух десятков лет Бах кочевал по разным городам Германии: из Веймара в Ариштадт, затем в Мюльхаузен, снова в Веймар, потом в Кётен, пока окончательно не обосновался в Лейпциге, хотя и там не получил творческого удовлетворения, не достиг и материального благополучия.

Скитальческая жизнь композитора отнюдь не следствие беспокойного или неуживчивого нрава: ему, гордому, чуждому низкопоклонства, трудно было примириться с жалкой участью немецкого музыканта. Скитания Баха были своеобразной формой сопротивления рутине и ремесленничеству, протестом против ханжества, тяжелым грузом ложившимся на любое свободное творческое проявление.

Грандиозные замыслы Баха не уместались в границах, отведенных светской музыке придворным бытом, они разрушали и привычные, устоявшиеся представления о религиозной, духовной музыке. Говоря словами Ф. Энгельса, на содержании творчества и личности великого композитора лежала печать того времени, «когда Германия выдвигала личности, которые можно поставить рядом с лучшими революционными деятелями других стран, когда немецкий народ проявлял такую выдержку и развивал такую энергию, которые у централизованной нации привели бы к самым блестящим результатам, когда у немецких крестьян и плебеев зарождались идеи и планы, которые достаточно часто приводят в содрогание и ужас их потомков»².

Идейная направленность музыки Баха таила немалую опасность для правящей феодальной Германии. В формах культовой музыки, в протестантском хорале Бах силой своего гения воссоздал воинственный дух народных движений Реформации, в протестантских религиозных мелодиях по-новому раскрыл смысл и чувство «того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал „Марсельезой“ XVI века»³.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 7, с. 345.

³ Там же, т. 20, с. 346—347.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСКИЕ И ЮПОШЕСКИЕ ГОДЫ НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ФОРМИРОВАНИЯ

Иоганн Себастьян Бах родился 31 марта 1685 года в Эйзенахе, маленьком захолустном городке Тюрингии. Родина Лютера, арена революционной деятельности Томаса Мюнцера, Тюрингия некогда была центром наиболее ожесточенных битв восставших крестьян и плебеев с феодалами. После Тридцатилетней войны, опустошенная и нищая, она превратилась в глухую и сонную провинцию. И все же отзвуки и воспоминания о давно минувших славных событиях, несомненно, жили в народе. Но понадобилось и много времени и могучий гений, чтобы воскрешенные образы прошлого, так же как и видения далекого будущего, обрели художественное воплощение в искусстве Иоганна Себастьяна Баха.

Семья, детство. Предки композитора были ремесленниками; любовь к музыке они сочетали с другими, более прозаическими занятиями. Родоначальник семейства Бахов Фейт Бах был булочником, но с цитрой — своим любимым инструментом — не расставался, даже когда отправлялся на мельницу молоть муку. Семейные предания хранят свидетельства о страстном увлечении Фейта Баха музыкой, которое сделалось «исходной точкой художественного творчества его потомков»⁴.

Некоторые из сыновей и ближайших потомков Фейта Баха воспитывались уже музыкантами-профессионалами, и музыкальный дар — отличительное качество этого многочисленного и разветвленного рода — переходил от поколения к поколению.

В течение двух столетий по Тюрингии расселилось такое множество органистов, композиторов, скрипачей, флейтистов, капельмейстеров, трубачей из семейства Бахов, что само имя Бах сделалось синонимом музыканта. Никто из этого племени музыкантов не добился ни славы, ни громкой известности, хотя в фамильной хронике Бахов насчитывается больше пятидесяти лиц, оказавших влияние на развитие немецкой музыки.

От поколения к поколению передавались навыки, мастерство, крепились творческие силы и, наконец, в

⁴ Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. Пг. — М., 1912, с. 6.

великом представителе этой династии музыкантов Иоганне Себастьяне достигли наивысшего расцвета.

К профессии музыканта, уже традиционной для мужской линии семейства Бахов, Иоганна Себастьяна готовили с ранних лет. Первым учителем мальчика был его отец — скрипач, городской музыкант в Эйзенахе. В школе Иоганн Себастьян пел в хоре, состоявшемся обычно из беднейших учеников младших классов; за небольшую плату они выступали на различных праздниках, а на похоронах и свадьбах пели духовные песнопения.

Девяти лет Иоганн Себастьян остался круглым сиротой и был взят на воспитание старшим братом Иоганном Кристофом. Последний — в свое время ученик крупнейшего немецкого органиста-композитора И. Пахельбеля⁵ — занимал должность органиста и школьного учителя в Ордруфе. Под руководством брата проходило дальнейшее музыкальное обучение Иоганна Себастьяна. Но гениально одаренная натура вряд ли могла довольствоваться педантичными, школьно-ремесленными уроками Иоганна Кристофа. Удовлетворять свою любознательность приходилось самостоятельно и в тайне от брата. Здесь-то и проявились впервые сильные стороны характера Иоганна Себастьяна: настойчивость, целеустремленность, упорство в труде.

Раннее стремление к личной свободе побудило пятнадцатилетнего юношу оставить дом брата и искать средства для независимого существования.

Люнебург. В 1700 году Иоганн Себастьян переселился в город Люнебург. Прекрасный голос, владение игрой на скрипке, органе, клавишине помогли ему поступить в хор «избранных певчих», где он получал небольшое жалованье.

Здесь же, в Люнебурге, в 1703 году Бах закончил школу; он прекрасно учился и получил диплом, дававший право на поступление в университет. Но воспользоваться этим правом ему не удалось. Поставленный перед необходимостью самому обеспечивать свою жизнь, Бах должен был направить все внимание и силы на совершенствование композиторского и исполнительского

⁵ И. Пахельбель (1653—1706) жил и работал в Вене и разных городах Средней Германии, в Эйзенахе, Эрфурте. Автор большого количества органных, а также клавирных произведений.

мастерства — единственного для него реального источника существования.

На художественное развитие Баха учителя его детства не оказали влияния. Он сам везде находил и отовсюду извлекал лучшее и необходимое для своего музыкального образования. Жизнь музыкального искусства в его прошлом и настоящем служила ему композиторской школой. Изучение богатейшего наследия, творческое постижение современной ему музыки шлифовали и оттачивали музыкальные мысли и письмо Баха, помогали раскрывать самого себя, осознавать свою творческую индивидуальность. Даже частые перемены службы имели свои положительные стороны, так как давали возможность узнавать новые художественные явления. В этом отношении Люнебург, как затем Арнштадт или Веймар — значительные этапы большого творческого пути композитора.

В обширной библиотеке люнебургской школы хранилось много рукописных сочинений старинных немецких и итальянских музыкантов, и Бах погрузился в их изучение. Освобожденный от педантичной опеки старшего брата, он неоднократно из Люнебурга отправлялся в Гамбург, чтобы, слушая, учиться у знаменитого органиста Рейнкена. В те годы гамбургская опера, руководимая Кайзером, находилась в расцвете. Надо полагать, что, бывая там, Бах не прошел мимо нового для него искусства. По мнению Ромена Роллана, влияние Кайзера отразилось на некоторых сторонах музыкальной речи Баха.

В самом Люнебурге с 1692 года при церкви св. Иоанна работал один из известных немецких композиторов, ученик Рейнкена Георг Бём (1661—1733). Общение и близость с большим художником — не менее важный и положительный фактор в формировании молодого музыканта.

Так в атмосфере богатых и живых традиций постигал Бах искусство и мастерство.

С Люнебургом кончились годы ученичества и ранней юности; началась новая полоса в многотрудной жизни композитора.

Веймар, Арнштадт, Мюльхаузен. В апреле 1703 года Бах в качестве скрипача поступает на службу в небольшую княжескую капеллу в Веймаре. Но там он пробыл недолго. Не удовлетворенный работой и зависимым положением, он охотно принял приглашение на должность

органиста Новой церкви в город Ариштадт и в 1704 году туда переехал.

Служба органиста Новой церкви была несложной: требовалось умение прелюдировать на органе, разучивать с хором культовые произведения и аккомпанировать хору во время богослужения. В эти скромные обязанности, с которыми мог бы справиться любой музыкант-ремесленник, Бах вносил молодое рвение, творческий пыл и фантазию, непривычные для служебных норм протестантской церкви. Смелость музыкальных исканий, независимость характера и поведения служили причиной, часто приводившей к трениям и открытым столкновениям композитора с начальством.

В Ариштадте Баху впервые пришлось иметь дело с косными церковными чиновниками, с ограниченными немецкими бюргерами. Жизнь его в этом городе сразу осложнилась мелочной, отвратительной войной, поднятой мещанством против дерзкого гения, тревожившего его сонный покой. Росло взаимное недовольство, а с ним и охлаждение Баха к своей официальной работе. Тем более сильна была потребность в освежающих новых художественных впечатлениях. Так возникла мысль о путешествии в город Любек, где давал концерты на органе знаменитый немецкий композитор Дитрих Букстехуде⁶. Осенью 1705 года, воспользовавшись предоставленным отпуском, Бах, за неимением средств на карету, пешком отправился в Любек. Концерты Букстехуде, его творчество, высокое мастерство исполнителя потрясли молодого музыканта. Всем существом он впитывал драматически яркое, виртуозное искусство крупнейшего по тому времени мастера органной музыки. Увлеченный, он забыл о своей официальной службе и вместо положенного двадцативосьмидневного отпуска пробыл в Любеке около четырех месяцев.

В Ариштадте возвращение Баха было встречено далеко не любезно. Воспользовавшись удобным предлогом, церковное начальство подвергло своего органиста унижительному допросу, учинило над ним форменный суд с предъявлением длинного перечня проступков: Бах вводит в хоралы много странных вариаций, применяет к хоралу много чуждых звуков и приводит тем

⁶ Дитрих Букстехуде (1637—1707), датчанин по происхождению, органист церкви св. Марии в Любеке. С 1673 года Букстехуде организовал там музыкальные вечера — концерты органной музыки.

в смущение общину; раньше органист Бах во время службы увлекался игрой на органе и играл слишком долго, а теперь после сделанного замечания впал в другую крайность и стал играть слишком коротко и т. п.

Грубый допрос, оскорбительное вмешательство в личную жизнь сделали положение Баха в Арнштадте нестерпимым. В 1707 году, после трехлетнего пребывания в Арнштадте, он пересел в Мюльхаузен и поступил на такую же должность церковного музыканта.

В распоряжении церковного органиста в Мюльхаузене был лишь старый, пришедший в негодность орган и плохо подготовленные, необученные хористы. Попытки улучшить музыкальное дело разбивались об инертность и равнодушие церковного начальства. Всецело занятое ожесточенными богословско-схоластическими спорами, оно не проявляло ни малейшего интереса к состоянию музыкального дела, и все усилия Баха оказались тщетными. Год потраченного времени, энергии — и в результате вынужденное прошение об отставке⁷.

В арнштадтский период Бах — исполнитель на органе и клавире — завоевывает высоты, доступные лишь немногим; впервые дает себя знать необычайная сила его композиторского дарования.

Историографами Баха эти годы отмечаются как годы полнейшего и всестороннего овладения техникой и «секретом» органного и клавирного мастерства, начинающейся славы виртуоза-артиста, появления первых сочинений...

Композиторскую деятельность в Арнштадте Бах начал пасхальной кантатой «Ты не оставишь души моей в аду» («Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen»). Кантата, написанная для хора, солистов и оркестра, была исполнена весной 1704 года, и многое в ней привело в изумление арнштадтских бюргеров: необычный для культового письма драматизм, эмоциональность, смелые поиски реалистической изобразительности в оркестре.

В Арнштадте появилось одно из самых ранних дошедших до нас клавирных произведений — ныне широко

⁷ «...Я по мере слабых сил своих и разумения, — писал Бах в прошении, — старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всех церквях округа... но, к сожалению, я встретил тяжелые препятствия в осуществлении этих моих стремлений и в данную минуту не предвижу, чтобы обстоятельства изменились к лучшему...» (цит. по кн.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах, с. 32).

известное «Каприччио на отъезд возлюбленного брата».

«Каприччио» — род клавирной сюиты, составленной из законченных миниатюр. Весь цикл пьес объединяет общее название, смысл которого раскрывают и конкретизируют программные заголовки, подробно поясняющие содержание каждой пьесы в отдельности. Первая миниатюра — ариозо — «ласковые увещевания друзей, уговаривающих остаться на родине»; вторая — фугато — «о различных казусах, которые могут случиться на чужбине»; третья — адажиссимо — «всеобщие ламентации (жалобы) друзей»; четвертая — «друзья видят, что ничего не поделаешь, и приходят прощаться»; раздается звук почтового рожка, призывающего к отъезду, в «Арии почтальона». Произведение завершается фугой, построенной на теме, имитирующей звучание рожка почтальона.

«Каприччио» — полная мягкой лирики и юмора пьеса — образец раннего творчества Баха, который позволяет судить о мастерском владении жанром программной сюиты, о тонком понимании клавирного стиля.

В этих же первых сочинениях видно движение его творческой мысли, направленной на поиски музыкальных средств, способных к психологически правдивой передаче чувств и мыслей человека.

За время короткого пребывания в Мюльхаузене среди прочих вещей Бах написал кантату «Gott ist mein König» (№ 71), получившую название «Выборной кантаты». Это единственное сочинение, которое при жизни композитора было напечатано и издано на средства муниципалитета. Большинство произведений Баха увидело свет лишь спустя много лет после смерти автора.

Снова Веймар. Бах на светской службе. Приобщение к мировому музыкальному искусству. В 1708 году Бах снова в Веймаре на светской службе гофорганиста и придворного музыканта герцога веймарского.

В Веймаре Бах пробыл около десяти лет. Долголетнее пребывание в городе — резиденции герцога — вызвано было отнюдь не удовлетворенностью достигнутым положением. Разницы между настоящим и прошлым, по существу, не было никакой. Но серьезные соображения удерживали Баха-музыканта. Впервые представилась возможность раскрыть в разносторонней исполнительской деятельности свой многогранный талант, испытать его во всех направлениях: в качестве органиста, музыканта оркестровой капеллы, в которой приходилось иг-

рать на скрипке и на клавесине, а с 1714 года — и должности помощника капельмейстера. В те времена творчество было неотделимо от исполнительства, и работа, которую выполнял Иоганн Себастьян в Веймаре, служила незаменимой школой композиторского мастерства.

Бах много сочинял для органа, писал разного рода пьесы для скрипки и клавесина, как помощник капельмейстера должен был создавать репертуар для капеллы, в том числе кантаты для исполнения в придворной церкви. Для всего этого требовалось умение писать быстро, в самых различных жанрах и формах, применяясь к разным исполнительским средствам и возможностям. Огромное количество повседневных практических задач поглощало максимум времени, но приносило и неоценимую пользу: вырабатывалась виртуозная гибкость техники, развивалась творческая изобретательность и инициатива. Для Баха это была к тому же первая светская служба, где относительно свободно можно было экспериментировать в ранее мало доступной ему области светских музыкальных жанров.

Весьма важным обстоятельством было соприкосновение с мировым музыкальным искусством. Бах раньше знал музыку Франции и Италии и многое, особенно в итальянской музыке, считал для себя образцом. Но тип его собственных произведений в большей мере зависел от требований, предъявляемых родом службы. Бах — церковный органист — уже до Веймара обладал немалым опытом в сочинении органной музыки; в веймарский период он как органщик композитор достигает творческих вершин. Лучшее из того, что создал Бах для этого инструмента, написано в Веймаре: токката и fuga ре минор, прелюдия и fuga ля минор, прелюдия и fuga до минор и целый ряд других произведений.

В органном творчестве Бах опирался на давно сложившиеся традиции национального искусства, обогащенного деятельностью непосредственных предшественников композитора — немецких органистов Рейнкена, Бёма, Пахельбеля, Букстехуде. Не изменяя духу немецкой музыки с присущей ей философичностью, склонностью к самоуглублению и созерцательности, Бах совершенствовал свое искусство на примерах итальянских мастеров. У них научился Бах придавать своим творениям художественную завершенность, ясность и красоту форм, гибкость фактуры. Для Баха, возвращенного на аскетическом звучании протестантского хора,

воспитанного в традициях национальной музыки, во многом скованной суровостью культа, соприкосновение с солнечным искусством Италии было чрезвычайно благотворным.

Ощутимые результаты принесло серьезное изучение скрипичного искусства Италии с его блестящим концертным стилем, в котором естественно сочеталась труднейшая виртуозная техника с пластикой выразительных кантиленных мелодий. Немало труда приложил Бах, чтобы овладеть новыми жанрами и творческими приемами итальянских виртуозов. С этой целью он перекладывал скрипичные концерты Антонио Вивальди для органа и клавесина; в ряде органных и клавирных фуг разрабатывал тематический материал Арканджело Корелли, Джованни Легренци, Томазо Альбинони.

Не бесследно прошло изучение французской музыки, в частности клавесинной. Уже в юные годы Бах сумел ее оценить; в люнебургском сборнике произведений, переписанных рукой композитора, находятся и французские клавесинные пьесы; «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» обнаруживает влияние программной клавирной музыки, созданной французскими музыкантами.

В Веймаре происходит дальнейшее и более углубленное освоение французской музыки. Свойственное ей изящество стиля, филигранная отделка мельчайших деталей и богатство живописно-изобразительных средств восхищали Баха. На произведениях французских клавесинистов, и в особенности Франсуа Куперена, Бах учился приемам клавирного письма.

Одновременно с работой над жанрами органной и клавирной музыки Бах сочиняет кантаты. Помимо духовных кантат появляется первая светская кантата «Тешит меня лишь веселая охота» («Was mir behagt ist nur die munter Jagd»). Она написана и исполнена в 1716 году. Впоследствии Бах неоднократно вносил в нее изменения (касающиеся преимущественно словесного текста) и приспособлял к другим официальным празднествам; в конце концов музыка кантаты перешла в духовный репертуар.

Более гибкое применение оркестра в веймарских кантатах обнаруживает следы влияний, а следовательно, и знакомство Баха с оркестровой музыкой других стран.

Итак, в творческом отношении Веймар для Баха — чрезвычайно важный этап. В центральной, основной

области баховского искусства, в органной музыке, веймарский период — это расцвет и полная творческая зрелость. Бах создает классические творения, никем никогда не превзойденные, превосходящие все, что когда-либо существовало для этого инструмента. Для клавирной и других видов инструментальной, а также вокальной музыки веймарский период интересен как период опытов, поисков и замечательных отдельных находок.

В эту пору Бах трудился, не щадя себя, целые ночи напролет. И все же времени не хватало. Многие из задуманного или предварительно набросанного реализовались и приобрели окончательную форму позже, когда, покинув Веймар, Бах переселился в Кётен.

Бах — исполнитель. Еще юношей Бах зарекомендовал себя первоклассным виртуозом-органистом и клавиристом. Периодически предпринимаемые артистические путешествия способствовали распространению славы выдающегося исполнителя-импровизатора.

По видимому, Бах ежегодно совершал поездки в разные города Германии. Известно о его пребывании в Галле и Касселе в 1713 году. Исполненное в Касселе на органе соло на педали вызвало изумление и восторг присутствующих. В следующем, 1714 году Бах в Лейпциге дирижировал в одной из церквей своей кантатой «Nun komm' der Heiden Heiland» («Грядет язычников спаситель»), играл на органе. Феноменальный импровизаторский дар Баха-виртуоза почти исключал возможность соперничества. По свидетельствам современников, Бах мог на одну тему импровизировать в течение двух часов, развивая ее в самых различных и сложных формах полифонической музыки.

Много памятных эпизодов из артистической жизни композитора приводят его биографы. Состязание с Луи Маршаном⁸ особенно часто упоминается. В 1717 году Бах был вызван в Дрезден — столицу Саксонии и постоянную резиденцию курфюрста, где ему было предложено принять участие в концерте совместно с известным французским клавиристом. Накануне назначенного дня произошла встреча и предварительное знакомство двух виртуозов. В одном из дворцовых концертов оба играли на клавире, и в ту же ночь Маршан, опасаясь провала, тайно покинул Дрезден.

⁸ Луи Маршан (1669—1732) — выдающийся французский клавесинист и органист.

Музыкальный теоретик Марпург живо и интересно описывает это событие: «И. С. Бах прибыл в Дрезден и был, с согласия короля, так, что Маршан не знал об этом, допущен слушателем на ближайший концерт при дворе. Когда в числе других на этом концерте выступил Маршан с французской песенкой и ему очень долго аплодировали за его чистое и пламенное исполнение и за искусные вариации, то затем стоявший возле него Бах был приглашен попробовать клавир. Он принял приглашение, прелюдировал кратко, но мастерски и, прежде, нежели это могли ожидать, повторил песенку, сыгранную Маршаном, и варьирует ее с новым искусством еще никогда не слыханным способом дюжину раз. Маршан, который до сих пор не уступал ни одному органисту, должен был, без сомнения, признать превосходство теперешнего своего супротивника. Ибо, когда Бах позволил себе одного на дружеское состязание на органе пригласить и под конец представил ему тему, набросанную карандашом на листочке бумаги, для обработки ее без подготовки, попросив у него тему и для себя, то г-н Маршан на избранном поле сражения не показался и за более полезное счел с экстра-почтой из Дрездена удалиться...»⁹.

Бесспорное превосходство немецкого артиста несколько не отразилось на его судьбе и общем положении. По-прежнему Дрезден и двор продолжали упиваться иноземными виртуозами и тратить на них баснословные средства. Что касается Баха, то король и вся придворная челядь, позабавившись очередным развлечением, перестали думать о нем. «Милостиво» отпущенное ему скромное вознаграждение застряло в карманах дворцовых чиновников; сам же композитор был слишком горд, чтобы напоминать о себе и заискивать у власть имущих¹⁰.

⁹ Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 475.

¹⁰ Своими успехами Бах не только никогда не кичился, но не любил о них говорить и вспоминать, а когда его спрашивали, как он достиг подобного совершенства, он серьезно и просто отвечал: «Мне пришлось усердно заниматься, кто будет так же усерден, достигнет того же».

Необычайная скромность, строгость к себе не лишали его чувства благожелательности к другим и вдумчивой беспристрастности суждений. Известно, например, что Бах чрезвычайно высоко ценил Генделя, внимательно следил за его творчеством, собственноручно переписывал генделевские произведения. Он делал неоднократные попытки познакомиться и сблизиться со своим великим современником и соотечественником; и не по вине Баха это знакомство не состоялось. В 1719 году Бах, живя в Кётене, узнал, что Гендель находится в Галле — своем родном городе. Желая увидеться со столь уважаемым им музыкантом, Бах специально с этой целью отправился в Галле, однако встреча не произошла: в день приезда Баха Гендель уехал из города. Вторичную попытку Бах предпринял будучи уже кантором церкви св. Фомы в Лейпциге. В 1729 году во время

В Веймаре Бах, несмотря на то, что нес на себе основной груз работ, в течение нескольких лет занимал второстепенное место помощника капельмейстера. Он имел все основания рассчитывать на открывшуюся со смертью престарелого дирижера вакансию; однако его обошли самым грубым и бесцеремонным образом. Сначала место придворного капельмейстера было предложено модному композитору Телеману¹¹, а когда последний отказался, дирижером был назначен бездарный, но ловкий в придворных интригах сын покойного капельмейстера. Бах справедливо воспринял этот акт как оскорбление. Возмущенный, он потребовал отставки.

Ответ был в духе княжеских нравов: слуга, жалкий плебей, осмелился подвергать сомнению высочайшее повеление и даже чего-то требовать — он должен понести суровое наказание. После десяти лет службы Бах приказом герцога веймарского был подвергнут аресту. Об этом гласит следующий документ: «6 ноября концертмейстер и органист Бах за свое непочтительное требование отставки был посажен под арест в помещении городского суда и 2 декабря, по объявлении милостивого разрешения уйти со службы, был выпущен вновь на свободу»¹².

Кётен. Создание фундаментальных сочинений светской камерной музыки. В конце 1717 года Бах с женой и детьми пересхал в Кётен¹³. Кётенский период — относительно спокойный в жизни композитора. Обязанности «директора камерной музыки» при маленьком захудалом дворе принца Кётенского не отнимали много энергии. Бах должен был руководить небольшим придворным оркестром, аккомпанировать пению принца, развлекать его игрой на клавесине. В остальное время он располагал собой относительно свободно и мог сосредоточиться на творческой работе.

Разнообразные музыкальные впечатления, накопленные в Веймаре, в мирной тишине кётенской жизни, рождали новые проекты, идеи, образы, приносили замечательные творческие плоды.

пребывания там Генделя Бах был болен. Но узнав о приезде Генделя, Бах немедленно послал к нему сына Вильгельма Фридемана с приглашением, на что Гендель ответил отказом.

¹¹ Георг Филипп Телеман (1681—1767) — один из наиболее популярных немецких композиторов первой половины XVIII века, крупный музыкально-общественный деятель, автор большого количества сочинений.

¹² Цит. по кн.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах, с. 34.

¹³ Бах еще в Арнштадте женился на своей кузине, дочери органиста Иоганна Михаэля Баха Марии Барбаре.

Музыкальные замыслы, незавершенные или начатые в Веймаре сочинения обнаруживают огромную внутреннюю работу, подготовившую высочайший творческий взлет. Уверенно и смело проникает Бах в разные сферы музыкального искусства, разрабатывает новые или мало затронутые его стороны.

В Кётене значительно изменились требования и условия творческого труда. Род службы, весь уклад музыкальной жизни выдвигали перед Бахом новые задачи. Внимание композитора, ранее направленное на создание преимущественно органной музыки, в Кётене поневоле перемещается. Любимый инструмент — орган — отсутствовал; так как постоянная оперная труппа или хоровая капелла были непосильной роскошью для скромного кётенского двора, то отпала и необходимость в обширном вокальном репертуаре. Но неблагоприятно сложившиеся обстоятельства обернулись положительно для клавирной и ансамблевой инструментальной музыки. Особенно в музыке для клавира, в этой относительно новой области светского искусства, раскрылась многосторонность баховского новаторства. Написанные в Кётене для этого инструмента произведения не только не уступают шедеврам баховского органного творчества, но даже опережают их предвидением большого будущего для клавирного искусства.

В 1722 году Бах завершил работу над первым томом прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». До настоящего времени «Хорошо темперированный клавир» по праву считается высшим образцом полифонической музыки. Одновременно прелюдии и фуги этого сборника отражают те важные процессы, в которых совершался поворот к иным формам музыкального мышления, складывались основы нового, гомофонно-гармонического стиля. В этом смысле прогрессивная роль прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» особенно значительна и не ограничивается рамками только клавирной музыки.

До того как закончен был первый том «Хорошо темперированного клавира», в 1720 году появилось другое, не менее выдающееся сочинение для того же инструмента — «Хроматическая фантазия и фуга» ре минор. Близкая по замыслу и времени написания органной фантазии и фуге соль минор, «Хроматическая фантазия и фуга» переносит в область клавира монумент-

тальность форм и драматическую патетику органичных композиций.

В Кётене были написаны клавирные сюиты — Английские и Французские. Исходной точкой служила Баху сюитная схема французских композиторов; но к трактовке жанра он подошел более сложно и серьезно. Найденные новые композиционные принципы способствовали значительному обновлению и обогащению сюитных форм.

Появляются и лучшие сочинения для других инструментов: шесть сонат для скрипки соло, шесть знаменитых Бранденбургских концертов для инструментального ансамбля. Все эти произведения относятся к числу выдающихся творений композитора, но ими далеко не исчерпывается написанное Бахом в кётенский период.

Отъезд из Кётена. Выросшие перед Бахом музыкальные проблемы, напряженность творческой жизни не могли заглушить в нем недовольства скукой немецкого мещанского провинциального существования. Натура художника неудержимо стремилась к свежим, новым впечатлениям. И очень скоро Кётен начинает тяготить Баха. По-прежнему он совершает свои артистические поездки, сопровождает принца в путешествиях, но стремление покинуть кётенский двор усиливается с каждым годом. К этому присоединились переживания и соображения личного и семейного порядка: смерть жены Марии Барбары, скончавшейся летом 1720 года в отсутствие Баха; желание дать своим сыновьям хорошее образование в большом университетском городе. Вот почему в том же 1720 году Бах делает попытку устроиться в Гамбурге, где освободилась вакансия органиста при церкви св. Якова.

Незадолго до того Бах был в Гамбурге и играл на органе в присутствии многих знатоков органного искусства. Монументальная фантазия, которую он импровизировал на тему духовной песни «На реках Вавилонских», потрясла слушателей. Престарелый Рейнкен, крупнейший из оставшихся в живых органистов добавовского времени, взволнованный неслыханной мощью этой музыки, обратился к великому артисту со словами: «Я полагал, что это искусство умерло, но вижу теперь, что в вас оно еще живет»¹⁴. Тем не менее прошение

¹⁴ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974, с. 20.

Баха было оставлено без внимания, а место предоставлено бесталанной и ничтожной личности¹⁵.

В конце 1721 года композитор женился на дочери трубача из Вейсенфельса Анне Магдалене Вилькен. Музыкально одаренная, обладавшая хорошим, сильным голосом, наделенная мягким и благородным характером, Анна Магдалена сделалась верным другом и помощником великого музыканта.

Намерение вырваться из Кётена не оставляло Баха. Через некоторое время он повел переговоры с советниками магистрата города Лейпцига. Со смертью Иоганна Кунау освободилось место кантора при церкви св. Фомы в Лейпциге. Бах, неоднократно выступавший в этом городе, признанный выдающийся органист и импровизатор, решил предложить свою кандидатуру. Но и на сей раз для него это дело оказалось не легким и простым. Советники магистрата искали музыкантов более «знаменитых», и место кантора сначала было предложено Телеману и капельмейстеру Граупнеру. Только после того как оба ответили отказом, магистрат вынужден был «удовлетвориться музыкантом среднего достоинства» и остановил свой выбор на Иоганне Себастьяне. Конечно, для музыканта «среднего достоинства» условия службы отличались от предложенных Телеману.

В перечень обязательств, принятых и подписанных Бахом, входили пункты вроде следующих: «Чтобы я служил по своей скромной жизни и поведению хорошим примером мальчикам, прилежно посещал занятия и честно мальчиков обучал». «Повиноваться гг. инспекторам и председателям школы во всем, что они от имени высокопочетного совета будут предпринимать». «Во избежание излишних расходов, прилежно обучать мальчиков не только вокальной музыке, но и инструментальной». «...Музыку приспособить таким образом, чтобы она не была слишком продолжительной, не была бы опероподобной и, наоборот, соответствовала бы благочестию слушателей». «Не принимать при университете никакого officium (должности) без разрешения г. бургомистра»¹⁶ и т. д. и т. п.

¹⁵ По выражению современника, новый органист «умел искусней прелюдировать талерами, нежели пальцами»; вопрос решила крупная сумма денег, внесенная претендентом в церковную кассу. По этому поводу один из друзей Баха не без скрытой иронии публично сказал: «Я не сомневаюсь в том, что если б на землю спустился один из вифлеемских ангелов, который божественно играл бы на органе и захотел бы занять место в церкви св. Якова, не располагая нужными деньгами, то ему не осталось бы ничего больше, как возвратиться обратно к господу богу» (цит. по кн.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах, с. 36). Баху тоже ничего другого не оставалось, как сидеть до поры до времени в Кётене.

¹⁶ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 477—478.

В качестве дополнительного требования новому кантору вменялись в обязанность еще и занятия с певчими латынью.

Бах долго не мог решиться на унижающие достоинство и творческую свободу ограничения. Но выбора не было. Пересилив свои колебания, он принял требования лейпцигского магистрата.

В мае 1723 года Бах был утвержден кантором школы св. Фомы и переехал со своей семьей в Лейпциг.

ЛЕЙПЦИГСКИЙ ПЕРИОД

Лейпциг. Лейпциг, так же как и Гамбург, был крупнейшим очагом немецкой культуры. В нем издавна сложилось крепкое сословие купцов, зажиточных горожан, ремесленников со своими устоявшимися традициями, культурой, бытом.

К началу XV века относится основание лейпцигского университета, который и в XVIII столетии продолжал оставаться лучшим из немецких университетов. В XVII веке в Лейпциге сосредоточивается типографское дело, а позже он становится центром книготорговли и просветительного движения.

Большинство представителей немецкого Просвещения так или иначе были связаны с Саксонией — наиболее развитой экономически областью Германии — и с Лейпцигом, ее культурным центром. Вот почему перспектива жить и работать в этом городе привлекала Баха.

В Лейпциге, наряду с Гамбургом, были предприняты первые попытки создания немецкой оперы, а в начале XVIII века Телеман организовал и возглавил Collegium Musicum — музыкальное общество, состоявшее из студентов университета и местных любителей музыки. Устраиваемые периодически открытые светские концерты пользовались любовью и поддержкой передовой общественности города. В конце 30-х годов возникло так называемое «Мицлеровское общество», ставившее своей целью разработку музыкальной науки. В 1741 году основано было концертное предприятие, которое впоследствии в 80-е годы получило название Gewandhaus Konzerte (Концерты Гевандхауза). Возникновение подобных музыкальных организаций — показатель роста культурных запросов буржуазно-бюргерских кругов и потребности в новых демократических формах музыкального общения.

И все же говорить о передовом значении Саксонии и Лейпцига можно только относительно, сравнивая их с остальной Германией. И Лейпциг и Саксонию не миновали присущие немецкому обществу пороки, порождаемые уродством экономического и политического устройства всей страны. Именно в Лейпциге эти социальные пороки на судьбе Баха сказались наиболее тяжело. Здесь кантору Баху пришлось столкнуться с «алчными к деньгам буржуа» — советниками магистрата, в руках которых была сосредоточена власть над жизнью города, в чьей среде особенно укоренились отвратительные черты немецкого мещанства: ханжество, пресмыкательство перед вышестоящими, презрение к людям более низкого общественного положения. По словам Ф. Энгельса, «ничто не может сравниться с гнусным поведением этой мелкобуржуазной аристократии городов...»¹⁷.

Для предназначенной Баху роли он был слишком честен, простодушен и... гениален. Разногласия казались неизбежны, и они действительно не замедлили обнаружиться.

Школа св. Фомы. Бах — кантор. Как кантор певческой школы при церкви св. Фомы Бах обязан был обслуживать силами школы главные церкви города, нести ответственность за состояние и качество церковной музыки. Но когда Бах приступил к своей должности, школа находилась в состоянии полного развала и упадка¹⁸.

В представленной муниципальному совету докладной записке новый кантор заявил, что он не в состоянии поднять качество исполнения церковной музыки, так как «из 54 питомцев интерната только 17 годны для участия в хоре, 20 еще не получили надлежащей подготовки и 17 совершенно непригодны для этой цели, так как они не в состоянии даже формировать секунды в своей глотке»¹⁹.

¹⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 2, с. 561.

¹⁸ Средства, отпускаемые на ее содержание, были ничтожно малы, и ученики вынуждены были пробавляться кто как умел. В поисках пропитания они ходили по домам, забавляя пением народ на свадьбах, гуляниях; некоторые попросту босыми бегали по улицам, собирая милостыню, и, по описанию современника, «горлапанили на улице, возбуждая отвращение бюргеров своим паршивым и болезненным видом». Как отмечает А. Швейцер, школа певчих при церкви св. Фомы была «школой нищих». Естественно, что нравственный и профессиональный уровень воспитанников не мог быть высоким.

¹⁹ Цит по кн.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах, с. 39.

Не лучше обстояло дело с оркестром, насчитывавшим в своем составе 8 человек: четырех трубачей и четырех скрипачей, да и о тех Бах говорил: «Скромность запрещает мне высказываться сколько-нибудь правдиво об их достоинствах и музыкальных значениях»²⁰.

Но несмотря на все усилия, ему не удалось добиться поддержки. Значительно дешевле и проще «отцам города» было сложить вину на «неумение» нового учителя.

Бах решает внести в магистрат «в высшей степени необходимый проект хорошего обслуживания церковной музыки вместе с беспристрастными рассуждениями об упадке сей последней»²¹. В этом обличительном документе он с горечью и едва скрываемым возмущением описывает состояние музыкального дела, его материальные условия²².

Преодолеть скупость и косность лейпцигских заправил Бах был не в силах. Зато на «строптивного» кантора ополчилось все чиновное начальство, изощрявшееся в интригах и склоках. В протоколах заседаний магистрата — этих поистине позорных документах — перечисляются «повинности» великого музыканта; ему ставят на вид, что он «без ведома г. бургомистра послал хор учеников в провинцию. Уехал, не взявши отпуска». «Кантор не только ничего не делает но не хочет на сей раз давать объяснений»²³. Решают, что «кантор неисправим» и что в виде наказания следует снизить ему жалование и перевести в младшие классы.

²⁰ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 481.

²¹ Там же, с. 480.

²² Свое послание Бах заключает следующими словами: «...удивления достойно, как от вышереченных немецких музыкантов требуется, чтобы они в состоянии были немедленно *ex tempore* (импровизационно, с листа) исполнять разнообразнейшие виды музыки, происходи она из Италии, Франции, Англии или Польши... немецкие музыканты предоставляются собственным нуждам и заботам, многие же из них, в заботах о пропитании, и думать не могут о своей перфекции (совершенствовании) или о том, чтобы выдвинуться. Дабы подкрепить слова сии примером, надлежит съездить в Дрезден и посмотреть, какое жалованье от его королевского величества получают там музыканты... Тем легче найти всему вывод, что прекращение бенефиций (поддержки) отнимает у меня силы привести музыку в лучшее состояние» (цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 483).

²³ Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах, с. 96.

С достоинством и спокойной уверенностью Бах боролся и отстаивал свои права, но временами даже он, закаленный всей своей суровой жизнью, приходил в отчаяние. Известно, что в один из таких моментов Иоганн Себастьян пытался переменить службу, уехать из Лейпцига. Но долгий опыт, вероятно, подсказал ему бесплодность такого шага. Бах остался в Лейпциге, и до конца жизни непокорный музыкант подвергался травле и преследованиям, от года к году становившимся грубее и циничнее.

Обстановка в школе св. Фомы несколько переменилась с появлением в 1730 году нового ректора, образованного филолога Гесснера — большого почитателя музыки Баха.

Гесснер поддерживал лейпцигского кантора и старался отвести от него бесчисленные неприятности. Но этот сравнительно светлый период длился недолго. В 1734 году Гесснера сменил другой ректор, Эрнести, — невежественный педант, который не гнушался никакими средствами, чтобы оскорбить достоинство не в меру гордого кантора.

В поисках способов оградить свою независимость Бах решил добиваться звания придворного музыканта курфюрста саксонского. Надеясь на высочайшее покровительство, он послал в Дрезден с этой целью написанные две части си-минорной мессы.

Кроме мессы, Бах написал для Дрездена ряд кантат специально для королевских празднеств и торжественных дней. Но «светлейший» курфюрст Фридрих Август Саксонский, прославившийся своим беспутством и безумной расточительностью, был слишком «занят», чтобы снизойти к просьбе скромного кантора. Больше трех лет пришлось дожидаться королевской милости, и только в конце 1736 года желание Баха осуществилось: он получил звание придворного музыканта саксонского курфюрста²⁴.

²⁴ «1 декабря 1736 года, — гласит один из памятных документов, — можно было слова с особым удивлением услышать, как знаменитый высококняжеский саксен-вейсенфельзский капельмейстер и лейпцигский музык-директор г-н Иоганн Себастьян Бах с 2-х до 4-х часов пополудни играл на новом органе в Фрауенкирхе в присутствии русского посла фон Кейзерлинга и множества других персон и музыкантов, ради чего его королевское величество за его большое искусство в сочинении всемилостивейше назначили его их придворным компонистом» (цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 492).

Однако связанные с этим надежды не оправдались, и звание придворного музыканта не принесло с собой сколько-нибудь ощутимых результатов.

Артистическая и творческая деятельность. Тяжесть положения Баха несколько скрашивалась артистическими успехами. Издавна завоеванная слава несравненно-го виртуоза на органе и клавире доставляла ему новые триумфы, привлекала почитателей и друзей, среди которых были такие выдающиеся люди, как композитор Гассе и его знаменитая супруга — итальянская певица Фаустина Бордони. Оба высоко ценили искусство лейпцигского органиста и, приезжая в Лейпциг, не упускали случая послушать его игру.

Со своей стороны, Бах часто наезжал в Дрезден, где Гассе руководил итальянским оперным театром, с целью посетить итальянскую оперу, к которой относился с большим и нескрываемым интересом. Кроме Дрездена, Бах совершал артистические путешествия и в другие города, часто сопряженные с экспертизой, испытанием органов ²⁵.

В лейпцигский период Бах находился в полном расцвете творческих сил. В первые полтора-два десятилетия жизни в Лейпциге он развивает широкую музыкальную деятельность, во многом связанную с пребыванием на посту руководителя Collegium Musicum.

В 1729 году Бах, став во главе общества, с увлечением отдался работе, свободной от назойливого вмешательства и постоянного контроля церковного начальства. Он выступает в качестве дирижера и исполнителя в публичных концертах, которые устраивались в различных общественных местах: в городском саду, в кофейных залах и в местах народных развлечений. Новая форма музыкальной деятельности выдвигала и новые творческие задачи. Нужно было создавать произведения,

²⁵ Бах был не только большим знатоком современного инструментария, но и интересным изобретателем. В Мюльхаузене он взялся сконструировать куранты в восемьдесят четыре колокола, соединяющиеся педалью. В Кётене он изобрел новый пятиструнный инструмент *viola pomposa* — виола помпоза — нечто среднее между альтом и виолончелью. Вопросы усовершенствования органа и клавесина занимали Баха постоянно. Мечтая о клавишном инструменте с мягким и гибким звуком, он придумал своеобразный механизм, при помощи которого надеялся добиться звучности разных тембров и продолжительности. Так называемый клавесин-лютня был заказан Бахом в 1740 году органному мастеру Захарии Гильдебранду, но испытание не принесло желаемых результатов.

сообразовываясь со вкусами и потребностями городской бюргерской аудитории. Для выступлений Collegium Бах написал большое количество разнообразной музыки: оркестровой, клавирной, вокальной. В ней много танцевальных элементов, веселой шутки и юмора, выдумки и изобретательности.

Должность Баха — кантора школы св. Фомы, ответственного за состояние церковной музыки, — обязывала к интенсивной творческой работе и в этой области. Специфика официальной службы заставляла Баха сосредоточить внимание на жанрах духовной музыки. Большая часть вокальных сочинений, написанных композитором в Лейпциге, относится к первому периоду его пребывания в этом городе, то есть к первым пятнадцати годам. Крупное вокально-инструментальное произведение, которым Бах дебютировал в Лейпциге в 1723 году, был великолепный «Magnificat» — величальная оратория для пятиголосного хора, солистов и оркестра. Почти одновременно Бах заканчивает начатые в Кётене «Страсти по Иоанну». Вслед за первыми грандиозными творениями, созданными в монументальном эпическом стиле, появляются другие, столь же поразительные и великие: «Траурная ода» (1727 год), «Страсти по Матфею» (1729 год). Пять годовых циклов духовных кантат (без малого 300 произведений) также написаны в Лейпциге. Весь этот колоссальный труд достойно венчает месса си минор, завершенная в 1738 году.

Своим чередом шла работа над инструментальной музыкой. Окончательную отделку получает первый том прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». Как итог многолетнего экспериментирования над жанром сольного клавирного концерта появляется Итальянский концерт. По-видимому, названием «Итальянский концерт» Бах хотел подчеркнуть приоритет итальянцев в создании жанра концерта, выразить свое уважение к итальянскому инструментализму.

В начале 40-х годов Бах вновь возвращается к проблеме клавирного полифонического цикла — прелюдии и фуге — и создает второй том «Хорошо темперированного клавира», попутно пишет «Гольдберговские вариации»²⁶. Перечисленные произведения этого времени —

²⁶ Гольдберг, ученик одного из сыновей Баха, служил у графа Кейзерлинга — русского посла при саксонском дворе в Дрездене. Гольдберг должен был по ночам услаждать графа, страдавшего

самые известные — занимают центральное положение в творчестве композитора.

Любое из этих сочинений могло бы явиться событием в музыкальной жизни страны, но в действительности музыка Баха не вызывала сколько-нибудь серьезного интереса и внимания музыкальных кругов; произведения его не печатались и не получали распространения; лишь небольшое число клавесинных пьес стараниями самого Иоганна Себастьяна и на его личные средства удалось издать в 30-х годах в Лейпциге. Остальная масса баховских творений оставалась в рукописном виде и была известна лишь в узком кругу друзей и собственной семьи.

Слава Баха была славой виртуоза, импровизатора, но не композитора, и успехи, приходившиеся на долю артиста-исполнителя, не могли восполнить или уравновесить трагедию непонятого одинокого художника. Окружавшее равнодушие, стена мещанского недоброжелательства и отчужденности подтачивали мужество и стойкость, подрывали волю к сопротивлению.

* * *

В последнее десятилетие жизни заметно падает интерес Баха к общественно-музыкальной деятельности. В 1740 году он отказался от руководства Collegium Musicum; не принял участия в основанной в следующем, 1741 году новой концертной музыкальной организации. Понемногу рвались слабые нити, которые ранее связывали его с некоторыми музыкальными деятелями, представителями науки и искусства. Единственным оплотом, спасавшим от полного одиночества, была собственная семья: верный и испытанный друг — жена Анна Магдалена, сыновья и несколько любимых учеников.

Дети Иоганна Себастьяна. Дети Баха отличались редкой музыкальной одаренностью; с юных лет они владели игрой на нескольких инструментах, а дочь и жена к тому же обладали хорошими голосами. Для этой своеобразной капеллы Бах специально сочинял различные вокальные и инструментальные ансамбли.

бессонницей, музыкой «нежного и вместе с тем смелого характера». И. С. Бах написал для него серию вариаций, которые получили название «Гольдберговских», хотя в оригинале они значатся как «Ария с 30-ю вариациями».

Сыновья Иоганна Себастьяна еще при жизни отца сделались известными музыкантами и сумели занять почетное положение. Вильгельм Фридеман был органистом в Дрездене; Филипп Эмануэль занимал должность придворного музыканта Фридриха II в Берлине, а затем директора церковной музыки в Гамбурге; Иоганн Кристоф Фридрих находился в Бюккебурге на придворной службе в качестве камерного музыканта; Иоганн Кристиан — органист собора в Милане, потом капельмейстер придворной капеллы в Лондоне. Сыновья Иоганна Себастьяна, так же как другие воспитанные им музыканты, из числа которых вышло немало серьезных профессионалов, свидетельствуют о его таланте педагога.

Бах — педагог. Много времени и внимания композитор уделял созданию педагогической литературы. С деятельностью педагога связано появление прелюдий для начинающих, инвенций и многих других клавирных пьес. Очаровательные миниатюры, шедевры клавирного искусства, служили вспомогательным материалом для изучения и исполнения на клавесине многоголосной музыки, для постановки руки и других педагогических целей. Сборники этих пьес, от маленьких прелюдий для начинающих, двухголосных и трехголосных инвенций до прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», — школа игры на клавире, охватывающая все степени трудности.

Нельзя преуменьшить ценность нововведений Баха в аппликатуре. Не только в XVII, но и в начале XVIII века в обычае клавесинистов было играть тремя-четырьмя пальцами, которые они держали вытянутыми и по мере надобности подкладывали, переставляли, скрещивали. Большой палец употреблялся в редких случаях, при больших растяжениях. Усложняющаяся техника, стремление к звуковому legato требовали более усовершенствованной аппликатуры. Приоритет в этой области принадлежит И. С. Баху.

