

В. Конен

Путь от Люлли к классической симфонии

Статья в сборнике «От Люлли до наших дней» М.: «Музыка», 1967

Текст приводится без нотных примеров.

Настоящая статья является фрагментом из неопубликованной монографии автора «Театр и симфония» (примечание 1967 г.), в которой рассматривается влияние ранней оперы на формирование венской классической симфонии.

Люлли творил во Франции, при королевском дворе, в пору расцвета классической трагедии и театра Мольера.

Как и драматический театр французского классицизма, оперы Люлли, при всей своей органической связи с аристократической эстетикой, были обращены и к городской аудитории, ориентировались также и на ее восприятие. Поэтому роскошный атрибут придворной культуры, непосредственно предназначенный для Людовика XIV, широко использовал элементы народного творчества. Разумеется, опера, рожденная при королевском дворе, не была столь массовой и демократической, какой она становилась в это же время в городских театрах Венеции. Однако и во Франции XVII века ни один другой вид музыкального творчества не мог соперничать с оперой широтой, доступностью, в известном смысле слова, и простотой выраженных в ней идей, непосредственной силой воздействия ее художественного стиля, богатством и интенсивностью «ставящихся» в ней творческих экспериментов.

Оперное искусство в целом в неизмеримо большей степени, чем это имело место в творчестве средневековой и ренессансной эпохи, вовлекло в свою сферу выразительные приемы народной и народно-бытовой музыки. Итальянская оперная школа, отталкиваясь от стиля бытовых жанров, развила до предельного совершенства мелодическое начало. Напевный верхний голос, издавна характерный для итальянской светской музыки, стал основным выразительным приемом итальянской оперной школы. Тому, что вплоть до наших дней господствующим, элементом оперы является ариозное пение, мы обязаны, по всей вероятности, фольклорным традициям итальянского народа. Люлли же творил на другой национальной почве, и в созданной им разновидности оперного спектакля акцентировалась другая сторона народного искусства - связь с хороводно-танцевальной основой. Флорентиец, выходец из города, который был родиной сольного оперного пения, Люлли, однако, безошибочным художественным чутьем угадал, что французский музыкальный театр должен исходить из других основ, и понял, в какой сфере следует их искать. Для Франции национальные светские традиции в музыке лежали главным образом в сфере танца. Роскошные балетные постановки, культивировавшиеся при французском дворе со времен раннего Возрождения, оставили глубокий след на всей светской музыке Франции. Они стали в известной мере ее характерным началом. Подобно тому, как напевный верхний голос противоречил равноплановой многоголосной структуре профессиональной полифонии и уже поэтому сам по себе становился в эпоху Возрождения носителем народного антицерковного начала, так и формообразующая структура, связанная с хороводно-танцевальными традициями, противоречила господствующему профессиональному стилю «до-оперной эпохи». С началом расцвета светских традиций связь с хороводно-танцевальными элементами стала определять облик новой музыкальной школы во Франции. Еще до того, как Люлли создал свой законченный оперный стиль, в новейшей французской лютневой школе и во вновь появившейся самостоятельной клавесинной литературе Франции отчетливо проявилась опора на танцевальное начало (сошлемся хотя бы на творчество лютниста Готье и на клавесинные миниатюры Шамбоньера). Однако же то, что до Люлли было достоянием искусства сугубо камерного плана (то есть искусства малых форм, в достаточной мере ограниченного по кругу образов и по художественным приемам, а по отношению к клавесинной литературе мы вправе говорить и о весьма ограниченном общественном резонансе), Люлли перенес в сферу театра. Он обобщил, подчеркнул, сконцентрировал типичные приемы хороводно-танцевального искусства, сделал их носителем той широты, простоты, декоративности, вне которых театральная музыка немислима. Наконец, с мастерством великого художника он заставил их заиграть теми красками, которые как нельзя лучше оттеняли принципы французского классицизма в целом. Именно так сложились структурные и формообразующие элементы музыкального классицизма, которые сохранили свою художественную актуальность вплоть до раннего Бетховена.

Разумеется, было бы ошибочно предполагать, что только в сфере танца Люлли искал национальное французское начало. Хорошо известна огромная оплодотворяющая роль классической трагедии для

формирования интонационного стиля французской придворной оперы. Не случайно и называлась она лирической трагедией. Но общность с классическим театром (мы имеем в виду в настоящий момент только музыкальное начало и не принимаем во внимание сюжетную и драматургическую стороны спектакля) проявлялась в основном в музыкальной декламации, то есть в тех особенных приемах интонирования, которые как бы воспроизводили в музыкальном плане декламацию классической трагедии. Как ни велико значение декламационных сцен во французской опере, к основной рассматриваемой нами проблеме они имеют весьма отдаленное отношение. В оперной композиции Люлли именно они играли роль свободного элемента, тяготевшего к выразительности слова, и скорее вводили от инструментальных тенденций, чем стремились к ним. Зато вся концепция оперных и балетных спектаклей Люлли, так же как и весь облик собственно музыкальных эпизодов, непосредственно или косвенно связанных с танцевальным началом, породила те принципы собственно музыкальной структуры, которые стали впоследствии органическим, неотъемлемым элементом выразительности классической симфонии.

