

# Владимир Рабей

## Георг Филипп Телеман

М.: Музыка, 1974

*Текст приводится без нотных примеров, в связи с чем сделаны соответствующие сокращения.*

### БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Свыше двухсот лет назад завершился жизненный путь Георга Филиппа Телемана. Современник и друг Баха и Генделя, он оставил заметный след во всех решительно сферах и жанрах музыкального искусства. Его многогранная, кипучая деятельность только сейчас, по-видимому, вырисовывается перед нами в ее подлинном значении.

При жизни слава Телемана не уступала славе Генделя; его ставили гораздо выше Иоганна Себастьяна Баха, который тогда был известен главным образом как органист. Успех сопутствовал Телеману начиная с первых юношеских опытов в сочинении музыки. Ему не приходилось с трудом добиваться выгодных заказов и приглашений на должности; города и княжеские дворы наперебой оспаривали его друг у друга. Он был знаменит не только у себя на родине, но и во всей Европе, от Франции и Испании до России и скандинавских стран. Поэты слагали стихи в его честь. Авторитетнейший музыкальный теоретик первой половины XVIII века Иоганн Маттесон, чье «колючее перо» отнюдь не отличалось мягкосердечностью в оценке собратьев по искусству, писал о Телемане в тоне торжественной оды:

Корелли хвалят все; Люлли - у славы в храме;

Один лишь Телеман взнесен над похвалами.

*(Цит. по кн.: Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28. Leipzig, 1907, S. 17. Здесь и далее перевод автора)*

XIX век, возвеличив Баха, словно по закону маятника отвернулся от Телемана. Интерес к его музыкальному наследию резко снизился. Во многих историко-критических трудах Телеману припечатано клеймо «эпигона» и «ремесленника»; его необычайная даже для того времени композиторская продуктивность служит подтверждением незначительности самой «продукции», а предпочтение, оказываемое ему современниками перед Бахом, расценивается как плод недомыслия *(Такого рода несправедливые отзывы содержатся в ряде монографий о Бахе, в том числе в классических работах Ф. Вольфрума и А. Швейцера, вышедших уже в начале XX века. См.: Вольфрум Филипп. Иоганн Себастьян Бах. М., 1912; Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965).*

И только в наши дни повсеместное стремление к возрождению старинной музыки (в наиболее широком понимании этого слова), равно как тенденция к критическому переосмыслению всех и всяческих догм «школьной» историографии, побудили внимательней присмотреться к Телеману, с тем чтобы беспристрастно оценить сделанное им и попытаться правильно определить его место в ряду мастеров доклассического периода западноевропейской музыки.

Одним из первых заговорил о Телемане Ромен Роллан, посвятивший ему пятую новеллу цикла «Музыкальное путешествие в страну прошлого» под характерным заголовком «Автобиография одной забытой знаменитости» *(Роллан Ромен. Музыкальное путешествие в страну прошлого. - Собр. соч., т. 7. Л., 1935, с. 219-252)*. Очерк Роллана, содержащий подробную биографию композитора и характеристику его творчества, долгое время оставался единственной специальной работой о Телемане, переведенной на русский язык.

Отнеся Телемана к блистательной плеяде композиторов XVIII века, непосредственно предшествовавших венским классикам, Роллан образно определяет их роль в становлении классического стиля: «Кто хочет понять необычайное музыкальное пламя, осветившее Германию во времена Гайдна, Моцарта и Бетховена, должен знать тех, кто разложил этот прекрасный костер, и рассмотреть, как разгорался огонь. Если этого не сделать, то великие классики покажутся чудом, в то время как они являются, наоборот, логическим завершением целого века гениальности» *(Роллан Ромен. Цит. соч., с. 242)*.

К этим прекрасным словам трудно что-либо добавить, хочется только еще раз подчеркнуть заключающую мысль Роллана, которая так не вяжется с привычной исторической схемой «переходного» или «подготовительного» периода, якобы лежащего между Бахом и Генделем, с одной стороны, Глюком и венскими классиками - с другой. Отнюдь не возводя на один уровень с Бахом и Моцартом Телемана и других композиторов его масштаба (таких, как Перголези, Скарлатти, Рамо, Ф. Э. Бах, Боккерины, Стамиц), следует все же подчеркнуть самостоятельное художественное значение их творчества. Живая концертная практика наших дней все более убеждает в том, что эти мастера, вовсе не помышляя об отведенной им исторической

роли, в избытке создавали хорошую музыку, которая без всяких скидок на «прогрессивность» может быть по достоинству оценена слушателями.