Педагогическая деятельность Баха, так же как композиторская, не получила должной оценки при жизни. Даже после его смерти все в том же магистрате раздавались недовольные голоса: «Школе нужен кантор, а не капельмейстер», «г. Бах был, несомненно, большим музыкантом, но не учителем»²⁷.

Последние произведения. В последние годы жизни Бах-художник все больше уходит в себя и, погружаясь в недоступный для окружающих мир отвлеченных музы-

²⁷ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 497—498.

кально-философских идей, стремится как бы отгородиться от жестокой действительности. Но и искусство его тех лет, недостижимое по мастерству, теряет долю тепла и человечности, которые раньше до краев наполняли самые углубленные и философски-обобщенные музыкальные образы.

«Музыкальное приношение»²⁸, «Искусство фуги» — две серии полифонических пьес. В них проблема полифонического мастерства разрешена с предельным для этого стиля искусством. Бах всесторонне демонстрирует технические возможности, которыми располагает контрапункт, полифонические формы, фуга. В «Искусстве фуги» мастерство достигло того высшего предела, дальше которого оно не могло уже развиваться, но на этом прервались великие дерзания, оборвался трудовой путь художника.

Смерть Баха, последовавшая 28 июля 1750 года, не вызвала сколько-нибудь заметного отклика²⁹. В наши дни надгробная плита в церкви св. Фомы, куда были перенесены останки великого композитора, — место постоянного паломничества огромного числа людей, преклоняющихся перед могучим гением Баха.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Творчество Баха, почти неизвестное при жизни, надолго было предано забвению после его смерти. Прошло много времени, прежде чем оказалось возможным по-настоящему оценить наследие, оставленное величайшим композитором.

²⁸ В 1747 году после неоднократных приглашений И. С. Бах прибыл в Потсдам ко двору прусского короля Фридриха II. Это было его последнее артистическое путешествие, главной целью которого на этот раз служило свидание с сыном Филиппом Эмануэлем — придворным клавесинистом. Бах много играл и импровизировал с огромным успехом. По просьбе композитора король сочинил тему, которая легла в основу серии полифонических пьес на одну тему, названной Бахом «Музыкальное приношение».

²⁹ Жена Баха Анна Магдалена пережила своего мужа на десять лет, перебиваясь милостыней, и кончила свои дни в доме для бедных. Не менее печальной была судьба младшей дочери композитора — Регины. Восемилетним ребенком она осталась сиротой и прожила свою жизнь в тяжелой нужде. Только в последние годы ее жизнь озарилась трогательной помощью, оказанной ей великим Бетховеном.

Процесс развития искусства в XVIII веке был сложен и противоречив. Сильно было влияние старой феодально-аристократической идеологии; но уже зарождались и зрели ростки новой, в которой отражались духовные потребности молодого, исторически передового класса буржуазии.

В острейшей борьбе направлений, через отрицание и ломку старых форм, утверждалось новое искусство. Холодной выпренности классической трагедии с ее установленными аристократической эстетикой правилами, сюжетами, образами противопоставлялись буржуазный роман, чувствительная драма из мещанской жизни. В противовес условной и декоративной придворной опере пропагандировалась жизненность, простота и демократичность комической оперы; против «ученого» церковного искусства полифонистов выдвигалась легкая и непритязательная бытовая жанровая музыка.

В таких условиях преобладание в произведениях Баха унаследованных от прошлого форм и средств выражения давало повод считать его творчество устаревшим, громоздким. В период повсеместного увлечения галантным искусством с его изящными формами и несложным содержанием музыка Баха казалась слишком сложной и непонятной. Даже сыновья композитора не видели в творчестве своего отца ничего, кроме учености.

Баху открыто предпочитали музыкантов, чьи имена едва сохранила история; зато они не «орудовали только ученостью», имели «вкус, блеск и нежное чувство»³⁰.

Враждебно относились к Баху и приверженцы ортодоксальной церковной музыки. Таким образом, творчество Баха, намного опередившее свою эпоху, отрицалось сторонниками галантного искусства, равно как и теми, кто в музыке Баха резонно усматривал нарушение церковных и освященных историей канонов.

В борьбе разноречивых направлений этого переломного в истории музыки периода постепенно обозначалась ведущая тенденция, вырисовывались пути развития того нового, что привело к симфонизму Гайдна, Моцарта, к оперному искусству Глюка. И только с вершин, на которые подняли музыкальную культуру крупнейшие

³⁰ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 499.

художники конца XVIII века, сделалось обозримым грандиозное наследие Иоганна Себастьяна Баха.

Моцарт и Бетховен первые сумели распознать его истинное значение. Когда Моцарт, уже автор «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», познакомился с ранее неизвестными ему баховскими сочинениями, он воскликнул: «Здесь есть чему поучиться!» Бетховен восторженно произносит: «Er ist kein Bach — er ist ein Ozean» («Он не ручей — он океан»). По мнению Серова, в этих образных словах лучше всего выражены «необъятная глубина мысли и неисчерпаемое разнообразие форм в баховском гении»³¹.

С XIX века начинается медленное возрождение творчества Баха. В 1802 году появилась первая биография композитора, написанная немецким историком Форкелем; богатым и интересным материалом она привлекла некоторое внимание к жизни и личности Баха. Благодаря деятельной пропаганде Мендельсона, Шумана, Листа, музыка Баха стала постепенно проникать в более широкую среду. В 1850 году образовалось Баховское общество, поставившее своей целью отыскать и собрать весь рукописный материал, принадлежавший великому музыканту, и издать его в виде полного собрания сочинений. С 30-х годов XIX века баховское творчество понемногу внедряется в музыкальную жизнь, звучит с эстрады, входит в учебный репертуар. Но в толковании и оценке музыки Баха было много противоречивых мнений. Некоторые историки характеризовали Баха как абстрактного мыслителя, оперирующего отвлеченными музыкально-математическими формулами, другие видели в нем отрешенного от жизни мистика или правоверного благомыслящего церковного музыканта.

Особенно отрицательным для понимания действительного содержания музыки Баха было отношение к ней как к кладези полифонических «премудростей». Практически подобная точка зрения сводила творчество Баха на положение пособия для изучающих многоголосие. Об этом с возмущением писал Серов: «Было время, что на музыку Себастьяна Баха весь музыкальный свет взирал как на школьный педантский хлам, на старье, которое иногда, как, например, в „Clavesin bien tempéré“,

³¹ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Критические статьи, т. 4, с. 1612.

годится для упражнения пальцев, наравне с этюдами Мошелеса и экзерсисами Черни. Со времени Мендельсона вкус склонился опять к Баху, даже гораздо более, чем в то время, когда он сам жил,— и теперь еще есть „директоры консерваторий“, которые, во имя консервативности, не стыдятся учить своих питомцев играть фуги Баха без выразительности, т. е. как „экзерсисы“, как пальцеломные упражнения... Если в области музыки есть что-либо, к чему надобно подходить не из-под ферулы и с указкой в руках, а с любовью в сердце, со страхом и верою, так это именно — творения великого Баха»³².

В России положительное отношение к творчеству Баха определилось еще в конце XVIII века. В издавшейся в Петербурге «Карманной книжке для любителей музыки» появилась рецензия на произведения Баха, в которой отмечались многосторонность его таланта и исключительное мастерство.

Для передовых музыкантов России искусство Баха было воплощением могучей созидательной силы, обогащающей и неизмеримодвигающей вперед человеческую культуру. Русские музыканты разных поколений и направлений умели постигать в сложной баховской полифонии высокую поэзию чувств и действительную силу мысли.

Неизмерима глубина образов баховской музыки. Каждый из них способен вместить целую повесть, поэму, историю; в каждом претворены значительные явления, которые в равной мере могут быть развернуты в грандиозные музыкальные полотна или сконцентрированы в лаконичной миниатюре.

Многообразие жизни в ее прошлом, настоящем и будущем, все, что может почувствовать вдохновенный поэт, над чем может размышлять мыслитель и философ, содержится во всеобъемлющем искусстве Баха. Огромный творческий диапазон допускал одновременную работу над произведениями различных масштабов, жанров, форм. В музыке Баха естественно сочетаются монументальность форм пассионов, си-минорной мессы с непринужденной простотой маленьких прелюдий или инвенций; драматизм органических композиций и кантат — с созерцательной лирикой хоральных прелюдий; камер-

³² Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Критические статьи, т. 4, с. 1612—1613.

ное звучание филигранно отточенных прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» — с виртуозным блеском, жизненной энергией Бранденбургских концертов.

Эмоциональная и философская сущность музыки Баха — в глубочайшей человечности, в самозабвенной любви к людям. Он сострадает человеку в горе, разделяет его радости, сочувствует стремлению к правде и справедливости. В своем искусстве Бах показывает самое благородное и прекрасное, что таится в человеке; пафосом этической идеи исполнено его творчество.

Не в активной борьбе и не в героических подвигах изображает Бах своего героя. Сквозь душевные переживания, размышления, чувства отражено его отношение к действительности, к окружающему миру. Бах не уходит от реальной жизни. Именно правда действительности, тяготы, претерпеваемые немецким народом, рождали образы потрясающего трагизма; недаром тема страдания проходит через всю баховскую музыку. Но безотрадность окружающего мира не могла уничтожить или вытеснить извечного чувства жизни, ее радостей и великих надежд. Темы ликования, восторженного воодушевления переплетаются с темами страдания, отражая действительность в ее контрастном единстве.

Бах равно велик в выражении простых человеческих чувств и в передаче глубин народной мудрости, в высокой трагедийности и в раскрытии всеобщей устремленности к миру.

Для искусства Баха характерно тесное взаимодействие и связь всех его сфер. Общность образного содержания роднит народные эпосы и пассионов с миниатюрами «Хорошо темперированного клавира», величественные фрески си-минорной мессы — с сюитами для скрипки или клавесина.

У Баха нет принципиальной разницы между духовной и светской музыкой. Общим является характер музыкальных образов, средства воплощения, приемы развития. Не случайно Бах с такой легкостью переносил из светских произведений в духовные не только отдельные темы, большие эпизоды, но даже целые законченные номера, не изменяя при этом ни плана композиции, ни характера музыки. Темы страдания и скорби, философские раздумья, незатейливое крестьянское веселье можно встретить в кантатах и ораториях, в органичных

фантазиях и фугах, в клавирных или скрипичных сюитах³³.

Не принадлежностью произведения к духовному или светскому жанру определяется его значение. Непреходящая ценность творений Баха — в возвышенности идей, в глубоком этическом смысле, который он вкладывает в любое сочинение, будь оно светское или духовное, в красоте и редком совершенстве форм.

Жизненностью, немеркнувшей нравственной чистотой и могучей силой баховское творчество обязано народному искусству. Традиции народного песнетворчества и музицирования Бах унаследовал от множества поколений музыкантов, они оседали в его сознании и через непосредственное восприятие живых музыкальных обычаев. Наконец, пристальное изучение памятников народного музыкального искусства дополнило знания Баха. Таким памятником и одновременно неиссякаемым творческим источником был для него протестантский хорал.

Протестантский хорал имеет давнюю историю. Во времена Реформации хоральные песнопения, подобно воинственным гимнам, воодушевляли и объединяли в борьбе людские массы. Хорал «Господь — твердыня наша», написанный Лютером, воплотил воинственный пыл протестантов, сделался гимном Реформации.

Реформация широко использовала народные светские песни, издавна распространенные в быту мелодии³⁴. Независимо от их прежнего содержания, часто фривольного и двусмысленного, к ним прилагивались религиозные тексты, и они превращались в хоральные песнопения. В число хоралов попадала не только немецкая народная песня, но и французская, итальянская, чешская.

³³ Не понадобилось коренных изменений, чтобы тему lamentаций (жалобы) из шуточного произведения для клавира «Капрично на отъезд возлюбленного брата» сделать темой духовной кантаты «Weinen, Klagen» («Слезы, вздохи»), а затем использовать ее в «Crucifixus» си-минорной мессы. Дуэт из серенады «Светлейший Леопольд», написанной в Кётене для придворного праздника, Бах переносит в духовную кантату «Возвышен плотью и кровью», но только принца Леопольда на сей раз заменил господь бог. Музыка светской кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» после многократного использования в светских же кантатах перешла в духовный репертуар. Много отрывков из *dramma per musica* (драма с музыкой) «Геркулес на распутье» вошло в «Рождественскую ораторию». Приветственный хор из кантаты, предназначенной для чествования прибывшей в Лейпциг королевской четы, перешел в хор «Osanna» си-минорной мессы.

³⁴ Лютер и его сподвижники в борьбе с католицизмом для того, чтобы вовлечь в это движение крестьянские массы, старались упростить церковную службу.

Вместо чуждых народу католических гимнов, распевających хором на непонятном латинском языке, вводятся доступные всем прихожанам хоральные мелодии, которые поются всей общиной на своем немецком языке.

Так приживались и приспособлялись к новому культу светские мелодии. Для того чтобы «вся христианская община могла присоединиться к пению», мелодия хорала выносится в верхний голос, а остальные голоса становятся аккомпанирующими; упрощается и вытесняется из хорала сложная полифония; образуется особый хоральный склад, в котором ритмическая размеренность, тяготеющая к слиянию в аккорд всех голосов и выделению верхнего мелодического сочетаются с подвижностью средних голосов.

Своеобразное соединение полифонии и гомофонии составляет характерную особенность хорала.

Народные напевы, превращенные в хоралы, все же оставались мелодиями народными, и сборники протестантских хоралов оказались хранилищем и сокровищницей народных песен. Бах извлекал из этих старинных сборников богатейший мелодический материал; он возвратил хоральным мелодиям эмоциональное содержание и дух протестантских гимнов времен Реформации, вернул музыке хорала ее прежнее значение, то есть воскресил хорал как форму выражения мыслей и чувств народа.

Хорал — далеко не единственный вид музыкальных связей Баха с народным искусством. Сильнейшим и наиболее плодотворным было влияние жанрово-бытовой музыки в различных ее формах. В многочисленных инструментальных сюитах и других пьесах Бах не только воссоздает образы бытовой музыки; он по-новому разрабатывает многие из устоявшихся преимущественно в городском быту жанров и создает возможности их дальнейшего развития.

Займствованные из народной музыки формы, песенные и танцевальные мелодии можно встретить в любых произведениях Баха. Не говоря уже о светской музыке, он широко и многообразно ими пользуется в своих духовных сочинениях: в кантатах, ораториях, пассионах, си-минорной мессе.

* * *

Творческое наследие Баха почти необъятно. Даже то, что уцелело, исчисляется многими сотнями названий. Известно также, что большое количество баховских

сочинений оказалось безвозвратно утерянным. Из трехсот кантат, принадлежавших Баху, примерно сто исчезло бесследно. Из пяти пассионов сохранились «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»³⁵.

Бах начал сочинять сравнительно поздно. Первые из известных нам произведений были написаны примерно в двадцатилетнем возрасте; несомненно, что опыт практической работы, самостоятельно приобретенные теоретические знания сделали большое дело, так как уже в ранних баховских сочинениях чувствуется уверенность письма, смелость мысли и творческих исканий. Путь к расцвету был недолог. Для Баха-органиста он наступил раньше всего в области органной музыки, то есть в веймарский период. Но наиболее полно и всесторонне раскрылся гений композитора в Лейпциге.

Бах едва ли не равное внимание уделял всем музыкальным жанрам. С поражающим упорством и волей к совершенствованию он добивался для каждого сочинения в отдельности кристаллической чистоты стиля, классической слаженности всех элементов целого.

Никогда он не уставал переделывать и «подправлять» написанное, его не останавливал ни объем, ни масштаб произведения. Так, рукопись первого тома «Хорошо темперированного клавира» переписывалась им четыре раза. Многочисленным изменениям подверглись «Страсти по Иоанну»; первый вариант «Страстей по Иоанну» относится к 1724 году, а окончательный — к последним годам жизни. Большинство сочинений Бах многократно пересматривал и корректировал.

Крупнейший новатор и основоположник ряда новых жанров, Бах никогда не писал опер и даже не делал к тому попыток. Тем не менее драматический оперный стиль Бах претворил широко и многосторонне. Прообраз приподнятых, патетически-скорбных или героических тем Баха можно найти в драматических оперных монологах, в интонациях оперных *lamento*, в пышной героике французского оперного театра.

В вокальных сочинениях Бах свободно пользуется всеми формами сольного пения, выработанными оперной

³⁵ Есть указания на существование у Баха пяти композиций этого рода. В полном виде до нас дошли только «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею». Частично сохранились «Страсти по Марку». «Страсти по Луке» тоже написаны баховским почерком, но их подлинность оспаривается.

практикой, различными видами арий, речитативов. Он не избегает вокальных ансамблей, вводит интересный прием концертирования, то есть состязания между солирующим голосом и инструментом.

В некоторых произведениях, как, например, в «Страстях по Матфею», основные принципы оперной драматургии (связь музыки и драмы, непрерывность музыкально-драматического развития) воплощены более последовательно, чем в современной Баху итальянской опере. Не раз приходилось Баху выслушивать упреки в театральности культовых сочинений.

От подобных «обвинений» Баха не спасали ни традиционные евангельские сюжеты, ни духовные тексты, положенные на музыку. В слишком явном противоречии с ортодоксальными церковными правилами находилась трактовка привычных образов, а содержание и светский характер музыки нарушали представления о цели и назначении музыки в церкви.

Серьезность мысли, способность к глубоким философским обобщениям жизненных явлений, умение концентрировать сложный материал в сжатых музыкальных образах с необычной силой проявились в музыке Баха. Эти свойства обусловили потребность в длительном развитии музыкальной идеи, вызвали стремление к последовательному и полному раскрытию многозначного содержания музыкального образа.

Бах нашел общие и естественные законы движения музыкальной мысли, показал закономерность роста музыкального образа. Он первый обнаружил и использовал важнейшее свойство полифонической музыки: динамику и логику процесса развертывания мелодических линий.

Своеобразным симфонизмом насыщены сочинения Баха. Внутреннее симфоническое развитие объединяет в стройное целое многочисленные законченные номера си-минорной мессы, сообщает целеустремленность движению в небольших по объему фугах «Хорошо темперированного клавира».

Бах был не только величайшим полифонистом, но и выдающимся гармонистом. Недаром Бетховен считал Баха отцом гармонии. Есть немало количество баховских произведений, в которых преобладает гомофонный склад, где формы и средства полифонии почти не используются. Удивительна подчас в них смелость аккордово-гармонических последований, та особая вырази-

тельность гармоний, которые воспринимаются как далекое предвосхищение гармонического мышления музыкантов XIX века. Даже в сугубо полифоничных построениях Баха их линейность не мешает ощущению гармонической полноты.

Чувство динамики тональностей, тональных связей также было новым для времени Баха. Ладотональное развитие, ладотональное движение — один из важнейших факторов и основа формы многих баховских сочинений. Найденные ладотональные соотношения и связи оказались предвосхищением подобных же закономерностей в сонатных формах венских классиков.

Но несмотря на первостепенной важности открытия в области гармонии, на глубочайшее чувство и осознание аккорда и его функциональных связей, самое мышление композитора полифонично, его музыкальные образы рождены стихией полифонии. «Контрапункт был поэтическим языком гениального композитора», — писал Римский-Корсаков³⁶.

Для Баха полифония была не только средством выражения музыкальных мыслей: Бах был подлинным поэтом полифонии, поэтом, столь совершенным и единственным в своем роде, что возрождение этого стиля оказалось возможным лишь в совершенно иных условиях и на иной основе.

Полифония Баха — это прежде всего мелодия, ее движение, ее развитие, это самостоятельная жизнь каждого мелодического голоса и сплетение многих голосов в подвижную звуковую ткань, в которой положение одного голоса обусловлено положением другого. «...Полифональный стиль, — пишет Серов, — наравне с способностью к гармонии требует в композиторе великого мелодического таланта. Одной гармонией, то есть ловким сцеплением аккордов, тут невозможно отделаться. Надо, чтобы каждый голос шел самостоятельно и был интересен в своем мелодическом ходе. И вот с этой-то стороны, необыкновенно редкой в области музыкального творчества, нет художника не только равного Иоганну Себастьяну Баху, но даже сколько-нибудь подходящего к его мелодическому богатству. Если понимать слово «мелодия» не в смысле посетителей итальянской оперы, а в истинном смысле самостоятельного, свободного дви-

³⁶ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 89.

жения музыкальной речи в каждом голосе, движения всегда глубоко поэтического и глубоко осмысленного, — нет в мире мелодиста больше Баха»³⁷.

РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Органная музыка в Германии ко времени Баха об- ладала уже давно сложившимися национальными тра- дициями. Опыт целой плеяды выдающихся мастеров ор- ганного искусства служил опорой начинающему компо- зитору. Пахельбель, Бём, Рейнкен, Букстехуде были представителями старшего поколения и близкими пред- шественниками Иоганна Себастьяна. С некоторыми из них Бах лично общался и в живом звучании восприни- мал национальное своеобразие немецкой органной му- зыки. Каждый из названных мастеров по-своему влиял на юного музыканта, от каждого он сумел взять то, что было в нем индивидуально-ценного, и обобщить в новом качестве и содержании своего творчества.

Пахельбель — учитель старшего брата Иоганна Се- бастьяна — был автором множества хоралов. Близость к народной песне, чистота и строгость стиля, продуман- ные и выразительные приемы фугированной обработ- ки хоральных мелодий — сильные стороны творчества Пахельбеля, не свободного вместе с тем от некоторой сухости и умозрительности. Бах был взращен на хора- лах Пахельбеля, и некоторые его юношеские сочинения написаны в фугированной манере Пахельбеля. Одна- ко самое сильное и непосредственное влияние на Баха оказал Букстехуде — музыкант с сильным оригиналь- ным талантом. Яркий драматизм его свободных компо- зиций — фантазий, токкат, удачное сочетание смелой поэтической мысли с умелой разработкой органичных форм, тяготение к монументальности стиля — все эти черты предвещают органной стиль самого Иоганна Се- бастьяна.

Органное творчество — основа и стержень всего ба- ховского искусства. «Для такого гения, как Бах, — пи- шет Серов, — самым приличным, самым родным инстру-

³⁷ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная пе- дагогика. — Критические статьи, т. 4, с. 1613—1614.

ментом был орган, этот океан гармонии, бесконечно могучий и величественный даже в бесстрастном спокойствии своем»³⁸.

Действительно, орган — это стихия баховского творчества. Здесь его гений развернулся во всем своем великолепии и необъятности. Орган для Баха был своего рода оркестром, который способен был выдержать грандиозный размах баховских импровизаций и передать высокую поэзию его лирики.

В эпоху Баха орган был инструментом, посредством которого композитор мог довести до широкой аудитории свои мысли и эмоции, — отсюда концертность органного стиля, укрупненные линии, театрально-приподнятый драматизм образов, виртуозность.

Произведения для органа подобны фрескам в живописи: все в них дано крупным планом; предельна патетика музыкальных образов в импровизационных формах — в прелюдиях, фантазиях, токкатах; необычайной мощи развитие и виртуозность в фугах.

Органые фуги Баха во много раз больше, объемнее его же клавирных фуг. Расширенным размерам тем соответствует разросшаяся композиция всей фуги. Развертывание материала можно представить в виде наслаения больших пластов музыки, что отнюдь не исключает непрерывности движения и внутреннего роста музыкального образа. Напротив, развитие протекает с все возрастающей активностью. Момент кульминации, завершая одну фазу развития, служит началом следующей, еще более высокой и напряженной. По мере приближения к конечному этапу эмоциональный подъем усиливается, достигая в заключительных построениях вершинной силы.

Так впервые в крупных формах инструментальной полифонической музыки проявились закономерности подлинно симфонического развития.

Вокруг двух основных видов органых сочинений сосредоточены интересы Баха; это как бы два полюса его органного творчества: один — большие музыкальные циклы, состоящие из прелюдий, фантазий, токкат с фугами; другой — одночастные хоральные прелюдии.

Хоральные органые прелюдии в большинстве написаны в камерном плане; в них с большой непосредствен-

³⁸ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Критические статьи, т. 4, с. 1612.

ностью и вместе с тем самоуглубленностью раскрывает Бах мир лирических образов — возвышенно-созерцательных и интимно-скорбных. В этом камерном жанре баховской органной музыки явно преобладание лирических образов; тем не менее и здесь есть прелюдии, насыщенные суровым героизмом и воинственным пылом народных движений Реформации, есть и такие, от которых веет чистотой и неомраченной радостью.

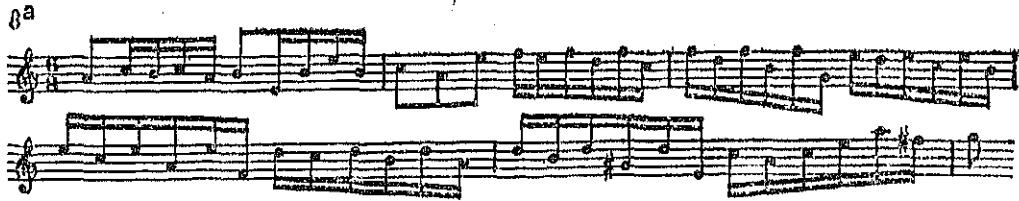
Музыкальную основу органных миниатюр составляют мелодии протестантских хоралов. Связанные в своих истоках с народным песнетворчеством, хоральные мелодии были для Баха постоянным импульсом поэтического вдохновения.

Произведения для органа Иоганн Себастьян Бах писал во все периоды своей творческой жизни, но наиболее совершенные были созданы в Веймаре. В числе этих шедевров — прелюдия и fuga ля минор, токката и fuga ре минор и многие другие сочинения.

Прелюдия и fuga ля минор. В основе сочинения лежит один музыкальный образ. Он столь объемлющ, многозначен и глубок, что его одного оказалось достаточно для того, чтобы развернуть огромное полотно этого произведения, которое можно назвать настоящей органной симфонией.

Общность образного содержания объединяет обе части произведения, проявляется в тематических связях — факт довольно редкий в баховских циклах. Действительно, даже неискушенному слушателю нетрудно обнаружить близость интонационных оборотов, сходство в характере и типе мелодического движения, в самом рисунке тем прелюдии и fugи. По существу — это по-разному выраженная одна большая, серьезная мысль. В первом случае она раскрыта более эмоционально и драматично, во втором — более отрешенно, созерцательно:





Таким образом, то, что первоначально высказано в прелюдии, углубленно и расширенно воспроизводится в фуге. В этом смысле прелюдия отвечает своему назначению — она вводит в круг господствующих настроений и мыслей.

Прелюдия. Большие масштабы и прелюдийная текучесть материала сочетаются здесь с ясной и относительно простой формой. Ее можно представить в виде двух крупных разделов, каждый из которых обладает своей линией внутреннего развития и завершающей его драматической кульминацией. Процесс развития, движение к кульминации в каждом разделе проходит по-разному, с разной степенью интенсивности и динамики.

В начале прелюдии происходит длительное нисходящее секвенционное разворачивание небольшой мелодической ячейки, которая, собственно, и образует тему. Эмоциональная выразительность темы (при неуклонном падении вниз) усиливается благодаря скрытому многоголосию, создающему напряженность интонационных тяготений в мелодии, особенно в ее крайних голосах³⁹. Линия верхнего голоса состоит из нисходящих секундовых задержаний, а нижнего — из хроматически сползающих по полутонам интонаций. Совокупность многих средств вы-

³⁹ Одной из особенностей полифонической музыки свободного стиля является скрытая полифония. Она обнаруживается в тех случаях, когда одnogлосно изложенная тема-мелодия расположена не на соседних звуках; тогда она как бы расщепляется на несколько голосов, на несколько мелодических линий, каждая из которых обладает своими интонационными тяготениями и голосоведением. Так, в теме прелюдии ля минор скрытая полифония образует три мелодические линии, которые можно представить следующим образом:

8б

Верхний голос

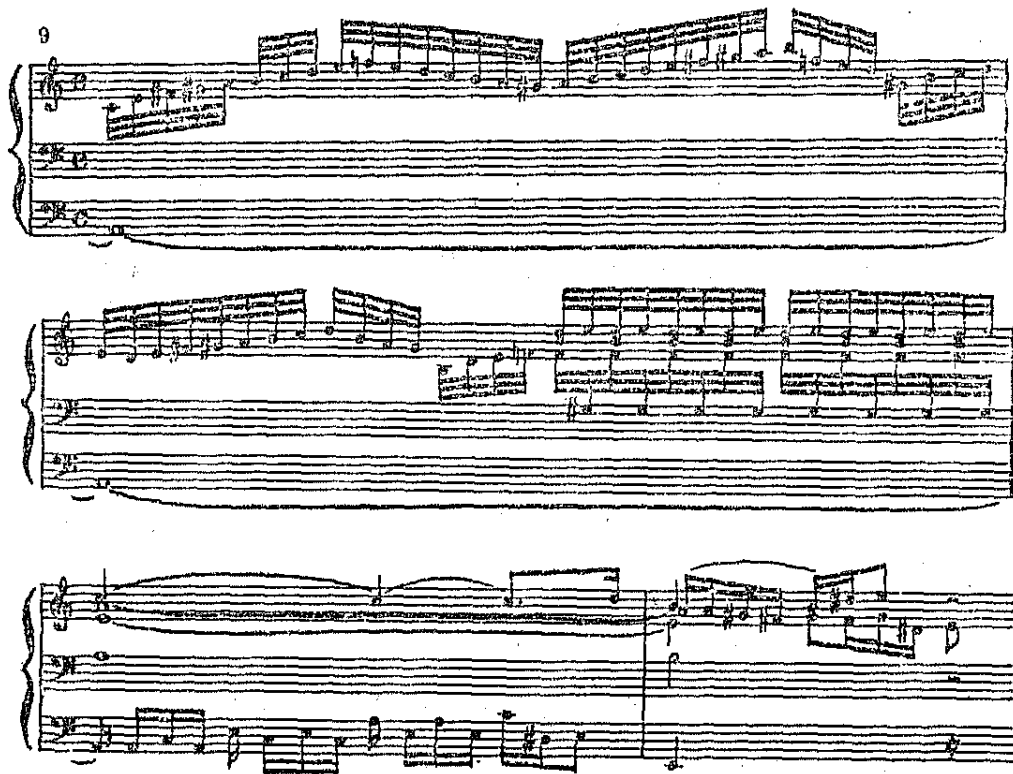
Средний голос

Нижний голос

разительности, в том числе и минорный лад, придает теме и ее разворачиванию внутреннюю взволнованность.

В драматическом плане прелюдии велико значение контрастов — в ходе импровизационного разворачивания материала, в противопоставлении уже в теме двух различных мелодико-ритмических фигур⁴⁰.

Восхождение к первой кульминации воспринимается тоже как контраст, как движение, противоположное тому, которое господствовало во вступительном построении. От конечной точки нисходящей линии начинается медленный подъем к вершине; он завершается блестящими, стремительно пробегающими гаммообразными пассажами, торжественной каденцией на доминанте:



В этом эпизоде Бах виртуозно использует богатейшие возможности органа — мануалы, регистры, педаль; постепенно разрастающееся звучание достигает здесь

⁴⁰ Первая и основная — с размеренно-ровным движением, — плавно опускаясь вниз, внезапно наталкивается на вновь возникшую мелодию. Новая мелодия контрастирует прежней убыстренным, благодаря ритмическому дроблению, движением, беспокойным бегом триолей, горизонтально вытянутой линией мелодического рисунка (см. нотный пример 8). Именно эта мелодико-ритмическая фигура служит основанием для динамического развития и подъема к первой драматической кульминации. Во втором разделе прелюдии она вытесняется интенсивным тематическим развитием основной мелодической ячейки.

какой-то сверхчеловеческой мощи. Драматический эффект заключается, однако, не только в нарастающей силе звука; он коренится в одновременном контрасте, в том внутреннем противодействии, которое существует между неподвижной органной педалью и устремленным вверх движением других голосов.

Драматическая кульминация служит гранью между двумя разделами прелюдии.

Второй раздел уже не имеет таких широко раскинутых, аркообразных мелодических линий, долгих нарастаний и спадов. Тема чаще дробится, меняется фактура отдельных фраз: имитационное изложение темы внезапно прерывается рассыпающимися звонкими пассажами, они в свою очередь уступают место контрастной переключке регистров с имитацией темы.

В коде драматически действенное развитие тематического материала доходит до наивысшей степени, сообщая теме характер и смысл драматической декламации:

10



В коде же подводятся первые итоги, завершается переход от состояния сдержанной взволнованности к открытой, приподнятой патетике. Каноническое изложение уплотняет музыкальную ткань, усиливая напряженность звучания. Тем более необходимым становится дальней-

шее продолжение мысли, ее развитие, которое и осуществляется в следующей части цикла — в фуге.

Фуга. Для фуги, как и для многих других произведений Баха, характерно сочетание непрерывного развития и роста музыкального образа с долгим пребыванием в одном состоянии, распространяющемся на большие отрезки музыкальной формы.

По сравнению с прелюдией, тема ля-минорной фуги звучит более просто и строго. Диатонический склад мелодии, отсутствие острых интонационных тяготений придают теме характер созерцательно-спокойный. Малоподвижный верхний голос в скрытом многоголосии — в секвенционной части темы — сдерживает другие голоса, и нисходящее движение мелодии делается менее ощутимым (см. пример 8а). Сосредоточенность на одной мысли передает возвышенную отрешенность чувств, которая смягчается лишь пробивающимися иногда (в противосложении, в интермедиях) лирическими нотками.

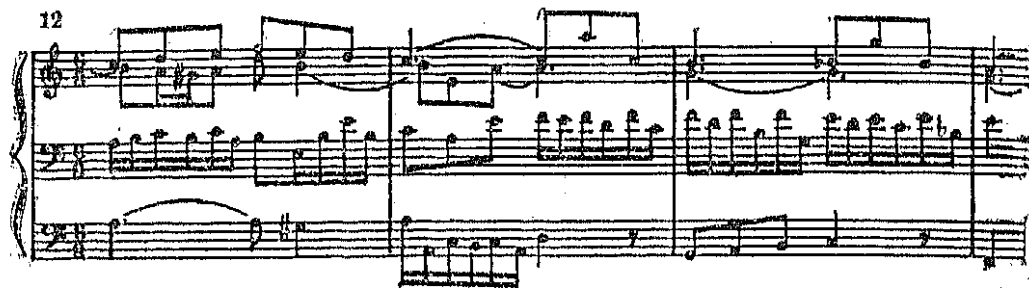
Сдвиг начинается с разработки. Проведение темы через мажорные тональности (сначала до мажор, затем соль мажор) активизирует общее движение, усиливается звуковая динамика, и тем самым в разработке претерпевает изменение эмоциональный строй темы. Теперь становится закономерной мощная кульминация, появляющаяся на стыке средней части с репризой. Это вершина огромной волны, объемлющей и экспозицию, и разработочную часть. Здесь обнаруживаются ранее скрытые драматические свойства музыкального образа:



Устремленность последующего развития затушевывает появление коротких мелодических спадов, они уже не могут задержать безостановочный поток звуков, движущийся к своей конечной цели. Подходы к кульминациям в репризе и коде становятся более напряженными и сжатыми, а сами кульминации более драматичными.

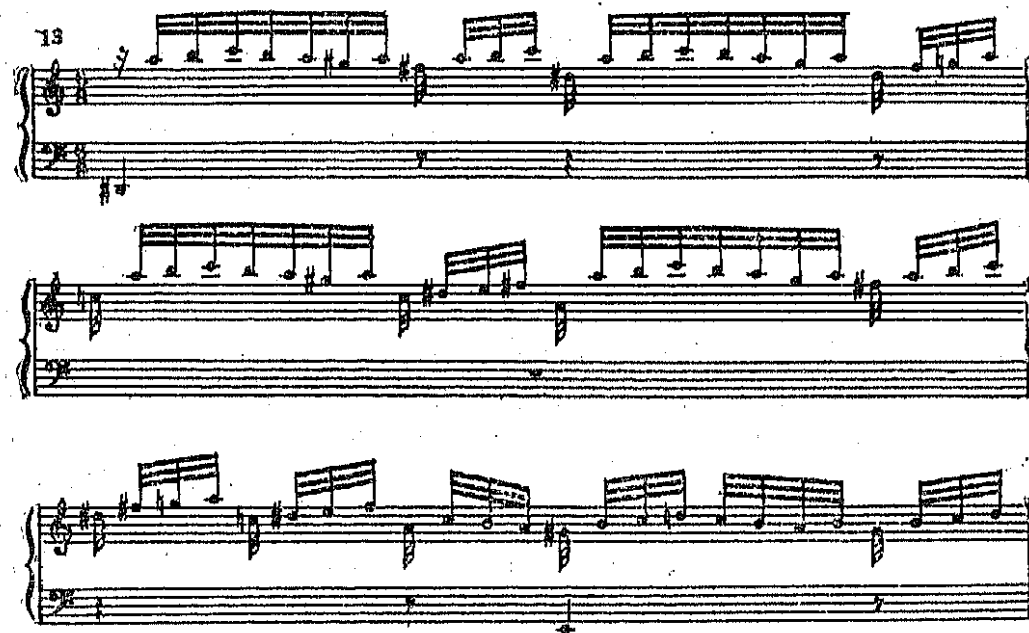
Экспрессивность второй кульминации (в репризе)

усилена по сравнению с первой пафосом декламационных ходов в противосложении (верхний голос):

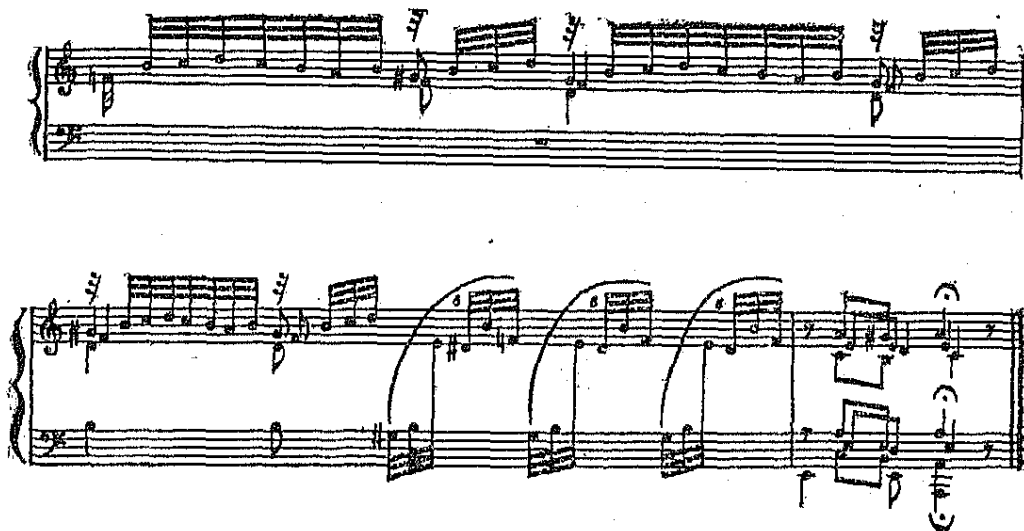


Драматическая приподнятость этих оборотов заставляет вспомнить интонационно и эмоционально родственное заключительное построение прелюдии. От прелюдии к фуге как бы перекидываются соединительные арки: от темы прелюдии к теме фуги; от коды прелюдии к репризе и коде фуги.

В коде фуги суммируется весь процесс развития. От раздела к разделу зрели, насыщались драматизмом все элементы фуги. В предыкте⁴¹ к коде напряженность достигает той степени, когда развязка становится драматургической необходимостью. В нарастающем гуле органной педали, в уплотненной фактуре с гармонией уменьшенных септаккордов едва уловимы отзвуки темы, которые затем тонут в звуковой массе коды:



⁴¹ Предыкт — построение (часто небольшое), которое подготавливает наступление какой-либо новой части формы. Например: предыкт к репризе, предыкт к коде. Подготовка осуществляется обычно за счет накопления ладогармонической неустойчивости, создающей напряжение, требующее разрешения.



В коде не только выражен высочайший подъем чувств, но окончательно утверждается драматическая сущность музыкального образа. Для того чтобы выделить этот момент, придать ему положение общего завершения, Бах резко меняет фактуру, ритм. Он возвращается к импровизационности стиля прелюдии, из которой заимствует также ритмический рисунок пассажей. Так подчеркивает композитор внутреннее единство обеих частей цикла. Принцип волнообразного развития, движущегося как бы по спирали и объединяющего и прелюдию, и фугу, это, по существу, и есть симфонический принцип, впоследствии разработанный — на иной основе и в других жанрах — многими великими музыкантами.

Фантазия и фуга соль минор. Фантазия и фуга соль минор — одно из самых замечательных творений Баха. Многогранность чувств, переживаний, мыслей раскрыта здесь во всей сложной контрастности глубоко жизненного явления. Различные психологические плоскости, разные стороны жизни, иногда полярно противоположные, сочетаются с той естественностью, которую допускает драматургия высокого реализма. Поэтому, невзирая на отсутствие тематических и музыкально-образных связей между фантазией и фугой, в целом произведение воспринимается как живой единый организм. Показ одной стороны существования неизбежно влечет показ многих других: так, большой душевной драме, развернутой в фантазии, противопоставлено полнокровное, радостное чувство жизни в фуге. Трагический пафос, повышенная экспрессия в фантазии уравновешиваются могучим темпераментом, яркостью красок в фуге. Перед каждой из

частей цикла композитор ставит отдельную творческую задачу и соответственно ее разрешает.

Идейная значительность музыкальных образов фантазии, степень их эмоционального воздействия так велики, что соотношение и положение частей в цикле коренным образом изменяется. Фантазия перестает быть вступлением. Именно равнозначность и равноценность драматургических функций фантазии и фуги рождает гармоническое равновесие, классическую завершенность этого произведения.

В фантазии контраст образов составляет источник движения и его организующее начало. Из чередования и развития противостоящих друг другу образов, сильных и выпуклых, которые, словно колонны, подпирают могучие своды всего здания, рождается грандиозная импровизационная форма фантазии.

14

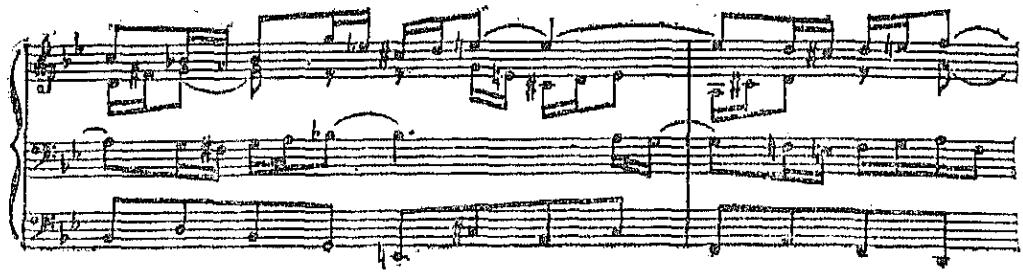
First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic structures and melodic development.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line with a long slur and a complex bass accompaniment.

Fifth system of musical notation, starting with the number 15 in the upper left corner. It contains several measures of music with various note values and rests.



Бурная патетика и вдохновенная возвышенная лирика — две эмоциональные сферы фантазии. Каждая воплощается в законченном и как бы отдельно существующем музыкальном образе. Но их внутренним единством, выявляющимся в последующем развитии, обусловлены слитность и гармоничность всей архитектоники.

Раскрывая целые комплексы состояний и чувств в их драматическом аспекте, Бах применяет художественные средства, наиболее специфические для органного патетического стиля. Здесь и мощные раскаты аккордов, и речитативные фразы в таких регистрах и звуковых сочетаниях, которые придают им характер напряженной драматической декламации; здесь и вздымающиеся волнами гаммообразные ходы на гулком фоне органной педали, и множество других, менее «заметных» приемов.

Появление нового музыкального образа происходит без всяких переходов и связующих звеньев. Только короткая цезура отделяет один психологический план от другого; от прямого «противостояния» их контраст становится более ощутимым.

Имитационно сплетаясь, разворачивается мелодия большого лирического наполнения. При видимой полифоничности этому построению присуще полнозвучие, которое рождается здесь аккордовой природой мелодии, внутренним движением, ладотональной динамикой (см. пример 15).

Дальнейший ход развития предопределен содержанием и материалом этой своеобразной экспозиции. Тематическая разработка исключительно глубока и многостороння. Недостигаема и высота композиторской техники, с которой Бах то сближает контрастные образы фантазии, подчеркивая их единую сущность, то вновь разъединяет, чтобы в конечном итоге привести их к полному слиянию.

В заключительном построении фантазии, в коде, трагедийная экспрессия музыкальных образов доводится до наивысшей степени. Тем более сильный драматиче-

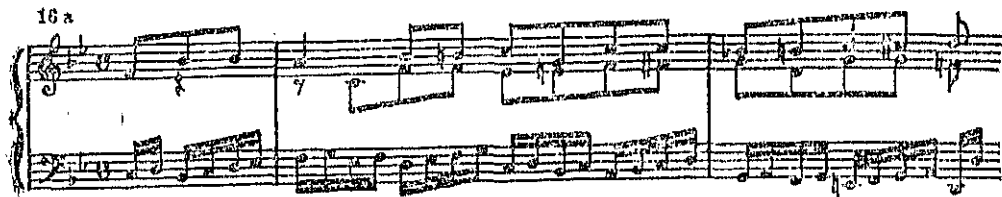
ский эффект производит мажорная тоника в конце произведения: подобно внезапно вспыхнувшему ослепительному лучу света, этот мажорный конец завершает трагедию фантазии.

Фуга. В характере темы есть скерцозность, отражение танцевальных образов — черты чисто светской бытовой музыки, обычно завуалированные в монументальных органных полотнах Баха. После грандиозного звучания заключительных аккордов фантазии одноголосное проведение темы, ее ритмическая подвижность и заостренный рисунок мелодии в силу контрастности производят несколько неожиданное впечатление. Но с каждым новым появлением темы и наложением голосов раздвигается и ширится звуковое пространство, неудержимей становится устремленность движения:

16

В экспозиции устанавливается общее для всей фуги состояние радостной приподнятости и порожденный этим состоянием виртуозный склад и характер музыки. В стремительности динамики, в роскоши виртуозного органного стиля находит выражение растущее воодушевление. В самой теме заложено соприкосновение с тональностью параллельного мажора. Оно создает как бы дополнительное мажорное «освещение» темы,

отражающееся затем в тональном плане всей фуги⁴². Деятельная энергия темы поддерживается и «продвигается вперед» развернутыми интермедиями. Интермедии соль-минорной фуги не только интенсивно разрабатывают предшествующий мелодический материал; они важны и новизной своего тематизма, его индивидуальными чертами. Особенно выделяется интермедия, неоднократно вторгающаяся в общее движение призывным квартовым ходом, чеканным поступательным мелодико-ритмическим рисунком:



Длительные этапы безостановочного развития приводят к двум кульминациям. Первая отмечена массивной густой фактурой с формирующимися в ней сектаккордами; спускаясь сплошной лавиной, они упираются в органичный пункт, на котором звучит тема в основной тональности. Вторая, завершающая кульминация образуется четырехкратным проведением также в соль миноре. Кипучая энергия и целеустремленность, рожденные внутренними свойствами темы, полностью себя исчерпывают, достигая высшего предела.

В форме соль-минорной фуги можно усмотреть часто встречающуюся в фугах Баха репризную трехчастность. Первую часть составляют экспозиция и контрэкспозиция, затем следует большая средняя разработочная часть и сокращенная реприза. Однако ладотональный план фуги вносит «поправки» в ее общую конструкцию. В экспозиции фуги, в ее кульминационных областях — центральной и завершающей — господствует главная тональность. От экспозиции движение направляется в сторону доминанты, от первой кульминации — в сторону субдоминанты. Общие контуры тонального плана можно обозначить как T — D — T — S — T. Периодическое появление основной тональности как бы выполняет функции рефрена, материал же, расположенный в других ладотональных пластах, становится подобным эпизодам в рондо. В полифоническом жанре фуги такие тональные соотношения и являются признаком рондообразных форм.