Инерция «романтического века» заставляет нас искать фольклорные влияния в музыке почти исключительно в ладогармонической и мелодической сфере. Для музыки той эпохи поиски национального действительно означали «высвобождение» мелодики от универсального, общеевропейского стиля, который был наследием космополитической итальянской оперы. Начиная с Шуберта и Вебера, каждый композитор послебетховенского периода прокладывал новое национальное направление в музыке прежде всего тем, что «очищал» мелодику от интонационных наслоений, связанных с итальянской ариозностью, и внедрял в нее ладовые и мелодические обороты, услышанные в народной, главным образом крестьянской, среде. Но в эстетическую эпоху, к которой принадлежал Люлли, на очереди стояли совсем другие проблемы. В искусстве классицизма народно-национальное начало не было осознанной художественной платформой. Единый общеевропейский мелодический стиль также еще не был выработан. Поэтому хотя Люлли и привлекал в свое творчество приемы народной и бытовой музыки, в его художественных принципах ощутимы прежде всего не ладово-интонационные особенности фольклора. Гораздо более отчетливо выступают в них те элементы, которые выражали универсальное, вненациональное начало и тяготели к строгой упорядоченности формы. Мы имеем в виду черты, связанные с метро-ритмической структурой музыки.

Дошедшие до нас данные о процессе творчества Люлли подтверждают, какое огромное место в художественных концепциях композитора занимала проблема структурного оформления.

Люлли, как известно, начинал писать свои оперы не с сочинения отдельных музыкальных номеров. Его творческий метод совершенно не допускал создания музыкальных фрагментов оперы до того, как было завершено все либретто. Известно, что для многих композиторов концепция крупного произведения вырастает из какого-нибудь одного музыкального образа, который прежде всего складывается в их воображении (а часто и реально разрабатывается и записывается). Из этого художественного зерна вырастает и вся остальная ткань музыкального произведения.

Так, например, b-moll'ная соната Шопена выросла из похоронного марша, который играет роль ее кульминации и идейного центра. Так, у Прокофьева музыкальная концепция оратории «Александр Невский» начала возникать из песни девушки на мертвом поле битвы. Оперы Вагнера «Валькирия» и «Гибель богов» разрослись из сцены смерти Зигфрида. Хорошо известно, как отставало создание либретто «Руслана и Людмилы» от ясно выполненных музыкальных замыслов Глинки и т. д. и т. п. Для Люлли же подобный метод творчества был исключен, так как он начинал создание своей оперы с эскиза ее структуры и композиции в целом. Текст лирической трагедии, созданный Кино в традициях французского классического театра, бывал уже готов. Люлли реально представлял себе и стиль придворной сцены, и характер театральных декораций прежде, чем начинал набрасывать эскизы музыкального «оформления». На первой стадии творческого процесса он действовал как архитектор, создающий проект целого и взвешивающий соотношение разных его элементов. И только после того, как этот проект был в достаточной мере разработан и в крупном, и в деталях, начиналось его музыкальное «заполнение». Процесс этот даже далеко не всегда выполнялся до конца самим Люлли. Как известно, он часто поручал другим лицам завершить в деталях задуманный им музыкальный проект.

Подобная манера работы привела к тому, что многие страницы партитур Люлли звучат обезличенно. По сравнению с современной ему итальянской оперой (или оперой Перселла), интонационно они мало выразительны и не всегда выдерживают самостоятельное существование в отрыве от сцены. Но зато этот творческий метод дал замечательный результат в другом отношении.

По сравнению с итальянской оперой (а другой оперы до Люлли не было), Люлли безмерно обогатил художественные элементы оперного спектакля. В то время как в итальянской школе только начинался распад музыкальной ткани на замкнутые арии и свободные речитативы, Люлли привлек в свои

грандиозные «проекты» и хоры, и ансамбли, и свободные сцены в духе монологов классической трагедии, и арии, и пантомиму, и маршевые и балетные эпизоды. Именно так, через сопоставление разнообразных музыкально-сценических элементов, и воздвигалась развернутая, крупноплановая композиция пятиактной оперы Люлли. Для достижения стройности и законченности структурного эффекта Люлли последовательно, почти с утрированной настойчивостью использовал метод контрастных противопоставлений. Целеустремленно развивая драматургическую линию, он тем не менее согласовывал ее с определенным музыкально-композиционным планом. В опере Люлли отдельные музыкально-сценические элементы располагаются в такой последовательности, которая, по принципу оттеняющего контраста, подчеркивает выразительную специфику каждого элемента, а вместе создает стройную контрастно-симметричную композицию. И в более крупных, и в более мелких масштабах оперная композиция Люлли тяготеет к контрастной периодичности и симметрии. Хоровые эпизоды обрамляют сольную арию; в середину балетной сцены вводится *air dansee*; сама балетная сцена строится на чередовании контрастирующих танцев; свободный монолог окружен структурно оформленным материалом и т. д. и т. п. Масштабы же этих сцен таковы, что ощущение контрастной композиции никогда не теряется для слушателя.

Величие Люлли как музыканта проявляется в том, что законы структурного оформления спектакля - законы, которые вполне могли быть внешними по отношению к музыкальному языку, - он сумел выразить через законы музыкальной выразительности, в строгом соответствии с ее художественной спецификой. Люлли действовал не как архитектор, работающий со звучащим материалом, а как музыкант, которому архитектурное мышление было глубоко свойственно и проявлялось на каждой стадии творческого процесса - и в композиции крупного плана, и в деталях музыкального языка. Но если в оформлении спектакля в целом он располагал такими принципами контрастной структуры, которые являются достоянием всех искусств, то, работая с музыкальным материалом, он дополнил эти принципы и иными приемами, принадлежащими к выразительному арсеналу уже одной только музыки.

В основе исканий Люлли, охватывающих разные стороны музыкальной выразительности, лежит устремленная тенденция к типизированной упорядоченности.