Биографам Георга Филиппа Телемана повезло: композитор сам обрисовал свой жизненный путь в трех автобиографических очерках. Два из них, написанные в 1718 и 1739 годах, предназначались для изданий, подготовленных Маттесоном: «Школы генерал-баса» (включавшей жизнеописания известных музыкантов того времени) и «Триумфальной арки» («Grundlagen einer Enrenpforte»), третий, от 1729 года, - для музыкального словаря, выпущенного И. Г. Вальтером (*Автобиографии 1718 и 1739 годов приведены в 28-м томе «Памятников немецкого музыкального искусства» (Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28. Leipzig, 1907)*). Правда, эти очерки охватывают лишь период до 1739 года, оставляя пробел протяженностью в двадцать восемь лет. Но то, что написано, по живости и занимательности изложения выходит далеко за пределы простого биографического документа. Телеман обладал несомненным литературным, в том числе поэтическим дарованием, позволявшим ему в яркой и образной форме выражать свои музыкально-эстетические воззрения; во многих вокальных и сценических произведениях (главным образом юношеского периода) он автор не только музыки, но и текста. Разумеется, здесь сыграло роль неплохое гуманитарное образование, которое он успел получить, прежде чем окончательно сделаться музыкантом.

Переходя к краткому изложению биографии Телемана, хотелось бы особенно подчеркнуть то, что характеризует его как художника, творившего в конкретных общественных условиях Германии XVIII столетия. Не случайно в биографии композитора переплетаются события и факты, аналогичные тем, которые хорошо знакомы нам по жизнеописаниям Баха и Генделя. Если Генделю никогда не приходилось служить кантором и школьным учителем, а Баху - писать музыку для оперного театра, то на жизненном пути Телемана эти два столь разнородных вида музыкальной деятельности почти постоянно совмещаются друг с другом. Так же, как у Генделя, рано проявившиеся музыкальные склонности Телемана и его стремление сделать музыку своей профессией натолкнулись на упорное сопротивление в семье. Подобно Баху, Телеман в молодые годы кочует с места на место, с должности на должность, не находя ни настоящего применения своим силам, ни устойчивого материального и общественного положения. Лишь в зрелом, сорокалетнем возрасте он прочно оседает в крупном торговом и культурном центре Германии-Гамбурге, сыгравшем в его жизни такую же роль, как Лейпциг в жизни Баха.

Телеман родился в 1681 году в Магдебурге в семье пастора. Систематического музыкального образования он не получил и, в сущности, всю жизнь оставался гениальным самоучкой. Начатки знаний были преподаны ему кантором магдебургской городской школы, чьи скромные композиторские опусы служили образцами для первых самостоятельных попыток юного Телемана (*«Природа... почти одновременно со скрипкой и флейтой вложила мне в руки перо», - писал о себе Телеман (автобиография 1718 года, - Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 7)*). В это же время он взял несколько уроков игры на клавесине у местного органиста, сразу же отпугнувшего его ветхозаветностью своих музыкальных вкусов и педагогических приемов. Так, он пытался обучать своего питомца игре не по нотам, а по старинной табулатуре, то есть системе буквенно-цифрового обозначения звуков. После «четырнадцатидневной каторги» ученик расстался с учителем и с тех пор «ничему более не обучался по чужим наставлениям»; последнее, впрочем, верно лишь в отношении игры на многочисленных инструментах - клавишных, струнных и духовых, ни одним из которых Телеман, по-видимому, не владел в совершенстве (*По свидетельству самого композитора, он играл на органе, клавесине, скрипке, виоле да гамба, контрабасе, флейте, гобое, свирели и басовом тромбоне (Quint-Posaune)*). Однако практическое знакомство с основами техники игры, несомненно, дало свои результаты, судя по тому, как использованы эти инструменты в концертах и других сочинениях, созданных уже в зрелые годы.