Волнообразность подъемов и спадов всей музыкальной ткани, направленность местных кульминаций к центральной, а затем, в новой стадии, к заключительной создают неуклонно нарастающую сквозную линию динамического развития. Это позволяет говорить

⁴² В центральном разделе фуги большую роль играют тональности си-бемоль мажор, ре минор и фа мажор, в последующем развитии — до минор и ми-бемоль мажор.

о симфоничности фуги соль минор. Перспективно, в специфических условиях полифонического склада эта fuga как бы предугадывает грандиозные разработки бетховенских симфоний.

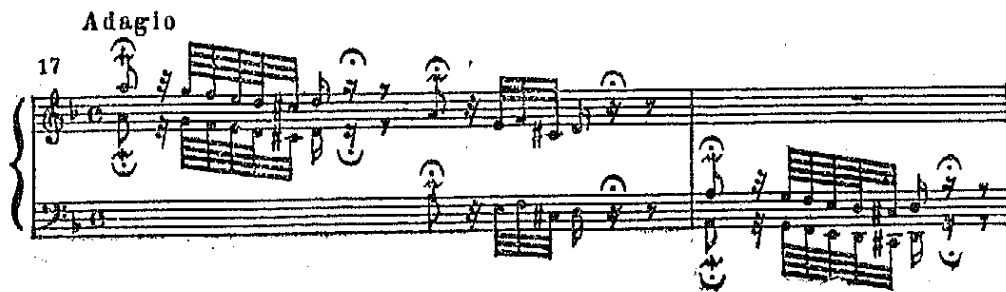
Токката и fuga ре минор. Среди органных сочинений Баха ре-минорная токката и fuga выделяются беспредельной мощностью звучания, редким богатством и разнообразием виртуозных средств, драматической патетикой. Рельефность, «объемность» музыкальных образов этого произведения роднит их с образами оперно-ораториальной музыки.

Между различными импровизационными жанрами органного искусства (фантазии, токкаты) нет принципиальной разницы, нет существенных композиционных и структурных различий. За токкатой закрепилось положение наиболее виртуозного из подобных жанров. В ней свободно чередуются эпизоды с блестящей техникой пассажного склада, с фугообразными имитационными построениями, с аккордовым звучанием и гармонической полнотой. Сочетание контрастных по характеру и типу изложения музыкальных построений составляет общий признак токкаты.

Прекрасным мастером монументальных драматических импровизаций был Дитрих Букстехуде. Бах многое перенял у него. Но изменения, внесенные Бахом, коснулись не только содержания, сделавшегося несравненно более глубоким, емким, но и формы, которая приобрела классически четкие контуры, собранность, стройность пропорций.

Из цепи импровизационно нанизанных эпизодов Бах обособляет fuga в отдельную самостоятельную часть; токкате же, как прелюдии или фантазии, отводит роль вступления; она предназначена создать атмосферу, нужную для восприятия более сложно развертываемой музыкальной мысли в фуге.

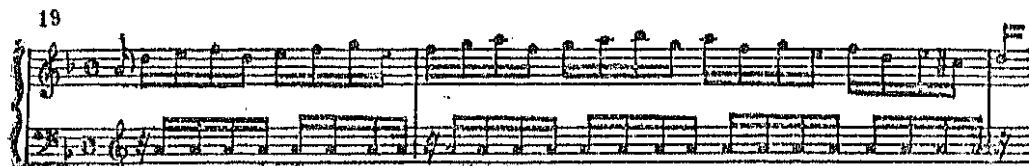
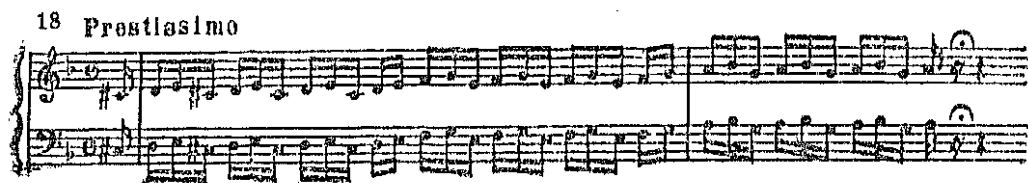
Музыкальный материал токкаты максимально насыщен драматическими элементами. С огромным пафосом, подобно коротким возгласам, призывам, звучит начало токкаты:



Напряжение первых фраз передается дальше, распространяется на все более широкие пласты, наполняет все пассажи, секвенции, придает аккордам патетический характер. Высокий драматический накал сообщает небольшой по размерам импровизации нечто могучее, необъятное.

В отличие от соль-минорной фантазии, в токкате нет противопоставления внутренние контрастных образов, нет и непрерывности мелодического развертывания, характерного для ля-минорной прелюдии. Каждое построение токкаты отделено одно от другого яркими каденциями.

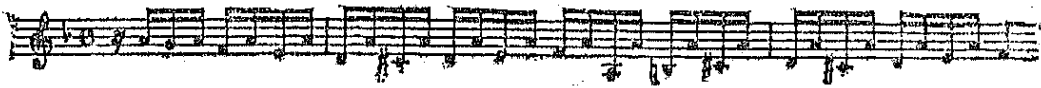
Первые два построения, при импровизационности изложения и видимой самостоятельности материала, являются, по существу, свободным варьированием темы:



Третье, заключительное построение суммирует весь материал и его развитие. В токкате, как и во многих других баховских сочинениях, напряженность движения возрастает от раздела к разделу, и кода оказывается, таким образом, драматической вершиной всего произведения.

Ре-минорная токката и фуга обладают исключительной цельностью композиции. Драматический пафос музыкальных образов токкаты, ее виртуозность вполне согласованы с таким же приподнято-патетическим стилем фуги.

Жанровое своеобразие ре-минорной токкаты и ее содержание оказали сильное воздействие на фугу, на ее форму, характер тематического материала и изложения. Виртуозная бравурность стиля и для фуги служит средством драматического раскрытия образа. Тема фуги органично вытекает из токкаты, как бы служит ее непосредственным продолжением:



Скрытое многоголосие в одnogолосной теме, особенности в расположении голосов при последующих проведениях и разработке материала — все это создает густую и плотную фактуру, сочное звучание, которым отличается все произведение в целом.

Бликий к гомофонному аккордовый склад фуги делает почти незаметными и малоощутимыми привычные для баховских фуг полифонические переплетения мелодических линий.

Принятые в подавляющем большинстве баховских фуг выдержанные противосложения и сложные контрапунктические приемы развития уступают место свободной разработке с использованием разнообразного тематического материала. Частые развернутые в большие построения интермедии (в ряде случаев — на новом материале) вносят в фугу необычайный для этой формы элемент импровизационности.

Внутреннюю связь двух частей цикла закрепляет кода фуги. Это грандиозная заключительная фантазия, которая патетикой, массивной звучностью, импровизационным характером сменяющихся эпизодов напоминает токкату.

Так характер токкаты определил своеобразие реминорной фуги, а тем самым и единство композиции, нерасторжимость ее частей.

КЛАВИРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Интенсивное развитие светской инструментальной музыки в XVI—XVII веках было проявлением тенденций, общих для всего искусства эпохи Возрождения. Стремление освободиться от опеки и власти церкви, от средневековой идеологии, приблизить искусство к жизни и выразить в нем чувства и мысли, которыми живет человек, вдохновляло художников того времени. Именно в эту пору музыка завоевывает независимость, становится самостоятельной областью духовной культуры.

Появление оперы знаменовало окончательное «отделение» музыки от церкви, высокую зрелость музыкального искусства, его способность к безграничному развитию.

Заметный подъем клавирного искусства наблюдается с первой половины XVIII века; он связан с деятель-

ностью выдающихся мастеров: Франсуа Куперена, Доменико Скарлатти (1685—1757), Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и других. Не умаляя исторической роли Куперена, Скарлатти, Генделя, следует особенно выделить значение Баха как величайшего новатора в области клавирного творчества.

Так же как и другие знаменитые музыканты XVIII века, Бах опирался на богатый, веками накопленный опыт.

Восприняв самое интересное и лучшее, чем обладали школы клавирного искусства Италии, Англии, Франции, Бах не пренебрег тем, что было создано у него на родине.

В Германии складывалась своя национальная школа клавирной музыки. Правда, господство органа замедлило этот процесс, и клавир долгое время занимал подчиненное положение. Тем не менее большинство крупных немецких композиторов трудилось над созданием репертуара и для этого инструмента. Фробергер, Керль, Муффат, так же как Пахельбель или Букстехуде, сочиняли множество пьес для клавира, но в них значительно сильнее сказывалось влияние итальянских и французских композиторов.

Более самостоятельным и новым было творчество Иоганна Кунау — непосредственного предшественника Баха на посту кантора школы св. Фомы. Кунау принадлежит много клавирных сочинений, и при жизни его они пользовались большой известностью. Особенно популярны были так называемые «Библейские сонаты» — программные произведения; их поэтическое содержание навеяно некоторыми эпизодами из Библии.

Кунау один из первых применил для клавира форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы; он затронул в клавесинной музыке более сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. В этом Кунау вплотную приблизился к Баху. По мнению Ромена Роллана, «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастьяна Баха... но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом»⁴³.

⁴³ Роллан Ромен. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — Собр. соч., т. 7. Л., 1935, с. 150.

Однако и здесь, в клавирной музыке, так же как и в органной, Бах несоизмерим ни с одним своим предшественником или современником. Исключительная многогранность, гигантские масштабы новаторства, упорные, настойчивые поиски выразительных средств, способных с наибольшей полнотой выразить всю новизну задуманного, сближают Баха с Моцартом, а еще больше с Бетховеном.

Бах не ограничивался разрешением отдельных частных задач, он решительнее и целеустремленнее, чем все его современники, работал над тем, чтобы поднять бытовые формы и жанры клавирной музыки на высоту и уровень большого, возвышенного искусства.

Бах первый ощутил универсальность клавира. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, где, не стесняемый внешними запретами и церковным контролем, мог свободно экспериментировать и осуществлять самые смелые проекты и идеи.

Сфера чистого клавесинизма не была чужда Баху; известно его увлечение музыкой Франсуа Куперена; однако установившиеся в творчестве композиторов-клавесинистов приемы выразительности, формы и жанры не всегда соответствовали глубоким замыслам и характеру баховских образов. Перед Бахом стояла насущная задача: преодолеть ограниченность средств, которыми располагала клавесинная музыка, и заставить инструмент, предназначенный для аккомпанемента или непритязательного домашнего музицирования, заговорить серьезно и внушительно о значительных и важных явлениях жизни, сделать его пригодным для передачи больших чувств и мыслей.

В своей работе над созданием новых жанров и над отдельными клавирными произведениями Бах ориентировался не столько на собственно клавесинную музыку, сколько на то новое, что принесло развитие мировой музыкальной культуры в самых различных ее видах.

Бах заимствует из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические и технические приемы, особенности формы, жанров и делает их достоянием клавирного искусства. Он безгранично расширяет художественные средства инструмента, обогащает его новой виртуозной техникой, преображает самое содержание музыкальных образов. Благодаря Баху сделалось очевидным, что клавиру, так же как

органу, доступна сфера высокой лирики и патетики, что к клавиру применимы новые принципы итальянской скрипичной школы — виртуозный, концертный стиль, кантиленность мелодики.

Новизна собразного содержания видоизменила тематизм, потребовала разработки новых приемов изложения и развития, насытила музыку клавира идеями и чувствами большой значимости.

Бах ввел в творческую практику ряд жанров, немыслимых ранее в клавирной музыке. Он по-новому трактует клавирную сюиту, широко использует импровизационные и имитационные формы, практиковавшиеся раньше преимущественно в органной музыке. Применяя достижения скрипичного искусства, он способствует образованию нового жанра клавирного концерта. Жанровое богатство баховской клавирной музыки дополняется огромным количеством всевозможных вариаций и педагогических пьес. Труды мыслителя-новатора и вдохновенного художника, труда мастера, пронизательного и кропотливого, обязана фортепианная музыка своим блестящим будущим. Бах был ее основоположником.

Бах писал для клавира на протяжении всей своей творческой жизни — в Арнштадте и Веймаре, в Кётене и Лейпциге. Но только в Кётене композитор достиг в этой области того совершенства, которым обладал уже в органной музыке. В Кётене были созданы Французские и Английские сюиты, двухголосные и трехголосные инвенции, первый том «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическая фантазия и фуга» и многие другие клавирные произведения. Даже такой далеко не полный перечень позволяет судить об исключительной разносторонности и многообразии замыслов и жанров, которых никогда ранее не знала клавирная музыка. К жанру сюиты Бах испытывал постоянный творческий интерес.

Сюиты. На протяжении почти всей своей композиторской деятельности он неустанно работал над сюитой, углубляя ее содержание, совершенствуя ее формы. Произведения в этом жанре он писал для сольных инструментов (клавесина, скрипки) и для различных инструментальных составов.

Кроме отдельных сочинений, близких сюите, Баху принадлежат три сборника клавирных сюит, по шести в каждом: шесть Французских, шесть Английских, шесть

партит⁴⁴. Происхождение и смысл названий сюит точно не установлены. Существует предположение, что Французские сюиты были названы так потому, что они наиболее близки к типу сюит и манере письма французских клавесинистов. Английские написаны были якобы по заказу некоего англичанина.

Французские сюиты — самые ясные по композиционному замыслу, несложные по своему содержанию. В них явственны связи с привычными формами бытовой музыки. Простота фактуры, скромность клавирного стиля указывают, что эти произведения были, по-видимому, предназначены для исполнения в домашней обстановке для любителей музыки.

Во Французских сюитах Бах точно придерживается установившейся схемы: все шесть сюит начинаются аллемандой, за ней следуют куранта и сарабанда, и завершается цикл жигой.

Не отказываясь от устоявшейся традиционной схемы, Бах подчиняет ее новому для каждой сюиты художественно-композиционному замыслу. Он насыщает свои пьесы полифонией, приближает по характеру музыки и изложения аллеманду к прелюдии, жигу к фуге. Сарабанда становится средоточием лирических эмоций. Исключительна лирическая выразительность мелодий в сарабандах, которые Бах развертывает импровизационно с большим ритмическим разнообразием; иногда они напоминают флейтовые мелодии с их переливчатым звучанием и орнаментальным рисунком. В этих случаях Бах обращается к давнему обычаю, когда мелодии в элегических, жалобно-печальных произведениях исполнялись на флейте.

Уже в музыке предбаховского времени можно видеть, как в старинных танцах постепенно утрачивались связи с их первоисточниками. У Баха этот процесс завершается; от танца у него остается характер движения, некоторые метро-ритмические признаки, которыми композитор пользуется в высшей степени свободно и индивидуально. Зато в группе номеров интермеццо (между сарабандой и жигой) — в менуэтах, гавотах, полонезах и других — типичность танцевальных ритмов, особенность самого танца выражены более непосред-

⁴⁴ Шесть партит вошли в первую часть «Klavierübung», которая относится к 1726—1730 годам. Седьмая партита и Итальянский концерт вошли во вторую часть «Klavierübung», появившуюся в 1735 году.

ственно и отчетливо. Введение интермеццо — пьес, обычно контрастных по образному и эмоциональному строю предшествующим, в особенности сарабанде, — образует переход от самой медленной части к самой быстрой, обогащает композицию сюиты. Легкость и непринужденность танцев в интермеццо подчеркивают сгущенную эмоциональность сарабанды.

Во Французских сюитах намечается новая тенденция, общая для всех сюитных циклов Баха. Контрастность не ограничивается различиями в движении, метре, ритме; противопоставление пьес разного эмоционального содержания приводит к внутреннему контрасту, к контрасту образов.

В Английских сюитах и партитах происходит дальнейший процесс расширения и углубления композиционного замысла сюиты. Выражается этот процесс в стремлении к укрупнению масштабов сюитного цикла, в возрастании драматической роли контрастов. За некоторыми частями цикла закрепляется положение опорных точек сюитной композиции. Самый стиль, приемы и манера изложения становятся более виртуозными — концертными.

Началу любой английской сюиты или партиты предшествует нетанцевальная вступительная пьеса: прелюдия в Английских сюитах, прелюдия, увертюра, фантазия, токката, симфония в партитах. В большинстве своем вступительные части — это крупные построения импровизационного склада, разнообразные по материалу и фактуре. Движение в них свободное, не зависящее от метра и ритма танца.

Прелюдия своей нетанцевальностью и свободным развертыванием материала противопоставлена остальным номерам сюиты. Обособленная в самостоятельную часть цикла, прелюдия нередко приобретает концертные черты, становится одним из наиболее важных разделов в композиции сюиты.

Продолжающаяся в сарабанде концентрация лирических эмоций выделяет ее из круга танцевальных пьес; сарабанда приобретает функцию «лирического центра». За жигой закрепляется роль финальной пьесы, замыкающей весь сюитный цикл.

В Английских сюитах и партитах завершается путь развития баховской сюиты. Принцип «несюитного», драматического контраста становится основой будущих циклических композиций.

Итальянский концерт. Итальянский концерт, изданный в 1735 году, — завершение длительной работы Баха над жанром сольного клавирного концерта.

Начиная с 20—30-х годов в Германии значительно усиливается интерес к подобного рода жанрам. Рост общественной музыкальной жизни, новые формы музицирования, возникающие различные музыкальные общества (любительские и профессиональные) ставили перед композиторами задачи создания чисто концертного репертуара. Так возникла проблема сольного концерта. Увлечение концертом становится всеобщим для музыкантов, независимо от их творческого направления и школы. Постепенно этот жанр кристаллизуется и в зрелом творчестве Моцарта приобретает свои типические жанровые черты и классическую форму.

Родоначальником клавирного концерта, композитором, создавшим его первые образцы, был И. С. Бах.

Итальянская скрипичная школа, находившаяся в этот период на подъеме, культивировала новые формы сольной светской музыки, которые приобретали все более широкое распространение и успех. Плодотворная деятельность итальянских мастеров укрепляла Баха в мысли о необходимости дальнейшей разработки различных видов светской концертной музыки.

Используя опыт итальянских мастеров сольного скрипичного концерта, Бах заимствовал оттуда целый ряд приемов, и в частности трехчастное циклическое строение, основанное на принципе контраста частей, контраста движения: быстрого, медленного, быстрого. Влияние итальянской музыки сказывается и в стремлении облегчить фактуру, освободить ее от полифонической перегрузки, в мелодически выразительном и блестящем виртуозном стиле, во внесении элементов народно-бытовой музыки.

Многочисленные клавесинные концерты Баха — в подавляющем большинстве переложения скрипичных концертов итальянских композиторов или же собственных концертов для скрипки. В процессе переработки и приспособления к клавиру скрипичного концерта Бах овладевал новым жанром, отбирал приемы, нужные для развития виртуозного клавирного стиля.

Итальянский концерт, результат долгих, упорных исканий, представляет собой наиболее законченный тип оригинального баховского сольного концерта; одновременно это образец еще зарождающегося жанра кла-

вирного концерта. Тем не менее по общей концепции, композиционному замыслу, образному содержанию Итальянский концерт уже не только соответствует характеру и требованиям жанра, но и определяет его отдельные свойства и признаки.

В Итальянском концерте стабилизируется схема трехчастной циклической композиции, определяются положение и функции каждой ее части. Выработанная Бахом форма сделалась устойчивой исторической традицией для циклических композиций концертного плана.

Стремительной динамикой, демократизмом музыкальных образов Итальянский концерт близко соприкасается с увертюрами итальянских комических опер *buffa*, с клавириными сочинениями Доменико Скарлатти. Одновременно это предвосхищение будущего, нить, тянущаяся к лучезарному искусству Гайдна и Моцарта.

Праздничность, радостное возбуждение насыщают эмоциональную атмосферу Итальянского концерта. Характер этих чувств возникает из самой природы жанра концерта — той формы музыкального общения, когда артист, непосредственно обращаясь к аудитории, воодушевленный ее присутствием, показывает свое искусство и мастерство.

С первых фраз, которыми начинается Итальянский концерт, устанавливается тон жизнерадостной устремленности, он продолжает господствовать на всем дальнейшем протяжении. Этому не противоречат контрастные соотношения трех частей произведения: *Allegro* (фа мажор), *Andante* (ре минор), *Presto* (фа мажор); средняя часть своей мягкой, но отнюдь не скорбной лирикой только ярче оттеняет активную динамику крайних частей.

Allegro — основная часть всего цикла. Выпуклость, «звонкая» яркость музыкальных образов, действенный характер развития, тематическая разработка материала предвосхищают сонатные *allegri* венских классиков, в частности Гайдна.

В *Allegro* Итальянского концерта ведущая роль принадлежит первой теме. Жизнедеятельная, полнокровная, она наделена силой, сообщающей энергию всему последующему движению.

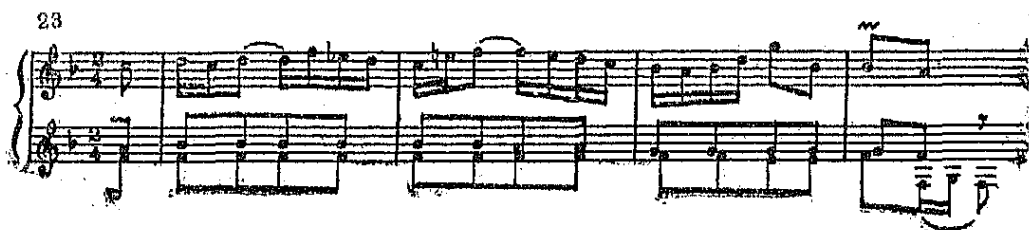
Среди обильного тематического материала *Allegro* эта тема выделяется своей мужественностью, мускульной упругостью, отвечающим ее характеру изложением: гомофонным, аккордовым складом, четной периодично-

стью структуры (период из восьми тактов: 4 + 4) и метрических акцентов, ритмическим подчеркиванием сильных долей:



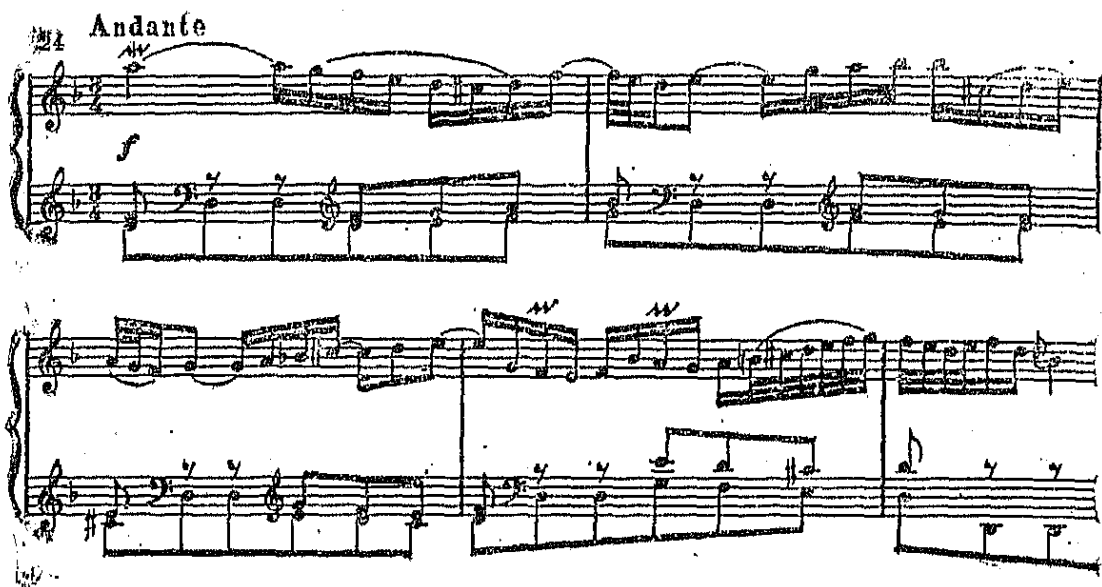
Значение первой темы во многом подобно значению главной партии сонатного *allegro*, которая выражает обычно основную мысль. Есть и конструктивная общность с сонатной. *Allegro* концерта, так же как и сонаты, состоит из четко отграниченных трех разделов. Первый не совсем совпадает с классической сонатной экспозицией, но заменяет ее широким показом всего тематического материала. Второй раздел — разработка — самый обширный и действенный. В жанрах концертной музыки, и в особенности клавирной, это один из первых примеров высокого искусства тематической разработки, искусства, перешедшего от Баха к Гайдну, Моцарту, Бетховену. Третий раздел — реприза с ее специфическими функциями восстановления нарушенной устойчивости и симметрии.

Вместе с тем в экспозиции концерта нет тонального контраста, необходимого для сонатной формы. Однако тематический контраст уже намечен. Три темы экспозиции, хотя и объединенные общим жизнерадостным тоном, различаются прежде всего по изложению, фактурному облику. Вторая тема своим моторным оживленным движением приближается по типу изложения к будущей связующей партии сонатного *allegro*, третья — с ее светлым звучанием относительно высокого регистра (без басов), прихотливым, узорчатым рисунком — к побочной:



В средней части Allegro интенсивной разработке подвергается весь тематический материал первого раздела; в движение приводится вся музыкальная ткань, что еще более повышает общую оживленность тона. Ее оттеняют лирические минорные эпизоды, напоминающие своим изложением «побочную партию». Реприза возвращением к главной теме в ее первоначальном изложении и основной тональности замыкает движение и логически завершает первую часть концерта.

Andante мечтательностью, лирической поэтичностью, свободным импровизационным разворачиванием мелодии, минорной окраской противопоставляется действенности крайних частей концерта:



Кантиленность Andante, протяженность и плавность разворачивания мелодических линий, приемы развития — варьирования, вызывающие ощущение «бесконечности» мелодической линии, — все это подсказано было Баху, выразительным стилем итальянской скрипичной музыки.

Новым для клавирной литературы являются приемы гомофонного изложения с ясным разграничением выразительных функций каждой руки. Мелодия обособлена от аккомпанемента, ее ведет правая рука в верхнем голосе — нижний и средние голоса исполняет левая рука. Звучание мелодии можно уподобить не только скрипке, но и какому-нибудь деревянному духовому инструменту (флейте или гобою), выразительные линии параллельно движущихся средних голосов — аккомпанементу струнного ансамбля, поддерживаемого мерным, почти неподвижным басом. Самостоятельность трех пластов музыкальной ткани создает ощущение звуковой

перспективы и в то же время внутренней напряженности и сдержанной экспрессии.

Финал — Presto — контрастен Andante и в то же время родствен Allegro:

25 Presto

В нем восстанавливается поступательное движение, происходит обращение к музыкальным образам, наполненным живой энергией и радостью. Только в финале это выражено еще более стремительно и динамично по сравнению с первой частью, и этому в немалой степени способствует полифоничность изложения. В финале ярче проступает жанровая танцевально-игровая природа музыкальных образов и обусловленная характером музыки рондообразная форма. Особенность третьей части концерта как заключительной части цикла — в концентрации движения, в стремительности динамики.

Концепция Итальянского концерта становится типичной не только для жанра сольного концерта. Итальянский концерт — циклическое произведение, которое отличается от сюиты и многими чертами предвосхищает уже классическую сонату.

«Хорошо темперированный клавир». Бах обладал исключительно широкими музыкальными интересами, и в его творчестве представлены самые различные жанры, но фуга, и собственно клавирная фуга, всегда находилась в центре его внимания. Он постоянно стремился к совершенствованию этой формы; усиленной

работой над клавирной фугой отмечены важнейшие этапы творческой жизни композитора. В известной мере эволюция баховской клавирной фуги отражает эволюцию всей его эстетики.

Первому тому прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», завершённому в Кётене в 1722 году, предшествовал большой труд. Во всех более ранних произведениях Бах производил как бы предварительные опыты над сложной и новой для клавира формой. Тем не менее эти произведения, хотя и далекие от высшего совершенства «Хорошо темперированного клавира», обладают высокими художественными достоинствами и постоянно используются в концертном и педагогическом репертуаре.

Двадцать четыре прелюдии и фуги, составляющие первый том «Хорошо темперированного клавира», — по сей день непревзойденные образцы полифонической клавирной музыки.

Много лет спустя, в Лейпциге, Бах вновь возвращается к проблеме цикла из прелюдии и фуги с привлечением всех тоналностей мажорного и минорного ладов. Так появляется второй том «Хорошо темперированного клавира» из двадцати четырех прелюдий и фуг.

«Хорошо темперированный клавир» справедливо считается своеобразной энциклопедией баховских образов. В редком разнообразии камерных форм «Хорошо темперированного клавира» раскрывает Бах большой и сложный внутренний мир человека, его художественно-поэтические представления, богатейшую область человеческих чувств.

«Не далее как в „Wohltemperiertes Klavier“, — говорил А. Рубинштейн, — вы находите фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи — в красоте...»⁴⁵.

Этическое содержание, воплощенное в форме безупречного совершенства, подняло «Хорошо темперированный клавир» на положение величайшего явления мирового искусства. Недаром на этих произведениях учились великие музыканты: Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие. Бах не подозревал того, что со-

⁴⁵ Рубинштейн А. Музыка и ее представители, М., 1891 г. 37.

здаваемые им творения представляют сокровища искусства исключительной ценности. Сочиняя их, он ставил перед собой самые скромные задачи и писал их с чисто инструктивными педагогическими целями. Иногда он формулировал свою мысль в заглавии (заменяющем предисловие) к какому-либо сборнику полифонических пьес.

«Хорошо темперированный клавир» Бах писал, желая внедрить в художественную практику умение пользоваться всеми тонами темперированного строя, о чем сам объявил в следующих выражениях: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные Ut, Re, Mi, так и минорные Re, Mi, Fa. Написаны для пользы и употребления жадной до учения музыки молодежи, особенно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области»⁴⁶.

Оба тома пьес «Хорошо темперированного клавира» скомпонованы по одинаковому формальному признаку. Каждая прелюдия и fuga составляет отдельное, самостоятельное произведение, объединенное общей тональностью: прелюдия и fuga до мажор, прелюдия и fuga до минор, прелюдия и fuga до-диез мажор, прелюдия и fuga до-диез минор и т. д. Таким образом, последовательно в хроматическом порядке охватывается весь круг диезных и бемольных тональностей мажорного и минорного ладов.

Темперированный, или равномерный, «выравненный» строй, в отличие от натурального, основан на делении октавы на двенадцать равных полутонов. Настроенный натурально клавишный инструмент звучал чисто в пределах тональностей с малым количеством знаков; тональности свыше трех-четырёх знаков звучали фальшиво и почти не употреблялись. Чем больше возрастала роль клавира как аккомпанирующего и как сольного инструмента, тем сильнее назревала необходимость в едином правильном строе, который позволил бы применять все тональности мажорного и минорного ладов, свободно модулировать, пользоваться неисчерпаемыми возможностями энгармонизма. Темперация была известна и до Баха, однако только гений Баха смог систематизировать и обобщить с такой художественной силой потребности и стремления своего века, предвосхитить то, что лишь много позже вошло в музыкальную практику.

Темперация неизмеримо раздвинула границы гармонического мышления, обогатила музыку новыми

⁴⁶ Цит. по кн.: Алексеев А. Клавирное искусство, вып. I, М. — Л., 1952, с. 76.

средствами развития; тональные отклонения, модуляции сделались существеннейшим фактором в разработке материала. В первую очередь завоевания темперации сказались в собственных сочинениях Иоганна Себастьяна Баха, на его прелюдиях и фугах, где логика тонального плана, модуляции играют первостепенную формообразующую роль.

* * *

В сборниках «Хорошо темперированного клавира» явные тематические связи между прелюдией и фугой отсутствуют. Тем не менее их объединение не ограничивается общей тональностью; существуют менее «видимые» связи, обусловленные внутренним, идейно-эмоциональным содержанием и проявляющиеся в каждом отдельном случае по-разному. Отсюда такое многообразие приемов сочетания и согласования двух различных пьес в единое и нерасторжимое целое.

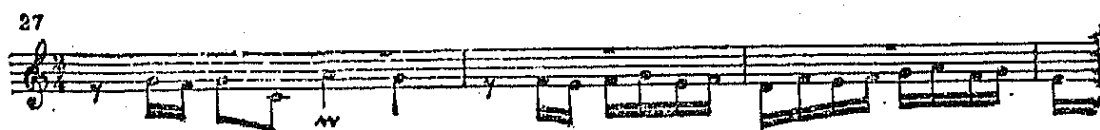
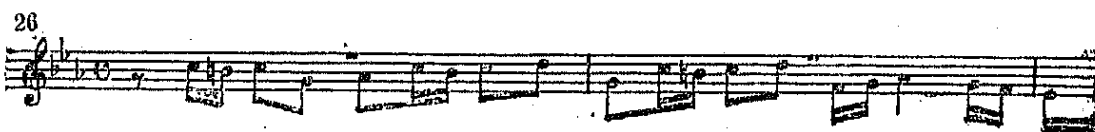
Но есть и общее условие — оно вытекает из существа полифонической музыки и ее форм — контрастное сопоставление импровизационной прелюдии и строго конструктивной фуги. Этот обязательный, так сказать, внешний контраст углубляется внутренним, когда сопоставляются различные по содержанию и характеру музыкальные образы. Так, мужественному, энергичному, с моторным поступательным движением музыкальному образу до-минорной прелюдии противопоставляется изящная грация фуги; «оборотной стороной» идиллической соль-минорной прелюдии оказывается скорбная лирика фуги; легкому скольжению ре-мажорной прелюдии с ее скрипичной фактурой противопоставлена пышная, театрально-нарядная фуга (I т.).

Контрастность музыкальных образов прелюдии и фуги типична для баховских циклических композиций; в «Хорошо темперированном клавире» контрастность составляет основной принцип. Однако нередки случаи, когда слитность прелюдии и фуги определяется не контрастным различием, а общностью содержания музыкальных образов. В качестве примера можно привести прелюдии и фуги ми-бемоль минор, до-диез минор, си минор (I т.).

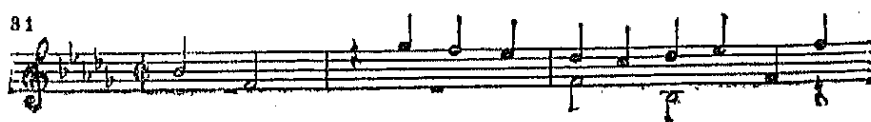
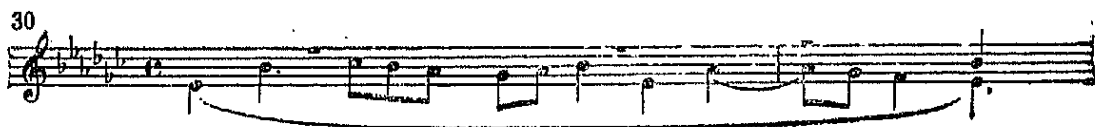
Пьесы «Хорошо темперированного клавира», как и большинство инструментальных пьес Баха, относятся к области непрограммной музыки, то есть у них нет на-

званий, не существует авторских указаний на конкретный сюжет или поэтический замысел. Но широкие образные и жанровые связи помогают проникать в скрытый смысл баховской музыки.

Неисчерпаемо разнообразие идей и их музыкального воплощения в «Хорошо темперированном клавире». И все же типичность музыкальных образов допускает некоторую группировку прелюдий и фуг по выраженным в них жанровым признакам, по схожести (несмотря на бесконечность оттенков) эмоционального содержания. Так, например, фуги до минор (I т.), до мажор (II т.), до-диез мажор, соль мажор (I т.) можно отнести к произведениям, в которых очень тонко претворена тематика танцевального склада (этим фугам иногда свойствен скерцозный характер):

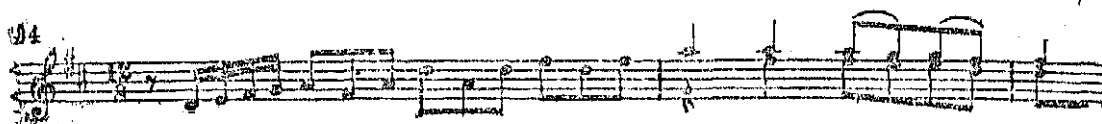
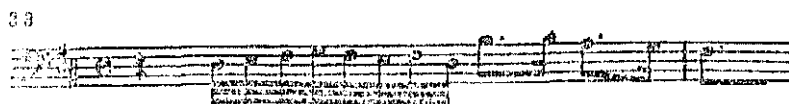


Песенное лирическое начало лежит в основе ми-бемоль-минорной, си-бемоль-минорной (I т.) или до-минорной фуги (II т.):





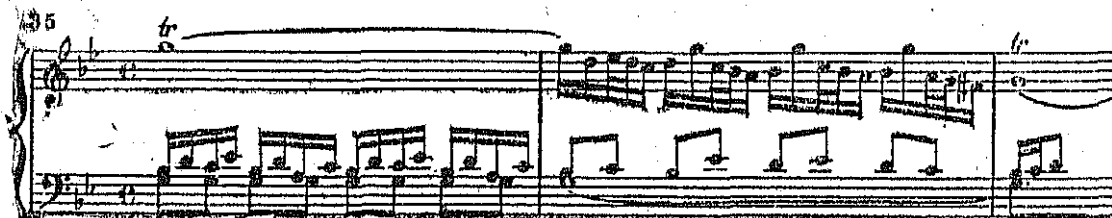
В фуге ре мажор (I т.), прелюдии ре мажор (II т.) своеобразно преломлены торжественно-героические образы оперно-ораториального склада:

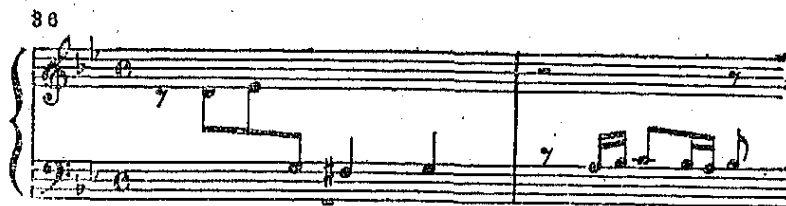


Центральное место занимает большая группа прелюдий и фуг углубленно-лирического характера. Они выделяются особой серьезностью мысли, интенсивностью внутреннего развития. В них раскрывается поражающая глубиной и многогранностью вдохновенная баховская лирика. В каждой пьесе этой группы — всегда новое освещение темы, иной ее поворот: патетический или трагедийный, просветленно-печальный или отрешенно-созерцательный, философски-самоуглубленный или скорбно-лирический.

Прелюдия и фуга соль минор (I т.). Прелюдия и фуга соль минор — одно из самых прекрасных сочинений Баха для клавира. Тонко сочетаются здесь едва уловимые переходы от объективной обрисовки поэтического образа к лирике субъективных переживаний, от философски-скорбной сосредоточенности к высокому драматизму. Сложное единство этих мыслей и чувств составляет богатое содержание соль-минорной прелюдии и фуги.

Каждая пьеса цикла строится на развитии самостоятельного музыкально-поэтического образа. Их контраст очевиден: ясная, светлая по колориту прелюдия противостоит скорбному раздумью фуги:





В процессе развития музыкальный образ прелюдии заметно преобразуется, и новая тема — тема фуги и fuga в целом воспринимаются как естественное продолжение, дальнейшее раскрытие одной поэтической идеи.

Музыкальный образ, который составляет основу прелюдии, допустимо охарактеризовать как пасторальный⁴⁷. Непосредственной связи с жанрами пасторальной музыки здесь нет. Но некоторая близость есть, хотя она затуманена и претворена с большой тонкостью⁴⁸.

Пасторальность темы подчеркивается своеобразием мелодического рисунка; в переливчатости трелей, в грациозных поворотах мелодии и ритма как бы имитируется звучание свирели и пастушеского наигрыша. Отодвинутые на большое расстояние два органных пункта (два крайних голоса) вызывают ощущение дали, простора. Прозрачность колорита усиливает пасторальные тона темы.

Удивительным кажется минорный лад в пьесе идиллического настроения. Но именно минор смягчает краски, вносит живительное тепло в этот несколько

⁴⁷ В XVII веке и в особенности в первой половине XVIII века увлечение пасторальной тематикой распространилось на инструментальную музыку и породило обширную литературу. В бесчисленных миниатюрах для клавесина, скрипки и даже органа, часто носящих названия «пастораль», «мюзет», воспроизводилось звучание народных инструментов (лиры, волынки), пастушеских наигрышей, голосов природы. Это увлечение разделяли Бах и Гендель.

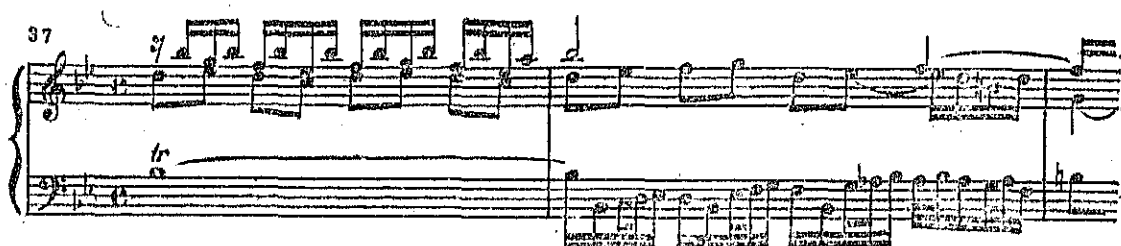
⁴⁸ Некоторые особенности соль-минорной прелюдии роднят ее с так называемым Musette (мюзет) — распространенным в те времена танцем народного происхождения. Спокойное но довольно быстрое движение, звучащий наподобие крестьянской волынки органный пункт средней высоты, четырехдольная метрическая основа — общие моменты у прелюдии и мюзета. Musette — маленькая волынка, одновременно и название танца. Советский музыковед Б. Л. Яворский описывает его следующим образом: «Мюзет — спокойный, но быстрый танец под звуки волынки (musette). В сюитах Бах употребляет его как мажорную среднюю часть на органном пункте средней высоты в минорных гавотах („Gavotte à la Musette“)"» (Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М. — Л., 1947, с. 27). В Musette — инструментальных пьесах с характерной пасторальной тематикой — идиллически изображались картинки сельской жизни и природы.

отвлеченный пасторальный образ. Минор накладывает мягкие тени, придает налет мечтательной грусти.

В отличие от импровизационно-прелюдийных форм с типичной для них текучестью и непрерывностью движения, соль-минорная прелюдия обладает ясной расчлененностью структуры. В целом прелюдия состоит из трех отграниченных каденциями построений. Каждое построение начинается новым проведением темы в другой тональности: первое — в соль миноре, второе — в си-бемоль мажоре, третье — в до миноре⁴⁹.

Для всего последующего развертывания музыкального материала, для развития образа исключительное значение приобретает единство мелодического и ладо-тонального движения. Переход от первого построения ко второму, модуляция из соль минора в си-бемоль мажор сопровождаются сменой нисходящего направления мелодических линий на восходящее, контрапунктической перестановкой голосов при проведении темы. Общее стремление к подъему, перенесение всего материала в относительно высокие регистры при мажорной тональности рассеивают некоторую затемненность красок.

Эпизод в си-бемоль мажоре занимает центральное положение в прелюдии и возвышается как светлая мажорная кульминация:



Особенно значителен контраст второго и третьего (до-минорного) построений; в третьем происходят наиболее глубокие изменения в характере музыкального образа.

Интенсивное мелодическое развитие, имитации и секвенции выявляют новое смысловое содержание неко-

⁴⁹ В данном случае периодичность появляющихся каденций, равномерность метрических акцентов, по-видимому, вызваны связью с танцем, с жанром.

Общую структуру прелюдии можно представить следующим образом:

1-е постр.	2-е постр.	3-е постр.
2 такта + 4 такта	4 такта	8 тактов + 2 такта
g-moll	B-dur	(дополнение)
		c-moll — g-moll

торых мелодических оборотов. Обострение интонационного тяготения (частое употребление неустойчивых звуков: вводных тонов, второй пониженной ступени), качество интервалов (кварто-квинтовые ходы мелодии с тритонными оборотами), минорная тональность — все это драматизирует мелодию, делает ее более напряженной и экспрессивной.

Так изменение эмоционального строя прелюдии в третьем ее построении подготавливает естественный переход к новому музыкальному образу, к скорбной теме фуги⁵⁰.

Фуга соль минор — пример скорбной музыки Баха, его углубленной лирики, в которой серьезность мысли сочетается с теплом сильного лирического чувства.

В непрерывном драматическом развитии совершается переход от сосредоточенно-скорбного раздумья к драматически-активному выражению эмоций.

В процессе внутреннего роста музыкального образа создается сквозная драматическая линия, которая проходит через все разделы фуги: экспозицию, разработку, репризу.

⁵⁰ Внутренняя связь прелюдии и фуги сказывается в общности тонального плана; в фуге движение тональностей происходит по тому же кругу, что и в прелюдии: от соль минора к си-бемоль мажору, затем к до минору и замыкается исходной тональностью соль минор. В центре находится си-бемоль-мажорное построение, которое, так же как в прелюдии, своим просветленным характером противопоставляется окружающему минорному звучанию. Можно усмотреть и интонационную связь прелюдии с фугой. Секундовые ходы с упором на вводные тоны, особенно настойчиво повторяющиеся в третьем построении прелюдии, составляют также и интонационную основу фуги:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with the number '38' in the upper left corner. It consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The second system is positioned below the first and also consists of two staves with similar musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the tonal and melodic connections discussed in the text.

Некоторые приемы выразительности, которыми обрисована тема фуги, типичны у Баха при воплощении раздумчивых лирико-драматических музыкальных образов. Индивидуальность теме придает сочетание напряженных секундовых, полутоновых оборотов с патетическим ходом на уменьшенную септиму к акцентируемому вводному тону⁵¹ (см. пример 36).

Два контрастных, ясно отчлененных, но и взаимно дополняющих тематических элемента образуют тему фуги. Контрастность темы — проявление сложности музыкального образа — важный для последующего развития драматический фактор. На протяжении всей фуги эти элементы постоянно сопутствуют один другому, и скорбная патетичность первого уравновешивается вдумчивым спокойствием другого.

Фуга насыщена тематическим материалом. Все противосложения и интермедии основаны на мелодических и ритмических оборотах темы, отсюда удивительное единство и монолитность формы.

В экспозиции четыре проведения темы. В интермедии происходит переход к средней части, которая начинается с проведения темы в тональности параллельного мажора, в си-бемоль мажоре.

Порядок вступления голосов в экспозиции, как всегда в полифонических сочинениях Баха, имеет особый смысл, несет особые выразительные функции.

Первая пара голосов (альт — тема, сопрано — ответ) звучит в среднем регистре, во втором проведении заметно усиливается приподнято-патетический тон темы⁵², и с каждым последующим проведением степень эмоционального напряжения возрастает.