Для музыкальной культуры XVII столетия эта тенденция знаменовала в высшей степени прогрессивное начало. Известно, что разрыв с полифоническим стилем был провозглашен еще на заре века, вместе с рождением музыкальной драмы. И, однако, как ни радикален был переворот, осуществленный оперой, музыкальный язык не скоро освободился от выразительных приемов полифонии. Они ощутимы не только за пределами музыкального театра, например в органной, хоровой или скрипично-ансамблевой музыке, где «обновленное» полифоническое мышление в полной мере продолжало свою жизнь. И внутри самой оперы отдельные разрозненные элементы старинного мышления продолжают цепляться за новый «монологический» стиль. По существу, гомофонно-гармонический склад в его «чистом» зрелом виде кристаллизуется только в эпоху итальянской комической оперы и Глюка - в середине XVIII века. А в период, когда творил Люлли, - период, прошедший под знаменем многообразнейших исканий, - оперная музыка была еще очень пестра по своему музыкальному языку. Вот почему столь значительным, в свете проблем музыкальной современности, было настойчивое стремление Люлли к отбору типических музыкальных приемов, к их широкому внедрению в музыку балетного и оперного спектакля, к очищению музыкальной ткани оперы от таких элементов, которые дисгармонировали со стилем этого типического начала. Разумеется, с точки зрения сложившегося классического стиля и у Люлли гармония и фактура далеко не окончательно освободились от элементов музыкального языка полифонической эпохи. Но можно ли отрицать, что именно Люлли в своей попытке преломить в музыке принципы структурного оформления «версальского» театрального спектакля первый воплотил в музыке отчетливость мышления, которая была идеалом классицистической эстетики? Возникший здесь почти утрированный в своей последовательности новый стиль открыл в музыке далеко ведущие пути.

С наиболее очевидной, непосредственно воспринимаемой, внешней стороны внимание Люлли к развитию нового музыкального языка проявилось в работе над звуковой динамикой и тембровой оформленностью инструментальных звучаний.

Общеизвестен громадный, совершенно необычный для того времени интерес, который Люлли проявлял к инструментальному компоненту оперных спектаклей. Он не только создал свой оркестр с раз навсегда установленным составом (на основе «Двадцати четырех скрипок короля»), но и неутомимо работал с ним, добиваясь неведомых дотоле эффектов четкости и слитности звучаний. Насколько позволял ограниченный состав оркестра того времени, Люлли разработал в своем ансамбле тонкие оттенки в динамике и тембре звучаний и подчинил их виртуозной игре светотеневых контрастов. Точнейшая акцентировка ритмов, подчеркнутые цезуры кадансов, цельная, внутренне уравновешенная фразировка -

все эти особенности оркестра Люлли подчеркивали и делали логически завершенными закономерности его музыкального языка в целом, и прежде всего его ясную, внешне и внутренне оформленную интонационную структуру.

«...Точность интонаций, мягкость и ровность игры, отчетливый решительный удар всего оркестрового состава, берущего аккорд (так называемый «первый удар смычка»)» * (* *Р. Роллан. Музыканты прошлых дней. М., 1938, стр. 175*) - эти особенности оркестра Люлли современники воспринимали раньше всего.

Чем была вызвана такая целеустремленная работа над оркестровым звучанием?

Прежде всего тем, что партитуры опер Люлли насыщены балетными эпизодами. Их удельный вес настолько велик, что инструментальная музыка в опере начинает выполнять роль, неизвестную дотоле в рамках музыкального театра. Если бы оркестр Люлли продолжал играть в старой исполнительской манере (в манере, связанной с самостоятельным движением хоровых голосов), то полностью была бы утеряна специфика созданного им стиля. А этот новый стиль в такой огромной степени зависел от точности исполнения, от полнейшего подчинения всех элементов музыкальной выразительности одному ведущему, что создание своей исполнительской манеры было для Люлли задачей первостепенной важности. Работал он, разумеется, не только с оркестром, но и со всеми исполнителями, и, быть может, добиться стройности и упорядоченности в исполнении вокальных ансамблей было ему не легче, чем в оркестре. Однако значение оркестрового стиля в операх Люлли особенно велико, так как именно от балетно-инструментального начала происходит главный принцип упорядоченности формы, разработанный им для своей музыки в целом. Для рассматриваемой же нами проблемы роль оркестра чрезвычайно значительна: от нее тянется прямая преемственная нить к структуре классической симфонии.

Как же преломлялись законы контрастной периодичности и симметрии в организации внутреннего (интонационного) материала у Люлли - законы, которые в оркестре проявляются лишь с внешней темброво-динамической стороны?

Здесь Люлли явно обратился к художественным приемам, которые лежали в основе старинной хороводно-танцевальной музыки и «резонировали» с его собственной концепцией.

Вкратце эти принципы можно суммировать следующим образом.

Хороводно-танцевальная музыка является выражением коллективно-организованного действия. Поэтому в ее стиле отражено стремление к строгой оформленности звучаний. Принципы звуковой организации тяготеют в ней к особенностям танцевальной, поэтической и хороводно-постановочной структуры.

Близость к танцевальному началу проявляется в следующих моментах:

- а) в длительной остинатности одной ритмической ячейки;
- б) в простоте и лаконичности этой ритмической ячейки;
- с) в ясной акцентированности сильной доли.

Поскольку музыка хоровода обязательно связана не просто со словом, а с поэтическим словом, то ее интонационный материал сгруппирован так, что в нем отражены закономерности поэтической строфы: он равномерно членится на более или менее завершенные, взаимно уравновешивающие построения.

Одновременно хоровод неразрывно связан и с моментами постановочного начала. Это проявляется в периодическом чередовании сольного и группового исполнений, создавая эффект упорядоченных контрастов. В музыке это проявляется в элементах рондообразности или в куплетности с рефренами.

Все эти черты, которые в народном искусстве выражены в элементарной, по существу эмбриональной форме, Люлли развил, максимально акцентировал, собрал в единую неразрывную систему.