Что же касается музыкальной теории и композиции, то здесь судьба послала Телеману руководителя в лице суперинтенданта Каспара Кальвёра (*Роллан в своем очерке не называет его имени*), в обучение которому он был отдан по окончании городской школы в Магдебурге. Наставник Телемана в гуманитарных и землемерных науках, Кальвёр оказался также образованным музыкантом; он сразу же оценил дарование мальчика и в продолжение четырех лет занимался с ним теорией музыки, сыграв тем самым определенную и, очевидно, весьма плодотворную роль в артистической биографии Телемана.

Бесспорно, однако, что своим формированием Телеман прежде всего был обязан собственной пытливости, своей способности впитывать самые разнообразные музыкальные впечатления, откуда бы они ни исходили. Еще учеником гимназии в Гильдесгейме (куда он поступил по окончании занятий у Кальвёра) Телеман, подобно люнебургскому гимназисту Баху, пускается в странствия с целью расширить свой музыкальный кругозор. Но если Бах отмеряет версты ради встреч с корифеями органного искусства - Рейнкеном и Букстехуде, то Телемана влечет к себе совсем иной круг художественных интересов. В Ганновере и Брауншвейге, крупных княжеских резиденциях, имевших образцовые по тому времени оперные театры и капеллы, он знакомится с новейшим «театральным стилем» итальянской и французской музыки.

Вернувшись по окончании гимназии в родной Магдебург, двадцатилетний Телеман встал перед необходимостью окончательно определить свое жизненное призвание. Его мать, на плечи которой после смерти отца легла забота о семье, и слышать не хочет о музыкальной карьере; она настаивает, чтобы сын избрал более выгодную и почтенную, по ее понятиям, профессию. Уступая этим требованиям, Телеман едет изучать право в Лейпцигском университете, предварительно пообещав матери навсегда забросить свои музыкальные увлечения.

Действительно ли он принял такое решение или это было лишь временным тактическим отступлением - судить трудно. На первых порах Телеман как будто твердо держит данное им слово. В Лейпциге он делит комнату с другим студентом, оказавшимся страстным меломаном. Стены комнаты увешаны инструментами, сосед каждый вечер музицирует с приятелями, но Телеман ничем себя не выдает. Так продолжалось до тех пор, пока сосед случайно не обнаружил в груди бумаг рукопись шестого псалма, принадлежащую Телеману. Маска безразличия в музыке сорвана; против воли, а может быть, и при молчаливом попустительстве автора рукопись передана хору церкви св. Фомы («Томаскирхе»), разучена им и в следующее воскресенье исполнена! Произведение так понравилось, что присутствовавший на богослужении обер-бургомистр Лейпцига вызвал к себе автора и официально предложил ему каждые две недели готовить новую кантату для «Томаскирхе». Этот неожиданный поворот судьбы оказался решающим; отныне Телеман твердо намерен целиком посвятить себя музыке. Он пишет об этом матери, и та скрепя сердце дает ему свое родительское благословение.

Во время своего пребывания в Лейпциге (1701-1704) Телеман в силу описанных выше обстоятельств оказался невольным соперником кантора лейпцигской «Томаскирхе», престарелого Иоганна Кунау. В глазах последнего Телеман был выскочкой и дилетантом, к тому же их музыкальные вкусы и взгляды резко расходились. Тем не менее Телеман учится у Кунау мастерству полифонической техники, в чем сам признается: «Перо превосходного г-на Иоганна Кунау служило мне образцом в фугах и контрапунктах» (*Автобиография 1739 года. - Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 9*).

Одновременно с работой для «Томаскирхе» Телеман пишет оперы для учрежденного в 1693 году городского общедоступного театра (*Свое первое произведение в этом жанре он создал в двенадцатилетнем возрасте!*). Эти юношеские оперы не сохранились. Деятельность Телемана в лейпцигском театре была весьма разносторонней: он и сочинял, и дирижировал спектаклями, и даже выступал на сцене с исполнением теноровых партий (к этому своему амплуа он впоследствии уже не возвращался). В 1704 году молодой музыкант получает место органиста «Новой церкви», но вскоре уезжает из Лейпцига.