Третий и четвертый голоса проходят в низких регистрах. Благодаря тембровому контрасту с предшествующим проведением, густой звучности басового регистра,

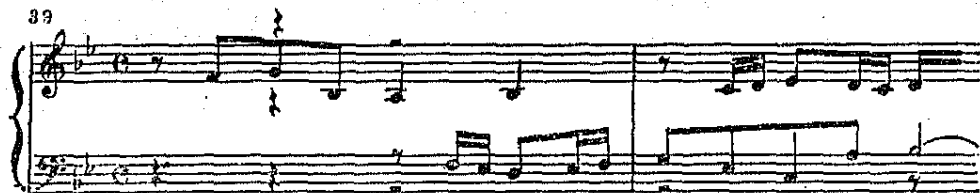
⁵¹ Характер, выразительные свойства баховских тем яснее всего сказываются в их интонационном строении, в строении интервалов. В скорбных минорных темах Бах часто пользуется падающими секундовыми ходами мелодии, которые как бы воспроизводят человеческий вздох, стон: например, тема «Kugle eleison» из си-минорной мессы; хоровая мелодия «Crucifixus» оттуда же, тема фуги си-минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и много других.

⁵² Этому способствуют более высокий звуковой уровень второго голоса, расширенная интервалика мелодии (малая терция вместо малой секунды, акцентируется терцовый звук лада вместо сексты гармонического минора).

уплотнению всей фактуры, тема предстает уже освещенная иначе, колорит ее становится более мрачным; контрапунктическая перестановка мелодических линий помогает ярче обнаружить контрастность темы⁵³. Для экспозиции четвертое проведение темы оказывается местом кульминации. Новое противосложение (третье) строится как свободная имитация темы и воспринимается как ее стреттное проведение. Этим приемом подчеркивает Бах драматизм момента, доводит его до наибольшего эмоционального сгущения⁵⁴.

В интермедии, следующей за экспозицией и соединяющей ее со средней частью, напряжение ослабевает. Интермедия контрастна экспозиции, в ней происходит значительное просветление, которое подготавливает мажорное звучание темы в средней части. Эмоциональная разрядка в интермедии необходима перед новым драматическим нарастанием⁵⁵.

В средней части тема фуги вступает в новую фазу развития:



На первой стадии, где меняется ладовая окраска темы и господствует мажор (си-бемоль мажор), развитие

⁵³ В полифонии перемещение мелодических линий образует так называемый сложный контрапункт. В данном случае сложный контрапункт служит выразительным средством, которое должно раскрыть драматическое содержание темы.

⁵⁴ Стретта (сжатие) в полифонии означает проведение темы, когда имитирующий голос вступает с темой до того, как ее закончит другой голос. В полифонической музыке стретта — один из наиболее динамических приемов развития и потому чаще всего встречается в разработочных и заключительных разделах полифонических произведений.

⁵⁵ Средством, способным углубить контрастность построений, служит частый в полифонических произведениях прием смены голосов. В данном случае плотная фактура четырехголосной экспозиции в интермедии разрежается. Один из четырех голосов выключается, из трех оставшихся один выдержан в долгих длительностях. Движение поддерживается только двумя голосами, ритмически дополняющими друг друга. Последнее обстоятельство (дополнительная, так называемая комплементарная ритмика) сглаживает разницу ритмического строения двух мелодий. Реальное уменьшение голосов, затушеванность ритмических контрастов, одинаковое направление мелодических линий при спокойном тембре средних регистров составляют разительный контраст с предыдущим и последующим.

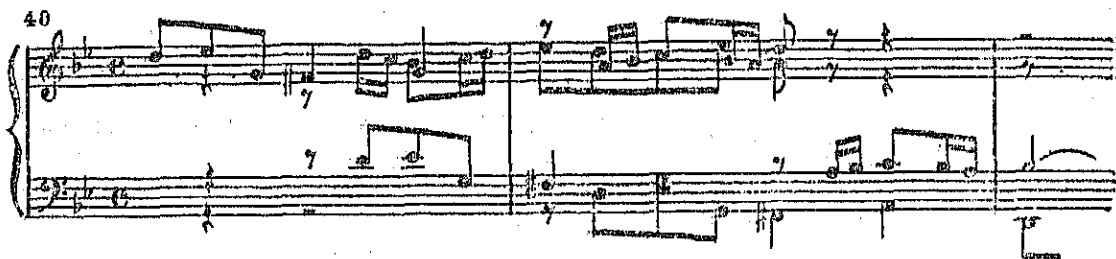
протекает динамично, целеустремленно. Пятикратное проведение энергично продвигает тему к кульминации, являющейся одновременно звуковой вершиной фуги ⁵⁶.

Волевой, решительный тон, который приобретает тема в средней части, объясняется некоторыми изменениями в ее изложении ⁵⁷.

Однако достигнутая вершина и светлый колорит си-бемоль-мажорной тональности господствуют недолго. Вскоре же восходящее движение спадает, а вместе с тем отодвигается и мажор, вновь уступая место минорному ладу. Поворот к минору углубляет контраст среднего мажорного эпизода с окружающими его минорными.

Если развитие в си-бемоль-мажорном эпизоде реализовало все «светлое», что можно было извлечь из темы, то во втором построении средней части и в репризе концентрируется все, что может усилить ее скорбно-патетический характер.

Предшествующая репризе интермедия — цепь нисходящих секвенций — своего рода предыкт, в котором назревает новый поворот темы, новое движение образа. Реприза составляет и драматическую кульминацию, и итог всего произведения:



Стрелтое проведение темы, стремление слить в момент наивысшего эмоционального подъема все голоса в торжественное аккордовое звучание поднимает на трагедийный уровень музыкальный образ фуги. Как подавляющее большинство минорных сочинений Баха, фуга

⁵⁶ Неуклонность продвижения темы к кульминации вызвана в известной степени отсутствием обычных для разработочных частей фуги интермедий.

⁵⁷ В мажоре движение голоса к сексте лада и от сексты к вводному тону изменило первоначальное соотношение интервалов в теме: вместо малой секунды — большая; вместо уменьшенной септимы — малая, а отсюда более решительный, «размашистый» рисунок мелодии.

соль минор заканчивается мажорным тоническим аккордом, звучащим несколько неожиданно и просветленно⁵⁸.

Прелюдия и fuga до минор (I т.). Композиционное единство прелюдии и фуги до минор покоится на контрасте сопоставляемых в ней образов: действенного, драматического в прелюдии и грациозно-танцевального в фуге.

В прелюдии до минор особенно тесно переплетаются приемы изложения, характерные для прелюдийных полифонических форм, с не менее характерными чертами гомофонного склада. Индивидуальный тематический материал сочетается с нерасчлененным, безостановочным движением и сплошным звуковым потоком. Слитность больших и малых построений (отсутствие каденций), развитие, основанное на непрерывном длительном развертывании начального тематического ядра, стирают грани этих построений. Таким образом, типичность прелюдийных форм достаточно ясно выявлена.

В то же время тема прелюдии и в мелодическом и в гармоническом отношении представляет собой замкнутый четырехтакт. Полнота выраженных в первом четырехтакте основных функций лада (гармоническое движение от тоники к субдоминанте, затем к доминанте, замыкающееся тоникой T—S—D—T) делает возможным проведение внутренней черты, отделяющей тему от ее последующего секвенционного развития⁵⁹:



⁵⁸ Возможно двойное объяснение этого явления: по-видимому, во времена Баха мажорное трезвучие с интервалом большой терции воспринималось как более устойчивое по сравнению с минорным (интервал малой терции) и потому считалось более пригодным в качестве завершающего аккорда. Не исключена возможность и эмоциональной трактовки мажорного и минорного ладов.

⁵⁹ Для наглядности можно изложить эту тему аккордами с сохранением ее четырехдольного размера.

Гармонически насыщенная полнозвучная фактура, приподнятая выразительность интонаций мелодии (движение от тонического звука к шестой низкой, от нее к вводному тону и образующийся ход на увеличенную секунду), упругий ритм сообщают теме характер мужественной воли, сдержанной патетики.

Условно граница, разделяющая прелюдию на два крупных раздела, проходит в такте 25.

Первый раздел значительно обширнее второго, зато в последнем развитие интенсивней, стремительнее. В первом разделе процесс тематического развертывания сопряжен с происходящим постепенно накоплением гармонической неустойчивости. Введение органного пункта (такт 21) и диссонантные сочетания, образующиеся в результате гармонических наложений, резко повышают степень напряженности, которая особенно усиливается к концу построения. Здесь можно было бы ожидать быстрого разрешения неустойчивости, однако внезапный поворот отодвигает устойчивое завершение, больше того, он приводит к новому нарастанию.

В небольшом трехтактовом эпизоде с изломанным рисунком фигураций прорывается долго сдерживаемое волнение⁶⁰. Отсюда берет начало второй, собственно импровизационный раздел прелюдии. Назначение этого построения в том, чтобы, затормозив разрешение, выделить, подчеркнуть кульминацию:



Отмечая значительность момента, Бах, единственный раз в этой прелюдии, вводит полифонический прием — канон, содействующий особой концентрации движения.

Канон — вершинная драматическая точка прелюдии. Тем неожиданней вторгающийся, по-баховски многозначительный, затрагивающий глубины человеческой мысли речитатив. На краткое мгновение он тормозит предшествующее бурное течение и затем растворяется в заключительных фразах, насыщая их «словесной» выра-

⁶⁰ Типичный для Баха прием соединения голосов, устремленных вверх, со сковывающим это стремление «стоянием» баса на органном пункте. Создаваемое таким образом драматическое нагнетание часто служит предвестием близкой развязки или кульминации.

зительностью. Здесь достигается конечное обобщение прелюдии. Особенно рельефно запечатлена завершающая фраза. Это мелодико-гармонический сгусток всей прелюдии, где вводно-тоновое опевание, мажорное трезвучие — логический рубеж, за которым открывается иной мир, образный мир фуги:

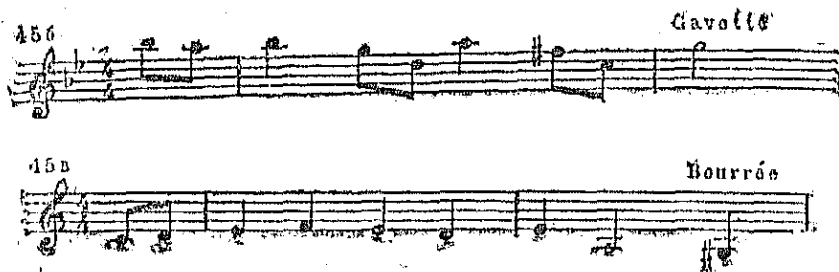
43 Adagio

Фуга. Интонация вводно-тонового опевания из заключительной фразы прелюдии становится мелодическим зерном темы фуги. Однако в сочетании с другими «строительными» элементами эта интонация утрачивает свой ламентозный оттенок, подчиняясь новому окружению.

Метро-ритмическая формула темы с равномерным распределением акцентов, повторность мотивов, приближающаяся к структуре суммирования, говорят о ее жанрово-танцевальных истоках. Есть некоторое сходство темы фуги с распространенными во времена Баха и встречающимися в его собственных сочинениях интонационно-ритмическими танцевальными оборотами:

44

45 a Passepied

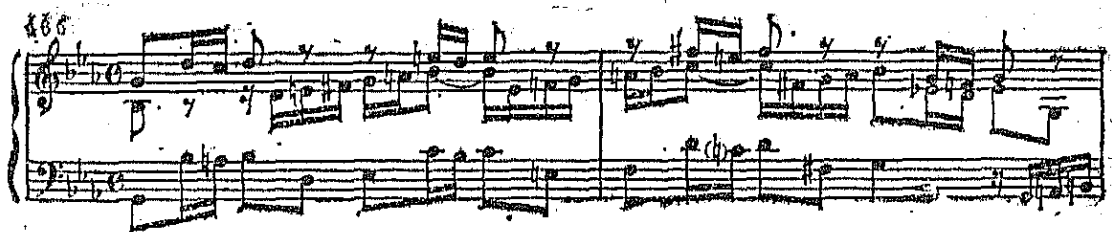


В процессе развития все звучание фуги претерпевает разного рода изменения, зависящие — как всегда у Баха — от внутреннего содержания темы.

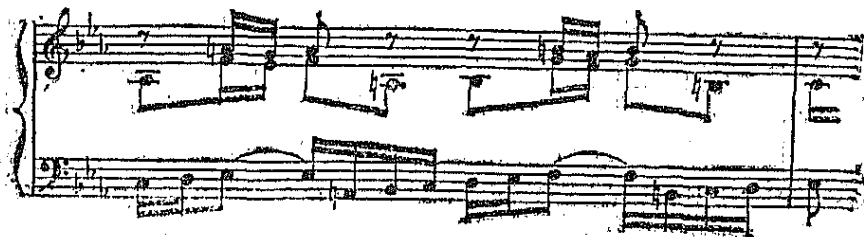
В полном единстве с темой, с ее гибкой подвижностью, находится противосложение. Именно противосложение, а затем и интермедии энергично содействуют выявлению активного начала, заложенного в теме, стимулируют рост общей динамики.

Особенно интенсифицируется развитие в интермедиях.

Разнообразными средствами, контрапунктическими комбинациями (перестановкой голосов) разрабатываются наиболее характерные мотивы темы и материал противосложений⁶¹. То это восходящие или нисходящие секвенции на мотивах темы со свободно контрапунктирующим голосом, то устремленные, ритмически выравненные линии с моторной динамикой:



⁶¹ Фуга трехголосная, с двумя удержанными противосложениями.

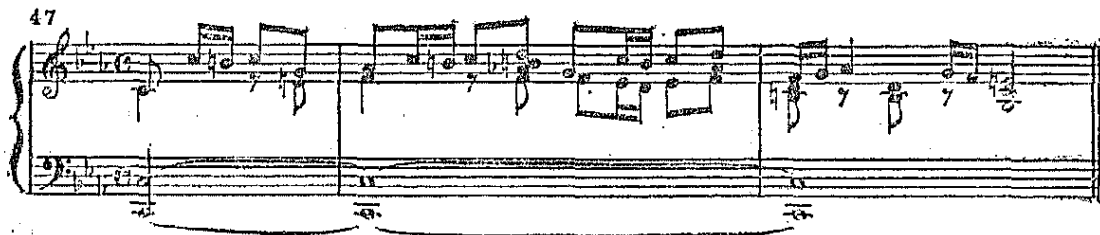


Интермедия подготавливает проведение темы в средней части в ми-бемоль мажоре, звучащее мужественно, звонко. Это светлая кульминация фуги.

Экспозиция и средняя часть (из-за характера темы, в силу законов самой фуги, определивших более легкую фактуру начального этапа, и, наконец, мажора средней части) вносили после прелюдии известное эмоционально-психологическое смещение.

Реприза, как бы минуя предшествующее просветление, перенимает от прелюдии ее патетический тон. Все голоса репризы пребывают в непрерывном одновременном сочетании в тесно соприкасающихся регистрах. В результате возникает плотная насыщенность фактуры при господстве минорного лада. Процесс драматического преобразования концентрируется в последнем репризном проведении. На этот раз тема проходит в самом низком для фуги регистре. В этой, уже драматической, кульминации тема предстает в патетическом аспекте.

В небольшой коде вновь высветляется колорит фуги. На постепенном истаивании тонического органного пункта как тень, отзвук прелюдии проходит тема. Кода вбирает в себя и конечное просветление прелюдии и какую-то наивную непритязательность начального облика темы фуги:



Прелюдия и fuga ми-бемоль минор (I т.). Прелюдия и fuga ми-бемоль минор принадлежит к числу самых выдающихся и известных произведений Баха. Среди прекрасных лирических пьес «Хорошо темперированного клавира» трудно найти такую, которая бы превзошла красотой лирических образов ми-бемоль-минорную прелюдию и фугу. Здесь, как и во многих других лирико-

раздумчивых сочинениях Баха, скорбные мысли, лирическое самоуглубление определяют характер музыкальных образов. Стихия баховского лиризма с его стремлением к открытому выражению чувства, к непосредственному эмоциональному высказыванию сдерживается присутствием обобщающей, значительной мысли. Поэтому лирика Баха, предельно эмоциональная, всегда интеллектуальна, а его философические размышления всегда волнуют живым теплом большого чувства. Этим и можно объяснить, что сугубо лирическая прелюдия и особенно fuga ми-бемоль минор получили столь сложное полифоническое развитие.

Для того чтобы раскрыть всю глубину музыкального образа, чтобы показать процесс постепенного его преобразования и переход от лирической песенности к сосредоточенно-драматической экспрессии, понадобилось максимальное разнообразие полифонических средств выразительности. Ми-бемоль-минорная fuga — одна из труднейших по музыкальному языку, по приемам изложения и развития среди клавирных пьес Баха.

Общий эмоциональный строй объединяет прелюдию и fuga ми-бемоль минор.

Вдохновенная, свободно изливающаяся мелодия прелюдии получает продолжение и доразвитие в fuga, в ее песенно-протяжной, на манер славянских напевов, теме. Лирический пафос прелюдии звучит и в широких мелодических распевах fuga:



Многосторонние жанровые связи музыки Баха сказались и на этом произведении. Ми-бемоль-минорная прелюдия по существу представляет разновидность сарабанды. Скорбная лирика прелюдии сближает ее с музыкальными образами баховских же сарабанд (сходство есть в характере самой музыки, в импровизационной манере развертывания мелодии с флейтовыми

переливами, в ритмическом строении, в тенденции к ритмическому удлинению второй доли такта).

Выдержанное на протяжении всей пьесы равномерное движение (поступь сарабанды) не отражается на ритмически изменчивом, свободном течении мелодии. Ее рисунок то импровизационно ветвится, то разрывается резко очерченными драматическими ходами, мелодия то парит в прозрачной звучности высоких флейтовых регистров, то, спускаясь вниз, приобретает сочность и плотность виолончельного тембра.

В ми-бемоль-минорной прелюдии сильнее, чем в других, проявилось чувство аккорда, гармонии. Не так много найдется клавирных пьес, даже у Баха, где богатство мелодического развития сочеталось бы с подобной гармонической насыщенностью фона. Как в любой импровизационной пьесе, в этой прелюдии форма определяется закономерностями, только ей присущими.

Преобладание гомофонного склада прелюдии определило ее ясное строение. Полная совершенная каденция закрепляет модуляцию в си-бемоль минор (минорная доминанта) и отделяет первый раздел прелюдии от второго. Четкая грань в виде прерванного каданса пролегает между вторым и третьим разделами; внутри третьего раздела опять прерванным кадансом выделяется заключительное четырехтактовое построение. Эти тонально-гармонические грани всякий раз совпадают с новым этапом в развитии мелодии.

В первом разделе музыкальная мысль пребывает почти в одном состоянии — это светлая печаль, отрешенная от страстей возвышенная скорбь. Мелодия со всеми вариантными ответвлениями передает высокую поэзию скорбно-созерцательной лирики Баха. В момент, когда длительное мелодическое развертывание кажется завершившимся, развитие вступает в новую фазу, начинается второй раздел прелюдии:



Последующая разработка тематического материала значительно драматизирует лирический образ прелюдии.

Активному развитию в равной мере содействуют и полифонические, и гомофонно-гармонические средства.

Мелодическое равноправие голосов, каноническая имитация не скрывают здесь аккордовой природы полифонии. Характер аккордового звучания, аккордовые связи непосредственно влияют на яркость эмоциональных вершин. Так, первая драматическая кульминация подготовлена нарастанием гармонической неустойчивости, которая приводит к прерванному кадансу; вводным малым септаккордом выделена вторая драматическая вершина, предшествующая короткому заключительному построению. Богатейшее тематическое развитие насыщает музыкальный образ экспрессивными, драматическими элементами. Этот процесс совершается непрерывно, вплоть до заключительного построения, которое мягкими гармоническими оборотами, плавностью закругленных мелодических линий вносит чувство примиренности и успокоения.

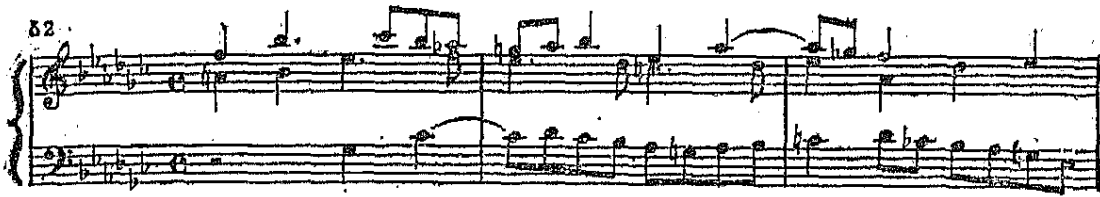
Мысли, высказанные в прелюдии, в фуге Бах развивает шире, глубже и в более крупном масштабе.

Задушевностью, непосредственностью простого, но сильного чувства трогает протяжная тема фуги, так похожая на вольные распевы лирических русских песен. Полифоническое развитие постепенно раскрывает талящиеся в теме драматические элементы и придает лирическому образу фуги, с его кажущейся простотой, характер и значение сложно обобщенного образа.

Устремленностью развития объясняется господство стреттных проведений темы, которые особенно активно воздействуют на ее драматизацию.

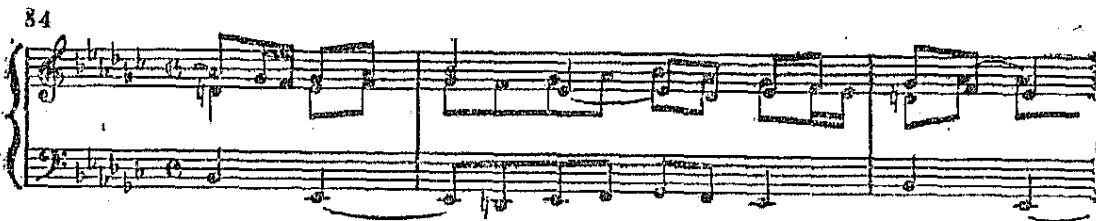
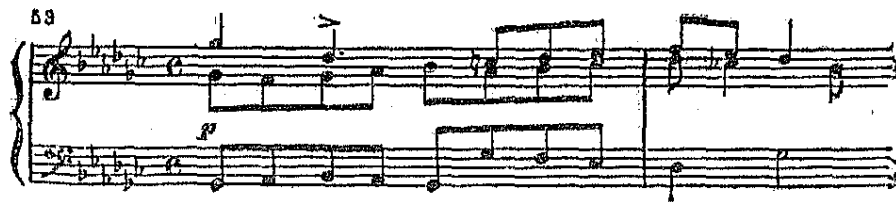
Уже в экспозиции фуги обнаруживается стремление к непрерывному внутреннему росту музыкального образа. С каждым новым проведением темы углубляется ее эмоциональное содержание, ярче проступает выразительность противосложений, острее становятся интонационные тяготения в контрапунктирующих голосах. Линия драматического нарастания «подхватывается» средней частью; она сразу начинается двухголосной стреттой (в си-бемоль миноре); непосредственно за двухголосной следует трехголосная стретта, в которой одновременно звучат три варианта темы:



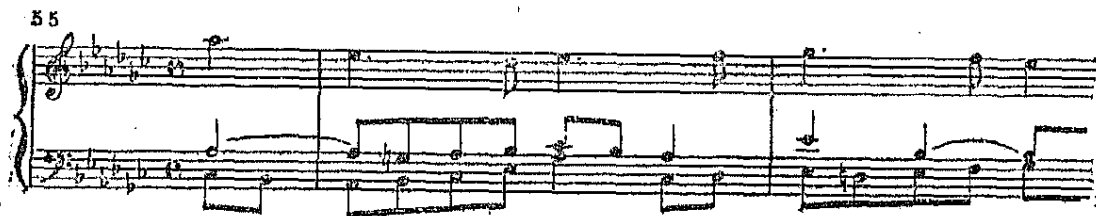


Дальнейшее движение сопровождается все бóльшим усложнением приемов полифонического развития. Особенно это заметно на подходах к драматическим вершинам, и в частности к кульминации средней части. Предшествующее кульминации построение основано было преимущественно на разработке темы, взятой в обращенном виде, причем каждое новое появление темы обнаруживает основную для данного раздела тенденцию неуклонного мелодического движения вниз.

Путь от верхнего проведения темы в соль-бемоль мажоре к нижнему в ми-бемоль миноре как бы раскрывает процесс перехода от спокойной созерцательности к сумрачно-скорбному состоянию:



На подступе к кульминации плавность переходов прерывается неожиданным контрастом. Сильным, словно внезапным броском тема переносится в высокий регистр, образуя ярчайший контраст с предыдущим проведением темы в басу:



Драматическая кульминация в средней части — итог сложного и длительного процесса. Драматизация

музыкального образа достигает здесь той степени эмоциональной напряженности, которая предопределяет его дальнейший рост и конечное преобразование. Чем ближе к завершению, тем настойчивее продвижение к последней драматической вершине.

Реприза — наиболее сжатый раздел в ми-бемоль-минорной фуге, и именно потому развитие протекает в ней с наибольшей интенсивностью. Реприза особенно насыщена сложными полифоническими комбинациями. Крупным планом выделены три проведения темы в увеличении, следующие в восходящем направлении⁶².

В последних стреттных проведениях динамика стретного развития усиливается при помощи сильнейшего ритмического фактора. Третье проведение темы в увеличении, которое можно отнести уже к коде, представляет собой эмоциональную вершину всей фуги; лирическое чувство выражено здесь с предельным для этого произведения пафосом:



Ритмически увеличенные звуки темы, задерживая ее движение, нагнетая общее напряжение, делают эмоциональный спад более медлительным, заторможенным.

В скорбной примиренности завершающей фразы происходит своеобразное философское обобщение всей фуги.

Прелюдия и фуга ре мажор (I т.). Прелюдия и фуга ре мажор примыкают к обширному кругу произведений Баха, насыщенных крепкой энергией и волевой устремленностью.

Отсутствие явно выраженных тематических связей между двумя пьесами ре-мажорного цикла не нарушает их единства; в равной мере прелюдия и фуга обладают светлым колоритом и поступательной динамикой.

Воздушная, словно кружевная ткань прелюдии, ее легкое, несущееся движение дополняются упругостью

⁶² Тема в увеличении, тема в уменьшении — приемы ритмического изменения и развития; в первом случае звуки темы становятся более долгими, во втором — более короткими.

чеканного ритма, компактным мужественным звучанием фуги.

Прелюдия отвечает обычным требованиям импровизиационно-прелюдийного жанра. Все произведение вырастает из небольшого начального тематического зерна, в котором четко очерчен мелодический рисунок, определен характер движения, особенности фактуры:



Непрерывно вьется тонкий узор мелодии (в правой руке), едва опираясь на легко ударяемые аккордовые звуки (в левой руке). Каждая рука ведет как бы свою отдельную партию, отчетливо обозначая самостоятельные функции каждого из двух голосов прелюдии. Характер техники и фактуры наводит на мысль, что Бах, сочиняя эту прелюдию, стремился воспроизвести на клавесине подвижность и легкость скрипичной фактуры, эластичность и гибкость техники смычка. И вся прелюдия в целом вызывает представление о скрипичной импровизации в сопровождении чембало.

Своеобразие строения ре-мажорной прелюдии вытекает из особенностей основного принципа подобных форм — импровизиационного развития музыкальной мысли.

Движение музыкальной ткани на протяжении всей прелюдии не прерывается; безостановочное нанизывание секвенционных звеньев, отсутствие каденции или каких-либо разделительных цезур стирают грани внутренних сочленений, предоставляя полную свободу импровизиационному течению мелодии. Торможение начинается лишь в заключительном построении, когда появление органного пункта на доминанте вносит перемены, предвещающие близость конца:



В кажущейся свободе подобных форм есть свои закономерности, которые придают необычайную стройность и красоту баховским импровизациям. В ре-мажорной прелюдии такую закономерность составляет в первую очередь ее тональный остов. Ре мажор — тональность, опорная для прелюдии, однако господство главной тональности не обедняет богатый и интересный модуляционный план. В начале прелюдии устойчивость основной тональности ясно ощущается. Модулируя из ре мажора в ля мажор (доминанта), тональное движение идет затем по терциям вниз и, совершая свой кругооборот, замыкается исходной тональностью: $D-A-fis-D-h-g-D$. Везде опорные точки принадлежат мажорному ладу и обеспечивают полное преобладание светлого мажорного колорита.

Все музыкальные элементы, из которых слагается звуковая ткань прелюдии, распределены и применены с предельной точностью и пропорциональностью, один другим дополнены и уравновешены.

Неожиданное усложнение гармонии, мелодии, фактуры в заключительном построении прелюдии имеет свою цель и специальную задачу. Значительность перемены служит своего рода предвестником будущих событий, которые развернутся уже за пределами прелюдии — в фуге. Так осуществляется связь двух пьес цикла и переход от первой ко второй.

В фуге принцип развития музыкального образа и его характеристика во многом отличаются от фуги соль минор или ми-бемоль минор. Здесь нет перехода от одного состояния к другому и нет столь напряженного процесса внутреннего роста образа.

В ре-мажорной фуге, как в арии итальянской оперы, характеристика музыкального образа целостна и замкнута. В теме определены все его черты, дальнейшее развертывание, и различные вариантные изменения дополняют и обогащают, но не меняют существа образа. Отсюда единство настроения, которое сохраняется на протяжении всей пьесы.

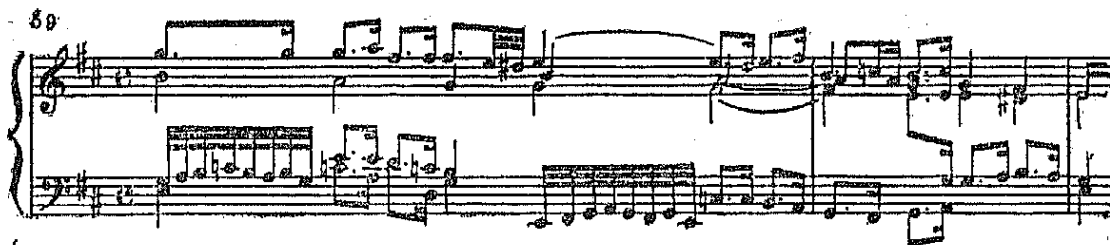
Тема ре-мажорной фуги (см. пример 33) — своеобразное претворение героической тематики, почерпнутой из оперно-ораториальной музыки того времени. Типичны приемы и средства выразительности: маршевая активность пунктирного ритма, декламационная приподнятость интонаций (затактовый ход на сексту вверх), театрально-торжественный ритмический «убор», тональ-

ность ре мажор, чаще всех других используемая в оперных увертюрах, в батальных сценах, в бравурных и героических ариях. Перенесенные в сферу камерной музыки и специфического клавесинного звучания, эти выразительные средства хотя и претерпели глубокие изменения, все же не утратили своей характеристичности.

Итак, тема фуги, а затем и экспозиция с ее восходящим по квартам и квинтам движением, «категоричностью» ритмической интонации в интермедиях, аккордовым полнозвучием утверждают мужественную энергию и решительность.

Различными приемами Бах разнообразит фактуру; усиливает динамику, обновляет звучание темы⁶³.

Большая звуковая волна заполняет всю среднюю часть фуги. На ее гребне появляется последовательно подготовленная кульминация, которая совпадает с точкой наибольшего удаления от основной тональности (модуляция в ми минор):



В среднем разделе тема неоднократно проводится полностью, однако стреттные имитации, частая смена тональностей, гармоническая неустойчивость лишают тему присущей ей замкнутости.

Перелом наступает в интермедии после каденции в ми миноре, когда энергичный подъем сменяется динамическим спадом, замедленным и планомерным движением к основной тональности. Насыщенность фуги однородными тематическими элементами, средняя часть, изобилующая полными проведениями темы, по-видимому, вызвали стремление избежать в конце нового ее повтора.

Действительно, после каденции в ми миноре тема ни разу не воспроизводится полностью. В противовес среднему разделу с его тональной неустойчивостью заключительный раздел призван создать тональное равновесие, вызвать чувство устойчивости и завершенности

⁶³ Средняя часть начинается с интермедии и модуляции в си минор. Рубеж между экспозицией и следующим за ней разделом образует каденция в параллельном миноре.

всего проведения. Именно это и достигается утверждением основной тональности.

«Хроматическая фантазия и фуга». Наиболее полно и ярко дерзновенность баховских экспериментов проявилась в «Хроматической фантазии и фуге». В сочинении для клавесина, инструмента достаточно ограниченного в своих образных и выразительных возможностях, Бах собрал и переплавил в новом единстве достижения органной, вокально-инструментальной, скрипичной музыки и на основе этого сплава создал произведение, которое по замыслу, средствам воплощения явилось гениальным предвидением будущего зрелого фортепианного стиля.

Если прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» — сочинения камерные, то «Хроматическая фантазия и фуга» — произведение концертное, рассчитанное на большую аудиторию и пространство концертного зала. Концертность определяется в данном случае самой динамикой звучания, крупными масштабами композиции, равным образом как и монументальностью трагедийного замысла, целенаправленностью его раскрытия. В этом отношении «Хроматическая фантазия и фуга» вполне сопоставима с органными циклами, в частности с фантазией и фугой соль минор. Само качество концертности «Хроматической фантазии и фуги» более свойственно органу, нежели клавесину.

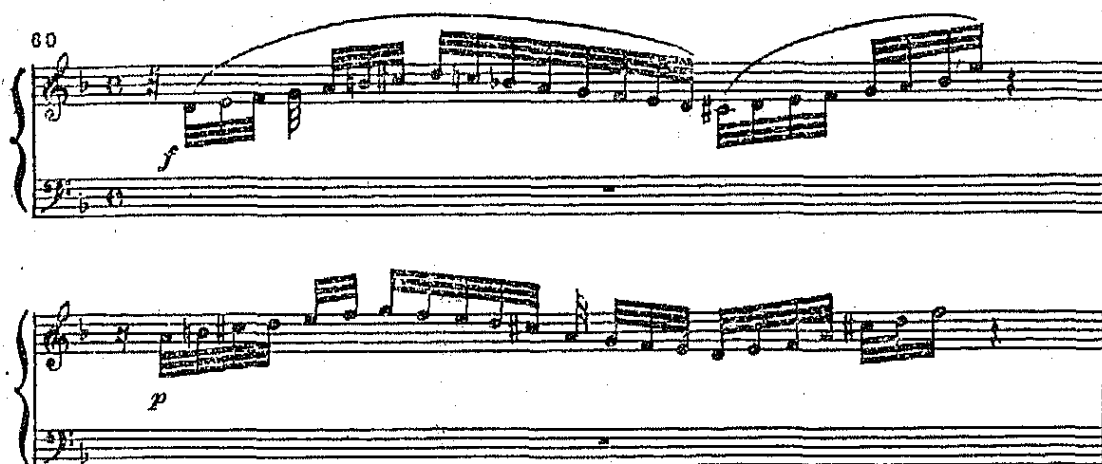
Здесь, как и в некоторых органных циклах (прелюдия и фуга ля минор, фантазия и фуга соль минор), интенсивность развития, осуществляемого в виде разрастающихся волн с постепенным превышением кульминаций, позволяет говорить о предвосхищении Бахом принципов симфонической драматургии.

Фантазия. Концертная виртуозность цикла сосредоточена в фантазии.

Здесь синтезированы самые различные типы фактуры не только клавирной, но и органной, скрипичной: гаммообразные пассажи, ломаные аккорды, гармонические фигурации. Речитативные же эпизоды генетически связаны с оперно-ораториальной декламацией. Виртуозность, богатство и разнообразие фактуры, сопоставление различных ее типов создают рельеф крупного композиционного плана, выявляют опорные его узлы.

Первый раздел, условно — вступительный, подводит к центральному эпизоду — драматическому речитативу, от него устанавливается путь к коде. Во вступительном

разделе есть свои «малые волны», отмеченные сменой фактуры и динамики. Таких волн или подразделов два. Стремительно взрывающиеся бурные гаммообразные пассажи — трагический призыв, своего рода «заявка» на патетически-приподнятый импровизационный стиль. Кульминационная точка начального построения приходится на диссонирующую гармонию уменьшенного септ-аккорда, обрываясь на изломанной тритоновой интонации:



Длительная фермата подчеркивает напряженность ожидания, усугубляя впечатление трагического возгласа. Не дает устойчивого завершения и вторичное проведение начальной фразы.

Наэлектризованность этого краткого вступления образует сильнейший импульс к дальнейшему драматическому развитию. Необычайна множественность выразительных средств: широта охватываемого диапазона, «бесконечные» изгибы фактуры, повороты движущихся линий, то поднимающихся в поступенных секвенциях с перекличкой контрапунктирующих голосов, которые тормозят движение, обыгрывая звуки неустойчивых гармоний, то длительно спускающихся. На протяжении значительного отрезка времени в этой непрерывной смене спусков и подъемов происходит интенсивное нагнетание, продвижение к первой кульминации. Именно здесь особенно явственно проступает драматический характер виртуозного начала.

Во втором подразделе изменяется изложение. Гаммообразные пассажи переходят в волнообразно перекачиваемые арпеджио, усиливающие значение и роль собственно гармонических приемов выразительности. Цепь диссонирующих на тоническом органном пункте гармоний приводит к более рельефной драматической

кульминации. Ее речитативные фразы и рассредоточенные в последующей гармонической фигурации нисходящие секундовые мелодические обороты предвосхищают интонационный и эмоциональный строй центрального раздела фантазии:

The image displays a musical score for a central section of a fantasia, marked 'Recitativo'. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a keyboard instrument. It consists of seven systems of music. The first system is numbered '61' at the beginning. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some passages showing a descending second interval, which is noted in the text as a characteristic of the section's mood.

Центральный раздел (баховское указание: «Recitativo») вызывает некоторые ассоциации с органной фан-

тазией соль минор, со схожим трагедийным противопоставлением речитативных фраз и пресекающих их компактных аккордов:

Однако «антифонность» соль-минорной фантазии, «соборность» самого органного звучания приводят к несколько иному результату. В клавирной «Хроматической фантазии» это самоуглубленное личностное высказывание, не столько диалог, сколько внутренний монолог, «разговор с самим собой». Философское и вместе с тем до предела эмоционально-напряженное размышление о смысле жизни — это содержание, угадываемое в речитативе фантазии, — позволяет протянуть нить от Баха к Бетховену, к знаменитому «гамлетовскому» речитативу в сонате ре минор № 17. Сложность самой мысли, внутренняя суть этого трагического образа требуют длительного и развернутого раскрытия. Каждая новая фраза приносит все большее напряжение; усложняется гармоническая опора, вводятся доминанты далеких тональностей (ре-бемоль мажора, си-бемоль минора, ля-бемоль мажора, фа-диез минора), альтерированные аккорды субдоминантовой группы. В речитатив проникают пассажные фразы, а пассажи насыщаются речитативными драматически-декламационными интонациями. Эта патетическая импровизация идет на едином дыхании, и момент максимального эмоционального сгущения совпадает с началом коды.

Кода фантазии — прощание, угасание. Однако безмерность скорби и горя в музыке этой коды пронизаны только Баху присущей особой мудростью, человечностью всепрощения и сострадания. Отсюда — какая-то внутренняя озаренность, невольно вызывающая чувство примирения со страданием и смертью, как с неким непреложным законом бытия.

Гармонизация коды — одно из баховских откровений, предвидений выразительности романтической гармонии. На тоническом органном пункте возникает хроматическое последование уменьшенных септаккордов, обостренных задержаниями.

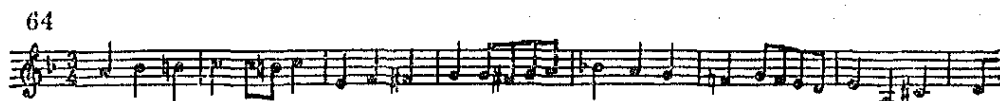
Гибки и различны в своем ритмическом выражении повороты верхнего мелодического голоса, где каждая фраза, заканчиваясь никнувшей секундой, как вздохами, прерывается краткой паузой. Нисходящая линия полутоновых задержаний, хроматизируя музыкальную ткань, превращает коду в экспрессивный сгусток всей фантазии. Кода — лирическая сердцевина всего цикла. Именно здесь кристаллизуется наиболее важный для произведения круг интонаций, именно в коде зарождается, как ее продолжение и ответ, тема фуги:

63

Фуга. Несмотря на глубочайший контраст двух частей цикла, фуга — художественно необходимая составная часть этого целостного организма. Своей суровой сдержанностью и внутренней напряженностью, монументальностью формы и динамикой целеустремленного раз-

вития она в новом аспекте продолжает раскрытие идейного смысла фантазии.

Тема фуги непосредственно вытекает из коды фантазии и интонационно от нее зависит. Тема фуги многолика, противоречива. Медленное «ползучее» восхождение полутоновых интонаций, характеризующих первый элемент темы, — своего рода обращение ламентозных интонаций в коде фантазии. Хроматизация, концентрируясь на малом отрезке времени, придает началу темы застенчивость, зыбкость, которые сменяются песенной, пластически округлой второй частью темы:



Первое противосложение

The image shows three systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system also consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp. The third system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Образуется единая линия мотивного ритмо-интонационного развития, пронизывающая и объединяющая всю фугу в целом:

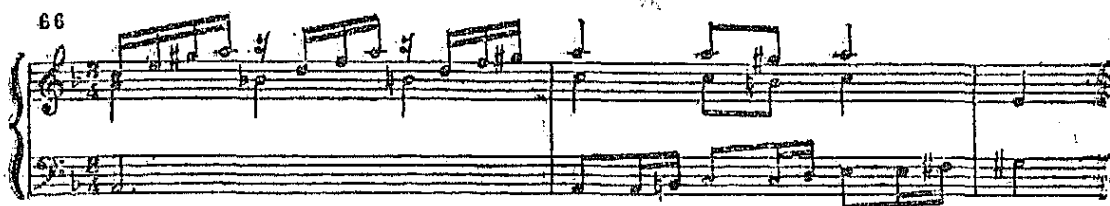
The image shows a single line of musical notation representing a motif. It consists of a sequence of notes and rests, with a rhythmic pattern that is characteristic of the fugue's theme.

Мерность угрожающего остигатного ритма неоднократно подавляет скорбную мягкость самой темы. Чтобы убедиться в силе этого образа, достаточно сравнить первое противосложение в экспозиции с его последним проведением в конце фуги.

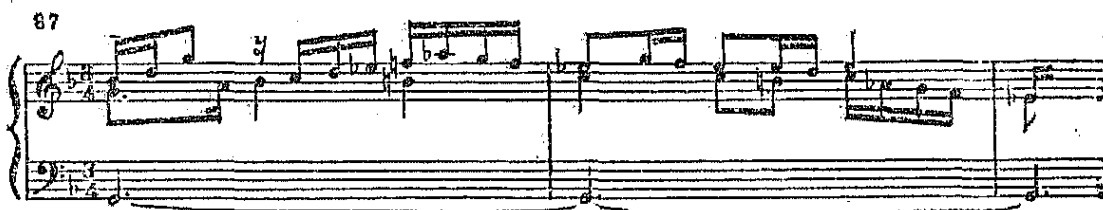
Трехголосная экспозиция и интермедия, модулирующая в параллельный фа мажор, выдержаны в несколько приглушенных созерцательно-лирических тонах. Этот раздел фуги наиболее отчетливо отделен каденцией от последующего, непрерывно поступательного движения. Начиная с контрэкспозиции развитие интенсифицируется⁶⁵. Возвращение к минорному ладу, насыщенная разнообразной фигурационной техникой фактура в интермедии — выражение возрастающей активности и напряженного драматического нагнетания. Второе проведение темы в контрэкспозиции совпадает с первой кульминацией на доминантовом органном пункте в басу. Ее

⁶⁵ Как отмечается в исследованиях баховской полифонии, контрэкспозиция в подавляющем большинстве случаев уже является развитием.

рельефность подчеркнута диссонантными гармониями, движущимися на фоне далеко отставленного выдержанного баса:



Отходом от основной тональности в сторону субдоминант и краткой имитацией первого элемента темы в соль миноре можно обозначить начало среднего раздела фуги. Усиливающемуся напряжению драматической эмоции в большой степени содействует растущая самостоятельная образность противосложений и самой фактуры, насыщенной непрерывными имитациями. Тема же полностью проводится дважды: в нижнем голосе она модулирует в си минор, в верхнем — в ми минор. Особенно выделяется второе проведение, где точка наибольшего сгущения акцентируется доминантовым нонаккордом. Интермедия, подобная той, что вела к первой кульминации, появляется вторично в средней части и вторгается в новую центральную кульминацию на органном пункте *соль*:



В драматургии фуги чрезвычайно важна роль интермедий. Функции их различны. Например, первая интермедия после трехголосного экспозиционного проведения своей «нейтральностью» уводит от экспрессивности темы. Интермедия перед первой кульминацией проникнута в начальных фразах мягко падающими секундовыми интонациями: из скрытого многоголосия рождаются мелодические ходы *до — си, си-бемоль — ля, фа — ми, соль — ля*; в дальнейшем фактура «вытягивается» в минорные гаммообразные пассажи, готовящие новое контрастное звучание темы с терпкими гармониями на органном пункте.

Интермедия, построенная на том же материале, в ином контексте (в средней части), меняет свою направ-

ленность. Заражаясь энергией разработочных разделов, эта интермедия сливается с репризой, образуя общий звуковой поток, устремленный к вершинной, завершающей все произведение кульминации.

Непрерывность мотивного развертывания сочетается в этом разделе с непрестанно наращиваемой динамикой и в репризе достигает наивысшего напряжения. Интермедии, проведения темы насыщаются остродиссонантными образованиями. В секвенционных звеньях интермедий линии двух верхних голосов подчас скрещиваются в тритоновых соотношениях (интервал уменьшенной квинты); направление каждой линии становится стремительно изменчивым. Разные голоса, сталкиваясь в сложном контрапунктировании, чаще образуют диссонантные созвучия. Общее нагнетание как бы концентрирует трехкратное появление нонаккорда, каждый раз в более высокой и напряженной тесситуре:



Особенно драматичен регистровый контраст двух последних проведений. В нижнем голосе тема опускается в глубокий басовый регистр, в верхнем — поднимается до крайних звуков второй октавы, напряженная пронзительность которых подчеркнута далеко отставленным доминантовым басом (органный пункт). И здесь уже в третий раз появляется нонаккорд (внутри темы) как знамение неизбежного конца.

Фактура уплотняется, свертываясь в аккордовые вертикали. Их движение внезапно прерывается стремительным взлетом, напоминающим о начале фантазии. Однако краткий взрыв импровизационности «обуздывается» суровой и торжественной каденцией — баховский заключительный мажор только подтверждает трагедийную направленность всего цикла.

С первых лет музыкальной служебной деятельности Баху приходилось писать вокальную музыку. Самые ранние из дошедших до нас кантат — «Пасхальная» и «Выборная» — относятся ко времени пребывания композитора в Ариштадте и Мюльхаузене. Отдельные вокальные произведения появились в Веймаре и Кётене; однако вплотную Бах приступил к работе над этой сравнительно мало затронутой им областью только в Лейпциге. В годы пребывания в Лейпциге композитор находился в состоянии наибольшего творческого подъема, достиг полной духовной зрелости и высшего мастерства. Именно поэтому как художник он смог в вокальной музыке высказаться с предельной глубиной, как бы заново раскрыть множество граней своего необъятного дарования.

подавляющее большинство вокальных сочинений Баха написано на духовные темы; это объясняется его положением церковного музыканта, службой в качестве кантора школы св. Фомы. Есть у Баха и светские произведения, написанные по случаю. Среди немногочисленных светских кантат широко известны «Крестьянская», «Кофейная». Их привлекательность — в юморе и наивной простоте народных мелодий («Крестьянская кантата»), в злободневности темы и сатиричности ее освещения («Кофейная кантата»).

Жанры духовной вокальной музыки в Германии разрабатывались до Баха несколькими поколениями музыкантов.