Подчеркнем еще раз, что закономерности, которые рассматриваются ниже, проявляются не только в балетных сценах (хотя там, быть может, они и выражены наиболее непосредственно). Они лежат в основе и хоровых, и ансамблевых, и сольных, и самостоятельных инструментальных эпизодов (например, в увертюрах или интермедиях к театральным постановкам). И только развернутые монологи или «полуречитативные» сцены, близкие по системе интонирования к декламации классической трагедии, выпадают из этого общего стиля.

Обратим внимание прежде всего на структуру музыкальных номеров у Люлли.

Начнем с того, что принцип танцевальной остинатности определяет структуру номера. В итальянской опере остинатный принцип проявлялся в *basso ostinato* и представлял собой относительно развернутое мелодическое построение. Он был основой, на которой воздвигался другой, самостоятельный, как бы «контрапунктирующий» по отношению к нему план. У Люлли же остинатность - ритмически-танцевальная, то есть его основной формообразующий прием - длительное повторение краткой ячейки моторного (маршевого или танцевального) характера. Ей подчинены все голоса партитуры.

Для каждого танца, культивируемого в придворном спектакле, - бурре, гавота, аллеманды, сарабанды, ригодона, branle, куранты, жиги и, в частности, для марша и, менуэта, о которых подробнее речь впереди, - композитор разработал лаконичный и максимально выразительный ритмический мотив. Каждый такой мотив становится конструктивной ячейкой относительно крупного, законченного музыкального номера.

Танцевально-ритмическая остигатность сама по себе - прием довольно элементарный. Он влечет за собой только один структурный эффект - простую периодичность. Люлли же разработал на этой простейшей основе более сложные разновидности структуры.

В согласии с безусловным законом музыкального восприятия, гласящим, что в сознании слушателя последовательные сходные мотивы расчленяются, а разнородные объединяются, Люлли так варьирует и группирует остигатные ритмические мотивы, что вместе они образуют цельные законченные музыкальные построения с определенной логикой внутреннего движения.

Наиболее распространенные типы структур Люлли совпадают с хорошо известными законами структуры классического периода. Отдельные такты-ячейки группируются и по принципу «суммирования» (простого, по схеме $1 + 1 + 2$, или «перемены в 4-й раз», $A + A + A + B$), и «дробления» (из восьмитактной или четырехтактной фразы вычленяется краткий мотив и самостоятельно проводится несколько раз, с последующим эффектом суммирования, например: $4 + 1 + 1 + 2$ или $4 + 1 + 1 + 1 + 1 + 4$) (см. ниже фрагменты балетной сцены из «Тезея» и трио из «Психеи»). <...>

Иногда на элементарную танцевальную периодичность Люлли наслаивает другой, более сложно оформленный ритмический план и также проводит его строго периодически. Например (в гавоте из комедии «Брак поневоле»), на фоне вариантов ритмического мотива гавота возникает другая самостоятельная двутактная группа, которая повторяется несколько раз. <...>

Небольшие законченные построения группируются в более крупные конструкции, в которых эффект членящих цезур всячески акцентирован.

Нетрудно распознать во всех этих приемах типичные признаки будущего классического периода - того, который в наиболее «чистой» законченной форме существует в виде симфонической темы у ранних венских классиков. Единственное отличие периодов Люлли заключается в том, что их структура не всегда строго квадратна. Встречаются не только четырехтактные, но и пяти- и шеститактные построения. Однако суммирующий и уравнивающий эффект всегда сохранен.

Периоды, в свою очередь, складываются в более крупные конструкции, образующие собственно форму музыкального произведения. У Люлли встречается законченная двухчастная форма, симметричная трехчастность, так называемая старинная двухчастная форма с элементами разработки и другие. Особое распространение получила у него форма рондо, развивающая принцип хороводного чередования соло и припева, который таит в себе возможности контрастных сопоставлений. Многие хоровые эпизоды в его операх организованы рондообразно. Характерен для них и эффект так называемого «эхо»: подчеркнутое противопоставление самых крайних динамических оттенков на повторенном тематическом материале.

Разрастание периодов в более или менее крупную расчлененную форму осуществляется у Люлли не одними метро-ритмическими приемами. Существенную роль здесь играет и тонально-гармоническая основа.

Прямым следствием танцевально-остигатной структуры явилась аккордово-гармоническая ткань музыки Люлли. В ней в целом исчезли такие «пережитки» хоровой полифонии, как тенденция к свободно развертывающейся мелодике, к самостоятельности голосов, к случайным (с точки зрения функциональной гармонии) сочетаниям звуков. Разумеется, на наш слух и у Люлли гармонические обороты звучат подчас архаично, и у него далеко не господствует подчеркнутая вводнотонность кадансов, неотделимая от языка венских классиков. Модуляции метро-ритмическими средствами * (* *Понятие модуляции метро-ритмическими средствами введено в советское музыкознание Л. А. Мазелем*) для него более характерны, чем доминант-септаккордовые разрешения. Но при всем том фактура всех его балетных, хоровых, ансамблевых номеров последовательно подчинена тенденции к «чистой» трехзвучной гармонии.

Далеко ведущие последствия имел разрабатываемый Люлли прием тонального движения как основы симметричной или периодической структуры музыкальной сцены в целом.

Разумеется, не Люлли открыл закон тональных тяготений. Модуляции в сторону доминанты встречаются очень рано (они ясно намечены не только у Фрескобальди, но даже и у Палестрины). Постепенное формирование функциональных аккордовых взаимоотношений - важнейшая линия развития музыкального мышления XVII века, проявившаяся буквально во всех сферах музыкального творчества. Нет никаких оснований особенно связывать ее с оперным искусством. Однако и в складывающиеся законы гармонии Люлли также внес характерный театральный штрих.