В последующие годы (1705-1707) Телеман, будучи в должности капельмейстера при дворе графа Эрдмана фон Промнитц в Зорау (ныне польский город Зары), по долгу службы сопровождает своего патрона во время летних поездок в поместья последнего, расположенные в Верхней Силезии, посещает с ним древнюю столицу Польши - Краков. Здесь он неожиданно открывает для себя музыку западнославянских народов - польскую и ганацкую (*От слова «ганак», то есть житель Моравской Ганы, области нынешней Чехословакии*), о которой отзывается с неподдельным восхищением. Это соприкосновение с новой для него музыкальной стихией оставило глубокий след во всем творчестве композитора. Много лет спустя Телеман в своей автобиографии подробно рассказывает о впечатлении, которое произвела на него игра народных музыкантов, и, следуя своим поэтическим наклонностям, дает по этому поводу краткое резюме:

В чем радость нам дана, то в нас хвалу рождает.

От польской песни мир готов пуститься в пляс,

И мысль без тягостных раздумий заключает:

Да, в польской музыке есть кое-что для нас (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 12*).

Зорауский период был плодотворным и в другом отношении. Молодой граф фон Промнитц, незадолго до того как Телеман определился к нему, побывал во Франции. В его капелле культивировалась главным образом французская музыка. Это дало возможность Телеману ближе ознакомиться с оркестровым стилем Люлли и на его основе совершенствоваться в написании сюит; за короткое время им было создано около двухсот произведений этого жанра!

Дальнейшие вехи на жизненном пути Телемана - должность концертмейстера и капельмейстера при дворе герцога Саксен-Эйзенахского (1707-1712), затем кантора и музикадиректора во Франкфурте-на-Майне (1712- 1721) и, наконец, городского кантора и учителя в Гамбурге, где он обосновался почти на полвека, до конца своих дней.

По мере того как годы учения и первых артистических успехов сменились порой зрелости, присущая Телеману жажда знаний переключается на столь же ненасытную жажду деятельности. Под этим следует подразумевать не одну лишь творческую продуктивность. Всякий раз, обосновавшись на новом месте, он берет на себя несколько одновременно выполняемых обязанностей. В Лейпциге и Гамбурге Телеман, как уже было сказано, сочетает свою основную деятельность - работу для церкви (*В Гамбурге он состоял городским кантором и музикадиректором пяти церквей!*) - с сочинением и постановкой опер в местных театрах. В

Лейпциге, Франкфурте-на-Майне и Гамбурге он основывает общества любителей музыки, организует публичные концерты за входную плату и сам же руководит ими.

Эти общества и концертные учреждения в дальнейшем продолжают существовать и развиваться уже без Телемана. Так, например, целых 20 лет спустя после его отъезда из Лейпцига созданный им студенческий Collegium musicum (*Не от него ли ведет свое начало традиция концертов знаменитого лейпцигского Gewandhaus?*) продолжает функционировать под руководством И. С. Баха, написавшего для него ряд произведений, в том числе почти все свои клавирные концерты.

Телеман не отказывается и от должностей, не имеющих ничего общего с музыкой, если они дают ему доход или облегчают доступ в «избранный круг», - явление довольно обычное в жизни музыкантов того времени. Так, например, во Франкфурте он числился секретарем, распорядителем и финансовым директором общества «Фрауэнштейн», состоявшего из местных дворян, именитых бюргеров, ученых и т. д. (нечто вроде клуба для совместных развлечений и бесед). Но и эти побочные обязанности Телеман умел обращать на благо искусства. Благодаря приобретенным связям он смог развернуть концертную работу, используя для этого постоянное место сборов клуба - замок Браунфельс. Для регулярно происходивших в нем музыкальных собраний композитор написал значительную часть своих камерных произведений, ряд ораторий на библейские сюжеты (*Произведения этого жанра не считались духовной музыкой в точном смысле слова и могли исполняться в публичных концертах*), серенады на собственные тексты и др.

Музыкально-организаторские таланты Телемана с еще большим блеском раскрылись в гамбургский период. «Вольный имперский город» в устье Эльбы, связанный узами торговли и мореплавания со многими (главным образом северными) странами, гордился своими свободолюбивыми, демократическими традициями, заметно проявлявшимися и в культурно-художественной сфере. Напомним об оставившей значительный след в истории музыки гамбургской опере - единственном национальном театре в Германии того времени. Именно с деятельностью Телемана связана последняя полоса ее подъема, предшествовавшая окончательному упадку и захирению, вплоть до закрытия театра в 1738 году.