Первым среди немецких композиторов Генрих Шютц усвоил гомофонный оперный стиль. В равной мере он владел сложным искусством хоровой полифонии, воспринятым от итальянских учителей. В формы культовой немецкой музыки Шютц вводил новые жанры и новые приемы письма, сложившиеся в итальянской опере, оратории, кантате.

Перенимая различные виды оперных арий, типы речитативов, виртуозный вокальный стиль, Генрих Шютц заменяет принятую в протестантской музыке псалмодию⁶⁶ речитативом, вводит оркестр, многохорный состав, чем достигает необычного для культовой немецкой музыки эффекта. Постепенно, подчиняясь новым веяниям и

⁶⁶ Псалмодия — монотонное бестактовое чтение слов нараспев.

влиянию оперы, протестантское искусство вбирает в себя концертный стиль и драматизированные формы передачи библейских и евангельских текстов. В своем вокальном творчестве Бах опирался не только на сложившиеся к этому времени в Германии формы концертной духовной музыки; он умел чувствовать суровую красоту старинного протестантского хорового пения, постичь глубокий внутренний смысл хоральных мелодий, издревле бытующих в народе. Все живое и прекрасное, что хранилось в вокальном искусстве далекого прошлого, что было обогащено «открытиями» нового времени, сделалось достоянием композитора, служило для него средством выражения величественных замыслов.

Зрелые вокальные сочинения Баха — это синтез всего лучшего, что было достигнуто музыкальным искусством предшествующих времен.

«Страсти по Матфею» и си-минорная месса венчают творчество Иоганна Себастьяна Баха. В них он предстал как совершеннейший мастер, как художник, который в творениях бесконечной красоты и величия обобщил весь свой богатейший композиторский опыт.

Масштабы этих произведений эпически грандиозны. Для них понадобились соответствующие мощные исполнительские составы: в «Страстях по Матфею» участвуют три хора (третий — хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты — вокалисты и инструменталисты. В мессе к струнной группе оркестра и деревянным духовым присоединяются медные инструменты и литавры.

С гениальной мудростью, расчетом и разнообразием использует Бах предоставляемые этими средствами возможности. То он противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь звуковой массив, то разрезает его до прозрачно-камерного интимного звучания.

Несмотря на близость содержания, очевидную общность музыкально-стилистических приемов, оба произведения — «Страсти по Матфею» и месса си минор — по концепции и композиционным принципам весьма различны.

«Страсти по Матфею»⁶⁷. Поэтической основой «Страстей по Матфею» послужили главы из Евангелия, в ко-

⁶⁷ См. в Приложении в конце книги отдельные номера и отрывки из «Страстей по Матфею» Баха.

торых описываются последние дни Иисуса перед казнью, его страдания и смерть⁶⁸. Это история предательства Иисуса его учеником Иудой и последующие эпизоды: взятие Иисуса стражей, отречение и раскаяние другого ученика — Петра, шествие на Голгофу (место казни).

Евангельский сюжет у Баха перерастает в подлинно народную эпопею; в ней раскрываются образы страдания родины и народа, преломленные через скорбные раздумья самого композитора.

В трактовке легенды и ее героя ярко проявила себя этичность и общая гуманистическая направленность философских воззрений Баха. Идея самопожертвования, любовь к людям, смерть как подвиг, освещающий высокую цель — служение благу человечества, сочувствие страданиям человека, — таковы идейные мотивы этого произведения. Поэтому скорбные образы, преобладающие в «Страстях по Матфею», приобретают трагическую, но не пессимистическую окраску. Лирическое тепло, полнота чувств составляют эмоциональную атмосферу этого сочинения.

Подобный замысел не мог уложиться в рамки евангельского сказания, и Бах в сотрудничестве со своим либреттистом Пикандером значительно его расширил: ввел много новых поэтических вставок, лирических отступлений. В таком виде либретто представляет последовательное, со многими подробностями изложение длинной цепи событий, прерываемых то лирико-философскими размышлениями, то описанием чувств и отношения народа к излагаемым событиям.

В свободных и естественных переходах от эпического повествования к лирической взволнованности или скорбным размышлениям раскрывается процесс внутреннего развития.

Несмотря на различные отступления, линия драматического развития вполне отчетлива. В первой части спокойное поначалу повествование по мере развития событий становится все более напряженным и завершается грандиозной кульминацией (в заключительном хоре,

⁶⁸ Страсти, или пассионы, — крупная музыкально-драматическая форма, род оратории. Обязательным сюжетом пассионов служат главы Евангелия, в которых говорится о страданиях Иисуса. Само слово «пассионы» значит «страдания».

представляющем широко разработанную оркестрово-хоровую фантазию).

Во второй части, в отличие от первой, господствуют сосредоточенно-скорбные настроения, вплоть до наступления драматической развязки (смерть Иисуса), но заканчивается произведение просветленным звучанием хора.

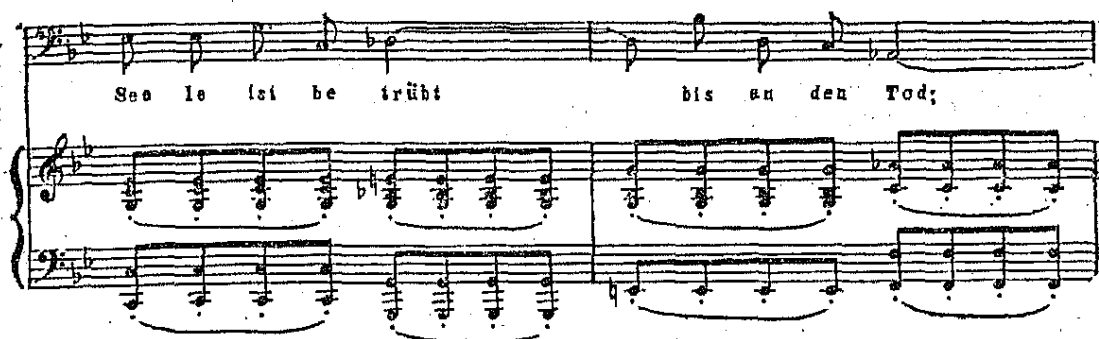
События здесь не даны в действии; содержание происходящего узнается из слов рассказчика-Евангелиста. Вся его партия (теноровая) изложена речитативом. Однако баховский речитатив в «Страстях по Матфею» равно далек от монотонной старинной псалмодии и от безликого «сухого» речитатива итальянской оперы. Партия Евангелиста — это богатая выразительными интонациями музыкальная декламация; подчиняясь эмоциональному содержанию текста, она передает различные его оттенки. Часто рассказчик, захваченный драматизмом описываемых событий, как бы вносит в повествование свое, субъективное отношение — и речь его приобретает характер гневного протеста, обличения или скорбных сожалений.

Воздействие выразительной эмоциональной человеческой речи необычайно обогатило интонационный строй баховского речитатива, а тесное взаимодействие слова и звука углубило реализм самих интонаций. Удивительной психологической правдивостью проникнуты фразы Иисуса, передающие чувство одиночества и тоску покинутого всеми человека. Они вкраплены в повествование Евангелиста, так же как и реплики других действующих лиц (учеников Иисуса, судьи Пилата), но в отличие от всех остальных сопровождаются струнным ансамблем:

60 EVANGELIST

Da sprach Je sus zu ih nen: JESUS

Mal ne



В хорах, ариях, хоралах выражены думы и переживания народа. Через хорал устанавливается связь с народным песнетворчеством, и хорал составляет музыкальный стержень всего произведения. Издавна известные хоральные мелодии, привычно связанные с определенными образами, помогают слушателям понять, выяснить смысл происходящего.

Часто хорал заключает предшествующие ему номера, как бы завершая большую драматическую картину. Так, например, большая сцена распятия и смерти Иисуса, состоящая из целой серии эпизодов: речитатива, ариозо, арии с хором, речитатива и хора, — завершается погребальным хоралом (см. по клавиру номера: 67, 68, 69, 70, 71, 72). Кроме того, есть хоры, в которые хоральные мелодии вводятся в качестве дополнительного материала.

Хоры в «Страстях по Матфею» воспроизводят и передают различные эмоции и состояния народа. Поэтому они так многообразны по форме и различны по содержанию и характеру. Есть хоры эпического склада, развернутые в крупные полотна, законченные как отдельные номера. К ним в первую очередь нужно отнести вступительный хор к первой части. Он состоит из оркестрового вступления и следующего за ним хора, в котором, помимо двух четырехголосных составов, участвует еще хор детских голосов. Это оркестрово-хоровое вступление, подобно увертюре, вводит в круг событий, в эмоционально-психологический строй музыкальных образов «Страстей».

Построенное в виде грандиозной замкнутой звуковой картины, вступление рисует сцену шествия приговоренного к смерти Иисуса, которого сопровождают обуреваемые разноречивыми чувствами возбужденные толпы людей. Конкретность музыкальных обрисовок создает

иллюзию реальности всего происходящего:

70 Chori I, II

Fl.Ob.
Vl.V-Ia
Cont.Org.

Грандиозно звучание последнего хора первой части. В нем Бах сильными мазками запечатлевает взрывы гнева и состояние охваченного скорбью народа, узнавшего о свершившемся предательстве:

71 Chori I, II

Fl.Ob., d'am
Vl.V-Ia
Cont.Org.

Необычен для финалов заключительный хор всего произведения. Жанровыми истоками связанный с народ-

но-бытовой музыкой, он напоминает колыбельную; мягкий колорит и светлая проникновенная лирика рассеивают скорбную атмосферу «Страстей»:

[Chor. II]

72

Fl. Ob.
VI. V. Ia
Cont. Org.

Наряду с замкнутыми построениями крупного плана в «Страстях» есть небольшие драматизированные хоровые эпизоды. В большинстве случаев они воссоздают живой говор отдельных людей (учеников Иисуса) или массы народа и передают непосредственное впечатление, немедленный отклик на какое-либо событие. Как в настоящей музыкальной драме, эти эпизоды вплетаются в драматическое повествование и неотделимы от всей остальной музыкальной ткани. Углубляя логику развития и реализм драматургии «Страстей», подобные хоры усиливают конкретную образность произведения, сообщают ему театральную наглядность, «зримость». В качестве примера приведем небольшое хоровое построение, в котором взволнованные ученики спрашивают Иисуса, кто предатель:

Allegro

73 Chorus I Soprano

Alto Herr, bin ich's, bin ich's bin ich's?

Herr, bin ich's, bin ich's. Herr, bin ich's, bin ich's,

Tenore Herr, bin ich's, bin ich's? Herr, bin ich's, bin

Bassi Herr, bin ich's, bin ich's?

Allegro

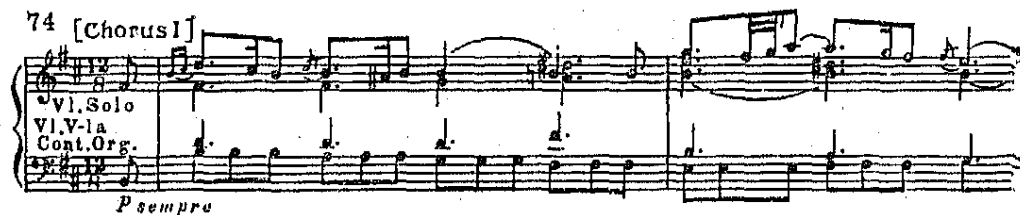
Herr, bin ich's? Herr, bin ich's?
 bin ich's, bin ich's? Herr, bin ich's?
 ich's, bin ich's? Herr, bin ich's, bin ich's?
 Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's?
 Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

Исключительны глубина, тонкость, разнообразие представленных в «Страстях по Матфею» лирических образов: возвышенных и просветленных, скорбно-патетических и драматически-взволнованных. Они сосредоточены преимущественно в ариях — форме, предназначенной исключительно для индивидуальных лирических высказываний. Однако особенность арий баховских пассионов в том, что они, подобно хорам и хоралам, передают чувства всего народа, а не индивидуальные переживания. Поэтому арии в пассионах поются не определенными персонажами, а безымянными лицами, так называемыми корифеями хора. Каждая группа хора имеет своих корифеев, и устами баса, тенора, альты или сопрано народ выражает свои мысли и переживания.

Так же, как в опере, в «Страстях по Матфею» ария — эмоциональная вершина, в ней сосредоточиваются лирические чувства, ария всегда бывает подготовлена предшествующим музыкально-драматическим развитием. Так, например, известная ария «*Erbarme dich*» («Смилуйся надо мной») является завершением драматической сцены отречения Петра (ученика Иисуса) ⁶⁹.

⁶⁹ Содержание сцены: когда Иисуса повели во дворец на суд первосвященников, Петр, любимый ученик Иисуса, следовал за ним в толпе. Во время суда Петр сидел у входа во дворец; к нему подошла девушка и сказала: «Ты был с Иисусом из Галилеи»; Петр солгал и ответил: «Я не знаю, о ком ты говоришь». Тогда подошла другая девушка и сказала: «Он тоже был с Иисусом из Назарета». И второй раз он отрекся: «Я не знаю этого человека». И когда опять ему сказали: «Верно, ты один из учеников его, твоя речь выдает тебя», — он вновь поклялся: «Я не знаю этого человека». И тогда пропел петух, и вспомнил Петр слова Иисуса: «Прежде

По экспрессии и правдивости воплощения человеческого страдания эта ария принадлежит к самым потрясающим страницам баховской музыки:



Иногда ария предваряется аккомпанированным рецитативом (в сопровождении оркестра), который у Баха приобретает облик выразительного ариозо, нередко лирико-драматического характера (см. № 9, 25, 60 в Приложении).

Оркестр в «Страстях» выполняет многосторонние выразительные функции. При удивительной прозрачности оркестрового письма Бах в определенные моменты создает большую плотность фактуры и достигает внушительной силы звучания. Часто от оркестра отделяются солирующие инструменты, образуя своеобразные лирические дуэты голоса с флейтой, скрипкой или другим инструментом.

Высокое этическое содержание, неисчерпаемая красота и выразительность лирико-драматических образов, продуманность, логика всей композиции, делающие монументальные формы «Страстей» пластически стройными и легкими, ставят это произведение на уровень величайших шедевров мирового музыкального искусства.

Месса си минор. Месса — цикл песнопений, отобранных католической церковью для исполнения во время дневной службы. Песнопения были строго узаконены, распевались на латинском языке и следовали в определенном порядке. Каждое песнопение получало название от первых слов молитвы: 1. «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), 2. «Gloria» («Слава»), 3. «Credo» («Верую»), 4. «Sanctus» («Свят»), 5. «Benedictus» («Благословен»); 6. «Agnus Dei» («Агнец божий»).

чем петух пропоет, ты трижды от меня отречешься». Горько заплакал Петр и пошел прочь.

Бах часто вводит в «Пассионы» типичные для народных старинных представлений бытовые подробности, пользуясь музыкально-образительными приемами. Например, в фразе Евангелиста на слова: «И тогда пропел петух» — дается подражание крику петуха.

Над мессой Бах работал в течение нескольких лет — с 1733 по 1738 год. Месса си-минор — одно из самых величественных творений мировой музыкальной культуры. Грандиозен замысел этого произведения, необычайно серьезна и глубока мысль в его музыкально-поэтических образах. Ни в одном из самых великолепных сочинений не достигает Бах такой мудрости философских обобщений и такой эмоциональной силы, как в мессе.

С редкой художественной свободой Бах раздвигает установленные для католической обрядовой музыки границы и, разделив каждую из частей мессы на ряд номеров, доводит их общее количество до двадцати четырех (пятнадцать хоров, шесть арий, три дуэта).

В мессе Бах был связан религиозным текстом и традиционной формой, и все же безоговорочно причислить си-минорную мессу к произведениям церковным невозможно. Практически это подтверждается тем, что не только при жизни Баха, но и в последующие времена си-минорная месса во время богослужения не исполнялась. Этого не допускали большая сложность и значительность содержания, гигантские размеры и технические трудности, которые не под силу одолеть рядовому певцу и среднему церковному хору. Си-минорная месса — сочинение концертного плана, нуждающееся в профессиональном исполнительском мастерстве.

Несмотря на то, что в основе каждого музыкального номера лежит молитвенный текст, Бах не ставил своей целью детального воплощения слов молитвы. Короткие фразы, отдельно возглашаемые слова рождали в его творческом воображении целый комплекс ассоциативных представлений и художественных связей, сильных чувств и не поддающихся фиксации ощущений. Музыка раскрывает Бах внутреннее богатство поэтических образов, беспредельность оттенков человеческих чувств. Двух слов: «Kyrie eleison» — Баху достаточно, чтобы сотворить грандиозную пятиголосную фугу.

На протяжении всей первой части, состоящей из трех самостоятельных номеров (пятиголосный хор № 1, дуэт № 2, четырехголосный хор № 3), произносятся четыре слова: «Kyrie eleison», «Christe eleison».

Для Баха месса оказалась тем жанром, который в современных ему условиях был наиболее пригоден для развития больших идей и философских углубленных образов.

Необъятным кажется в мессе мир человеческих по-

мыслов, стремлений. С равным вдохновением запечатлевает Бах образы скорби, страдания и образы радости, ликования.

И те, и другие раскрыты во всем многообразии психологических нюансов: в трагической патетике и мрачной сосредоточенности первого и второго хоров «Kyrie eleison» (см. примеры 75, 76), в мягкой грусти «Qui tollis» («Ты, принявший на себя грехи мира») или в скорбных стенаниях «Crucifixus» (см. примеры 77, 78), в светлой печали арии «Agnus Dei» (см. пример 79); порывы радости, стремление к жизни в победных и торжественных, исполненных восторга и воодушевления хорах «Gloria», «Et resurrexit», «Sanctus» (см. примеры 74, 75, 76) или в идиллической, пасторальной арии «Et in spiritum sanctum».

Конструктивно месса си минор представляет собой серию замкнутых отдельных номеров. В большинстве из них происходит сложное развитие одного музыкального образа, вмещающего целый комплекс чувств и помыслов. Структурная завершенность и самостоятельность каждого хора, арии или дуэта сочетается с целостностью и монолитностью всей композиции. Основной драматургический принцип мессы — контраст образов, который от раздела к разделу непрерывно углубляется. Противопоставляются не только большие части мессы, как «Kyrie eleison» и «Gloria», «Credo» и «Sanctus»; не менее резкие, подчас потрясающие контрасты наблюдаются внутри этих частей и даже внутри некоторых отдельных номеров (например, в «Gloria»).

Чем сосредоточеннее скорбь, чем большего трагизма она достигает, тем сильнее подъем и ослепительнее свет приходящего на смену эпизода. Так, например, в центре «Credo», состоящего из восьми номеров, есть несколько связанных с образом Иисуса: «Et incarnatus», «Crucifixus», «Et resurrexit». Каждый из названных номеров вполне закончен и может исполняться отдельно. Но подобно тому, как это бывает в некоторых инструментальных циклических произведениях — сонатах, симфониях, — идейный замысел, динамика художественно-поэтических образов объединяют все три номера линией внутреннего развития. В «Et incarnatus» говорится о рождении человека, который примет на себя грехи мира; в «Crucifixus» — о распятии и о смерти Иисуса; в «Et resurrexit» — о его воскрешении. Как всегда у Баха, страницы, посвященные Иисусу — стра-

75. Adagio

Сопр. I Ky - ri - e, Ky - ri - e

Сопр. II Ky - ri - e, e - le - i - son,

Альты Ky - ri - e, e - le - i - son,

Тенора Ky - ri - e, Ky - ri - e

Басы Ky - ri - e, Ky - ri - e

Adagio

sf (A) - le - i - son, e - le - i - son

mp e - le - i - son, e - le - i - son

sf Ky - ri - e e - le - i - son

sf Ky - ri - e e - le - i - son

sf Ky - ri - e e - le - i - son

Largo ed un poco piano

Fl.Ob.

p dolce espressivo

mf poco cresc.

76 *Alla breve. Moderato.*

Сопр. II

Альты

Тенора

Басы

dolce

mf

dolce

Alla breve. Moderato

Bassi Fag. 4

Viola

legato

mp

p

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

b1

b2

blei - bei hier und wa - chet mit mir..

77 *Lento*

Сопр. I. II

Альты

Тенора

Басы

pp

pp

qui tol - lis pec - ca -

qui tol - lis pec -

Lento

Arch

pp

mf
 ta mun di,
mf
 ca- ta

pp
 Qui to
p
 mi, sa re re no bis
 mun. di, mi - se re re no

Poco adagio
 78 Viola Flauti

mf
dim.
p

Сопрано
mf Cru - ci - fi - xus,
Альты *mf sf*
Тенора *mf sf mp* Cru - ci - fi - xus,
Басы *mf* Cru - ci - fi - xus cru -
pp mp cresc. mp p
 Cru - ci - fi - xus

79 **Largo**
 A gnus De i qui tol

lis pec - ca - ta mun - di,

Vivace
 80 Fl. Ob., Tromba I e Archi, Tromba II
f *ff* *mf*
 Tromba III

Allegro un poco maestoso:

81 Trombe, Timp.
Fl., Ob., Viol.

82 Largo maestoso

Сопр. I
San - ctus, san - ctus, san -

Сопр. II
San - ctus, san - ctus, san -

Алты I
San - ctus, san - ctus, san -

Алты II
San - ctus, san - ctus,

Тенора
San - ctus, san - ctus,

Басы
San - ctus, san - ctus,

Largo maestoso

дающему человеку, самые проникновенные и эмоционально насыщенные.

Движение музыкальных образов ведет к сильнейшему нарастанию трагических элементов. Безысходная скорбь, чувство обреченности в «Et incarnatus» углублены страшной картиной смерти, людского горя в «Crucifixus». Тем больше потрясает драматический эффект, который производит внезапный взрыв восторга, всеобъемлющей радости в «Et resurrexit».

В противопоставлении смерти и всепобеждающей силы жизни — скрытый смысл этого своеобразного цикла. Различные аспекты той же идеи составляют основное содержание всего произведения.

Си-минорная месса венчает творчество Баха. Именно си-минорная месса — произведение, в котором с предельной глубиной раскрылась подлинная природа баховского искусства, сложного, могучего и прекрасного

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

1685 * 1759

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСКИЕ И ЮНЫЕ ГОДЫ

Как большинство великих людей прошлого, Георг Фридрих Гендель — выходец из низов немецкого общества. Предки его были ремесленниками; отец Генделя, цирюльник-хирург, служил в различных европейских армиях (шведской, саксонской) и, немало постранствовав, наконец обосновался в родном городе Галле. Энергией и упорством он добился должности придворного хирурга герцога саксонского и ко времени рождения сына — будущего композитора — достиг значительного материального достатка.

Мать композитора была под стать своему супругу: не уступала ему ни в мужественной энергии, ни в душевном и физическом здоровье. Это были люди крепкой бюргерской закваски и передали своему сыну физическое здоровье, душевную уравновешенность, практический ум, не знающую усталости работоспособность.

Влечение к музыке. Занятия с Цахау. Георг Фридрих Гендель родился 23 февраля 1685 года в Галле. С раннего детства проявились его удивительные музыкальные способности и чрезвычайный интерес ко всему, связанному с миром звуков, музыки. Но музыкальные увлечения ребенка натолкнулись на предвзятое противодействие отца. По взглядам Георга Генделя, как и большинства немецких зажиточных бюргеров, профессия музыканта была мало соблазнительна. Гордый и самолюбивый, он мечтал об ином будущем для своего сына, о карьере юриста, самой уважаемой и почтенной

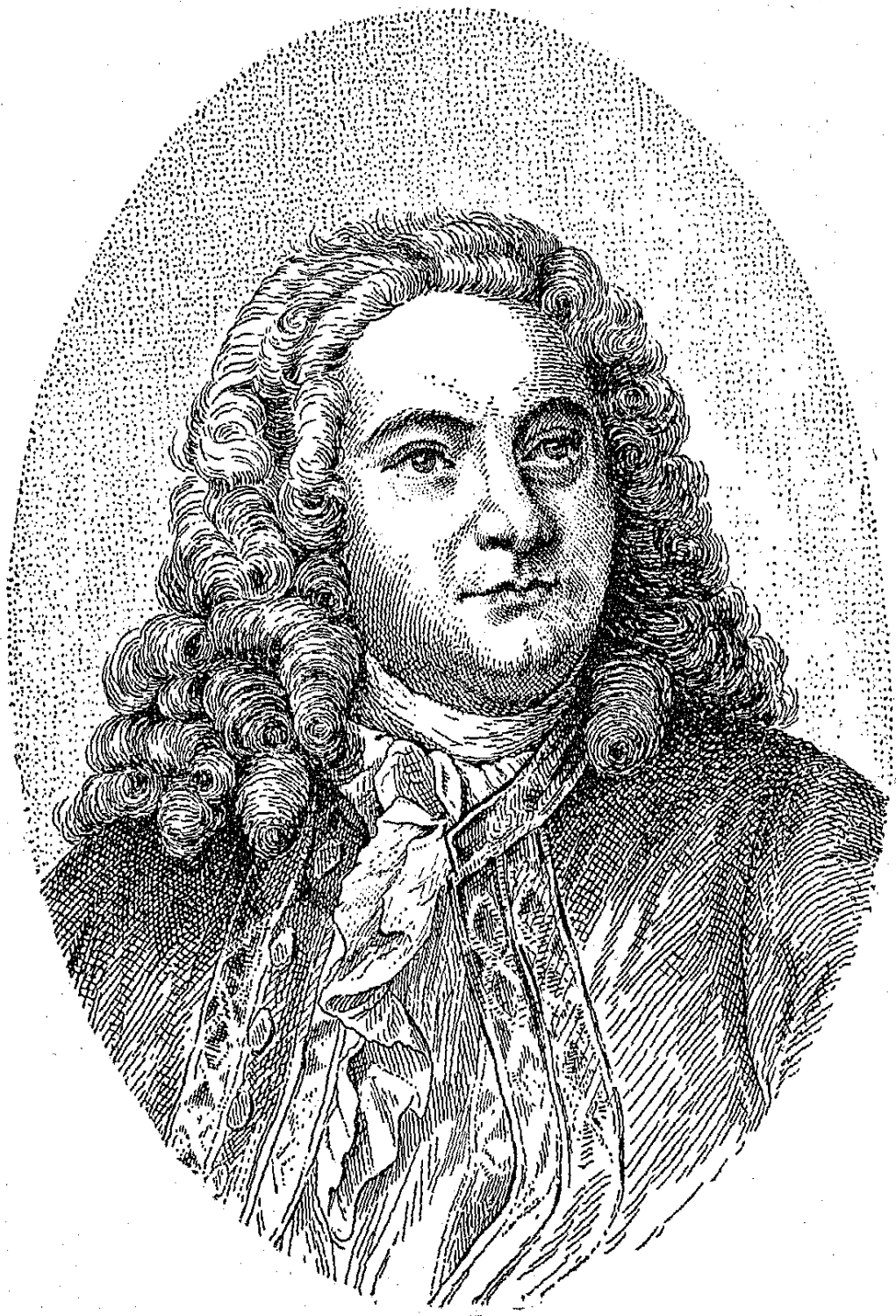
в среде немецкого бюргерства. Однако стихийная тяга маленького Генделя к музыке разбивала все преграды и препятствия. В семилетнем возрасте он своей игрой на органе сумел удивить самого герцога саксонского. Успех выступления перед герцогом имел тот желательный результат, что положил начало систематическим занятиям музыкой Генделя с лучшим музыкантом и педагогом города Галле, органистом Фридрихом Вильгельмом Цахау!

Цахау, умный и широко образованный человек, талантливый композитор, оказал исключительное влияние на своего ученика. Современник и друг Генделя, немецкий теоретик и музыкальный писатель Маттезон следующим образом описывает занятия Цахау с юным Генделем: «Этот человек (то есть Цахау. — В. Г.) был очень силен в своем искусстве, и в нем было столько же таланта, сколько и доброжелательства... он направил все свои усилия на ознакомление ученика с основами гармонии. Потом он обратил его мысли на искусство композиции; он научил его придавать музыкальным идеям наиболее совершенную форму; он утончил его вкус. У него была замечательная коллекция итальянских и немецких композиторов. Он раскрыл Генделю различные способы писать и сочинять у разных народов и в то же время достоинства и недостатки каждого композитора»¹.

Под руководством Цахау Гендель изучает органную полифонию и импровизационный стиль немецких композиторов — Фробергера, Керля, Пахельбеля, приучается вслушиваться и вдумываться в творения национального искусства. По мнению знатока генделевской музыки Романа Роллана, влияние старых немецких мастеров можно обнаружить на страницах самых зрелых и известных произведений Генделя. Одновременно происходило серьезное ознакомление с итальянской музыкой; с ее направлениями и жанрами сомкнется в будущем существенная сторона творчества мастера.

К десятилетнему возрасту относятся первые творческие опыты Генделя: для своего любимого инструмента гобоя он написал серию пьес — шесть трио для двух гобоев и баса.

¹ Цит. по кн.: Роллан Роман. Гендель. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. Л., 1935, с. 11.



Занятия с Цахау принесли Генделю не только широкое музыкальное образование, блестящее владение игрой на клавесине, органе, знание оркестровых инструментов: он приучился с детства легко и быстро ориентироваться в разнообразных музыкальных явлениях, осваивать их и отбирать для себя самое важное и интересное. Эти качества, усиленные опытом последующей творческой работы, особенно способствовали формированию универсального стиля музыки Генделя.

На двенадцатом году Гендель предпринял первую концертную поездку в Берлин ко двору курфюрста Бранденбургского. В столицу Пруссии Гендель попал в относительно благоприятную для искусства пору. Любимым развлечением принцессы Софии Шарлотты была музыка, и к берлинскому двору часто приглашались крупные капельмейстеры и виртуозы. Оперные постановки сменялись придворными концертами, и на этих концертах в качестве интересной новинки должны были состояться выступления на клавесине юного клавириста. Успех был настолько велик, что курфюрст пожелал оставить Генделя у себя на службе и предложил ему предварительно поехать в Италию для музыкального совершенствования. На этот раз покровительство курфюрста встретило решительное сопротивление со стороны отца Генделя; возможно, что он не хотел с детства связывать сына придворной службой и еще лелеял надежду увидеть Георга Фридриха ученым юристом.

Университет. Служба органиста. Смерть отца, последовавшая в 1697 году, сняла запрет с профессии музыканта; тем не менее, выполняя волю покойного, Гендель продолжал учение в гимназии и, закончив полный курс, поступил в университет на юридический факультет.

Университет в Галле был открыт в 1694 году. На недолгий период там сосредоточились значительные научные силы. В числе профессоров университета в то время, когда там учился Гендель, был выдающийся немецкий просветитель Христиан Томазиус².

² Томазиус вел смелую борьбу с ханжеством и средневековыми предрассудками, ратовал за создание национальной науки, за доступ к ней всех людей. Особенно страстно он восставал против процессов о ведьмах и колдовстве, уносивших ежегодно тысячи жертв. Трудно утверждать, сколь непосредственным было влияние Томазиуса на духовное созревание Генделя. Но, зная степень его восприимчивости, можно предположить, что впечатления от страстных проповедей Томазиуса сыграли роль в развитии гуманных чувств и широких взглядов, которые всегда отличали Генделя.

Одновременно с прохождением курса юридических наук Гендель поступил на службу в качестве церковного органиста. В служебные обязанности Генделя входило преподавание музыки в гимназии. С хором и оркестром, составленными из учащихся, ему приходилось выступать по воскресным дням в различных церквях города. Еже-недельные концерты требовали постоянного обновления репертуара, и Гендель сам его создавал, сочиняя множество кантат, хоралов, мотетов³, псалмов.

Из огромного количества написанных в Галле произведений ни одно не уцелело; но богатейшая память композитора хранила все, что рождала его музыкальная мысль; многое, как утверждают исследователи, он использовал в более поздних композициях.

Успешные начинания на музыкальном поприще определили окончательный выбор профессии. Посвящая себя искусству, творчеству, Гендель оставляет университет и едет в Гамбург, на родину немецкой национальной оперы.

ГАМБУРГ — ИТАЛИЯ.

ПЕРИОД РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА

Весной 1703 года Гендель переехал в Гамбург. Гамбургская опера, возглавляемая Кайзером, находилась в расцвете. Впервые молодой музыкант вплотную соприкасается с музыкальным театром; и это утверждает его в стремлении стать оперным композитором.

Много художественно ценного и национально-своеобразного воспринял Гендель от талантливого оперного композитора Рейнхардта Кайзера, состоявшего в эти годы директором театра.

Немаловажными для художественного развития и практической деятельности Генделя оказались встречи и дружеские отношения, которые удалось ему завязать в среде местной интеллигенции.

Дружба с Маттезоном. Первые оперы. Особенно интересна и плодотворна была его дружба с Маттезоном (1681—1764) — яркой и разносторонне одаренной личностью. Блестяще, универсально образованный, Маттезон был талантливым музыкантом: играл на многих оркестровых и принятых в музыкальном быту инструментах, сочинял и ставил на гамбургской сцене свои

³ Мотет — одна из самых старинных форм многоголосного пения.

оперы, для которых сам писал либретто, выступал в качестве певца и капельмейстера. Ученый-теоретик, большой патриот и страстный поборник дела национальной культуры, Маттезон много времени отдавал музыкальной критике и публицистике. Эта сторона оказалась наиболее ценной в его музыкальной деятельности. Ему принадлежат множество печатных статей и сочинений, посвященных различным музыкально-теоретическим и эстетическим вопросам, разбору отдельных произведений, всевозможные заметки хроникального порядка. Он основал первый немецкий музыкально-критический журнал, а позже издал книгу «Ehnenpforte» в которой собрал сведения и воспоминания о жизни, творчестве и деятельности выдающихся музыкантов-современников.

Поначалу дружба между Маттезоном и Генделем была самая горячая. Они вместе посещали концерты, оперу, дважды совершили совместное путешествие в Любек (в 1703 и 1705 годах), чтобы послушать концерты знаменитого Букстехуде.]

Маттезон — уроженец Гамбурга — с детства был связан с образованными и артистическими кругами города. Покровительствуя своему другу, он ввел его в эту среду, и в скором времени Гендель получил уроки и место второго скрипача в оркестре Гамбургской оперы. Близость молодых музыкантов была для обоих полезной и плодотворной. Если Маттезон по общему образованию и умственному развитию в те годы превосходил Генделя, то последний отличался не только силой таланта, но и зрелостью исполнительского мастерства и музыкальных знаний. Сам Маттезон, относившийся к Генделю с оттенком превосходства, признавал, что тот «был уже исключительно силен в игре на органе, в фугах и контрапункте и в особенности *ex tempore* (в импровизации)»⁴.

⁴ Чем более самостоятельным музыкантом становился Гендель, тем тягостнее, по-видимому, была для него опека его покровителя. Размолвки привели в конце концов к открытой ссоре, чуть было не закончившейся трагически для Генделя. Вот как об этом рассказывают его биографы: в театре шла опера Маттезона «Клеопатра». Автор за клавином дирижировал оркестром и одновременно исполнял роль Антония. Во время своих выходов на сцену место за клавином он уступал Генделю. Незадолго до конца спектакля по ходу действия Антоний умирал, и Маттезон в театральном костюме возвращался к клавиному, чтобы принять финальные овалы.

Возрастающее внимание к Генделю как исполнителю и педагогу повлекло творческие заказы и предложения. В 1704 году гамбургский поэт Постель привлек Генделя к созданию музыкальной композиции на написанное им по евангельским главам стихотворное либретто.

Так появилась первая оратория Генделя «Страсти по Евангелию от Иоанна».

Следующим опытом в области монументальных форм была опера «Альмира». Ее исполнение состоялось 8 января 1705 года и сопровождалось исключительным успехом; вскоре с не меньшим успехом была поставлена вторая генделевская опера «Нерон».

Первые оперы дают возможность составить представление о драматическом даре, об основных творческих устремлениях композитора, о его тяготении к широким музыкальным замыслам, к изображению ярких характеров и сильных страстей. По этим же произведениям можно судить о редкой способности Генделя умно и тонко пользоваться стилистикой различных оперных школ (немецкой, французской, итальянской), о его умении подчинять многообразие приемов оперного письма индивидуальной творческой задаче.

Успех «Альмиры» и «Нерона» укрепил положение Генделя в Гамбурге, но вместе с тем ставил вопрос о дальнейших творческих перспективах. Гамбургская опера заметно клонилась к упадку.

Новая дирекция театра, сменившая Кайзера, руководствуясь главным образом коммерческими соображениями, заполнила репертуар театра грубыми низкопробными произведениями; для привлечения публики серьезные оперы «разбавлялись» короткими фарсами и разного рода веселыми вставками. Так, в заказанную Генделю оперу «Флориндо» ввели не имеющую к ней никакого отношения комедию «Веселая вдова».

Печальный опыт Гамбургской оперы убедил композитора в бесперспективности оперного дела в Германии. Вместе с тем натура, весь склад характера, темперамент артиста и художника неудержимо влекли Генделя

Однажды во время очередного спектакля Гендель отказался уступить Маттезону дирижерское место; при выходе из театра они со шпагами в руках бросились друг на друга. Простая случайность спасла Генделя от смерти: клинок Маттезона, задев металлическую пуговицу на камзоле Генделя, скользнул в сторону. Ссора закончилась примирением, но прежней дружбы восстановить не удалось.

к активной деятельности, к созданию монументального искусства, обладающего свойствами широкого непосредственного воздействия, то есть к театру, к опере. Выход был один: он вел к итальянской опере.

Чтобы овладеть универсальным итальянским оперным стилем, Гендель покидает Гамбург и направляется в Италию.

В Италии. Произведения итальянского периода. В Италии, куда Гендель прибыл осенью 1706 года, он прожил около четырех лет, задерживаясь подолгу в наиболее крупных и знаменитых своей художественной культурой городах: Флоренции, Риме, Венеции, Неаполе. Около года прожил Гендель в Италии, не решаясь выступить в роли оперного композитора. Зато как исполнитель на органе и клавесине он сумел вскоре же прославиться в качестве первоклассного виртуоза, несравненного и непревзойденного импровизатора.

В то же время, внимательно приглядываясь к окружающей обстановке, Гендель старается привыкнуть к новым музыкальным нравам и обычаям. С присущей гению остротой художественного восприятия он отмечает и запоминает множество тонкостей и особенностей итальянского музыкального стиля. Работа над кантатами и латинскими псалмами была первым этапом овладения манерой вокального письма.

Через год после приезда в Италию, осенью 1707 года, Гендель дебютировал во Флоренции своей первой итальянской оперой «Родриго». Шумный успех этого произведения побудил его немедленно приступить к сочинению следующей оперы «Агриппина». Однако постановка этой оперы осуществилась значительно позже, в карнавальном сезоне 1709—1710 года в Венеции.

Первое пребывание в Венеции принесло Генделю знакомства и связи, имевшие непосредственно практическое значение для его будущей деятельности. От ганноверского и лондонского двора он получил предложение посетить Ганновер и Лондон. По-видимому, желание добиться более основательного признания в Италии — европейской законодательнице музыкального вкуса, стремление глубже проникнуть в тайны искусства итальянских мастеров и совершеннее овладеть ими — побудили Генделя отклонить это заманчивое предложение.

Весной 1708 года Гендель из Венеции вернулся в Рим. Вести об успехе «Родриго» во Флоренции вновь

привлекли внимание музыкальных и артистических кругов города. Перед композитором открылись двери самых знатных домов Рима, его наперебой приглашают в свои салоны римские меценаты, где собираются крупнейшие представители художественного мира. Он становится желанным гостем на собраниях Аркадской академии⁵, которые происходят в роскошных садах маркиза Русполи, участвует в интересных концертах, устраиваемых во дворце кардинала Оттобони. В распоряжении кардинала, главного управляющего папской капеллой, был лучший в Италии оркестр (на первой скрипке играл Корелли) и виртуозы-певцы из Сикстинской капеллы. Заранее подготовленные концерты чередовались с импровизированными музыкальными и поэтическими выступлениями, с различного рода художественными состязаниями.

Здесь Гендель познакомился с Алессандро Скарлатти — главой итальянской оперной школы — и его сыном Доменико Скарлатти, блестящим виртуозом-клавесинистом, одним из основоположников жанра клавирной сонаты; с Арканджело Корелли, крупнейшим композитором и скрипачом-виртуозом, и многими другими выдающимися людьми того времени. Артистическая среда и творческая атмосфера, которые окружали Генделя, держали его в состоянии постоянного внутреннего подъема и воодушевления. Он приблизился к самым истокам итальянского классического искусства. «Известно, — пишет Ромен Роллан, — насколько Гендель вдохновлялся (вплоть до прямого копирования) итальянцами второй половины XVII века. Мелани (и, быть может, Кавалли) открывают серию его образцов»⁶. Но воплощением лучшего в итальянской музыке оставались для него произведения Алессандро Скарлатти.

Музыкальное искусство Италии Гендель изучал во всех его областях, жанрах и формах. Он проникался его образами, стилем, мелодическим и интонационным строем. Не только опера, но и скрипичное и клавирное искусство, духовная музыка, народное творчество — все вызывало у Генделя живейший интерес и творческий

⁵ См. сноску на с. 17.

⁶ Роллан. Ромен. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 53.

отклик⁷. Все более смело он демонстрирует свои музыкальные опыты в итальянском стиле. Для концертов во дворце Оттобони Гендель написал две оратории — «Воскресение» («Resurrezione») и «Триумф Истины и Времени», множество псалмов, кантат, камерных вокальных дуэтов и терцетов. Находясь в Неаполе, он сочиняет для Аркадской академии пастораль «Ацис, Галатея и Полифем»; наконец, оперой «Агриппина» Гендель окончательно покоряет требовательных итальянцев. Теперь немецкого музыканта охотно присоединяют к сонму лучших итальянских мастеров, а его оперу относят к числу образцовых произведений итальянской оперной школы.

Гендель полностью воспринял эстетические и музыкальные принципы оперы *seria*, со всем положительным, что касалось в ней собственно музыки, но и со многими условностями ее драматургии. В Италии окончательно определилось творческое направление композитора, его приверженность к итальянской опере *seria*.

ЛОНДОН. ПЕРИОД ЗРЕЛОГО ТВОРЧЕСТВА

Ганновер и Лондон. Приобщение к английской национальной культуре. В 1710 году Гендель прибыл в Ганновер на должность придворного капельмейстера. Издавна герцоги ганноверские зарекомендовали себя как поклонники иноземной музыкальной культуры — французской и в особенности итальянской. К своему двору они постоянно привлекали различных деятелей французского и итальянского искусства. Оперный театр в Ганновере был выстроен итальянскими зодчими; оркестр и оперная труппа состояли из французских и итальянских инструменталистов и певцов, капельмейстером театра с 1689 года был итальянский композитор Агостино Стеффани⁸. С ним Гендель познакомился и

⁷ Много тем и даже целых построений заимствовал Гендель для своих сочинений у итальянцев. Вслушиваясь в звучание народной итальянской музыки, он записывал сельские мелодии; особую склонность питал он к сицилиане и вводил ее не только в оперы, но и в оратории. Один из пастушеских калабрийских напевов лег в основу «Пасторальной симфонии» оратории «Мессия». Не оставался чужд Гендель также французским и испанским влияниям.

⁸ Личность Стеффани (1653—1728) весьма примечательна. Чрезвычайно одаренный композитор, прекрасный певец, органист, капельмейстер, музыкальный критик, высокообразованный человек вообще, он в то же время был ловким царедворцем и опытным

сблизился в бытность свою в Италии. По-видимому, не без содействия и покровительства Стеффани получил Гендель приглашение в Ганновер.

Между 1711—1716 годами Гендель живет попеременно то в Ганновере, то в Лондоне, явно предпочитая пребывание в английской столице с ее богатой театральной жизнью замкнутому миру немецкого двора.

Переезд в Ганновер не потребовал от Генделя изменения усвоенных им в Италии музыкально-эстетических принципов. Его творческое направление вполне отвечало установившимся здесь вкусам и требованиям. Значительно сложнее оказалось положение композитора в Лондоне, куда он впервые поехал в конце 1710 года.

Первый же дебют в Лондоне в феврале 1711 года сделал имя Генделя знаменитым. Ни одна опера не в состоянии была выдержать конкуренцию с генделевским «Ринальдо»⁹. Не меньший успех сопровождал показ других его произведений.

Тем временем Гендель предпринимает шаги, чтобы закрепить свое положение в Англии. Одним из таких «действий» было создание в 1713 году хвалебного гимна «Te Deum» по случаю заключения Утрехтского мира. Чтобы добиться исполнения этого произведения (по английскому законодательству музыку иностранцев запрещалось исполнять на официальных празднествах), его автор сочинил хвалебную оду на день рождения королевы Анны. Восхищение двора обеспечило исполнение «Te Deum» на торжественной церемонии в присутствии парламента. Вопреки национальным традициям, Гендель сделался официальным композитором английских королей.

С момента приезда в Англию Гендель сосредоточенно изучает английское национальное искусство, и в первую очередь произведения Генри Пёрселла. Не оставляет без внимания он и народную музыку во всех ее жанровых разновидностях. По словам Романа Роллана, Гендель черпал не только из источников ученой музыки,

дипломатом, выполнявшим различные поручения европейских государей и римского папы. Как композитор Стеффани оказал значительное влияние на Кайзера и немецкую оперу. Многочисленные оперы Стеффани были широко известны в Германии; особым же распространением пользовалась его камерная музыка и вокальные дуэты, вызвавшие множество различных подражаний.

⁹ «Ринальдо» — первая лондонская опера Генделя на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» итальянского поэта XVI века Торквато Тассо.

но «пил также из источников народной музыки, наиболее простых и самых деревенских». Память Генделя легко фиксировала разнообразные новые впечатления. Сам композитор свидетельствует, что услышанные на улицах Лондона уличные крики, шумы, возгласы вдохновили его на создание лучших песен.

В ближайшие годы после смерти королевы Анны (1714) Гендель живет на положении капельмейстера у английских вельмож. Их литературно-художественные салоны посещали выдающиеся люди Англии — писатели, публицисты: Джонатан Свифт, Александр Поп, Джон Гей и другие. Гендель часто выступал перед этим избранным обществом, играя и импровизируя на органе и клавесине. И здесь несравненные совершенства артиста привлекают к нему неисчислимых поклонников и восторженных почитателей.

В эту же пору Гендель отдает много времени изучению хорошего искусства Англии. В результате появляются двенадцать так называемых антем — английских псалмов для хора, солистов и оркестра, написанных в традициях английской духовной музыки на библейские тексты. Работа над хоровым письмом в антемах была в своем роде подготовкой к созданию будущих монументальных хоровых ораторий. Подобно тому как итальянские кантаты сыграли роль предварительных эскизов к опере, так «лабораторные опыты» над антемами предшествовали хоровому эпосу ораторий.

К крупным ораториальным композициям, написанным в этот же период, относятся страсти на текст Брокса¹⁰.

Большинство произведений, появившихся в первое десятилетие жизни Генделя в Лондоне, отмечено усилением драматического начала и поисками средств, отвечающих его стремлению к композициям крупного плана и монументального стиля. Эта тенденция реализовалась частично в антемах, с их опорой на хоровые массивы, затем в оратории «Эсфирь». «Эсфирь», как и антемы, была создана в бытность композитора на службе у герцога Чендосского (1717—1720) и там же впервые исполнялась.

¹⁰ Страсти Гендель сочинил во время очередной поездки в Германию в 1716 году. Кроме Генделя, на тот же текст Брокса писали страсти Кайзер, Телеман, Маттезон. И. С. Бах досконально изучил «Страсти по Броксу» Генделя и собственноручно переписал их целиком.

Почти одновременно с «Эсфирью» Гендель написал пастораль на однажды использованный им сюжет «Ациса и Галатеи», назвав ее «Маски».