Создавая музыку как параллельный план к балетному «сценарию», Люлли проводил свой тональный план так ясно и целеустремленно, так подчеркивая заложенные в нем возможности симметрии и периодизации, что модуляция становится у него приемом колоритного, декоративного театрального стиля.

Тоника-доминанта - доминанта-тоника - вот остова тональной симметрии, ставшей типичным элементом в театральной музыке Люлли. Порой он дает и периодическое чередование тоника и доминанта, превосходящая структуру классического периода (например, в марше из «Тезея»). <...>

Иногда он строит структуры, близкие двухчастной сюитной форме (например, в танце из оперы «Тезей»); подчас более сложная цепь тональных отклонений создает основу для симметричной трехчастности (например, в трио из оперы «Психея») и т. п.

Обычно композитор подчеркивает свой тональный план тем, что сопровождает его внешними, но непосредственно действующими приемами: сменой темпа, динамики, ритмического рисунка после кадансовой остановки. Так, в частности, строится музыка его интермедии к опере Кавалли «Жсеркс». Периодическое противопоставление темпов (Grave и Gai) совпадает с модуляцией в другую тональность. Появление нового тонального центра акцентируется ритмически сильной долей и цезурой.

На основе новых ритмо-гармонических эффектов (неразрывного сочетания аккордовой фактуры, тональной организации и отчеканенного моторного ритма) и родились, в частности, маршевые и менуэтные эпизоды Люлли.

Марш возник у Люлли как музыкальная параллель к сценам торжественных процессий. Менуэт в его трактовке представлял собой более камерную разновидность придворного церемониала. Марш, связанный с неизменной, периодической «опорой», был подчеркнуто двудольным. Менуэт, отмеченный поклонами-реверансами поочередно и в левую, и в правую сторону, оказался трехдольным. Оба отличались утрированно акцентированными сильными долями, четкой расчлененностью структуры, сдержанным размеренным темпом, и оба были носителями величественной постановочной торжественности в музыке.

С Люлли начинается эпоха классицистического ритмического мышления, завершившаяся только в творчестве позднего Бетховена. Насколько важным элементом музыкального классицизма была его ритмико-структурная сторона, мы можем судить хотя бы по неоклассицистическим тенденциям нашего времени. Своеобразной реакцией на структурную расплывчатость и самодовлеющую красочность позднеромантической и импрессионистской музыки явилось культивирование многими композиторами XX века (Прокофьев, Барток, Мийо, Хиндемит и другие) нарочито строгого ритмического стиля. На основе иного ладогармонического, мелодического, тембрового материала они, в частности, возродили и отчеканенные, моторно-остинатные ритмические структуры - именно такие, которые, как законченный стилистический элемент, берут свое начало в архитектурном совершенстве оперного спектакля Люлли.

Единство всех элементов, подчиненных главенству ритмико-структурного начала, - первый принцип созданного им стиля. На этом фоне возникает другой характерный прием-игра уравновешенных контрастов. Так, через тональные, динамические, фактурные противопоставления создаются рондообразные эффекты в сценах процессий (например, в маршевой сцене из «Тезея»). В мотивно-ритмических вычленениях участвует игра регистровых переключек. Повторные обороты оттенены крайними динамическими обозначениями. И все светотеневые эффекты точно сбалансированы, ясно противопоставлены друг Другу, замкнуты в своей завершенности. При этом согласованность между ритмо-гармоническим планом в музыке и «сценарным» планом балета иногда почти наглядно ощутима. И не требуется особенно тонкого чутья, особенно развитого воображения, чтобы реально представить себе, как все типизированные музыкальные приемы Люлли первоначально мыслились им в неразрывной связи с упорядоченными фигурами профессионального балета.

Если представить теперь характерные признаки структуры в симфониях венских классиков, то без труда можно распознать их близкое родство со стилистическими чертами оперной музыки Люлли.

Но как связать между собой явления, отделенные Друг от друга столетним периодом и созревшие в разных национальных культурах? Каким путем мог осуществиться переход «наследственных признаков» от Люлли к Гайдну?

Отчасти связующим звеном служила созданная Люлли оперная увертюра, которая вскоре начала свою «вторую жизнь» за пределами театра. В ней в самом деле были воплощены характерные черты стиля французской оперы.

Идея контраста воплощена в предельно заостренном противопоставлении двух частей увертюры, где сталкиваются гомофонный и полифонический стили, медленный и быстрый темпы, массивное звучание tutti и дифференцированные линии струнных, forte и piano и т. п.

Принцип расчлененной периодичности и симметрии осуществляется в структуре увертюры: в периодическом построении первой части, в подчеркнутых цезурах между периодами и между двумя частями, в эффекте окаймляющей симметрии, достигаемом в конце.

Наконец, торжественный маршевый стиль воплощен в тяжелых, отчеканенных пунктированных ритмах, массивной аккордовой фактуре, сдержанном темпе первой части.

Вплоть до интродукций к «Самсону» и «Мессии» Генделя, к оркестровым сюитам Баха, к лондонским симфониям Гайдна, Es-dur'ной Моцарта, «Патетической сонате». Первой симфонии Бетховена тянутся преемственные нити от французской увертюры. Ее значение для инструментальной музыки XVIII века неоспоримо. И все же воздействие оперного стиля Люлли на инструментальную культуру XVIII века ни в какой мере ею не исчерпывается.