Работа над этими произведениями и над антемами расширяла и обогащала круг композиционных и стилистических приемов Генделя, помогала постепенному освобождению его от штампов и схем итальянской оперы *seria*.

1720 год служит некоторым рубежом в творческой жизни композитора. Кончились годы ученичества, завершился труд над освоением огромного опыта, накопленного музыкантами Германии, Италии, Англии, Франции.

В полосу зрелости Гендель вступает во всеоружии высокого мастерства, с неисчерпаемым запасом разнообразных замыслов и идей, которые он реализует в многосторонней деятельности: композиторской, исполнительской, организаторской.

«Королевская академия музыки». «Опера нищих».

В 1720 году в Лондоне на средства некоторых аристократов и при поддержке короля был открыт оперный театр — так называемая «Королевская академия музыки». Музыкальное руководство театром поручается Генделю. С этого времени начинается упорная и жестокая борьба, на которую обрекало Генделя положение музыкального искусства в Англии.

После смерти Генри Пёрселла, единственного выдающегося самобытного оперного композитора, английская национальная опера стала быстро клониться к упадку. При открытом покровительстве и поощрении придворных и аристократических кругов музыкальная жизнь в Англии оказалась во власти итальянских композиторов, виртуозов, примадонн.

Линия, проводимая привилегированной верхушкой, явно противоречила национальным интересам и вызвала протесты со стороны прогрессивных сил английского общества. В такой обстановке попытка искусственно привить далекое действительным потребностям, чуждое содержанием и формами иноземное музыкальное искусство была обречена на неудачу.

Противоречивость позиций самого Генделя предредила шаткость его положения в Англии, надолго отодвинула возможность широкого признания и положительной общественной оценки его творчества.

Гендель, придворный музыкант, пользовался милостями аристократов как композитор, сочиняющий в любимой и привычной итальянской манере. Он ждал поддержки от людей, признававших лишь ту музыку, которая способна, по выражению одного лондонского журнала, «разогнать скуку и освободить порядочных людей от заботы думать». В то же время Гендель, придерживаясь общих принципов итальянской оперы, привносил в нее серьезность содержания, значительность идей, превышающие понимание поверхностной придворной публики. Если для передовых кругов, ратовавших за реалистическое национальное искусство, Гендель представлял чужеземную, к тому же полную условностей и ходульности итальянскую оперу, то для аристократической аудитории он был итальянизированным немцем, серьезным и скучным. Жизнь придворного музыканта в Лондоне осложнялась еще и непрекращающимися интригами дворцовых партий, жертвой которых он не раз становился.

В том году, когда Гендель дебютировал в открывшейся «Королевской академии музыки» новой оперой «Радамист», его бывший покровитель граф Берлингтон пригласил в Лондон модного итальянского музыканта Джованни Бонончини. Гендель должен был поочередно с Бонончини и с другим итальянцем — Ариости — в одном и том же театре ставить свои произведения. Целью этого специально подстроенного соревнования было желание подорвать успех Генделя, пользовавшегося покровительством короля.

Работать Генделю приходилось с предельной затратой сил, ставить по две-три новых оперы в зиму, не считая чужих, которые ему же приходилось репетировать и исполнять. За период с 1720 по 1728 год под руководством Генделя было поставлено около 500 опер. Немало энергии поглощала необходимость применяться к вкусам и капризам избалованных певцов и публики, творить в атмосфере сенсационных скандалов и всеобщего недоброжелательства¹¹.

¹¹ Приезд новой певицы Фаустины Бордони (в 1726 году), ставшей соперницей Франчески Куццони — оперной примадонны, окончательно подчинил оперу виртуозам, превратил ее в место «соствания гортаней» Фаустины и Франчески. Каждая из певиц имела свою партию приверженцев, содержавших на жаловании специальных журналистов и клкеров. При помощи памфлетов и подстроенных оваций вражда поклонников накалялась. Втянутый в борьбу

Окончательно подорвало итальянскую оперу появление в 1728 году небольшой музыкальной комедии, названной «Оперой нищих». Она была создана поэтом Джоном Геєм и музыкантом Иоганном Кристофом Пепушем. Сюжет принадлежал Джонатану Свифту.

«Опера нищих» — хлесткая политическая сатира, остроумная и веселая.]

Одно острие ее было направлено против главы кабинета Роберта Уолпола и его министров, другое — против итальянской оперы, любимого развлечения аристократии. Комедия ставила своей целью показать, как мало отличаются нравы и мораль ее героев — шайки разбойников и их атамана бандита Макхита — от поведения богачей и высокопоставленных чиновников.

В сатирическом виде показывались и наиболее типичные и традиционные положения итальянской оперы *seria* — оперы богачей: ревность и борьба двух соперниц, псевдодраматические сцены в темнице и расставания влюбленных, неожиданная, искусственная и благополучная развязка, заключающаяся общими танцами и пением. Пародированию подвергались не только драматургия оперы, но и ее музыкальные формы, условность музыкального стиля. С сатирической целью была использована одна ария Генделя, а во втором действии шайка грабителей торжественно шествовала под музыку марша из наиболее популярной оперы Генделя «Ринальдо».

«Опера нищих» произвела фурор. Только за один зимний сезон 1728 года она была исполнена шестьдесят два раза. Чего не могли добиться враждующие аристократические партии, того достигла маленькая опера-памфлет. В 1728 году «Королевскую академию музыки» пришлось закрыть. Однако Гендель не собирался складывать оружие. Взяв на себя антрепризу, он отправляется в Италию, собирает новую труппу певцов, запасается партитурами новых итальянских опер. В следующем, 1729 году в театре Геймаркет в Лондоне начало функционировать вновь открытое оперное предприятие. На этот раз крах произошел еще быстрее.

Тем не менее усилия Генделя проникнуть в гущу английской жизни, перестать быть чужаком не ослабевают. В 1726 году он принял английское подданство, в следующем году сочинил «Коронационные антемы», в которых прославлял дух старой Англии.]

Исполнительская деятельность Генделя. Небывалых масштабов достигает исполнительская деятельность

партий, под их давлением Гендель написал оперу «Александр», в которой обе примадонны должны были исполнять партии соперниц. Во время спектакля разыгрался скандал, который получил шумную огласку; через некоторое время был поставлен в театре Дрюри-Лен фарс с изображением Генделя и знаменитых певиц.

Генделя. Первоначально ему приходилось играть на клавесине и органе в частных домах: во дворцах знатных меценатов, у богатых лондонских купцов. Постепенно эти выступления приняли вид открытых концертов, доступных широкой лондонской публике. Обычно эти концерты состояли из импровизаций на клавесине в антрактах между действиями опер и на органе — между частями ораторий. Долгое время концерты Генделя служили главной приманкой для лондонской публики.

Репутация Генделя-артиста стояла черзвычайно высоко, его положение первоклассного виртуоза-импровизатора никто не осмеливался оспаривать.

Даже враждебно настроенная пресса помещала хвалебные отзывы и восторженные поэтические излияния вроде следующих: «О ветры, тихо, тихо трепещите вашими золотыми крыльями среди ветвей! Да будет всегда тишина — заставьте умолкнуть даже шепот зефира... Слушайте, слушайте, как играет несравненный Гендель... О! Смотрите, как этот могучий человек заставляет звучать силы органа... Радость собирает свои когорты, вражда утихла... Молчите, пачкуны искусства! Здесь вам ни к чему милостивое отношение лордов. Здесь царь — Гендель»¹².

Для Генделя артистические выступления были источником сильнейших творческих импульсов и могучего вдохновения. Его концертные импровизации в значительной степени определили характер многих органичных и клавесинных сочинений.

Много инструментальных пьес писал Гендель для исполнения их на открытом воздухе в городских и пригородных парках. Эти концерты пользовались большой любовью англичан; музыка такого рода, естественно, носила развлекательный, увеселительный характер.

Но все же в центре внимания композитора оставалось оперное творчество.

Генделю — автору многочисленных популярных произведений — в знак уважения и благодарности еще при жизни воздвигли в садах Воксхолла статую из белого мрамора.

Оперы 30-х годов. В 30-е годы в итальянской опере *seria* все заметнее проступают тенденции к преодолению ее концертного характера и самодовлеющей роли сольного пения, стремление к большей связи музыки и драмы. Новый поворот как нельзя больше отвечал желаниям самого Генделя. Некоторые его произведения этих

¹² Роллан Ромен. Гендель. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, с. 100.

лет обогащены обычно отсутствующими в опере *seria* хорами, ошутимее становится выразительность оркестрового звучания. Но главное его внимание направлено на то, чтобы сгладить разрыв между музыкальным и драматическим действием, избежать концертной разрозненности сольной оперы.

Придерживаясь принципов драматургии оперы *seria*, Гендель располагал материал, чередуя арии с речитативами; в речитативы выносилось действие, в ариях (преимущественно *da capo*) передавались чувства и состояние героев. Но Гендель гораздо больше, чем было принято в практике итальянцев, следил за ходом драмы. В ряде случаев ему удавалось преодолевать разъединенность номеров, связывая события, раскрываемые в речитативе, с состоянием героев, передаваемым в ариях.

В первую половину 30-х годов Гендель создает лучшие оперные сочинения: «Поро», «Ариадна», «Ариодант». Его мастерство оперного композитора достигает предельной высоты; написанные в величавой эпической манере генделевские оперы этих лет вплотную примыкают к его же библейским ораториям, предвещая их скорое появление.

В 1734 году Гендель в третий и последний раз берется за организацию оперного театра, вкладывая в это дело всю энергию и все имеющиеся денежные средства. Но поднятая вновь антигенделевская кампания наносит ему удар за ударом. На сей раз ему пришлось столкнуться с действительно опасными соперниками. Это были Никола Порпора и Адольф Гассе¹³, оба первоклассные музыканты, блестящие мастера итальянского вокального искусства, искусства *bel canto* — пластических мелодий широкого дыхания. Перед их достоинствами склонялся сам Гендель.

Своей растущей непопулярности Гендель всячески сопротивляется. Одну за другой он ставит новые оперы, в антрактах выступает с концертами, но усилия его тщетны; памфлеты, эпиграммы, демонстрации подрывали его репутацию и возможность успеха. Гендель оказался покинутым даже близкими сотрудниками и

¹³ Никола Порпора (1686—1768) — представитель неаполитанской оперной школы; долгое время жил в Вене. Адольф Гассе (1699—1783) учился в Неаполе у Скарлатти; был женат на знаменитой певице Фаустине Бордони; с 1731 года придворный капельмейстер в Дрездене.

друзьями. Неизбежный развал предприятия, наступивший в 1737 году, был подлинной катастрофой, так как композитор вложил в него все свои сбережения. Напряжение прежних лет, неудачи и, наконец, последнее потрясение сломали исполинский организм Генделя, его разбил нервный паралич. Несколько месяцев боролся Гендель с болезнью, но, как только почувствовал себя окрепшим, с прежней страстностью окунулся в работу.

Творческий перелом. Библейские оратории. События, пережитые Генделем, обнажили глубину его идейно-творческого кризиса, ускорили процесс внутренней перестройки. Отказ от эстетики оперы *seria*, обращение к жанрам, сюжетам, образам, которые могли бы выразить и воплотить идеи более прогрессивные, — таковы стремления композитора в период, завершивший его жизненный путь.

Издавна назревавший творческий перелом давал себя знать в усиленном внимании к жанру оратории. В 1738—1739 годы были написаны библейские оратории: «Саул» и «Израиль в Египте». В них впервые во всей полноте раскрылись наиболее сильные и ценные стороны гения Генделя. За этими двумя великими творениями в ближайшие годы следует целый ряд ораториальных сочинений; среди них выдающееся место принадлежит ораториям на библейские сюжеты: «Самсону», «Мессии».

Но и теперь вместо ожидаемого успеха Гендель приобретает лишь нового сильного врага — духовенство. Ополчилась вся клерикальная клика, обвиняя композитора в кощунстве и святотатстве. Его концерты бойкотировались, специально нанятые люди срывали афиши, светские дамы в дни его выступлений устраивали приемы, чтобы отвлечь от них наибольшее число посетителей. В конце концов цель была достигнута. Ни упорство, ни сила характера, ни энергия не могли побороть всеобщей вражды и оппозиции. Положение казалось безвыходным, и Гендель решил покинуть Англию.

Осенью 1741 года Гендель получил приглашение из Дублина — столицы Ирландии — провести там цикл концертов. Его произведения неоднократно исполнялись в Дублине, их знали, любили, и создателя этих произведений встретили с энтузиазмом. 12 апреля 1742 года состоялось первое исполнение оратории «Мессия».

Восторженный прием возродил в музыканте веру в себя. Воодушевленный, полный новых музыкальных планов, Гендель вернулся в Лондон. В феврале 1743 года

в Англии была показана оратория «Самсон»¹⁴. Однако никогда раньше отношение к Генделю не достигало такой откровенной злобы и враждебности. Но именно теперь, когда меньше всего можно было ожидать, произошел коренной поворот в судьбе композитора.

В 1745 году претендент на английский престол Чарльз Эдуард Стюарт, поддерживаемый реакционной католической партией, организовал восстание в Шотландии и двинулся со своей армией на Лондон. В ужасе перед папизмом страна поднялась на борьбу. Волна патриотизма охватила народ Англии. Став на сторону передового общественного движения, Гендель творчески отозвался на него; в ряде сочинений, посвященных этим событиям, он выразил чувства, мысли, настроения, волновавшие тогда широкие слои английского общества. В гимне для добровольцев, а затем в двух ораториях — «Оратории на случай» и «Иуде Маккавее» — автор призывает англичан к борьбе с врагами родины и прославляет победителей, освободивших отечество от нашествия захватчиков. Оратории насыщены патриотическим пафосом, написаны мощным героическим стилем. Они принесли признание и популярность, которых Гендель добивался в течение тридцати пяти лет.

Последние годы жизни и творчества. На закате жизни композитор достиг прочной славы, но по-прежнему он остается неутомимым творцом и музыкальным деятелем, создает множество произведений, овеянных светлыми праздничными настроениями. Среди написанного в последние годы выделяется оригинальностью «Музыка для фейерверка», предназначенная для народных праздников и исполнения на открытом воздухе.

В 1750 году Гендель совершил последнее путешествие на родину, в Галле. По возвращении в Лондон он взялся за сочинение новой оратории «Иевфай». Но здесь его вновь сражает несчастье, быть может, самое тяжелое из всех, выпавших на его долю, — он слепнет. Мужественно борется Гендель с трагическими ударами судьбы. Убедившись в неизлечимости болезни, он смиряется с неизбежным и возвращается к прежней деятельности. Слепой, заканчивает Гендель начатую ораторию «Иевфай», руководит исполнением своих произведений, дает концерты и величием импровизаций по-прежнему потрясает слушателей.

¹⁴ «Самсон» был написан в 1742 году.

За несколько дней до смерти, 6 апреля 1759 года, Гендель дирижировал ораторией «Мессия»; во время исполнения силы оставили его, и спустя недолгое время — 14 апреля — он скончался. Выполняя волю, выраженную в завещании, Генделя похоронили на кладбище в Вестминстере.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Творческая деятельность Генделя была столь же продолжительной, как и плодотворной. Она принесла огромное количество произведений самых различных жанров. Здесь и опера с ее разновидностями (*seria*, пастораль), хоровая музыка — светская и духовная, многочисленные оратории, камерная вокальная музыка и, наконец, сборники инструментальных пьес: клавесинных, органических оркестровых.

Свыше тридцати лет жизни Гендель посвятил опере. Она всегда находилась в центре интересов композитора и больше всех других видов музыки привлекала его. Деятель большого масштаба, Гендель великолепно понимал силу воздействия оперы как драматического музыкально-театрального жанра; 40 опер — таков творческий итог его работы в этой области.

Гендель не был реформатором оперы *seria*. То, чего он добивался, было поисками направления, приведшего впоследствии во второй половине XVIII века к операм Глюка. Тем не менее в жанре, уже во многом не отвечающем современным запросам, Гендель сумел воплотить возвышенные идеалы. Прежде чем раскрыть этическую идею в народных эпопеях библейских ораторий, он показал красоту чувств и поступков человека в операх.

Чтобы сделать свое искусство доступным и понятным, художнику нужно было найти иные, демократические формы и язык. В конкретных исторических условиях эти свойства в большей мере были присущи оратории, нежели опере *seria*.

Родиной оратории, как и оперы, была Италия. Возникновение оратории относится к XVI веку; оно связано с чтением духовных книг и религиозными беседами, проводившимися вне часов церковной службы. Для собраний верующих отводилось особое помещение при храме, именуемое ораторием. Целью таких «благочестивых упражнений» была религиозная пропаганда, стремление сплотить вокруг католической церкви возможно большее число приверженцев,

Чтобы оживить эти нравственные поучения, вводили пение молитв и духовных стихов, которые исполнялись хором всех присутствующих. Со временем, когда подобные собрания пустили корни, стали поручать обработку старинных мелодий и сочинение новых музыкантам-профессионалам.

Музыка стала главной приманкой для посетителей оратория. К музыкальному оформлению религиозных собраний римской аристократии были привлечены самые выдающиеся музыканты Рима, в их числе знаменитый Палестрина (1525—1594).

Почти одновременно с оперой, на рубеже XVII века, в Италии появляется произведение, в котором духовный текст, распределенный между участвующими в его чтении, целиком был положен на музыку, выдержанную в речитативном стиле. «Представление о душе и теле» Эмилио дель Кавальери, исполненное в 1610 году, — первый образец нового жанра — оратории. К середине XVII века за такого рода произведениями закрепляется название «оратория» — по месту, где происходили собрания прихожан и первичное исполнение такого рода музыки.

Развиваясь параллельно с оперой, оратория перенимала ее музыкальный стиль, формы и, все более смыкаясь с ней, превращалась в своего рода «духовную оперу». Жанровой особенностью оратории оставался ее повествовательный, эпический склад, отсутствие драматического действия и его сценического воплощения.

В зрелом виде оратория из Италии проникает в другие страны и обретает там новую жизнь. Особенно «привился» жанр оратории в Германии и Англии, где оратория смогла «заменить» несуществующую национальную оперу.

Работа над ораторией означала для Генделя выход из творческого тупика и идейно-художественного кризиса. В то же время оратория, по типу близко примыкающая к опере, предоставляла максимальные возможности для использования всех форм и приемов оперного письма. Именно в ораториальном жанре Гендель создал произведения, достойные его гения, произведения подлинно великие.

Оратория, к которой обратился Гендель в 30—40-е годы, не была для него новым жанром. Первые ораториальные произведения его относятся еще ко времени пребывания в Гамбурге и Италии; последующие тридцать сочинялись на протяжении всей творческой жизни. Правда, до конца 30-х годов Гендель уделял сравнительно мало внимания оратории; только отказавшись от оперы *seria*, он начал глубоко и всесторонне разрабатывать этот жанр. Таким образом, ораториальные произведения последнего периода можно рассматривать как художественное завершение творческого пути Генделя. Все, что в глубине сознания десятилетиями зрело и вынашивалось, что частично претворялось и совершенствовалось в процессе работы над оперой и инструмен-

тальной музыкой, получило в оратории наиболее законченное и совершенное выражение.

Итальянская опера принесла Генделю владение вокальным стилем и разнообразными видами сольного пения: выразительным речитативом, ариозными и песенными формами, блестящими патетическими и виртуозными ариями. Пассионы, английские антемы помогли выработать технику хорового письма; инструментальные, и в частности оркестровые, сочинения способствовали умению пользоваться красочно-выразительными средствами оркестра. Таким образом, богатейший опыт предшествовал созданию ораторий — лучших творений Генделя.

* * *

Однажды в беседе с одним из своих почитателей композитор сказал: «Мне было бы досадно, милорд, если бы я доставлял людям только удовольствие. Моя цель — делать их лучшими»¹⁵.

Отбор тематики в ораториях происходил в полном соответствии с гуманными этическими и эстетическими убеждениями, с теми ответственными задачами, которые возлагал Гендель на искусство.

Сюжеты для ораторий Гендель черпал из самых разных источников: исторических, античных, библейских. Наибольшую популярность при жизни и наивысшую оценку после смерти Генделя получили его поздние произведения на сюжеты, взятые из Библии: «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия», «Иуда Маккавей».

Не следует думать, что, увлекшись ораториальным жанром, Гендель сделался религиозным или церковным композитором. За исключением нескольких сочинений, написанных по специальному поводу, у Генделя нет церковной музыки. Оратории он писал в музыкально-драматическом плане, предназначая их для театра и исполнения в декорациях. Только под сильным давлением духовенства Гендель отказался от первоначального проекта. Желая подчеркнуть светский характер своих ораторий, он стал исполнять их на концертной эстраде и создал тем самым новую традицию эстрадно-концертного исполнения библейских ораторий.

Обращение к Библии, к сюжетам из Ветхого завета, также было продиктовано отнюдь не религиозными

¹⁵ Роллан Ромен. Портрет Генделя. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, с. 196.

побуждениями. Известно, что в эпоху средних веков массовые социальные движения нередко облекались в религиозную оболочку, шли под знаком борьбы за церковные истины. Классики марксизма дают этому явлению исчерпывающее объяснение: в средние века «чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде»¹⁶.

Со времени Реформации, а затем английской революции XVII века, протекавших под религиозными знаменами, Библия сделалась чуть ли не самой популярной книгой, почитаемой в любой английской семье. Библейские предания и сказания о героях древнееврейской истории привычно связывались с событиями из истории собственной страны и народа, и «религиозные одежды» не скрывали вполне реальных интересов, потребностей и желаний народа.

Использование библейских сказаний в качестве сюжетов для светской музыки не только расширяло круг этих сюжетов, но и предъявляло новые требования, несравненно более серьезные и ответственные, придавало тематике новый социальный смысл. В оратории можно было выйти за пределы общепринятой в современной опере *seria* любовно-лирической интриги, трафаретных любовных перипетий. Библейские темы не допускали в толковании фривольности, развлекательства и искажений, которым подвергались в операх *seria* античные мифы или эпизоды древней истории; наконец, давно всем знакомые легенды и образы, употребляемые в качестве сюжетного материала, позволяли приблизить содержание произведений к пониманию широкой аудитории, подчеркнуть демократический характер самого жанра.

Показательно для гражданского самосознания Генделя направление, по которому происходил отбор библейских сюжетов.

Внимание Генделя приковано не к индивидуальной судьбе героя, как в опере, не к его лирическим переживаниям или любовным приключениям, а к жизни народа, к жизни, исполненной пафоса борьбы и патриотического подвига. По существу, библейские предания служили условной формой, в которой можно было в величественных образах воспеть прекрасное чувство

¹⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 21, с. 314.

свободы, стремление к независимости, прославить самоотверженные действия народных героев. Именно эти идеи составляют действительное содержание генделевских ораторий; так они были восприняты современниками композитора, так же они были поняты наиболее передовыми музыкантами других поколений.

В. В. Стасов в одной из рецензий пишет: «Концерт заключился хором Генделя. Кому из нас он потом не снился, как какое-то колоссальное, беспредельное торжество целого народа? Что за титаническая натура был этот Гендель! И вспомним, что таких хоров, как этот, можно найти у него несколько десятков»¹⁷.

Эпико-героический характер образов предначертал формы и средства их музыкального воплощения. Гендель в высокой степени владел мастерством оперного композитора, и все завоевания оперной музыки он сделал достоянием оратории. Но в отличие от оперы *seria*, с ее опорой на сольное пение и господствующее положение арии, стержнем оратории оказался хор как форма передачи мыслей и чувств народа. Именно хоры сообщают ораториям Генделя величественный, монументальный облик, содействуют, как писал Чайковский, «подавляющему эффекту силы и мощи».

Владея виртуозной техникой хорового письма, Гендель добивается разнообразнейших звуковых эффектов. Свободно и гибко он применяет хоры в самых контрастных положениях: при выражении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения, при обрисовке светлой пасторали, сельской идиллии. То он доводит звучание хора до грандиозной силы, то низводит его до прозрачного *pianissimo*; иногда Гендель пишет хоры в сочном аккордово-гармоническом складе, соединяя голоса в компактную плотную массу; богатые возможности полифонии служат средством, усиливающим движение, действенность. Эпизоды полифонические и аккордовые следуют попеременно, или оба принципа — полифонический и аккордовый — объединяются.

По мнению П. И. Чайковского, «Гендель был неподражаемый мастер относительно умения распоряжаться голосами. Нисколько не насилая хоровые вокальные средства, никогда не выходя из естественных пределов голосовых регистров, он извлекал из хора

¹⁷ Стасов В. В. Первый концерт Концертного общества. — Избр. соч. в 3-х т., т. I. М., 1952, с. 30.

такие превосходные эффекты масс, каких никогда не достигали другие композиторы...»¹⁸.

Хоры в генделевских ораториях — всегда активно действующая сила, которая направляет музыкально-драматическое развитие. Поэтому композиционные и драматургические задачи хора исключительно важны и разнообразны. В ораториях, где главным действующим лицом является народ, значение хора особенно возрастает. Это видно на примере хоровой эпопеи «Израиль в Египте». В «Самсоне» партии отдельных героев и народа, то есть арии, дуэты и хоры, распределены равномерно и дополняются один другим. Если в оратории «Самсон» хор передает лишь чувства или состояния враждующих народов, то в «Иуде Маккавее» хор выполняет более активную роль, принимая непосредственное участие в драматических событиях.

Драма и ее развертывание в оратории познаются единственно музыкальными средствами. Как говорит Ромен Роллан, в оратории «музыка служит сама себе декорацией». Как бы восполняя отсутствие декоративного убранства и театрального разыгрывания действия, оркестру придаются новые функции: живописать звуками происходящее, обстановку, в которой совершаются события.

Как и в опере, формой сольного пения в оратории является ария. Все многообразие видов и типов арий, сложившихся в творчестве различных оперных школ, Гендель переносит в ораторию: большие арии героического характера, арии драматически-скорбные, близкие оперным *lamento*, блестящие и виртуозные, в которых голос свободно соревнуется с солирующим инструментом, пасторальные с прозрачно-светлым колоритом, наконец, песенные построения типа ариетты. Есть и новая разновидность сольного пения, принадлежащая Генделю, — ария с хором.

Преобладающая ария *da capo* не исключает множества других форм: здесь и свободное развертывание материала без повторения, и двухчастная ария с контрастным сопоставлением двух музыкальных образов.

У Генделя ария неотделима от композиционного целого, она составляет важную часть общей линии музыкально-драматического развития.

¹⁸ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 85.

Используя в ораториях внешние контуры оперных арий и даже типические приемы оперного вокального стиля, Гендель содержанию каждой арии придает индивидуальный характер; подчиняя оперные формы сольного пения конкретному художественно-поэтическому замыслу, он избегает схематизма опер *seria*.

Музыкальному письму Генделя присуща яркая выпуклость образов, которой он достигает за счет психологической детализации. В отличие от Баха, Гендель не стремится к философской самоуглубленности, к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Как пишет советский музыковед Т. Н. Ливанова, музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства: стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы»¹⁹.

Музыкальные образы Генделя в большинстве своем написаны «крупными мазками» с резко подчеркнутыми контрастами; элементарные ритмы, четкость мелодического рисунка и гармонии придают им скульптурную рельефность, яркость плакатной живописи. Строгость мелодического рисунка, выпуклая очерченность генделевских музыкальных образов были восприняты впоследствии Глюком. Прототип многих арий и хоров глюковских опер можно найти в ораториях Генделя.

Героическая тематика, монументальность форм сочетаются у Генделя с величайшей ясностью музыкального языка, со строжайшей экономией средств. Бетховен, изучая генделевские оратории, с восторгом говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов». Умение Генделя с суровой простотой выражать большие, возвышенные мысли отмечал Серов. Прослушав в одном из концертов хор из «Иуды Маккавея», Серов писал: «Как далеки нынешние композиторы от такой простоты в мысли. Впрочем, и то правда, что эта простота, как мы уже сказали по случаю Пасторальной симфонии, встречается только у гениев первой величины, каким, без сомнения был Гендель»²⁰.

¹⁹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М. — Л., 1940, с. 368.

²⁰ Серов А. Н. Итальянская опера в Петербурге. — Критические статьи, т. 1. Спб., 1892, с. 27.

РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Удивительно разнообразие идей, образов, форм в генделевских ораториях последнего периода. «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай» — каждая из названных ораторий представляет собой нечто принципиально новое. Это относится к драматическому содержанию, к композиции, к формам, к выразительным приемам. Но при всех отличиях имеются черты, общие для всех библейских ораторий Генделя: крупный план и монументальный стиль, героико-эпический характер образов, внушительная сила хоровых массивов.

«Израиль в Египте». «Израиль В Египте» — величественное эпическое полотно. В качестве героя здесь выступает весь народ, и повествование о его судьбе, страданиях, надеждах и радостях составляет главное содержание оратории.

В основу произведения положена библейская легенда о чудесном освобождении древнего еврейского народа из египетского плена, о переходе через Чермное (Красное) море в землю обетованную. Собственно, фабула, развитие сюжетной линии в «Израиле в Египте» отсутствует. Первая часть посвящена последовательному описанию египетских казней²¹ и происшедшего чуда: перехода евреев через море и гибели египтян. На протяжении всей второй части оратории народ восхваляет бога, торжествуя и радуясь избавлению от рабства.

Героя — весь народ — олицетворяет хор. Произведение состоит из законченных номеров, в которых последовательно описываются ниспосланные богом казни, а затем передаются переживания народа. В оратории нет драматических столкновений и конфликтов, нет обри-

²¹ Казни бог послал на египтян за то, что они не хотели отпустить пленных евреев. Описание египетских казней в оратории занимает десять номеров (4—13). В четвертом номере рассказывается о том, как вода во всех источниках превратилась в кровь; в пятом — о лягушках, разносивших чуму; в шестом — о налетевших стаях мух и саранчи, уничтоживших посевы; в седьмом — о разразившемся дожде с градом; в восьмом — о страшной мгле, покрывшей землю, и т. д. и т. п.

совки отдельных лиц. «Израиль в Египте» — народная хоровая эпопея, или, как называет ее Ромен Роллан, «безликая эпопея». Хоры определяют склад и характер музыки. Из тридцати номеров, составляющих композицию, девятнадцать отведено хорам; остальные номера — четыре арии, три дуэта, четыре коротеньких речитатива — имеют второстепенное значение. Возможно, что упомянутые выше несколько арий и дуэтов Гендель ввел лишь с целью разнообразить некоторую однотонность сплошного хорового звучания, хотя он не останавливается и перед тем, чтобы подряд, один за другим дать восемь хоровых эпизодов.

В «Израиле в Египте» Гендель демонстрирует редкую творческую изобретательность, непревзойденное мастерство хорового письма. Он виртуозно использует громадные выразительные возможности, заложенные в самой природе хоровой музыки: насыщает фактуру полнозвучием восьмиголосного хорового состава, извлекает множество эффектов из противопоставления двух четырехголосных хоров: излагает их то в форме фуги или свободной имитации, то собирает все звучание в стройные аккордовые колоннады, часто противопоставляют хор с оркестровым *tutti* воздушному звучанию *a capella* или один солирующий голос — всей массе хора и оркестра.

Оркестр существенно дополняет хор. Положение оркестра в оратории «Израиль в Египте» не ограничивается вспомогательной, аккомпанирующей ролью. Происходящие по легенде события (египетские казни, переход через Чермное море, гибель египтян) представлены в виде серии красочных музыкальных картин и обрисованы средствами оркестровой музыки. Таким образом, задача изобразительная, описательная в «Израиле в Египте» возложена на оркестр. Живописуя и иллюстрируя смысл произносимого хором текста, оркестр способствует «наглядности», конкретной образности музыкального письма.

«Самсон». «Самсон» — совсем иной тип оратории, хотя многое роднит его с «Израилем в Египте»: библейская тематика, монументально-героический стиль и оптимистическое разрешение драматической идеи. Но если «Израиль в Египте» — произведение чисто эпического, повествовательного склада, то ораторию «Самсон» с полным основанием можно назвать музыкальной драмой, драмой-концертом.

Библейское сказание о Самсоне драматизируется: события, чувства и переживания героев передаются не от третьего лица, а узнаются непосредственно из уст самих героев — в речитативах и ариях, дуэтах и хорах.

Конфликт, который содержится в сюжете, позволяет построить развитие на противопоставлении контрастных драматических положений, на противопоставлении двух враждующих народов — израильтян и филистимлян — и их представителей: с одной стороны, Самсона, Михи, Маноа, с другой — Далилы, Харафы.

В «безликой» оратории «Израиль в Египте» отсутствуют отдельные персонажи, в «Самсоне» — выведен ряд «действующих лиц», при этом каждый персонаж обладает особой, индивидуальной музыкальной характеристикой. В соответствии с развитием драмы, со смыслом происходящего различную музыкальную обрисовку получает и народ.

Мысли и чувства отдельных героев передаются в речитативах, ариях, переживания народа (филистимлян и израильтян) в хоровых номерах.

Речитатив соединяет в одну цель хоры и арии. В речитативах (часто в форме диалога) происходит движение событий, своеобразное действие, в ариях или хорах выражается отношение к этим событиям, вызываемые ими чувства.

Основу оратории составляет библейское сказание о вожде израильского народа Самсоне.

По преданию, Самсон обладал чудодейственной силой (сокрытой в его волосах), которая держала в страхе врагов его народа — филистимлян. Жена Самсона — филистимлянка Далила — предала его: спящему герою она отрезала волосы, и обессиленного Самсона заковали в цепи, ослепили и бросили в тюрьму. Народ, лишенный защиты, также был ввергнут в рабство. Но бог внимал молитвам иудейского народа и сжалился над страданиями Самсона. Во время празднества, устроенного филистимлянами в честь языческого бога Дагона, к Самсону, приведенному на торжество, вернулась былая мощь. Руками он сокрушил колонны храма, и обрушившиеся своды погребли врагов-филистимлян. Вместе с ними погиб и герой Самсон; но смерть его принесла свободу томящемуся в рабстве израильскому народу.

Оратория начинается с момента, когда Самсон, скованный и слепой, находится в плену у филистимлян. Три части оратории объединены единой линией драматического развития.

Первая часть — своего рода завязка драмы. В ней противопоставлены два враждебных лагеря: торжествующие победу филистимляне и угнетенные рабством израильтяне. Здесь же дана и обрисовка центрального героя — Самсона.

Во второй части вводятся новые персонажи: жена Самсона Далила, воин-филистимлянин Харафа. Конфликт между героями оратории приводит к непосредственному драматическому столкновению Самсона и Далилы, Самсона и Харафы.

Третья часть — развязка драмы. Праздник в честь бога Дагона, разрушение храма и смерть Самсона, похороны героя, торжественное заключение.

Оратории предшествует большая трехчастная увертюра. Первая часть величественная, помпезная (*rompso*), аккордовое изложение и пунктирный ритм при медленном движении придают ей характер спокойной уверенности и силы:



Вторая часть — быстрая, фугированная — полна блеска и жизнерадостности. Гендель строит ее на оборотах, типичных для оперной военной музыки — с маршевой чеканностью ритмов и фанфарами²²:



²² Ни одна опера того времени (итальянская и французская) не обходилась без батальных сцен или военных маршей с трубными сигналами, эффектными призывами фанфар, звуковым изображением битв. Эти эпизоды пользовались исключительным успехом. Выработался даже своеобразный тип «военной» симфонии с обязательной

Третья часть — менуэт — обычно выпускается, и заключается увертюра небольшой каденцией.

Тематический материал увертюры в дальнейшем музыкальном развитии не встречается; тем не менее между увертюрой и ораторией существует образная связь. Героический характер первой части увертюры как бы предвещает конечный вывод — величие подвига и торжество героической идеи. Общий энергичный тон второй части, фанфарность, маршевый ритм близки воинственной победной музыке филистимлян.

В оратории немалое место отведено лирическим эпизодам и индивидуальным характеристикам; в то же время хоровое звучание сообщает «Самсону» широту и монументальность произведения эпического склада.

Хоры здесь, как и в «Израиле в Египте», служат основной формой выражения чувств народных масс.

В хоровых партиях оратории за филистимлянами закрепляются определенные музыкальные обороты — маршевые и танцевальные, которые должны выразить праздничное ликование, упоение победой.

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна, при этом она значительнее, глубже и серьезнее. Разнообразные по строению, изложению, протяженности хоры израильтян передают разные оттенки чувств страдающего в неволе народа, его скорбь и гнев, надежды и упования. Объективность эпического повествования, оптимизм народных верований не допускают внесения в эту скорбную музыку нот трагизма или мрачного отчаяния. Хоры израильтян сдержанно-строги и полны мужественного, сурового величия. Естественным становится мощный подъем и героическое воодушевление заключительного хвалебного хора.

Большой ре-мажорный хор филистимлян («Звучи, труба, играй, тимпан, сегодня день великий торжества») — своеобразное преломление оперных военно-триумфальных сцен. Широко развиваются на протяжении всего номера ходы по звукам разложенного тонического трезвучия, имитирующие призывы фанфар. По переменное звучание хора и оркестра создает иллюзию пространственной перспективы и приближающегося шествия:

ре-мажорной тональностью. «Триумфальный марш» Генделя из оперы «Сципион» в течение сорока лет служил парадной музыкой для английской лейб-гвардии.

85 Allegro

Alit.
Er - schallt, Trom - pe - ten, hehr und laut!
Tenor
Awa - ke the tro - pet's lof - ty sound,

Драматический эффект первой сцены обусловлен контрастом эмоционального состояния враждующих народов: радостного оживления филистимлян и страданий Самсона и его народа.

В следующей за хором филистимлян серии эпизодов, сольных и хоровых (вплоть до конца первой части оратории), раскрывается душевное состояние Самсона, многосторонне обрисовывается его образ, чувства израильского народа.

Среди многочисленных номеров первой части выделяется удивительной завершенностью каждой фразы, пластичностью всей формы, благородством скорбно-патетической музыки небольшая ария Самсона «Вечная ночь». Закованный в цепи, слепой, одинокий, изливает Самсон свое горе. Близкая оперным lamento, эта ария строится на свободном развитии одного музыкального образа:

86 Samson
Nacht ist's um - her, nicht Sonn, nicht Mond,

В ее мелодии сочетаются мягкие поступенные ходы и декламационно-патетические обороты. Драматическая кульминация арии выделена скачком голоса вниз на большую септиму на слове «тьма» и постепенным, медленным подъемом на большую нону на слове «свет»:

87

nie hellt ein Stern, nie hellt ein Stern das
 Du - kel mir! O schö - nes
 Licht! nie hellt ein Stern das Du - kel mir!

В следующем за арией Самсона хоре израильтян (народ молит бога вернуть слепому свет и силу) сближением резко контрастных музыкальных пластов достигает Гендель яркости театральных эффектов. Хор состоит из двух больших частей. В первой дважды сопоставляются различные музыкальные образы; один — хорального склада, сосредоточенный и строгий, другой — ослепительно яркий, с «сигнальными» повелительными оборотами мелодии на словах «Пусть будет свет» — и мощным ответным звучанием оркестра и хора «И свет явился вдруг»:

88 Andante

Soprano
 All pp
 O al - les Lich - tes Quell! dein Wort er - scholt, dein Wort er - scholt
 Tenor
 Bassi
 pp
 Andante
 Organo
 pp

Allegro

Zei - ge dich Licht: und hell war's u . ber.all, und hell, und

Allegro

hell war's ü - ber - all

Во второй части хора — Presto — мощное аккордовое изложение сменяется взволнованно-подвижной полифонией. Каноническое проведение темы и последующее полифоническое развитие воспроизводят отдельные возгласы народа, взывающего с мольбой к богу — «Дай слепому герою силу»:

89 Presto

Die Schat . ten flo . hen, die Schat . ten flo . hen, vor des

Die Schat . ten flo . hen, die Schat . ten flo - hen vor des Him , mels

Presto

Him - mels Glanz, vor des Him - mels Glanz,
 Die Schat - ten flo - hen, die Schat - ten
 Glanz, sie flo - hen vor des Him - mels Glanz,
 Die Schat - ten flo - hen, die Schat - ten flieh'n, die
 vor des Him - mels Glanz,
 flo - hen, flo - hen vor des Him - mels Glanz,
 Schat - ten flo - hen vor des Him - mels Glanz,

Как продолжение хора звучит голос Маноа, отца Самсона. Речитатив и ария Маноа написаны в оперной манере; однако эта ария превосходит многие оперные арии единством поэтического и музыкального начала, драматизмом образов; даже виртуозность здесь уместна и служит особым средством характеристики.

Две части арии, соответственно их поэтическому содержанию, контрастны. Первая обрисовывает героический облик Самсона, звучит с большим подъемом. Четкий ритм, быстрый, энергичный темп, блестящая басовая колоратура — приемы для выражения чувств, охватывающих Маноа при воспоминании о былых подвигах Самсона. Обращение же к настоящему вызывает только скорбь и страдание. В зависимости от этого во второй части резко меняется характер музыки. Сдержанная медлительность музыкальной ткани, простота и строгость рисунка мелодики помогают передать горестные раздумья Маноа:

91

Dein Hel - den - arm war einst mein Lied,

92 *Largo*

Nur Tra - uer - to - ne sing ich nun,

Вторая часть оратории начинается красивой лирической арией с хором Михи, друга Самсона. Эта ария — пример оригинальной разработки традиционной оперной формы *da capo*. Хор, построенный на мелодическом материале второго раздела арии, образует среднюю часть всего номера. Когда в звучание хора вплетаются фразы Михи и появляется его же начальная тема, наступает варьированная реприза. Так Гендель сохраняет симметричность и закругленность трехчастной формы и в то же время избегает механической повторности *da capo*²³.

Арией Михи открывается длинный ряд сольных и ансамблевых номеров, которые заключаются несколькими хоровыми построениями. Эпизоды, расположенные в центре, представляют своего рода драматические сцены с участием сначала Михи, Самсона, Далилы, затем вновь Михи, Самсона и Харафы. Динамика этих схем, их драматическое развитие подчинены закономерностям, типичным для драматургии любого оперного произведения.

В диалогическую сцену Михи и Самсона включается новый персонаж — Далила. Появление Далилы, пытающейся обольстить Самсона и вернуть его любовь, создает поворот в драматическом развитии, ведущий к прямому столкновению героев. Звучащая вслед за диалогом Самсона и Далилы ария Далилы — музыкальная характеристика героини. В последующем речитативе Самсон

²³ См. арию Михи с хором в Приложении (№ 12 и 13).

в гневных выражениях отвергает обращенные к нему слова любви. Драматическая кульминация всей сцены — дуэт Самсона и Далилы; в нем передается общее для обоих героев состояние возбуждения, взволнованности. Появление нового действующего лица — Харафы — означает конец одной сцены и начало другой. На этот раз в действии участвуют Миха, Самсон и Харафа. Последовательность музыкальных эпизодов та же, что и в предшествующей сцене: сначала речитативный диалог Мухи и Самсона, приход Харафы, ария и музыкальный портрет нового персонажа, затем бурное объяснение Самсона и Харафы (в речитативе), завершающееся большим дуэтом.

Харафа — комедийный образ. Введение комического элемента обостряет трагизм положения, в котором оказался главный герой, усиливает драматическое напряжение.

Две драматические сцены второй части оратории (дуэты Самсона и Далилы, Самсона и Харафы) — наиболее оперно традиционны. Вокальные партии в них не дифференцированы, а передают общее для участников ансамбля состояние; зато в сольных номерах ярко запечатлены индивидуальные характеры. Музыка арии Далилы изящна, исполнена пленительной женственности. Тонкое претворение танцевального элемента сообщает медленному движению *Larghetto* грациозную подвижность:



Прозрачность оркестровки, частая перекличка солирующего голоса с солирующими инструментами, а затем с одnogолосным хором девушек (подруг Далилы) усиливают ощущение легкости и непринужденности.

Музыкальный портрет Харафы — хвастуна и задирки — выдержан в комедийно-буффонном плане, в ма-

нере, типичной для оперных характеристик комических персонажей. В арии Харафы перефразируются маршевые ритмы и интонации, которые присутствовали в музыкальной обрисовке филистимлян. Здесь же в сочетании с нарочито примитивными мелодическими оборотами, скороговоркой, бравурной виртуозностью басовой партии они вызывают комический эффект, подчеркивая мнимое бесстрашие этого воина, трусливого и малодушного в действительности.

В заключающих вторую часть оратории хорах опять противопоставлены израильский народ и филистимляне. Сурово-скорбное пение побежденных сменяется праздничным ликованием победителей. В завершение звучит двойной хор филистимлян и израильтян.

Третья часть оратории — драматическая развязка. По требованию своих врагов Самсон должен присутствовать в храме на торжестве в честь языческого бога филистимлян Дагона. Самсон прощается с окружающим миром.

Прощание Самсона с жизнью не несет в себе ничего трагического; поэзия природы, светлая беспечальная лирика отличают си-бемоль-мажорную арию от его же скорбного монолога в первой части.

Такие приемы, как движение параллельными терциями, эхообразное чередование голоса и инструментов ((тенора и скрипок), короткие легкие трели, сближают арию с пасторальными и сельскими идиллиями, без которых не обходилась почти ни одна опера XVIII века:

94 *Andante*

Herrlich erscheint im Morgen duft, wenn,

pur-purn sich die Sonn' er hebt'

wo gend ihr Bild auf sanft beweg-ter See

wogend ihr Bild auf sanft beweg-ter See

auf sanft be - weg - - - ter See

С приближением развязки заметно ускоряется музыкально-драматическое развитие, чаще происходит смена планов внутри больших построений, замкнутость отдельных номеров уступает место непрерывному музыкальному развитию.

Арией Далилы открывается картина веселья и торжества в стране филистимлян. На этот раз Далила предстает в новом освещении, как дочь воинственного племени, воспевающая победу, радующаяся унижению врага-героя — «Врага сразил наш бог Дагон, герой Самсон им побежден»²⁴:

²⁴ См. арию Далилы в Приложении (№ 26).



Наступает момент драматической кульминации. Специфика ораториального жанра делает возможным мгновенный перенос «действия» из одной плоскости в другую. Хор филистимлян сменяется диалогом Михи и Маноа; их беседа прерывается внезапным грохотом, воплями — то рушится храм. Маноа спешит к месту происшествия, и, когда шум смолкает, он возвращается с вестью: «Со славой пал герой, он подвиг совершил». Средства звуковой живописи восполняют отсутствие сценического показа происходящего. Небольшая оркестровая интерлюдия (между речитативами Михи и Маноа) несет двойную функцию — чисто описательную, декоративно-сценическую и драматургическую. Эта звуковая картина воспроизводит оглушительный шум обвала; вместе с тем, врываясь контрастом в праздничную музыку филистимлян, интерлюдия образует переход, делает понятным и объяснимым последующий хор филистимлян, в котором изображается самый момент их гибели.



Последняя сцена оратории — похороны героя и торжественное заключение.

Небольшая ария Михи и подхватывающий ее хор израильтян принадлежат к числу самых проникновенных

страниц генделевской музыки. Это пример высокой одухотворенной лирики, в которой личная печаль и лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби:

97

Ihr Söhne Israels klaget nun, Er ist dahin, der euch beschirmt!

Траурный марш непосредственно следует за арией и хором, образуя единую сцену.

Трактовка марша закономерно вытекает из общей оптимистической идеи оратории: смерть Самсона приносит освобождение народу²⁵.