Между операми Люлли и венской классической симфонией (то есть между 70-80-ми годами XVII века и таким же периодом следующего столетия) зародились и расцвели инструментальные школы, которые, впитав в себя стилистические принципы Люлли, преломили их на австро-немецкой культурной почве и донесли до венских классиков. Оркестровая сюита, концертто гротто, венские серенаты и *Nachtmusik* - вот разные звенья инструментальной музыки, которые последовательно, начиная с последней четверти XVII века, передавали друг другу «по эстафете» устремленные в будущее принципы «версальского мастера».

И при жизни, и после смерти Люлли пользовался широчайшей общеевропейской славой.

Из всех стран Европы (из Италии, Англии, австро-немецких княжеств) стекались музыканты в Париж для того, чтобы под руководством ведущего композитора Франции приобщиться к новейшим музыкальным достижениям. Подобно тому как дворец Людовика XIV и вся его художественная атмосфера служили эталоном для княжеских дворов всей Европы, так и музыкальный стиль французской оперы даже после смерти ее создателя продолжал восприниматься как критерий современности в музыке.

При этом сам жанр лирической трагедии, созданный Люлли, не укоренился ни в одной стране, кроме Франции.

Итальянская опера, призванная играть роль ведущего музыкального жанра в общеевропейском масштабе, практически не поддавалась влиянию оперной эстетики Люлли. Вплоть до реформы Глюка она шла своими собственными, параллельными путями.

На формировании английской оперной школы воздействие Люлли сказалось бесспорно и ощутимо. Перселл, наследник «версальского» музыканта по прямой линии (он был учеником ученика Люлли), воплотил в созданных им музыкальных драмах многие стороны театрального стиля своего предшественника. Однако, как известно, английский композитор оказался в парадоксальном положении основоположника несостоявшейся оперной школы. Вместе с его творчеством «затерялось в песках» и влияние художественных находок Люлли.

В австро-немецкой культуре рождение национальной оперной школы задержалось до начала XIX века. Вплоть до Моцарта сохраняется в ней широчайшее господство итальянской космополитической оперы. Отдельные попытки Кайзера или Генделя «омолодить» итальянскую оперу *seria* чертами лирической трагедии Люлли не привели к сколько-нибудь устойчивым результатам.

Даже у французских оперных композиторов-последователей и эпигонов Люлли - наблюдается известное перерождение и «засорение» созданного им стиля. В своей идеальной завершенности и чистоте он не сохранился и в рамках самой лирической трагедии более позднего времени.

В известной степени принципы Люлли сказались в обогащенной композиции кантатно-ораториальных жанров. Мы узнаем их в ораториях Баха, Генделя и их современников. Однако в целом этот вид творчества, прочно связанный с традициями духовного искусства, был чужд эстетике придворной оперы. А его многоголосный склад, отличающийся свободным развертыванием мелодических линий, «густыми» смешанными хоровыми тембрами, не поддавался четко расчлененной, танцевально-периодической структуре музыки французского классицистического театра.

Где же и каким образом в таком случае проявлялось могущественное влияние «версальского» музыканта? Почему именно ему приписывается заслуга воплощения в музыке духа и стиля эпохи Людовика XIV? Почему один из ведущих музыковедов нашего времени называет Люлли основоположником «музыкально-формального мышления великого века» (*the formalism of le grand siecle*) * (* *P. Lang. Music of Western Civilisation. N.Y. - London, 1942. Ланг дает эту оценку в самой общей форме, не задерживаясь ни в какой степени на анализе музыкального языка Люлли*) и создателем единого общеевропейского музыкального языка?

Если раздвинуть рамки обозреваемой нами картины и включить сюда явления, развивавшиеся за пределами оперы, то можно увидеть, что творчество Люлли имело действительно громадный резонанс

общеевропейского масштаба. Созданный им художественный стиль продолжил свою жизнь вне сцены, в новейших жанрах оркестровой музыки, которая только в век Люлли и в значительной мере под его собственным воздействием начинала становиться самостоятельным и важным художественным течением.

Для австро-немецкой культуры (от которой венская классическая симфония неотделима) французские влияния играли огромную роль уже начиная с середины XVII века. Вне художественных импульсов, приходивших с той стороны Рейна, нельзя понять развитие ни немецкой, ни, тем более, венской музыкальной жизни. Предвестником «французской моды», захлестнувшей инструментальную культуру XVII века, был вышедший в 1682 году сборник пьес Сигизмунда Куссера под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу».

Но начало глубоких и устойчивых «версальских» влияний совпадает с появлением в 1695 году в Германии первых оркестровых сюит, написанных сознательно и подчеркнуто «во французской манере» (иначе говоря, в подражание Люлли).

Один из опусов принадлежал Иоганну Каспару Фишеру. Композитор не только объединил свои танцы под общим французским названием «Le Journal du Printemps», но и само посвящение маркграфу Баденскому написал на французском языке. И уж совершенно «по-французски» звучит музыкальный язык его сюит. Каждая из них открывается увертюрой, представляющей собой точный слепок с увертюры Люлли. Марши, менуэты (построенные по образцу французской оперы), гавоты, ригодоны, чаконы, «арии» и другие номера балетно-танцевального склада прямо возвращают нас к стилю оперных сцен Люлли. Рондообразные конструкции, эффекты «эхо», периодические построения-все это перенесено из музыки французской лирической трагедии. Приводим два отрывка - один из маршеобразного номера в манере «эхо», другой заимствован из менуэта. <...>

Еще более значительным событием для австро-немецкой музыки было появление оркестровых сюит эльзаса Георга Муффата (1695, 1698), который провел несколько лет до того в Париже, обучаясь у придворного музыканта Людовика XIV. Оно и ознаменовало рождение концертной оркестровой сюиты - именно концертной, эстрадной (а не бытовой), отличающейся мощными ассоциативными связями с оперной и балетной музыкой «версальского» театра. Вся австро-немецкая литература в этом жанре, вплоть до Баха и его «счастливого соперника» Телемана, написана в русле муффатовской традиции.

Муффат предпослал своим сборникам развернутое предисловие на французском языке, в котором подробно анализировал художественные приемы Люлли, подчеркивая, что они «могут служить нашей цели».

Его восхищение изящным стилем Люлли не знает границ. Он преклоняется перед умением Люлли совместить движения танца с красотой собственно музыкального звучания. Он обращает внимание на четкость и акцентированность ритмики, удивительную стройность оркестрового звучания, слаженность фразировки. Он улавливает стремление Люлли к предельной индивидуализации и строгой выдержанности темпа и ритмического рисунка для каждого отдельного номера. Он понимает художественный смысл повторений Люлли, сущность его структуры. Не противопоставляя прямо немецкие полифонические традиции гомофонно-гармоническому стилю Люлли, он тем не менее выделяет и акцентирует те стороны французского музыкального языка, которые связаны с балетно-танцевальной структурой.

Муффат мыслил свои циклы как «сценическую музыку вне сцены», объединяя в одно произведение ряд балетных танцев и театральных картин. Осуществлял он это всецело в рамках оркестровой музыки, но программные названия его пьес вызывают прямые и яркие ассоциации с образами «версальской оперы». «Кавалеры», «Призраки», «Арии амазонок», «Крестьяне», «Жандармы», «Горбуны», «Канарейки» - подобные заголовки неизменно придаются номерам его оркестровых сюит.

Каждой сюите предшествует французская увертюра, в каждой сюите много менуэтов. Именно этот танец, в котором как в капле воды отразилась сущность постановочно-театрального стиля Люлли, заполнил новейшую оркестровую музыку Германии. Традиционные танцы старинной бытовой камерной сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига) отступили перед ним на второй план.

Приводим фрагменты из оркестровых сюит Муффата. Их сходство с музыкой Люлли бросается в глаза. <...>

Нельзя упускать из поля зрения столь существенный фактор, как оркестровая природа немецкой сюиты. В этом жанре впервые танцевальные образы были неразрывно связаны с массивным (по понятиям того времени), колоритным и вместе с тем упорядоченным звучанием инструментального ансамбля. До тех пор в профессиональном творчестве танцевальные мотивы были сосредоточены в искусстве камерного плана и относительно ограниченной социальной среды. Так, клавишные миниатюры неотделимы от изысканного придворно-орнаментального стиля, от утонченного звучания салонного инструмента. Скрипично-ансамблевая музыка до Люлли вообще не выходит за пределы камерной манеры письма. Ни в

трио-сонате, ни в скрипичной сюите нет и намека на общедоступный театральный облик оркестра Люлли. * (* Не следует забывать о том, что почти одновременно и в итальянской опере вырабатывался свой оркестровый жанр - «sinfonia» (увертюра), - оказавший наиболее непосредственное влияние на симфонию. И все же оркестровый стиль Люлли опередил итальянскую школу. Оркестровая сюита родилась одновременно с итальянской увертюрой, независимо от нее и под прямым воздействием французской оперы, влияние которой в первой половине XVIII века на инструментальную культуру Германии и Австрии было гораздо более значительно, чем влияние итальянской оперной увертюры). Что же касается немецкой оркестровой сюиты, то ее тембровое звучание отличалось той компактностью, простотой, четкостью, которые являются носителями театрально-эстрадного начала и которые позднее безраздельно господствовали в классической симфонии. В высшей степени важно и то, что профессионально разработанная, типизированная упорядоченность оркестра Люлли подготовила основы будущего классического оркестра, с его четко разграниченными оркестровыми группами и ведущей ролью струнных инструментов.

Несколько лет спустя (1701) и на австрийской почве был создан классический сборник оркестровых сюит: «Concertus Musico Instrumentalis» Фукса. Ярко и талантливо соединились здесь принципы музыкальной структуры Люлли и традиции австро-немецких бытовых сюит. Стиль, созданный Фуксом, господствовал на протяжении полувекового периода, по существу уже соприкасавшегося с творчеством Монна, Вагензейля и молодого Гайдна.

Оркестровая сюита прожила недолгую жизнь, но перед разработанными в ней художественными приемами открывалось блестящее будущее. Когда в качестве художественного течения сюита исчерпала себя, ее характерные стилистические черты пережили упадок самого жанра. Два других вида оркестровой музыки, вытеснивших сюиту с главного пути развития инструментальной культуры, вобрали ее наиболее прогрессивные и жизнеспособные черты. Одним из этих жанров был концерто грассо (и отчасти рожденный им сольный концерт). Вторым - возрожденная старинная австро-немецкая сюита, так называемая *Nachtmusik*. Оба непосредственно подводят к симфонии.

Жанр концерто грассо возник в последней четверти XVII века как оркестровая разновидность трио-сонаты. Вплоть до 1712 года (с создания первых концерто грассо Корелли) он не имел ярко выраженного самостоятельного лица, за исключением того, что был намеренно противопоставлен камерному облику традиционной скрипично-ансамблевой музыки. Родовые признаки трио-сонаты сохраняются в оркестровом концерте до самого конца его пути. В этих признаках (в полифоническом рациональном складе первой части, в прелюдийных созерцательных вступлениях, в отвлеченности некоторых танцевальных частей) и заключается главное принципиальное отличие сложившегося концерто грассо от поглощенной им оркестровой сюиты. Однако Корелли наполнил этот жанр яркими театральными чертами. В частности, через сюиту, так тесно связанную с оперно-балетными приемами Люлли, он воспринял и развил основной формально-выразительный принцип оркестрового концерта - периодическое чередование контрастов. В концерто грассо этот принцип вылился в противопоставление групп *solì* и *riprenì*, в сольном концерте - в постоянное чередование партий солиста и *tutti*. * (* Сольный концерт в большей степени, чем концерто грассо, связан с итальянскими традициями и значительно меньше поддавался влияниям «офранцузженной» сюиты). От оркестровой сюиты концерто грассо воспринял и жанрово-рельефные балетные номера, соседствующие со своими отвлеченными прототипами, интродукцию, неизменно сходную с увертюрами Люлли, рондообразные и другие подчеркнута периодические расчлененные конструкции. Классические концерты Генделя в полной мере отражают двойственное происхождение этого жанра, его известный эклектизм. Элементы итальянской трио-сонаты с ее углубленно-созерцательным, отвлеченным камерным обликом совмещаются в нем с рельефными, театрально-программными танцевальными номерами немецкой оркестровой сюиты.