Проводы героя превращаются в величавое торжественное шествие, приобретают смысл и значительность гражданского акта. Разумеется, музыка такого марша не может быть мрачной или уныло-тоскливой. В данном случае характеру светлой героики способствует необычная для похоронной музыки мажорная тональность, ясность оркестрового колорита, спокойная размеренность движения:

98 Grave

Между траурным маршем и последним заключительным хором есть внутренняя идейная связь. Героические элементы в марше — выражение гражданского начала — со всей силой выявляются в хвалебном хоре, который звучит мощным провозглашением победы, радости и свободы:

²⁵ Невольно возникает сопоставление с героическими образами Бетховена, с идейно-творческими концепциями его симфоний. Недаром музыка Генделя вызвала сильнейший отзвук в душе великого композитора.

69 Andante

Sopr. Alt.
Sopr. Alt.

Laut schal-le uns'rer Stim-men vol-ler Chor laut schal-le uns'rer Stim-men

Ten. Bassi

Andante Laut schal-le uns'rer Stim-men

vol-ler Chor,

vol-ler Chor, e-wig zu prei-sen Got-tes Macht und

Alt. e-wig zu prei-sen Got-tes Macht und Herr-licht-keft,

Herr licht-keft, und Herr-licht-keft.

В оратории «Самсон» Гендель достиг несравненно большей органичности и последовательности музыкально-драматического развития, чем в своих же операх итальянского типа. И «Самсон» оказывается ближе к музыкальной драме, чем современная этой оратории опера seria.

Эпическим величием дышит музыка героической эпопеи «Иуда Маккавей», но совсем особый колорит присущ «Мессии». В ней нет характерных для генделевских ораторий драматических театральных контрастов или

последовательно раскрывающегося сюжета. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа, истомившегося, но и полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости.

Полифоническая сложность хоровой фактуры сочетается с удивительной прозрачностью звучания. Многочисленные и разнообразные арии дополняют выраженные в хорах мысли и настроения.

Торжественными хорами-гимнами завершается большинство ораторий Генделя: «Израиль в Египте», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Мессия» и другие. Как бы ни были тяжки страдания и испытания, посланные народу, он неизменно выходит победителем. Героика генделевских ораторий была отмечена и некоторыми его современниками. Одна из лондонских газет писала: «Если бы вкус к таким произведениям охватил все слои народа... Англия могла бы не бояться в будущем никакого натиска поднимающегося против нас папизма».

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Инструментальная музыка Генделя — обширная область его творчества — интересна своей многожанровостью, живой непосредственностью и полнотой чувств, очаровывает ароматом вечной юности. Полнокровное, здоровое восприятие жизни рождало образы, напоенные радостью, светом, движением. Главное свойство генделевской инструментальной музыки — жизнедеятельная, целеустремленная энергия, оттеняемая лирическими образами высокого благородства.

Изобилие песенных мелодий и танцевальных ритмов в инструментальных пьесах Генделя обнаруживает их близость и прямое соприкосновение с бытовым народным искусством.

Не раз конкретность музыкальных образов подсказывала современникам программное содержание той или иной пьесы; это было тем более легко сделать, что связь между инструментальной и вокальной музыкой Генделя была совершенно явной. Сам композитор неоднократно подставлял слова к инструментальным фугам, отдельным частям сонат или концертов и превращал их в страницы оперной или ораториальной музыки. Еще чаще арии из опер и ораторий перекладывались для различных составов инструментальных ансамблей и отдельных инструментов: флейты, чембало и других.

В инструментальном творчестве Генделя, по мысли Ромена Роллана, отражены не только внутренние переживания самого художника, но и явления внешнего мира, и «если бы можно было точно указать источники вдохновения в любой из инструментальных вещей Генделя, можно было бы найти воспоминания о днях, пейзажах, сценах, виденных или пережитых им. Среди них встречаются произведения, явно вдохновленные природой. Другие родственны произведениям вокальным и драматическим. Многие из героических фуг... повторены Генделем в „Израиле в Египте“ и положены на слова, выявляющие их скрытый смысл»²⁶.

Создавая инструментальные произведения, Гендель вряд ли, подобно Баху, ставил перед собой какие-либо специальные творческие задачи. Этические и художественные, жанровые и композиционные проблемы у Генделя — достояние оперного и ораториального искусства. Для любимых же им гобоя, клавесина, органа или оркестра он писал в общепринятых для своего времени манере и формах, пользовался жанрами, уже внедрившимися в музыкальную жизнь. Тем не менее Гендель весьма далек от подчинения устоявшимся схемам; об этом можно судить хотя бы по той свободе, с какой он трактует форму сюиты, всякий раз по-новому видоизменяя строение, последовательность, соотношение ее частей.

Инструментальное творчество Генделя обычно распределяется по трем группам. Первая группа — произведения для клавишных инструментов — для клавесина и органа; вторая — камерная музыка, к ней относятся пьесы для отдельных инструментов с сопровождением чембало (*basso continuo*) и для небольших ансамблей; их называют сонатами и трио-сонатами. Третью группу составляют оркестровые сочинения: знаменитые *concerti grossi*, «Музыка на воде» («*Water music*»), «Музыка фейерверка» («*Firework music*»), симфонии и увертюры из его же опер и ораторий.

Клавирная и органная музыка своим существованием в значительной мере обязана артистической деятельности Генделя; концертные выступления, импровизации — на клавесине и органе — оказали непосредственное воздействие на характер музыкальных образов, эмоциональный строй, на приемы развития в произведениях для клавишных инструментов.

²⁶ Р о л л а н Р о м е н . Г е н д е л ь . — С о б р . с о ч . в 20-ти т . , т . 17 , с . 104 .

Клавирное творчество представлено большим количеством мелких танцевальных пьес; частично они были опубликованы впервые после смерти Генделя, а многие увидели свет сравнительно недавно, в 1928 году.

Основной фонд клавирной музыки Генделя составляют три сборника сюит, куда включены и отдельные произведения других жанров. Первый сборник из восьми сюит был издан в 1720 году под непосредственным руководством самого Генделя. Побудило его взяться за это предприятие желание оградить свои сочинения от ошибок и искажений, которым они неизбежно подвергались, распространяясь во множестве рукописных копий. Сборник, выпущенный в 1720 году, — единственный тщательно подготовленный и отрецензированный самим автором. Все остальные публикации производились не только без участия, но часто против желания и даже без ведома Генделя.

Второй сборник появился в 1733 году, а в 1735 году, возможно с согласия Генделя, вышли из печати шесть фуг для органа или харпсихорда. К тем же 30-м годам относится издание и третьего сборника из разных клавирных пьес.

Естественно, что первый сборник, проверенный и составленный из произведений, отобранных самим композитором, вызывает наибольший интерес.

В трактовке сюиты Бахом и Генделем есть существенное различие. Для Генделя в сюите важен прежде всего основной ее принцип — цикличность, то есть организация разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую целостную композицию. Вот на это и направляет главное внимание Гендель.

Стремление к единству заставляет его часто отступать от традиционной схемы старинной танцевальной сюиты, которой Бах довольно строго придерживался. Сплошь да рядом Гендель меняет установившийся порядок следования танцевальных номеров, часто заменяет их пьесами нетанцевального склада; в соответствии с замыслом он не останавливается и перед тем, чтобы изменить метро-ритмическую структуру танца. Так, нарушая незыблемость трехдольного размера для группы «сарабандных» танцев, он излагает широко известную пассакалию из сюиты № 7 в размере $\frac{4}{4}$.

Из восьми сюит первого сборника только в одной сюите № 4 расположение танцевальных частей цикла

совпадает с обычным: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Зато в остальных Гендель или вовсе отказывается от танцевальных схем (в сюите № 2, построенной на парном чередовании пьес медленного и быстрого движения), или включает как контраст нетанцевальные пьесы в цепь танцевальных (№ 3, 5, 7), или, что совсем уже оригинально, завершает цикл не финальной жигой, а арией с вариациями (№ 5), или после быстрой жиги дает торжественную пассакалию (№ 7).

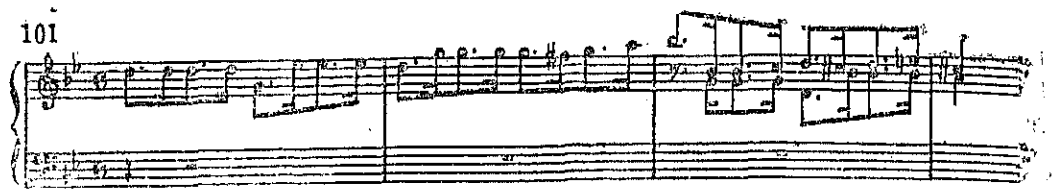
Среди сюит этого сборника выделяется широтой композиционного замысла, великолепной чеканкой музыкальных образов, непривычной для клавесинных миниатюр монументальностью стиля сюита № 7, соль минор. Широта концепции этой сюиты сочетается с удивительной стройностью архитектоники, где подчинение всех частей целому обусловлено закономерностями и логикой развития музыкальной идеи. Гендель компонует эту сюиту, применяя с одинаковым мастерством принцип разного контраста и принцип объединения отдельных пьес путем варьирования общих мелодических или ритмических оборотов. Как в зрелой циклической сонате, в сольминорной сюите композиционную опору составляют крайние части цикла, то есть увертюра и пассакалия. Их роднит высокая патетика, массивность фактуры, маршевость пунктирных ритмических оборотов.

Название первой части — увертюра — отвечает своему назначению. Это как бы завязка «действия». От увертюры берут движение последующие части, которые через контрастные сопоставления устремляются к финалу — пассакалии.

Увертюра изложена с «театральной» пышностью и торжественностью, в манере и форме оперных увертюр Люлли (сама она представляет собой клавирный вариант увертюры к опере Генделя «Альмира»).

Трехчастная структура увертюры позволяет довести контраст образов до сильнейшего драматического обострения. Крайним медленным разделам с их величественной поступью и богатой орнаментикой противопоставлен средний раздел в быстром темпе:





В основе его — одна фанфарообразная ритмическая фигура; ее развитие напоминает в некоторых деталях приемы оркестрового письма (перекличка разных групп оркестра — здесь регистров, выделение солирующих голосов, эхо). В целом средний раздел можно представить как некое отражение батальных картин или оперной героики.

Светлый, слегка подернутый печальной дымкой колорит двух последующих пьес — *Andante* и *Allegro* — заставляет еще острее ощутить пафос увертюры, ее особую значительность. Несмотря на различия в размере и характере движения, эмоциональный строй обеих пьес однороден. Вариантное развитие одного образа в *Andante* и *Allegro* подтверждается общей, интонационной основой:



Как и в сюитах Баха, сарабанда в соль-минорной сюите Генделя является средоточием лирических эмоций, «лирическим центром». Мягкая лирика, которая была рассеяна в предшествующих двух пьесах и скрывалась под изящным покровом близкого к танцевальности движения, концентрируется в сарабанде в образ возвышенно-величавой скорби:

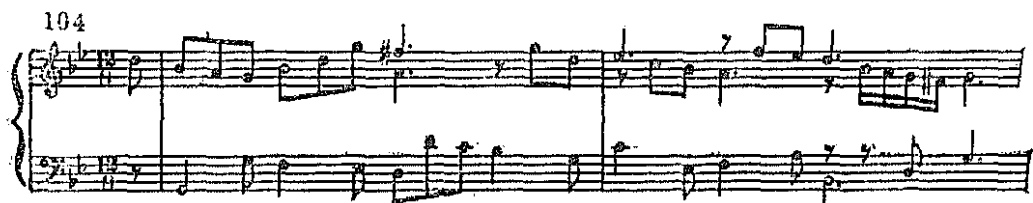


Сосредоточенность чувства, таящаяся в его глубинах патетика раскрываются здесь с большой сдержанностью, в выражениях лаконичных и строгих. Простота гомофонного трех-четыrehголосного изложения, диатоничность мелодии, почти освобожденной от присущих жанру

мелизматике и флейтовых «переливов», размеренность и периодичность структуры, где каждое построение отделено от другого полной совершенной каденцией, собирающей все голоса в один долгий аккорд, — все это вызывает ассоциации с произведениями хорального склада.

Архитектоника сюиты в сарабанде, составляющей ее центр, получает как бы дополнительную точку опоры, которой «касается» арка, перекинутая от увертюры к пассакалии. Помпезные образы увертюры, насыщаясь углубленным лиризмом сарабанды, приобретают новую, драматическую окраску в пассакалии.

Сарабанда в качестве лирической кульминации как бы подводит черту предшествующему развитию, черту, за которой наступает резкое увеличение контрастности. Драматический эффект от сопоставления сарабанды и жиги ярче, сильнее, чем от сопоставления сарабанды с Allegro и Andante. Дальнейшее обострение контрастности происходит уже от «соприкосновения» жиги с пассакалией, от смены стремительной динамики зажигающего танца суровой патетикой маршеобразной пассакалии:



Если увертюру можно представить как своеобразную завязку драмы, а сарабанду в виде «лирического центра», то пассакалия является общей кульминацией, в которой акцентируются героические и патетические мотивы.

Вариационная форма, свойственная пассакалии²⁷,

²⁷ Пассакалия, чакона, сарабанда — группа старинных танцев, на основе которых возник своеобразный вид вариаций на выдержанный, постоянный бас (basso ostinato). В таких произведениях преобладают приемы фигурационного, мелодического варьирования,

имеет здесь особое значение. Многократный показ темы в различных ракурсах, возможность слить в едином процессе контрастность сопоставлений с постепенным нарастанием динамики способствуют не только всестороннему раскрытию образа, но и росту его драматических элементов.

Если первая вариация раздвигает диапазон, усиливает монументальность и величественность темы, то следующие две — спокойствием плавного движения, мягкостью мелодико-ритмических линий — разрежают густое звучание и плотную фактуру первой вариации.

Четвертая вариация, как бы суммируя обе предшествующие, завершает первый этап вариационного развития. Начиная с пятой вариации, развитие вступает в новую фазу. Ритмическое дробление, «подталкивая» движение, неуклонно влечет его вперед. Разнообразные виды фигураций обогащают фактуру, и от вариации к вариации она становится все более насыщенной и полнозвучной. Отточенная веками техника варьирования доведена в этой небольшой клавирной пьесе до классического совершенства. Пассакалия Генделя вплотную примыкает к лучшим образцам «строгих» вариаций в клавирном творчестве Моцарта.

Полна прелести и неиссякаемой свежести оркестровая музыка Генделя. *Concerti grossi* («большие концерты») составляют ее основную массу. Впервые *concerti grossi* появились в Италии. Основоположником этого жанра светской инструментальной музыки считается один из крупнейших итальянских композиторов, скрипач-виртуоз Арканджело Корелли.

Типичный признак «большого концерта» заключается в том, что солирует, концертирует здесь не один инструмент, а группа однородных инструментов или несколько

причем свободное мелодическое развитие в разных голосах опирается на неизменно повторяющуюся в басу тему.

В отличие от сарабанды, в пассакалии и чаконе тема из баса часто перемещается в другие голоса (чаще в верхний) и сама может служить материалом мелодического развития. Самые великие памятники этого замечательного искусства оставил И. С. Бах. Достаточно вспомнить органную пассакалию до минор или чакону из сюиты для скрипки ре минор.

солистов, несколько разных концертирующих инструментов.

В циклической композиции *concerto grosso*, как и в сюите, количество частей произвольно, колеблется от трех до пяти или шести. В то время как Бах в Бранденбургских концертах строго соблюдает принцип контраста сопоставляемых частей цикла, у Генделя можно встретить идущие подряд быстрые или медленные пьесы; например, *Allegro* на $\frac{4}{4}$ и вслед за ним *Presto* на $\frac{3}{8}$ (№ 5, op. 6); *Allegro* — $\frac{4}{4}$ и *Allegro* — $\frac{6}{8}$ (№ 1, op. 6); *Larghetto* — $\frac{3}{2}$ и *Andante* — $\frac{12}{8}$ (№ 3, op. 6), а в *concerto grosso* № 10 три части подряд идут в темпе *allegro*.

В оркестровых сочинениях Гендель, как в клавирных и органных, опирался на жанровую тематику, широко пользовался образами и музыкальными элементами бытового искусства.

Наибольшую популярность приобрели 12 *concerti grossi* op. 6, появившиеся в конце 30-х годов в самый разгар артистической деятельности Генделя. В этих произведениях неисчерпаемы фантазия и изобретательность. Свободно сплетаются и чередуются вдохновенные лирические образы с возвышенной патетикой, героика и помпезность с искрящимся весельем, тонкий юмор с танцевальными образами.

Помимо *concerti grossi* есть у Генделя особый вид оркестровой музыки, в которой он предстает как подлинный новатор; это «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка». Оба произведения написаны с действительным учетом их предназначения — для звучания на открытых пространствах, улицах и площадях. В них есть несомненные черты тех новых народно-массовых жанров, которые получают большое распространение в эпоху французской революции в качестве важнейшего средства музыкального оформления народных празднеств.

В отличие от обычной оркестровой музыки XVIII века, в «Музыке на воде» значительно усилена роль духовых инструментов, а «Музыка фейерверка» написана была исключительно для духового состава; несколько позже при переработке второй пьесы Гендель включил в нее струнную группу. Обаяние этой праздничной, очаровательно-непринужденной музыки не померкло и по сей день. Особенно это относится к «Музыке на воде».

«Музыку на воде» составляет целая серия миниатюрных пьес: быстрых и медленных, мажорных и минорных. Победно-звонкие фанфары чередуются с задумчивыми кантиленами, с грациозным движением танца, веселая перекличка труб и валторн оттеняет типично генделевскую глубокомысленную патетику.

Оркестровая музыка Генделя, наряду с Бранденбургскими концертами Баха, — лучшее, что было создано в этой области до появления симфонических произведений венских классиков Гайдна и Моцарта.

ПРИЛОЖЕНИЕ



К. Монтеверди., Коронация
 Поппеи", II д.

Домочадцы

Смерть страшна, смерть страшна, Се не ка!
 non mo_rir non mo_rir, Se ne са.

Смерть страшна, смерть страшна,
 non mo_rir, non mo_rir,

p

Смерть страшна, смерть страшна, Се не ка, смерть страшна,
 non mo_rir, non mo_rir, Se ne са, non mo_rir,

на, Се не ка смерть страшна, смерть страшна,
 -rir, Se ne са, non mo_rir, non mo_rir,

смерть страш - на, смерть страш - на, Се - не
 поп - мо - рir, поп - мо - рir, Се - не -

на, смерть страш - на, смерть страш - на, Се - не
 рir, поп - мо - рir, Се - не - са, Се - не -

- на, Се - не - ка,
 - рir, Се - не - са,

- на, смерть страш - на, Се - не - ка,
 - са, поп - мо - рir; Се - не - са,

- ка, смерть страш - на, Се - не - ка,
 - са, поп - мо - рir, Се - не - са,

смерть страш - на, Се - не - ка,
 поп - мо - рir, Се - не - са,

(♩=H.)

f

RITORNELLO

смерть.
по.

смерть.
по.

смерть.
по.

(Allegro)

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are vocal parts: the first staff is a soprano line, the second is an alto line, and the third is a bass line. The fourth staff is the piano accompaniment, split into a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal lines contain several measures of music with lyrics written below them.

Сенека

The second system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef and includes the following lyrics: "Все выступай_те мне при_го_то_вить. I _ te_ ne tut_ ti а пре_па_ра_т_ ми II". The tempo marking "(Lento)" is placed below the vocal line. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs, starting with a piano dynamic marking "p". The music is in common time (C).

ван - ну. Раз наша жизнь похожа на ру -
 ба - гно, che se - la vi - ta cor - re co - me

- чей бы - стро - теч - ный, в е - те - п - лу - ю
 ri - vo flu - en - te, in un' te - pi - do

вла - гу сво - ю кровь долж - ен я у - стре -
 ri - vo gue - sto san - que in no - cen - te lo

- мить, что - бы пур - пур мне мог у -
 во, во che va - da a im - por - ро -

- кра - сить к смер - ти путь, к смер - ти
 - rar - mi del me - rir, del mo -

путь по - след - ний.
 - rir la - stra - da.

К. Монтеверди. „Коронация
Поппеи,“ заключительный дуэт

Поппея

Ра-дость взо-ру,
Pur ti mi-ro,

Нерон

Чувств бла-
Pur ti

(Andante, in tre ♩)

p

ра-дость взо-ру, об-ни-ма-
pur ti mi-ro, Pur ti strin-

-жен-ство, чувств бла-жен-ство, вокруг те-
go-do, pur ti go-do, pur.t'an-

не том - люсь я боль - ше, не
 - но, non ре - но, più non ре

гнб ну, не том -
 то - го, più non

mf

из-ны - ва - ю, мо - я ра - дость,
 - но, non то - го, о mia vi - та,

- люсь я, мо - я
 ре - но, о' mia

p

клад дра - го - цен - ный,
 о mio te - so - го,
 ра - дость, клад дра - го - цен - ный,
 vi - ta, о mio te - so - го,

мо - я ра - дость, клад дра - го - цен - ный,
 о mia vi - ta, о mio te - so - го,
 мо - я ра - дость, клад - дра - го - цен - ный,
 о mia vi - ta, о mio te - so - го,

Я тво-я,
Io son tua,

твой и
tuo son

pp *p*

6

ДИВ.НЫЙ МОЙ, ПО-ВТО-РИ,
sre.me mia, dil.lo, di,

я, по-вто-ри! Для ме
io, dil.lo, di, tu sei

див-ный мой, по-вто-ри;
 сре-те-м-я, dil-lo, di,
 -ня ты ку-мир, по-вто-
 риг l'i-dol mio, tu sei

4 # 3

ты ку-мир для ме-ня,
 l'i-dol mio tu sei риг,
 -ри! Для ме-ня ты ку-
 риг, dil-lo, di l'i-dol

ты мне клад, жизнь мо-я, да, да, да,
 si mio ben, mia vi-ta, si, si, si,
 мир, ты вос-торг, жизнь мо-я,
 mio si, mio cor, mia vi-ta,
 5 6 6 5 6

да, ты вос-торг, жизнь мо-я,
 si, si, mio cor, mia vi-ta,
 да, ты мне клад, жизнь мо-я, да, да, да,
 si, si, mio ben, mia vi-ta, si, si, si,
 6

да, да, да, да, да, ты мне
 si, si, si, si, si, si, mia

да, да, да, ты мне
 si, si, si, si, mio

6

клад, ты вос-торг, ты жизнь мо - я!
 ven, si, mio cor, mia vi - ta, si,

клад, ты вос-торг, ты жизнь мо - я!
 ven, si, mio cor, mia vi - ta, si,

6

6

Я тво-я, див-ный мой,
io son tua, spre-me mia,

Твой и я, по-вто-
tuo son io, dil-lo,

p

по-вто-ри! Див-ный мой,
dil-lo, di, spre-me mia,

-ри! Для ме-ня ты ку-
di tu sei pur l'i-dol

4 # 8

по-вто-ри: ты ку-мир
 dil-lo, di l'i-dol mio
 -мир, для ме-ня по-вто-
 mio, tu sei pur, dil-lo,

для ме-ня, ты мне клад, жизнь мо-я,
 tu sei pur, si, mio ben, mia vi-ta,
 -ри! Ты ку-мир, ты вос-торг,
 di, l'i-dol mio, si, mio cor,
 6 5 6 6

да, да, да, да, ты вос
 si, si, si, si, si, mio

жизнь мо я, да, ты мне клад,
 mia vi ta, si, si, mio ben,

f *p*

6

торг, жизнь мо я, да, да, да, да,
 сор, mia vi ta, si, si, si, si,

жизнь мо я, да, да, да, да, да, да,
 mia vi ta, si, si, si, si, si, si,

да, ты мне клад, ты вос-торг, ты
 sì, sì mio ben, sì, mio cor, mia

да, ты мне клад, ты вос-торг, ты
 sì, sì mio ben, sì, mio cor, mia

6 6

жизнь мо я! Радость взо-ру, радость
 vi ta, sì, pur ti mi-ro, pur-ti

жизнь мо - я! Чувств блаженство,
 mia vi - ta, pur ti go-do,

(Adagio)

- ва юсь, не томлюсь,
- но do, più non pe -

я, обни-мая, уж не
-го, pur.ti stringo, più non

не томлюсь, не изнываю, не
но non pe - no, più non mo - ro, non

гиб ну, не томлюсь
то - го, più non pe -

mf

- ГИБ - ну, о, мо - я жизнь,
 то - го, о тѣа ві - та,
 я, мо - я
 по, о тѣа

клад дра - го - цен - ный,
 о тѣо те - со - го,
 жизнь, мой клад дра - го - цен - ный,
 ві - та, о тѣо те - со - го,

MO - я ра - дость,
о mia vi - та,

MO я
о mia

p

клад дра - го - цен - ный!
о mio te - so - го.

жизнь, мой клад дра - го - цен - ный!
vi - та, о mio te - so - го.

(Lento)

Г. Пёрселл., „Дидона и Эней“
Сцена Дидоны из III д.

51

Дидона (Белинде)

О, дай мне ру - ку, дай мне
Thy hand, Belin - dal dark ness

arpeggiando sempre lento

ру - ку. Мо - ре гас нет.. Пус - то
shades me On tny bos sm let me

- та... За - пах волн не - сят раз
rest, More I would, but death in

arpeggiando sempre lento

creso. *dim*

Му-ку с тень ю смер-ти на ус
 -vades me Death is now a wel-come

тах,
 guest.

pp

52

Мной выб-ран путь: мне в зем лю
 When I am laid, am laid in

pp

alleg

лечь и на - век ус - нуть. Ты
 earth, may my wrongs cre - ate no

смерть и судь - бу мо - ю за - будь.
 trou - ble, no trouble in thy breast.

Мной выб - ран путь: мне
 When I am laid, am

в зем - лю лець и на - век ус -
 laid in earth, my wrongs cre -

- нуть, Ты смерть и судь - бу мо - ю за -
 ate no trouble, no trouble in thy

- будь. Но кля - тву дай;
 breast. Re - mem - ber me,

53

- вай. Лю_бовь мо_ю, Лю_ -
 fate Re_мем_ber me, re -

- бовь мо_ю, на дне ду ши хряня, лю -
 - мем_ber me, But ah! forget my

- бовь, лю_бовь мо_ю, лю_ - бовь
 fate, Re_мем_ber me, but ah!

Ho - by - my fate!
 for - get my fate!

p *cresc.*

f *dim. sempre*

pp

54 Andante
Хор *p*

Скор - бя, With droop -

по - ник - ли ing wings ye

Скор - бя, With droop -

по - ник - ли ing

Andante

Скор - бя, With droop -

два кры - ла. Ди до - droop *p* -

Cu - pids, come, with

Скор - бя, With droop -

- ник - ли два кры - ла. Ди -

- wings, ye Cu - pids come, With

по - ник - ли два кры - ла.

- ing wings, ye Cu - pids, come,

- на спит. Ди - до
 - ing wings, with droop -
 по - ник - ли два кры - ла.
 - ing wings, ye Cu - pids, come,
 до - на спит. Скор - бя, скор -
 droop - ing, droop - ing, wings, with

Скор - бя,
 With droop -

- на спит. ing wings, Рас - сы -
 with droop -
 Рас - сы пал ing
 with droop - ing
 бя, по - ник - ли два кры - ла. Рас -
 droop - ing wings, with droop - ing wings, with

по - ник - ли два кры - ла
 ing wings, ye Cu - pids, come

- пал ро - зы бог люб - ви, рас -
 - ing wings, ye Cu - pids, come, And
 рб - зы бог люб - ви,
 wings, ye Cu pids, come,
 - сы - пал ро - зы бог люб - ви
 droop - ing wings, ye Cu - pids, come,
 Ди - до - на спит.
 ye Cu - pids, come...

- сы - пал ро - зы бог люб - ви на
 scat - ter - ro - ses, scat - ter, scat - ter
 на тень мо - гиль - ных
 And scat - ter, scat - ter
 на тень мо - гиль - ных плит, на
 And scat - ter - ro - ses, scat - ter.

тен ь мо - гиль - ных плит. тен ь мо - гиль - ных плит.
 - ro - ses on her tomb, - ro - ses on her tomb,
 Он... Он... Он...
 Soft, Soft, and
 плит, мо - гиль - ных плит. Он... Он...
 - ro - ses on her tomb, Soft, soft,
 тен ь мо - гиль - ных плит.
 - ro - ses on her tomb,

Стон... Ди -
 Soft, soft and
 слы - шит неж - ный стон, неж - ный,
 gen - tle, as her heart, gen - tle
 слы - шит неж - ный, неж - ный стон.
 soft, and gen - tle as her heart,
 Стон... стон... Ди - до - ны.
 Soft, soft and gen - tle,
 слы - шит неж - ный стон, слы - шит неж - ный стон.
 gen - tle, as her heart, gen - tle, as her heart,

- до - ны. Он... Он... Он...
 gen - tle, soft, soft, soft,
 неж - ный стон. Он... Он
 as her heart, soft, soft,
 Он.
 soft, soft, soft, soft

серд - ца, серд - ца, слы - шит свет - лый
 soft and gen - tle, gen - tle as her
 серд - ца, серд - ца, слы - шит свет - лый
 soft and gen - tle, gen - tle as her
 серд - ца, серд - ца, слы - шит свет - лый
 soft and gen - tle, gen - tle as her

30B
 heart,
 30B. Лю-бовь! О, лю-бовь! Лю-бовь! Ты силь-
 heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep
 30B
 heart,
 30B
 heart,

-ней бо-гов. И ве-чен, ве-чен
 here your watch, and nev-er, nev-er,

серд - ца зов. И ве - чен, ве - чен,
 nev - er part, and nev - er, nev - er,

		1. <i>repeat pp</i>	2.
		Скор - бя With droop - eat <i>pp</i>	
ве - чен серд - ца nev - er, nev - er	зов. part. <i>repeat pp</i>	зов. part.	
		Скор - <i>repeat pp</i> With	
		1. <i>repeat pp</i>	2.

И. С. Бах. „Страсти по Матфею“
ERSTER TEIL

Chorus №1
(Chori I.II)

Fl. Ob.
VI. Vla
Cong. Org.

3

6

9

Musical notation for measures 9-11. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 9 starts with a treble clef staff containing a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 10 features a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 11 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3).

12

Musical notation for measures 12-14. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 12 starts with a treble clef staff containing a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 13 features a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 14 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3).

Musical notation for measures 11-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 11 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 12 features a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 13 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 14 features a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 15 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3).

15

Musical notation for measures 15-17. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 starts with a treble clef staff containing a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 16 features a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 17 shows a treble clef staff with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a half note chord (F#2, A2, C3).

17 Chorus I
Sopr.

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,

Alto
Kommt, kommt, kommt

Ten.
Kommt, kommt, kommt ihr

Basso
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt, ihr

17 Chorus I

mf

helft mir klagen, kommt, ihr

ihr Töchter, helft mir klagen

Töchter, helft mir klagen

Töchter, helft mir klagen, kommt,

20

Töch . ter, helft mir kla .
gen, helft mir
Ihr Töch . ter, helft mir kla .

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "Töch . ter, helft mir kla .", "gen, helft mir", and "Ihr Töch . ter, helft mir kla .".

20

This system contains two staves for piano accompaniment in bass clef, continuing the accompaniment from the first system.

kla gen, kommt, ihr Töch . ter

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "kla gen, kommt, ihr Töch . ter".

This system contains two staves for piano accompaniment in bass clef, continuing the accompaniment from the third system.

23 A

helft mir kla
gen, kommt, ihr Töchter, helft mir kla

23 A

gen, helft mir
gen, helft mir kla
gen, kommt, ihr Töchter, helft mir kla gen, helft mir

Chorus I

klagen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 klagen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein

Chorus II

Sopr.

Wen? Wie?
 Alto Wen? Wie?
 Ten. Wen? Wie?
 Basso Wen? Wie?
 Wen? Wie?

[f] mf [f] mf

Lamm, se . het den Bräu.ti.gam, seht ihn als wie ein

Lamm, se . het den Bräu.ti.gam, seht ihn als wie ein

Lamm, se . het den Bräu.ti.gam, seht ihn als wie ein

Lamm, se . het den Bräu.ti.gam, seht ihn als wie ein

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

[f] mf

[f] mf

dig,

gen, helft mir kla

kla gen, kommt, ihr Töchter, helft mir

gen, helft mir kla

tot,

Lamm, se . het den Brä . ti . gam, seht ihn als wie ein Lamm

Lamm, se . het den Brä . ti . gam, seht ihn als wie ein Lamm

Lamm, se . het den Brä . ti . gam, seht ihn als wie ein Lamm

Lamm, se . het den Brä . ti . gam, seht ihn als wie ein Lamm

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

36

[f] mf [f] mf f

Aria
(Chorus II)

Fl.
Vi. Via
Cont. Org.

First system of musical notation for Flute, Violin, and Continuo Organ. The music is in G major and 3/4 time. The Flute part has a melodic line with grace notes, while the Violin and Continuo Organ provide harmonic accompaniment.

6

Second system of musical notation for Flute, Violin, and Continuo Organ. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Soprano

10

S. Blu - tenur,

Third system of musical notation, featuring a Soprano vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Blu - tenur,". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano).

S. blu - tenur, blu - tenur, du liebes

Fourth system of musical notation, continuing the Soprano vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "blu - tenur, blu - tenur, du liebes".

14

S. Herz, blu - te - nur, du liebes Herz, blu - te - nur, du lie - bes

17

S. Herz, blu - te - nur, du liebes Herz.

S. blu - te - nur, du liebes Herz. blu - te - nur, du liebes

21 A

S. Herz!

25

Musical score for measures 25-28, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

29

S. Ach, ein Kind, das du er-zo - gen,
Fl.

Musical score for measures 29-32, including vocal line and piano accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

[Fine]

33

S. das an dei - ner Brust ge-so - gen, droht den Pflerger zu er

Musical score for measures 33-35, including vocal line and piano accompaniment.

36 B

S. - mor - den, denn es ist zur Schlangewor - den.

Musical score for measures 36-38, including vocal line and piano accompaniment. A trill (*tr*) marking is present. The text "Fl. Str." is written at the bottom right.

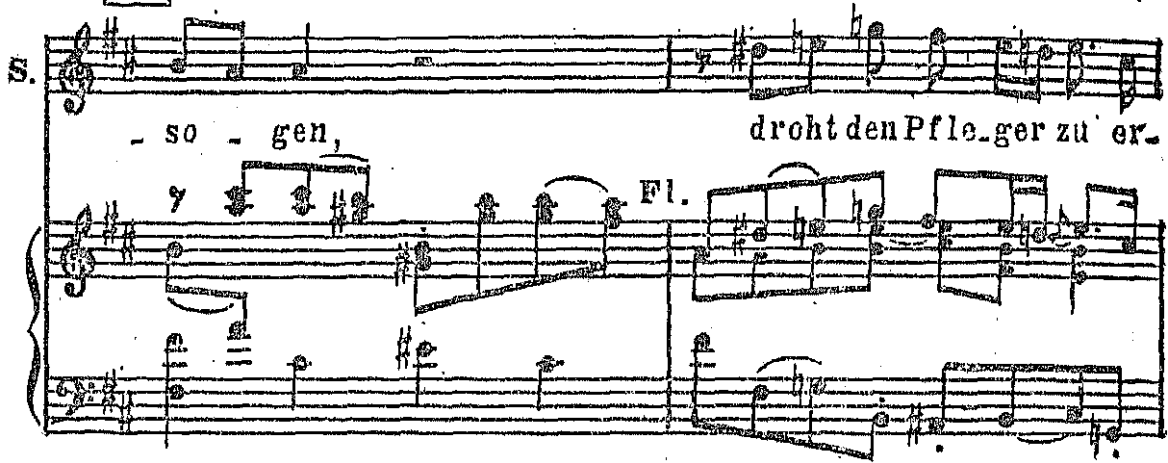
s. Ach, ein Kind das du er-zo-gen, das an dei-ner Brust ge-



40

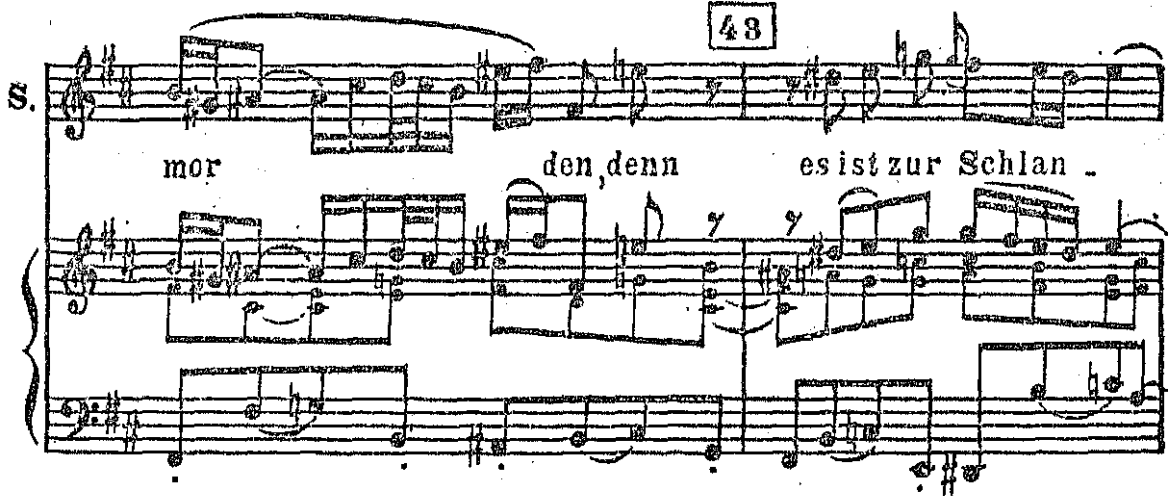
s. - so - gen, droht den Pfl_e-ger zu'er-

Fl.

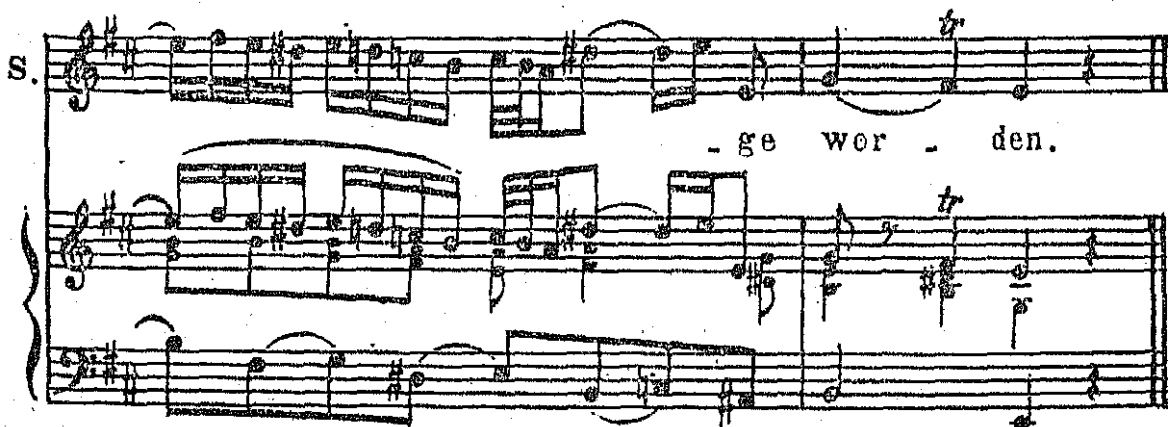


48

s. mor den, denn es ist zur Schlan -



s. - ge wor - den.



da capo

ZWEITER TEIL

№36

Aria
(Chorus I)

Fl. Ob. d'am.
Vi. Vla
Cont. Org.

tr

7

Detailed description: This block contains the first system of the instrumental accompaniment. It features three staves: Flute (Fl. Ob. d'am.), Viola (Vi. Vla), and Continuo Organ (Cont. Org.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a box containing the number '7'. A trill (tr) is indicated in the organ part.

tr

7

Detailed description: This block continues the instrumental accompaniment from the first system. It includes the same three staves. A trill (tr) is marked in the organ part. A box with the number '7' is present above the first staff.

Alto

15

A. Ach,

Detailed description: This block shows the vocal entry for the Alto voice. The vocal line is on a single staff, and the instrumental accompaniment (Flute, Viola, Organ) is on three staves below. The vocal line begins with the word 'Ach,'. A box with the number '15' is located above the second staff. The organ part includes a trill (tr) in the second measure.

A. nun ist mein Je-sus hin, ach,

Detailed description: This block continues the vocal line and accompaniment. The vocal line is on a single staff, and the instrumental accompaniment is on three staves below. The vocal line continues with the lyrics 'nun ist mein Je-sus hin, ach,'.

A. nun ist mein Je sus, mein Je sus hin, ach,

29 A Chorus II Sopr.

A. nun ist mein Je - sus hin!

Alto

Wo ist denn dein Ten.

29 A (Chorus II)

Str. Cont. Org.

Freunhinge - gan - gen, o du Schonste -

denn dein Freundhinge - gan - gen, o du

Basso

Wo ist denn dein Freunhinge -

36

[tr]

Freundhin-ge - gan - gen, o du Schön -
un - ter den Wei - bern, o du Schön - ste,
Schön - ste, o du

- gan

gen, o du

Schön - ste, du

36

43

A.

- ste, du Schön - ste un - ter den Wei -
o du Schön - ste un - ter den Wei -
Schön - ste un - ter den ter
Schön - ste un - ter den Wei -

43

A

Ist es möglich; ist es
 bern?
 bern?
 bern?
 bern?

p (Chorus I)

Detailed description: This section of the score is marked 'A'. It consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement, with the lyrics 'Ist es möglich; ist es bern?' repeated across the staves. The piano accompaniment is marked 'p' (piano) and is labeled '(Chorus I)'. It features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, with various articulations and dynamics.

51 B

möglich, kann ich schauen?
 Wo hat
 Wo hat sich dein Freund hinge-
 Wo hat sich dein Freund hinge-wandt,

Detailed description: This section is marked 'B' and begins with a measure number '51' in a box. It contains four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are 'möglich, kann ich schauen?' followed by 'Wo hat' and 'Wo hat sich dein Freund hinge-' on the first line, and 'Wo hat sich dein Freund hinge-wandt,' on the second line. The piano accompaniment continues with a similar melodic and rhythmic pattern to section A.

51 B (Chorus II)

Detailed description: This section is marked 'B (Chorus II)' and begins with a measure number '51' in a box. It consists of piano accompaniment for the second chorus. The right hand has a melodic line with various ornaments and articulations, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature and time signature are consistent with the previous sections.

sich dein Freund hin - ge - wandt,
 - wandt, wo hat sich dein Freund hin ge -
 wo hat sich dein Freund, dein
 Wo hat sich dein Freund hin ge - wandt,

wo hat sich dein Freund hin ge - wandt?
 wandt, wo hat sich dein Freund hin ge - wandt?
 Freund hin ge wandt, wo hat sich dein Freund hin ge - wandt?
 wo hat sich dein Freund hin ge - wandt?

(Chorus I)
p *tr*

A. Ach mein Lamm in Ti - ger klau -

A. en, in Ti - ger klau -

A. en! Ach, wo ist mein

A. Je - sus hin? Ach, wo ist mein

A.

Je - sus, mein Je - sus hin? Ach, wo ist

88

A.

mein Je - sus hin?

So wol - len

So wol - len wir mit dir ihn

So wol - len wir mit dir ihn su -

88

So wollen wir mit dir ihn su -
 wir mit dir ihn su - chen, so wol - len
 su - chen, so wollen wir mit dir ihn
 chen, so wol - len

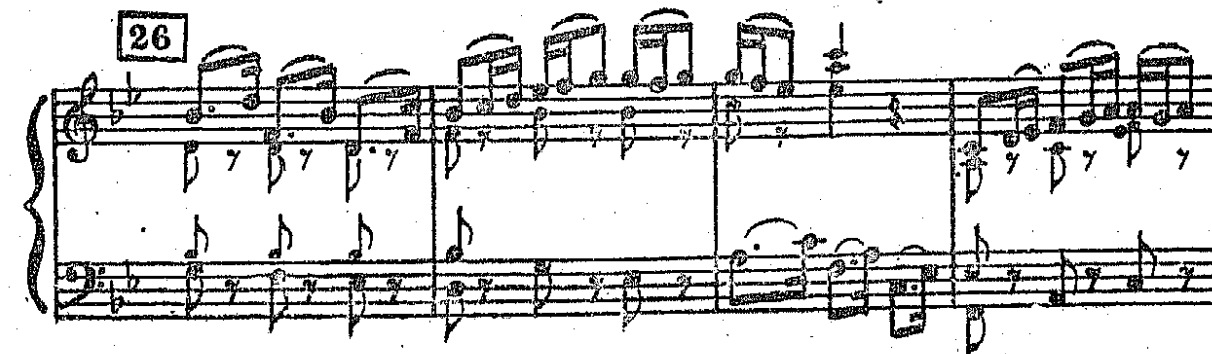
chen, wol - len wir mit dir ihn su - chen.
 wir mit dir ihn su - chen, mit dir ihn su - chen.
 chen, ihn su - chen.
 wir mit dir, so wollen wir mit dir ihn su - chen.

(Chorus I)

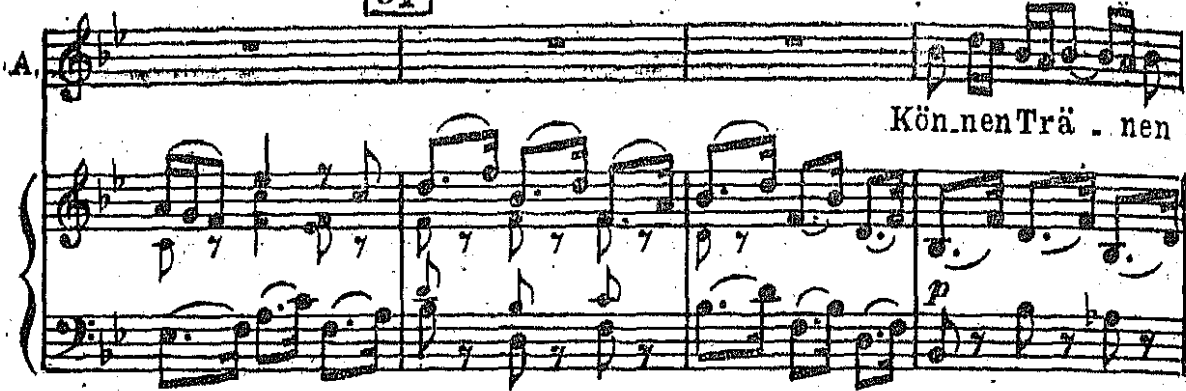
A.  - gen, nichts er - lan - gen,

21  o, so nehmt mein Herz hin - ein, so nehmt mein Herz hin

A  ein, o, so nehmt mein Herz hin ein!

26 

31

A. 

Kön.nen Trä . nen

36

A. 

mei . ner Wan . . gen nichts er . lan . gen ,

A. 

kön . nen Trä . nen mei . ner Wan . . gen nichts er . lanf

41 B

A. 

- gen , kön . nen Trä . nen mei . ner Wangen

A. 