Второй непосредственный предшественник классической симфонии - венская «уличная музыка». На австро-немецкой почве бытовая сюита имела старинные традиции. Не случайно музыканты этих стран, воплощая образы и стиль Люлли, избрали путь оркестровых пьес. Правда, под натиском своего профессионального, сильно «офранцузженного» соперника немецкая бытовая сюита на время совсем угасла. К середине XVIII века она опять возродилась, но уже в сильно преобразованном виде. Восприняв все структурно-стилистические черты профессиональной сюиты, ее приемы формообразования, внешний театрализованный облик, она соединила их с мелодикой бытовых «уличных» напевов. Именно с подобных сюит - венских серенат, кассаций, дивертисментов - и начинал свой путь инструментального композитора молодой Гайдн.

Преемственность между оркестровой сюитой и классической симфонией прослеживается главным образом не в мелодической сфере. Типичный склад симфонического тематизма был в решающей степени

подготовлен мелодическим стилем итальянских оперных арий. У самого Гайдна (тематизм которого в нашем восприятии неотделим от музыки венского городского быта) симфонии раннего и среднего периода еще очень оперны по своему мелодическому складу. В то время как его первые квартеты, отталкивающиеся от традиций *Nachtmusik*, во многих отношениях близки австро-немецкой оркестровой сюите, произведения того же периода в симфоническом жанре явно тяготеют к мелодике итальянской увертюры. И если сам Гайдн в поздний период сблизил тематизм своих симфоний с народно-бытовым мелодическим стилем, издавна свойственным его квартетам, то ни Моцарт, ни Бетховен в этом отношении не пошли по его пути.

Однако и в симфонии, и в квартетах господствуют структурные (и отчасти формообразующие) принципы, которые при посредстве учеников и последователей Люлли были донесены от оперно-балетного спектакля Франции до венской инструментальной культуры последней четверти XVIII века. Непрерывная преемственная нить соединяет два явления, отделенные друг от друга столетием. Первое - провозгласило принципы классицистической структуры в музыке, второе - завершило эпоху классицистического музыкального мышления.

У Бетховена есть одно произведение, которое сильнее и ярче, чем это могли бы осуществить исторические исследования, «перебрасывает мост» от симфонического творчества венских классиков к классицистическому стилю Люлли. В 1812 году, который в гражданской истории Западной Европы наметил поворот к реставрационной эпохе, Бетховен сочинил удивительнейшую симфонию. После Героической и Пятой, после увертюр к «Кориолану» и «Эгмонту», после Пятого фортепианного и скрипичного концертов, квартетов, посвященных Разумовскому, - короче говоря, после своих величайших шедевров, утвердивших полную эмансипацию от традиций, Бетховен пишет Восьмую симфонию, в которой ошутима восхитительная тонкая пародия на идеалы века. Просвещения. Можно усмотреть и добродушную усмешку по адресу ранних венских классиков в музыке этой камерной, ультраклассицистической симфонии Бетховена, сразу вызывающей в памяти опусы Гайдна и Моцарта. И, однако, стоит нам углубиться в сравнительный анализ Восьмой симфонии и стиля Гайдна и Моцарта, как становится очевидным, что Бетховен пародирует здесь не только музыку своих непосредственных предшественников. Он преподносит в юмористическом плане те более общие классицистические принципы, которые лежали уже в основе «новейших» музыкальных течений конца XVII столетия. Нарочито расчленена и симметрична главная партия с ее упорядоченными динамическими контрастами в манере «эхо». <...>

Механически-«игрушечный» характер носит разработочный мотив. <...>

В *Allegretto scherzando* эффект механической ритмической остинатности, сгущенный до карикатурности, составляет художественное содержание музыки. <...>

В финале комически преувеличенная рондообразность, переплетаясь с типичнейшей выразительностью жиги - традиционного финала танцевальной сюиты, - вызывает в памяти инструментальное искусство далекого прошлого. <...>

И, наконец, «ключ» художественного замысла всей симфонии - менуэт, первый и единственный симфонический менуэт Бетховена. * (* *Формально это не точно, так как третья часть Первой симфонии Бетховена тоже носит название «Менуэт». Но по своему выразительному облику ее стремительная, задорная музыка совершенно лишена черт «менуэтности». А уже во Второй симфонии Бетховен, как известно, откровенно называет третью часть скерцо*). Размеренный темп, акцентированные ритмические фигуры, ассоциирующиеся с балетными движениями, «великолепные» обрамляющие ритурнели, подчеркнутые светотеневые эффекты - все вызывает в памяти придворно-церемониальный стиль. <...>

Через призму бетховенской обобщающей пародии мы ясно ощущаем глубокую связь между «языком» ранних венских классиков и классицистическими формами выражения, которые впервые приняли законченный стилистический облик в оперно-балетном театре Люлли.