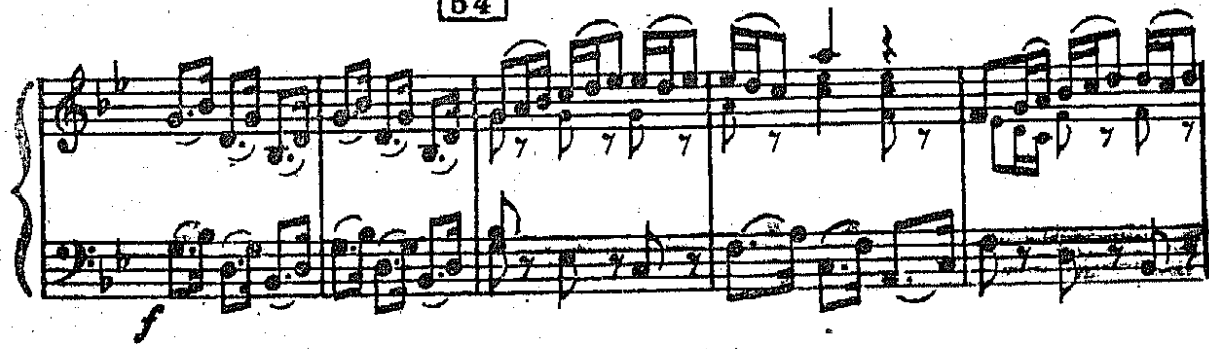
- nicht erlan - gen, o, so nehmt mein Herz hin.

A. 

ein, so nehmt mein Herz, mein Herz hin ein, o, so

A. 

nehmt mein Herz, o, so nehmt mein Herz hin ein.



59

Musical score for measures 59-63, featuring piano accompaniment with chords and arpeggios in both hands.

Musical score for measures 63-64, continuing the piano accompaniment.

64

Musical score for measures 64-67, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

A berläßt es bei den Flu - ten,

Fine

68

Musical score for measures 68-76, including vocal line and piano accompaniment.

wenn die Wun - den mil de blu ten, auch die Opfer.schale

D

Musical score for measures 76-84, including vocal line and piano accompaniment.

sein.

78

Piano accompaniment for measures 78-82. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Piano accompaniment for measures 83-87. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand maintains the rhythmic accompaniment.

78 **F**

A. *A. ber* läßt es bei den Flu then,

Musical score for measures 88-92. The vocal line (A.) is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

A. wenn die Wunden mil de bluten, auch die Opfer schale

Musical score for measures 93-97. The vocal line (A.) continues with lyrics. The piano accompaniment supports the melody with chords and moving lines.

83

A. sein, die O pfer scha le, die O pfer schale sein,

Musical score for measures 98-102. The vocal line (A.) concludes the phrase with lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support.

A. 

a. ber laßt es bei den Flu . then, wenn die Wun . den

A. 

mil . de blu . ten auch die O . pfer . scha . le sein.

da capo

№ 69

Recitativo
Alto (Chorus I)

A. 

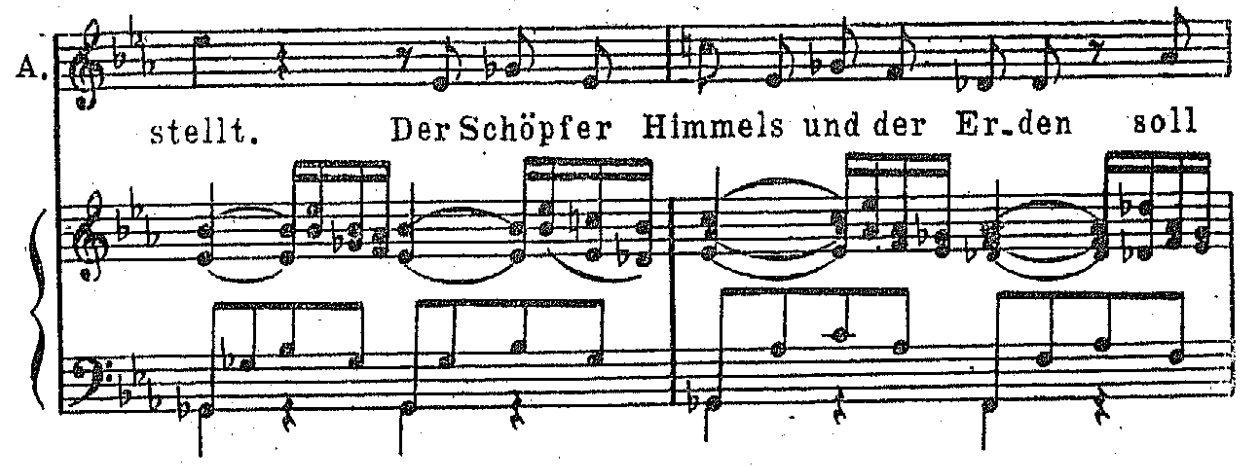
Ach Gol . ga . tha, an . sel' . ges Gol . ga . tha!

Ob. do acc
Cont. Org.
Vc. pizz.
Cb.

A. 

Der Herr der Herr lich keit mus schimpflich hier ver . der . ben,

A. 
 der Se. gen und das Heil der Welt wird als ein Fluch an's Kreuz ge.
 7

A. 
 stellt. Der Schöpfer Himmels und der Erden soll
 10

A. 
 Erd' und Luft entzo-gen wer-den, die Un-schuld
 10

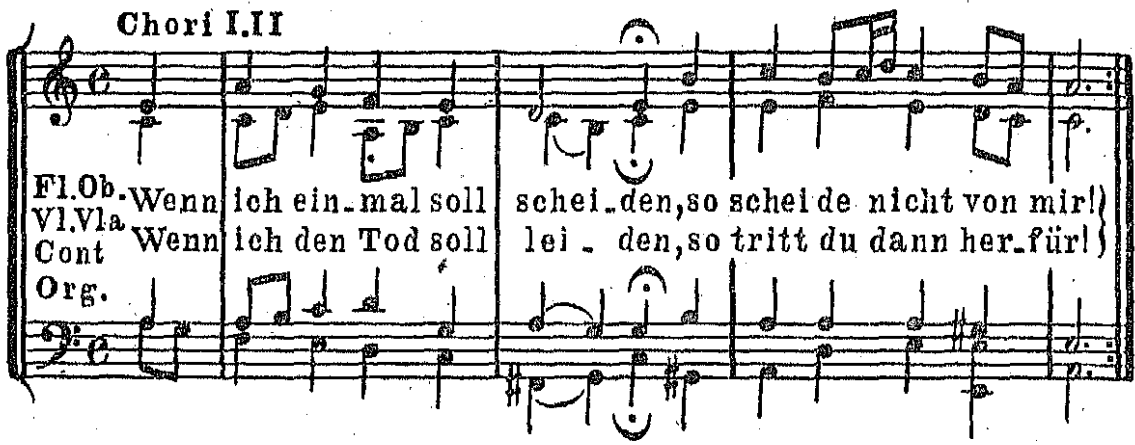
A. 
 muß hierschul-dig ster-ben, Das ge-het mei-ner See-le

A.  Musical notation for voice and piano accompaniment. The voice part is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef).

nah; ach Gol-gatha, un sel-ges Gol-gatha!

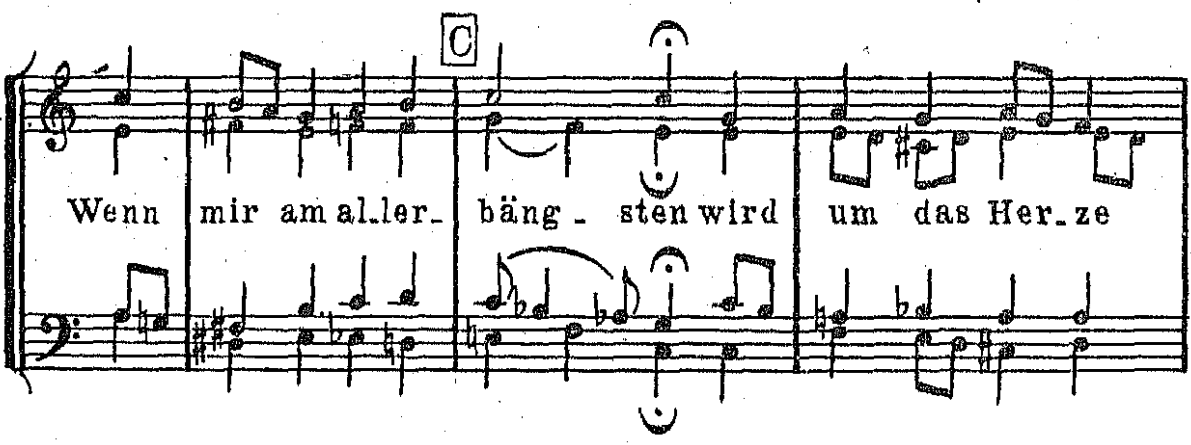
№ 72

Choral
Chori I, II

 Musical notation for Choral parts, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part is on two staves (treble and bass clef).

Fl.Ob. Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir!
 Vl.Vla. Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du dann her-für!
 Cont.
 Org.

C

 Musical notation for Choral part C, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part is on two staves (treble and bass clef).

Wenn mir am aller-bäng-sten wird um das Her-ze

 Musical notation for Choral part C continuation, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part is on two staves (treble and bass clef).

sein, so reiß mich aus den Ang-stenkraft deiner Angst und Pein!

Evangelist

E. 

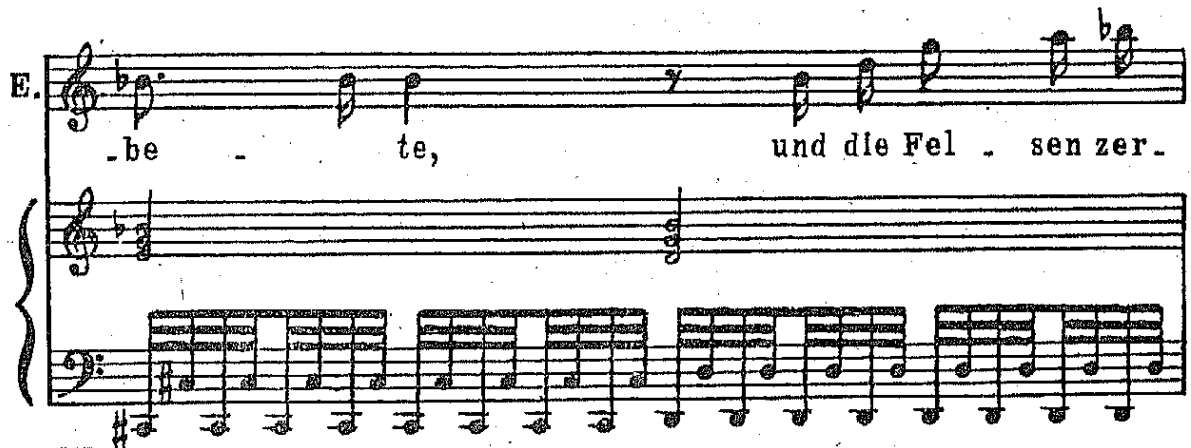
Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück;
(Chorus I)

Cont
Org.

3

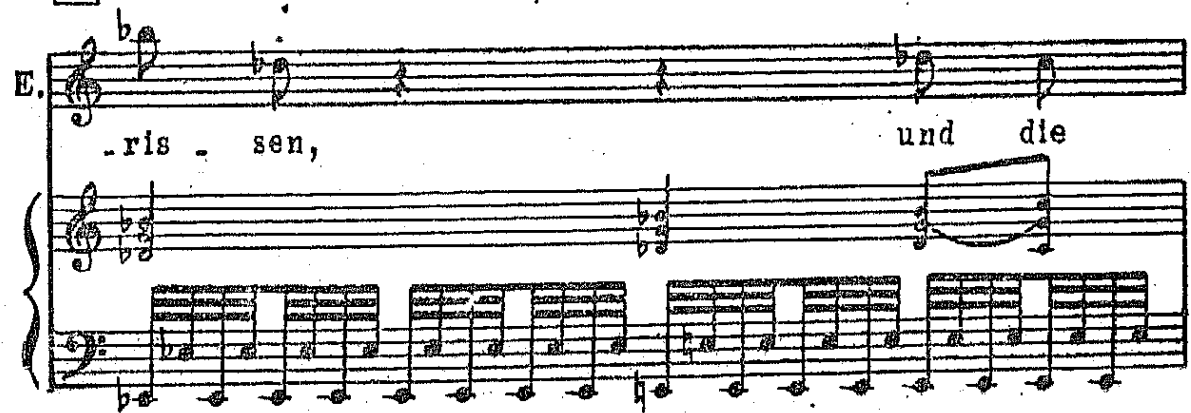
E. 

von oben, bis unten aus. Und die Erde er-

E. 

-be te, und die Fel - sen zer-

6

E. 

-ris - sen, und die

E. Grä - ber tha - ten sich auf, und .

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics 'Grä - ber tha - ten sich auf, und .' are written below the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

8

E. stan - den auf viel Lei - ber der

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'stan - den auf viel Lei - ber der' are written below the notes. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the first system.

9

E. Hei - li - gen, die da schlie

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'Hei - li - gen, die da schlie' are written below the notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

E. - fen; und gin - gen aus den Gräbern nach sei - ner Auf - er -


The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics '- fen; und gin - gen aus den Gräbern nach sei - ner Auf - er -' are written below the notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

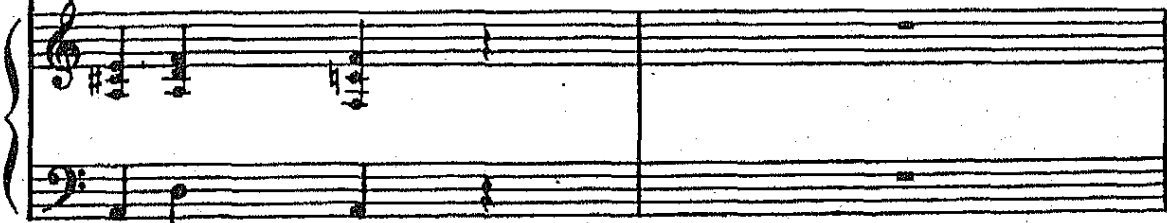
12

E. 
steh-ung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schie-nen Vie-len.

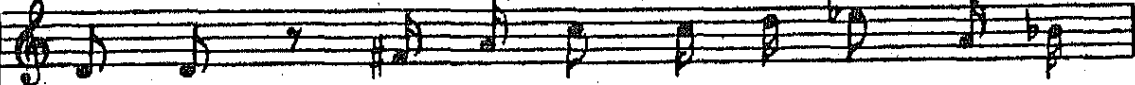


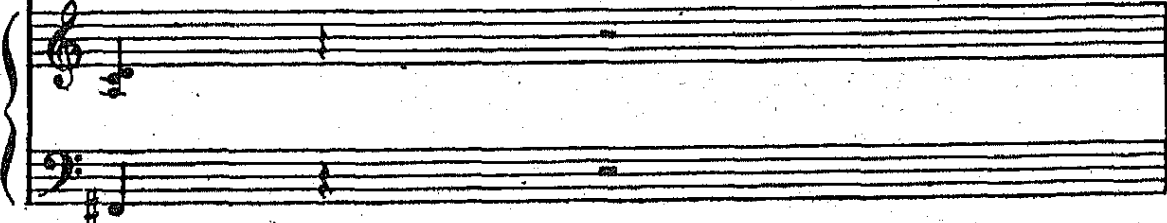
14

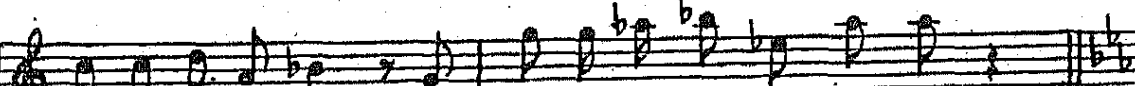
E. 
A-ber der Haupt mann, und die bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten

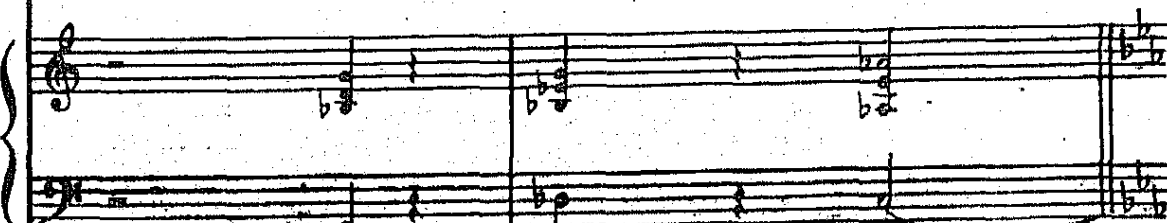


16

E. 
Je-sum, da sie sa-hen das Erd-be-hen,



E. 
und was da ge-schah, er-schra-ken sie sehr, und spra-chen:



19 Chori I.II
Sopr.

Wahrlich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.
Alto
Wahrlich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.
Ten.
Wahrlich, wahrlich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.
Basso

19 (Chori I.II)
Ob.VI
Vla.
Cont. Org.

Wahrlich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Chorus
(Chori I.II) №78

Fl. Ob.
VI. Vla
Cont. Org.

4

8


p *pp* *f*

13 Chorus I
Sopr.



Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der

Alto



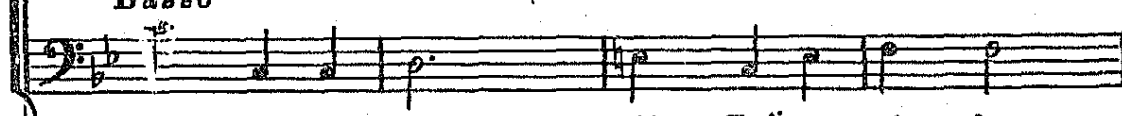
Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der

Ten.



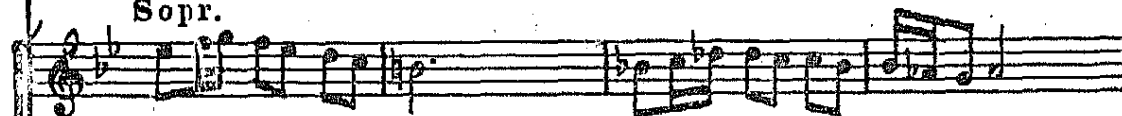
Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der und

Basso



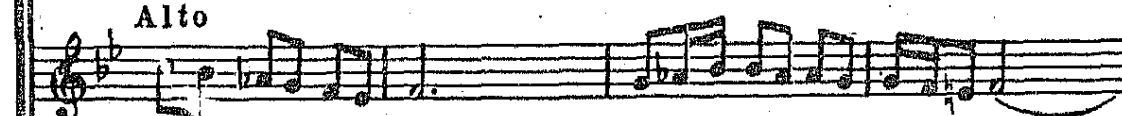
Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der

Chorus II
Sopr.



Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der

Alto



Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der

Ten.

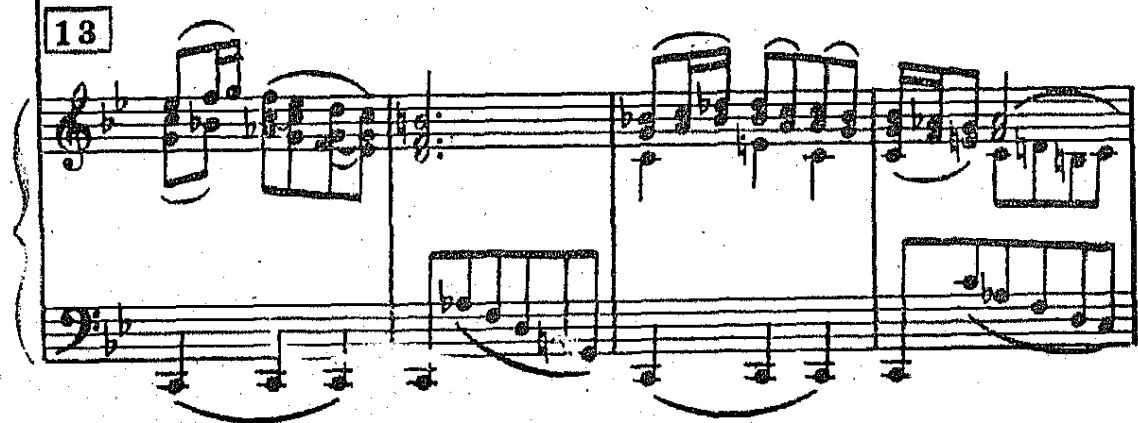


Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der und

Basso



Wir se.tzen uns mit Trä.nen nie. der



Piano accompaniment for the final measure of the page, featuring chords in the right hand and a bass line in the left hand.

und ru - fen dir im Gra.be zu: Ru.he

und ru - fen dir im Gra.be zu: Ru.he

ru - fen, ru - fen dir im Gra.be zu: Ru.he

und ru.fen dir im Gra. - be zu:Ru.he

und ru - fen dir im Gra.be zu:

und ru - fen dir im Gra.be zu:

ru - fen, ru - fen dir im Gra.be zu:

und ru.fen dir im Gra. - be zu:

p

A

sanf.te, Ru-he sanf.te, sanf.te Ruh!

sanf.te, Ru-he sanf.te, sanf.te Ruh

sanf.te, Ru-he sanf.te, sanf te Ruh!

sanf te Ru-he sanf te, sanf te Ruh!

pp

sanf.te ruh, Ru-he sanf.te, sanf.te Ruh!

pp *f*

sanf.te ruh, Ru-he sanf.te, sanf.te Ruh!

pp *f*

sanf.te ruh, Ru-he sanf.te, sanf.te Ruh!

pp

sanf.te ruh, Ru-he sanf te, sanf te Ruh!

A

pp

29

33

37 B

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit fra . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

Wir se . tzen uns mit Trä . nen

37 B



nie . der . und ru . fen dir



nie . der und ru fen dir



nie . der und ru fen dir



nie . der und ru fen dir



nie . der und ru fen dir



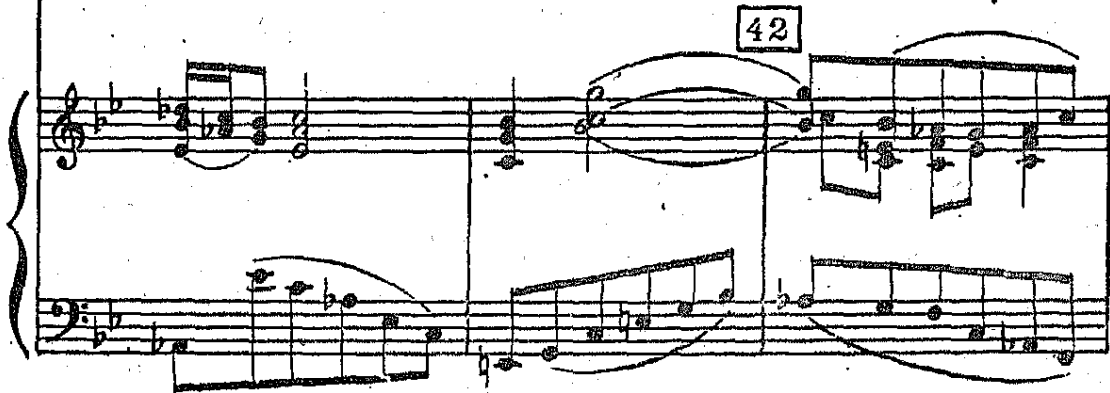
nie . der und ru fen dir



nie . der und ru fen dir



nie . der und ru fen dir



im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

im Gra - be zu: Ru - he sanf -

im Gra - be zu: sanf - te,

im Gra - be zu: sanf - te,

im Gra - be zu: sanf - te,

im Gra - be zu: sanf - te,

im Gra - be zu: sanf - te,

Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

te, Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

ruh, Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

ruh, Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

ruh, Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

ruh, Ru he sanf . te, sanf . te Ruh!

Г. Ф. Гендель. Оратория „Самсон“

ERSTER THEIL

Ouverture

Adagio

f *tr*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble with various note values and rests, and a supporting bass line. A trill (tr) is indicated above a note in the second measure of the treble staff.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

The third system of musical notation shows two staves. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The treble staff features a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The bass staff continues with a supporting accompaniment. The music is characterized by its intricate melodic patterns and harmonic support.

The fifth system of musical notation is the final system on the page, consisting of two staves. It features a melodic line in the treble staff with many sixteenth notes and a bass line with chords and moving lines. The system concludes with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble clef and quarter notes in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic lines.

Adagio *tr*

Fourth system of musical notation, marked "Adagio" and featuring a trill (*tr*) in the treble clef. The tempo is slower, and the notation includes some rests and sustained notes.

Allegro

Fifth system of musical notation, marked "Allegro", indicating a faster tempo. The music features more active sixteenth-note passages in the treble clef.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and note values.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic structures and note groupings.

Fifth system of musical notation, with a mix of eighth and sixteenth notes.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests and eighth-note patterns. The bass staff maintains a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs and eighth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some slurs and eighth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff features a melodic line with some slurs and eighth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The bass line includes a '7' marking, likely indicating a fingering.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and a '7' marking in the bass line.

Third system of musical notation, featuring a 'p' dynamic marking in the bass line.

Fourth system of musical notation, showing a change in the bass line's rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Adagio

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence.

No 4
ARIE

Larghetto

tr
f

The first system of the piano introduction consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a trill (tr) on the first note of the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

Samson

Nacht ist's um-her; nicht Sonn', nicht Mond, kein
To-tal e-clipse! no-sun, no moon, All

tr

The second system features the vocal line on a single staff in treble clef. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment continues on two staves below. A trill (tr) is marked above a note in the piano part.

mil-der Schein, kein mil-der Schein er-leuch-tet meinen Pfad.
dark All dark a midst the blaze of noon!

p

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and a trill (tr) above a note.

tr
p

The final system shows the piano accompaniment on two staves. It concludes with a trill (tr) and a dynamic marking of *p* (piano).

schö - nes Licht! mir strahlst du nicht! nie däm - mert mir der
 glo - rious light! no chee - ring ray To glad my eyes with

hol - de Tag! Nacht ist's um her; nicht
 wel - come day; To - tal e - clipse! no.

Sonn', nicht Mond, kein mil der Schein er - hel - let mei - nen Pfad
 sun, no moon, All dark amidst the blaze of noon!

So woll - te es des Ew' gen Spruch, nie hellt ein Stern das
 Why thus de - priv'd thy prime de - cree, Sun, moon, and stars, are

Dun. kel mir! nie hellt ein Stern, nie hellt ein Stern das
 dark to me Sun, moon and stars, Sun, moon and stars, are

Dun kel mir! o schö. nes Licht nie hellt ein
 dark to me Sun, moon, and stars, Sun, moon, and

Stern das Dun kel mir!
 stars are dark to me.

No 7
ARIE

Allegro

tr

tr

tr

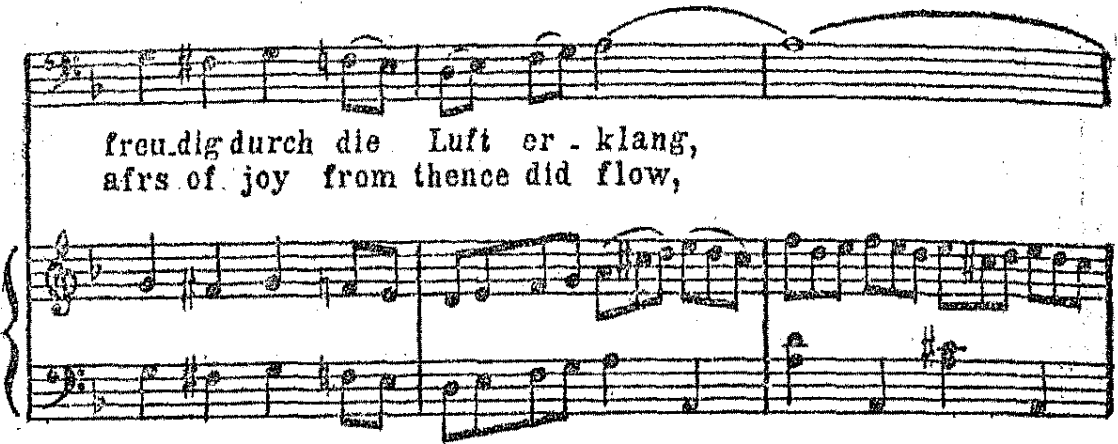
Manoan

Dein Hel. den. arm war
Thy glorious deeds ins.

tr

p

einst mein Lied, das freu. dig durch die Luft er. klang, das
pir'd my tongue, Whilst airs of joy from thence did flow, Whilst



freu . dig durch die Luft er . klang,
afrs of joy from thence did flow,



das freu . dig, freu
Whilst afrs of joy



dig durch die Luft er . klang,
from thence did flow,



dein Hel . den . arm war einst mein Lied, dein
Thy . glorious deeds ins pir'd my tongue, Thy

Hel-den-arm war einst mein Lied, das freu.dig durch die
glorious deeds in-spir'd my tongue, Whilst airs of joy from

Luft er klang, das
thence did flow, Whilst

freu-dig, freu dig durch die Luft erk lang, dein
airs of joy from thence did flow, Thy

Hel-den-arm war einst mein Lied, das freu dig, freu.dig durch die
glorious deeds ins pir'd my tongue, Whilst airs of joy from

Luft er-klang
thence did flow

Largo

Nur Trau-er tö ne sing' ich nun, und mel-ne
To sor-rows now I tune my song, And set my

Har-fe stimmt kla-gend ein, nur Trau-er tö ne
harp to ootes of woe, To sor-rows now I

sing' ich nun, und kla gend, kla gend stimmt
tune my song, And set my harp to

mei . ne Har . fe, sie simmt kla . gend, kla
 notes of woe, to notes of woe, to

- gend, und mei . ne Har . fe stimmt kla .
 notes of woe, And set my harp to

gend ein, und mei . ne Har . fe stimmt kla . gend
 notes of woe, And set my harp to notes of

ein .
 woe .

ZWEITER TEIL

№ 12

ARIE

Largo

tr

p pp

Micah

O hor' mein Flehn all
Re-turn re turn, o

macht' ger Gott! o hor' mein
God of Hosts! O God, re

Flehn, all macht' ger Gott! blick an, blick an den
turn, o God of Hosts! be-hold, be-hold, Thy

o hör' mein Flehn, blick an, blick an den Treu-en, den
 behold, be-hold, be-hold, be-hold Thy ser-vant, Thy

Treu en tief gebeugt. O hör; o hör' mein
 ser-vant in distress, behold, behold Thy

Flehn, blick an, o Gott, den Treu
 ser-vant, Thy servant in di stress,

entief ge-beugt, o höre, o hör! allmacht'ger
 Return, Re-turn, o God! Re-turno God of

Cott, blick an, blick an den Treuen tief gebeugt
 Hosts! be-hold, be-hold Thy servant in distress

tr
p
 Fine

Der Leiden Last, der Leiden Last nimm weg der Leiden
 His mighty griefs. His mighty griefs re-dress His mighty

pp

Last, der Leiden Last, der Leiden Last nimm weg.
 griefs, His mighty griefs. His mighty griefs re dress.

dass nicht die Bö-sen sich er freun, dass nicht die..
 Nor by the heathen be they told Nor by the

Bo sensich er treun, der Leiden Last nimm-
 heathen be they told His mighty griefs re

weg dass nicht die Bo sen, nicht die Bö-sen
 dress Nor by the heathen, by the heathen

sich er freun, dass nicht die Bo sen sich er freun
 be they told Nor bu the hea then be they told

Allegretto Tempo

Sopran

Sie treten dei-nen Knecht in Stand, und zäh-len ihn

Alt

Tenor

To dust his glo-ry they would tread, And num-ber him

Bass

Sie treten dei-nen Knecht in Stand, und zäh-len ihn

To dust his glo-ry they would tread, And num-ber him

Allegretto Tempo

den Tod-ten zu,

amongst the dead und zäh-len ihn den Tod-ten

And num-ber him amongst the

den Tod-ten zu, .und zäh-len ihn

And num-ber him

amongst the dead

her' allmacht'ger Gott!
 hold o God of hosts
 und zählen ihn den Tod - ten
 And number him a - mongst the
 und zählen ihn den Tod - ten
 And number him a - mongst the

blick an den Treuen, den Tren en tief gebeugt, o
 be - hold thy ser - vant, Thy ser - vant in distress, O
 zu, und - zählen
 dead. And number
 zu, und - zählen
 dead. And number

8

hö re, Gott Sie tre-ten dei nen Knecht in
 God be-hold To dust his glo ry they would
 ihn den Tod-ten zu.
 him amongst the dead.
 ihn den Tod-ten zu.
 him amongst the dead.

Staub, ste tro-ten dei-nen Knecht in Staub, und zäh-len
 tread, To dust his glo-ry theu would tread, And num-ber

ihn den Tod ten zu
him amongst the dead

Sie treten del-nen Knecht in
To dust his glo-ry they would

Sie treten del-nen Knecht in
To dust his glo-ry they would

8

Staub und zäh-len ihn den Tod-ten zu und
tread, And num-ber him amongst the dead And

Staub und zäh-len ihn den Tod-ten zu und
tread, And num-ber him amongst the dead And

zäh-len tha den Tod ten zu und zäh-len ihn den
 num-ber him amongst the dead And num-ber him a
 zäh-len tha den Tod ten zu und zäh-len ihn den
 num-ber him amongst the dead And num-ber him a

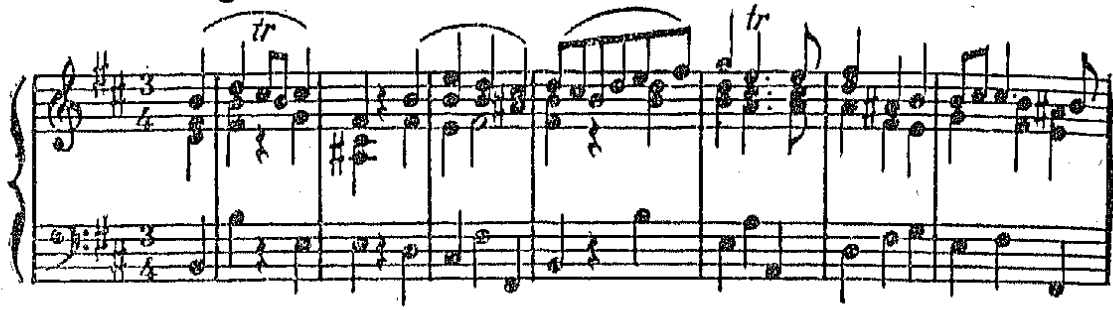
Tod . ten zu
 mongst the dead
 Tod . ten zu
 mongst the dead

f *p* *tr*

tr

ARIE. CHOR

Larghetto



Alia



Ver - tran - e, Theu - rer, mei - nem Wor - te, und hö re,
My faith and truth, O Sam - sen pro - ve, But hear me,



hör' der Lie - be Ruf,
hear the voice of love;



o hö - re, hö - re,
But hear me, hear me,

hö-re, o hor' der Lie-be Ruf, ver
hear me, hear the voice of love, My

trau e, Theu rer met-nem Wort,
faith and truth. O Sam-son prove.

und ho re, ho re, ho re,
But hear me, hear me, hear me,

pp

und ho re o hor' der Lie-be Ruf.
But hear me hear the voice of love.

f

Der Lie-be huldigt je-des
With love no mor-tal can be

Herz, nur sie giebt wahre Se lig-kelt, der
cloy'd, All hap-pi-ness is love en joy'd Witb

Lie-be huldigt je-des Herz nur
love no mor-tal can be cloy'd All

sie giebt wah-re Se lig-keit giebt wah-re Se-lig-keit
hap pi ness All hap pi ness is love en joy'd

Ver trau e Theu rer mei nem
My faith and truth O Sam son

Wor te und ho re, hor der Lie be Rut! O
pro. ve, But hear me hear the voice of love Her

Dalf

mp

ia's Jungfrauen

Sam-son, trau e ih-rem Wor.te, und ho re, hor' der
faith and truth, O Sam.son pro. ve. But hear her, hear the

O ho-re,
But hear me

Lie - be Ruf
voice of love

f *p*

ho-re. ho-re, o hor' der Lie - be Ruf
hear me, be ar me, hear the voice of love

hö-re, ho-re,
hear her hear her

Der Lie be hul digt
My faith and truth O

ho-re, o hor' der Lie - be Ruf
hear her, hear the, voice of love

f *p*

je des Herz
Sam son prove

O Sam son, trau e ih rem
Her faith and truth, O Sam son,

f

Vert rau' mel nem Worte,
But hear me.

Wort,
prove,

o trau' ih rem Worte,
But hear her,

p *f*

hor', o hör' der Lie . be Ruf,
hear the voice of love

hor' den Ruf,
hear

o hor' der Lie be
voice of

p *f*

№ 26
ARIE

Allegro

The first system of the score is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Dalila

The second system contains the first vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "Gott Da gon hat den Feind bes iegt zernich tet / Great Da gon has sub du'd our foe And brought the". The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The music is in the same key signature and time signature as the introduction.

The third system contains the second vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "sel - nes Hel den Kraft. / rhoas ted he ro low." The piano part features a forte (*f*) dynamic. The music continues in the same key signature and time signature.

The fourth system contains the third vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "Preis sei ner Macht! / Sound out his praise To - ne Ge - / In notes di". The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The music concludes in the same key signature and time signature.

sang,
vine

op-tert ihm freu - dig
Praisehim with, mirth,

Früchte und Wein,
high cheer, and wine

op-fert ihm freu - dig, Fruch te und
Präisehim with mirth, high cheer and

Wein.
wine.

f

Preis sei ner Macht! To ne Ges - ang! op-fert ihm
Scund out his pow'r In notes di vine. Praise him with

p

treu - dig Früchte und Wein Gott Dag on hat deg
 mirth, high cheer, and wine. Great Da gon has sub

Feind bes legt, zer nich let sei nes Hei den
 du'd our foe And brought heir boast ed he - ro

Kraft!
 low. Preis sei - ner
 Sound out his

Macht! Tö ne Ges ang! op - fert ihm freu - dig
 pow'r in notes di vine, Sound out his pow'r in

Fruchte und Wein Preis seiner Macht er tö - ne Ge
 notes of vine Praise him with mirth high - che era nd

sang!
 wine.

op fert ihm freu dig Fru - chte und
 Praise him with mirth high cheer, and

Wein
 wine

№ 29
 CHOR
 (der Phillister)

Sopran
 Alt.
 Tenor.
 Bass.

Hor' mich, o
 Hear us, our

O hor mich, o
 O hear us, our
 Hör mich, o Gott! hor' mich
 Hear

Gott! God! hor; o Gott
 hear us O

Gott! hor' O mein Ge - schrei! hear our cry!
 God! hor' O hear our cry!

hor' o O mein Ge - schrei!
 hear our cry. hear our cry!

Tod! Schrec - ken! Fall
 Death! ru in! Fall'n
 Tod! Schrec - ken
 Death! ru in!

o Gott!
we sink!

mich
we -

mich fasst
we sink

der Tod!
we die!

mich
we

fasst der Tod!
sink! we die!

Gna - de
mer - cy!

mich
we

fasst!
sink!

der Tod!
we die!

fasst der Tod!
die! O!

o
O

Gna - de, Gott!
mer - cy, Heav'n!

o
O

Gna - de, Gott!
mer - cy, Heav'n!

o
O

Gna - de,
mer - cy,

o
O

o
O

Gna - de,
mer - cy,

p.

hor' mich, o Gott!
 O mer_cy Heav'n!
 hör mich, o Gott!
 O mer_cy Heav'n!
 Gna_de, ho mich, o Gott!
 mer_cy! O mer_cy Heav'n!
 Gna_de, ho mich, o Gott!
 mer_cy! O mer_cy Heav'n!

mir! o
 nigh! we
 gieb Hül_fe mir! no help is nigh!
 gieb Hül_fe mir! no help is nigh!
 gieb Hül_fe mir! no help is nigh!
 gieb Hül_fe mir! no help is nigh!

mich fasst

O,..

mich fasst

O,

dim.

pp

pp

der Tod!

pp

we diel

pp

der Tod!

pp

we diel

Andante

dim.

dim.

3

Au ge sich Eu'r Ruhment floh denn Samson schlaft im stillen
 - ed his eyes. Yo yrglo ry's fleel, Among the dead great Samson

Grab. auf ew_ig, auf ew_ig schloss sein Au - ge
 lies, For ev_er, for ev_er, e ver closed his

sich, auf ew_ig auf, e wig schloss sein Augesich,
 eyes, for ev_er, for ev_er closed his eyes,

auf ew_ig auf e wig schloss sein Augesich.
 for ev_er, for e vel closed his eyes.

CHOR

(der Israelliten)

Largo assai

Soprano

Ihr Thrä nen fliess, fließt fließt,
Weep, Is-rael, weep, weep, weep,

Alt

Ihr Thrä nen fliess, fließt.
Weep, Is-rael, weep, weep,

Tenor

Ihr Thrä nen fliess, fließt in Strö men,
Weep, Is-rael, weep, weep a louder

Bass.

Ihr Thrä nen fliess, fließt,
Weep, Is-rael, weep, weep,

Largo assai

fließt, fließt in Strö men hin ihr Thrä nen
weep, weep, a louder strain a loud er

fließt in Strö men hin fließt in Strö men
weep a louder strain, weep, weep a louder

hin, fließt hin fließt hin, thr Thrä nen
strain, a loud er strain, a loud, er

fließt fließ fließt in Strö men hin o
weep, weep, weep a louder, loud er

fließt in Strömen hin! Sam
 strain, weep a louder strain, Sam

hin fließt in Strömen hin! Sam son, der
 strain, weep a louder strain, Sam son, your

fließt in Strömen hin! Sam son, der Held,
 strain, weep a louder strain, Sam son, your strength

fließt in Strömen hin! Sam son, der Held,
 strain, weep a louder strain, Sam son, your strength,

son, der Held, der Held, er ist nicht mehr!
 son, your strength, your strength, your he-ro slain

Held, der Held, er ist nicht mehr!
 strenght, your strength, your he-ro slain.

Sam son, der Held, er ist nicht mehr!
 Sam son, your strength, your he-ro slain.

Sam son, der Held, er ist nicht mehr!
 Sam son, your strength, your he-ro slain.

№31
ARIE

Micah

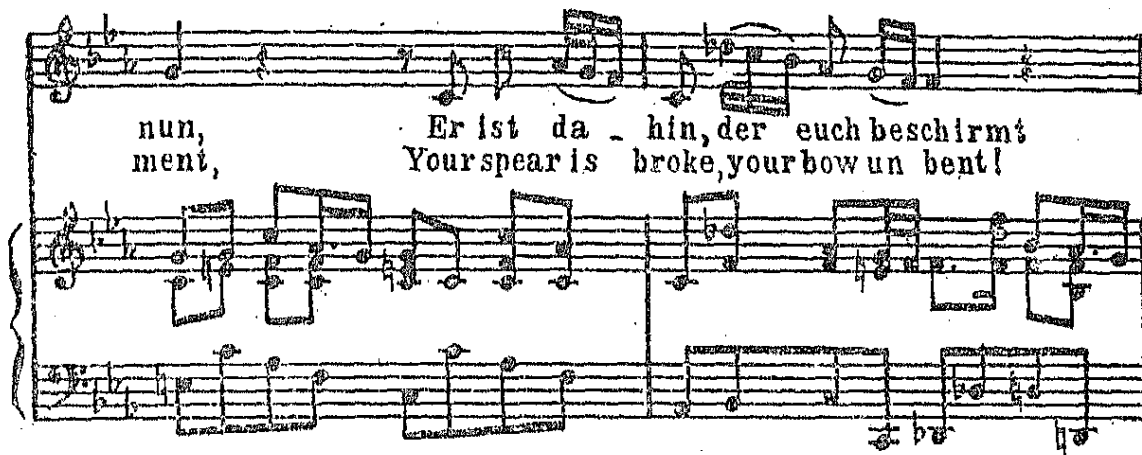
Largo assai

Ihr Soh ne Is rael, Klagel
Ye sone of Is rael nowla.



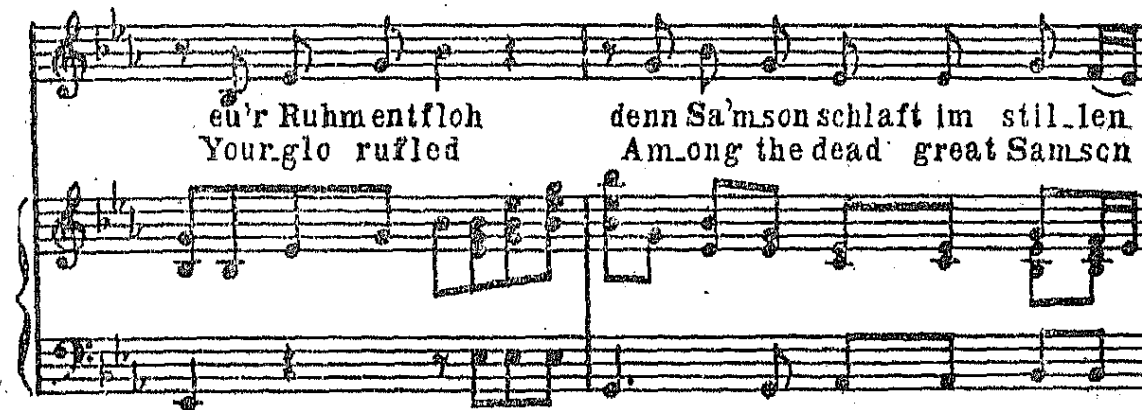
nun,
ment,

Er ist da - hin, der euch beschirmt
Your spear is broke, your bow un bent!



eu'r Ruhmentfloh
Your glo ruffed

denn Sa'mson schlaft im stil len
Among the dead great Samsen



Grab,
lies,

aut ew.ig, aut ewig, aut e - wig schloss sen.
For ev_er, for ev_er, for e - ver, e - ver clos



No 33
MARSCH

Grave

The image displays a musical score for a piece titled "No 33 MARSCH" in a "Grave" tempo. The score is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second system contains a measure with a boxed-in treble clef staff. The third system includes a trill (*tr*) in the treble staff. The fourth system features a dynamic marking of *p* (piano). The fifth system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
---------------------	---

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII ВЕКА

Опера XVII века	5
Итальянская опера	6
Французская опера	24
Немецкая опера	35
Английская опера	42
Инструментальная музыка XVII века	46
Полифония и органная музыка	47
Клавирная музыка	56

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685—1750)

Жизненный и творческий путь	65
Детские и юношеские годы. Начальный период творческого формирования	65
Лейпцигский период	79
Характеристика творчества	87
Разбор музыкальных произведений	97
Органное творчество	97
Клавирное творчество	113
Вокальное творчество	157

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ (1685—1759)

Жизненный и творческий путь	174
Детские и юные годы	174
Гамбург — Италия. Период раннего творчества	178
Лондон. Период зрелого творчества	183
Характеристика творчества	193
Разбор музыкальных произведений	200
Ораториальное творчество	200
Инструментальная музыка	216
<i>Приложение</i>	225

Галацкая В. С.

Г15 Музыкальная литература зарубежных стран, вып. 1. М.: Музыка, 1978. — 366 с., ил., нот.

В пер:

Учебное пособие по курсу музыкальной литературы посвящено обзору музыкальной культуры зарубежных стран XVII века, творчеству И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В четвертое издание внесены некоторые исправления и дополнения.

Предназначается для музыкальных училищ.

Г $\frac{90203-470}{026(01)-78}$ 541-78

78И

ИБ № 1411

ВЕРА СЕМЕНОВНА ГАЛАЦКАЯ

Музыкальная литература зарубежных стран
Выпуск I

Издание четвертое, исправленное и дополненное

Редактор *К. Кондахчан*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *Г. Мартельянова*

Подписано в набор 22.03.78. Подписано в печать 03.10.78. Формат бумаги 84 × 108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 11,5. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 19,49. Тираж 50 000 экз. Изд. № 4191. Зак. № 770. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Орден Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29