Что касается концертной жизни Гамбурга, то она и до прибытия Телемана была весьма оживленной; ее развитию способствовали такие выдающиеся личности, как Рейнхард Кейзер - яркая, но рано закатившаяся «звезда» гамбургской оперы - и Иоганн Маттесон. Телеман с его неукротимой энергией пришелся как нельзя более к месту. Уже в 1723 году, то есть всего через два года после окончательного переезда в Гамбург, Телеман в письме к своему другу во Франкфурт с гордостью отзывается о размахе и уровне здешней концертной жизни, об интересе, проявляемом к ней со стороны влиятельных и высокопоставленных городских кругов! (*Отмечая бесспорно прогрессивный, демократический в своей основе характер музыкально-просветительских начинаний Телемана, нельзя, конечно, забывать о том, что сфера их действия была ограниченной в силу общественных условий эпохи. Публичные концерты из-за высоких цен на билеты практически были доступными лишь для богатых слоев населения*)

К участию в концертах основанного Телеманом гамбургского Collegium musicum привлекались лучшие артистические силы. Швейцер не без основания полагает, что выступление Баха как органиста в Гамбурге (1727) состоялось по приглашению Телемана (*См.: Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах, с. 128*). Эти концерты вначале давались в зале одной из гостиниц, затем в помещении, служившем местом учений гражданской гвардии Гамбурга, пока, наконец, в 1761 году не был открыт первый в Германии концертный зал. Можно не сомневаться, что немаловажную роль в этом деле сыграл все тот же Телеман, к тому времени уже достигший восьмидесятилетия. Событие, достойно увенчавшее неустанный многолетний труд мастера, стремившегося приобщить возможно большее число людей к настоящей музыке!

Еще одним фактом музыкально-просветительской деятельности Телемана явилось учреждение в 1728 году популярного издания под титулом «Der getreue Music-Meister» (переводится приблизительно как «исправный музыкант»). Это был нотный журнал или сборник, выходивший по подписке раз в две недели, в котором публиковались небольшие вокальные и инструментальные сочинения как самого Телемана, так и других немецких композиторов - его современников (в том числе И. С. Баха).

Переезжая в другой город, Телеман не сжигает за собой мостов, напротив, он стремится сохранить связь с местом прежней службы, беря на себя соответствующие обязательства - сочинение и присылку опер, кантат, инструментальных пьес и т. д. Так, переехав из Эйзенаха во Франкфурт, он получает от своего бывшего патрона, герцога Саксен-Эйзенахского, титул «заочного» капельмейстера («Capellmeister von Haus aus», буквально - «из дому»). Несколько лет спустя подобным же титулом удостаивает Телемана маркграф байрейтский (у которого он вообще никогда не служил) в обмен на обязательство ежегодно поставлять по опере. Отсюда, кстати, можно заключить, что частые перемены места службы отнюдь не вызывались неуживчивым характером Телемана и вообще какими-либо конфликтами; его везде отпускают с почетом, так же, как и принимают.

Была ли эта невероятная активность только проявлением кипучей натуры, как то в большинстве своем утверждают биографы Телемана, в том числе и Ромен Роллан? Думается, что нет. Прежде всего здесь играли роль чисто творческие побуждения - широта музыкальных горизонтов, стремление совершенствоваться во всех областях своего искусства. Нельзя сбрасывать со счета и соображения практического характера, подразумевая под этим не только извечный «презренный металл», но также интересы, продиктованные условиями и понятиями того времени, в частности, стремление набрать побольше всякого рода титулов. И, наконец, не последний по важности мотив: положение «музыкального Фигаро», связанного с самым разнообразным кругом людей, интересов, забот, давало, в известной мере, ощущение независимости, которой фактически лишены были музыканты XVIII века, даже самые почитаемые и материально обеспеченные. Естественно, что тот, кто подолгу служил «у одного хозяина», должен был особенно остро чувствовать гнет начальственных предписаний или прихотей своего сиятельного патрона.

Эти же причины, по-видимому, вызывали и обуревавшую молодого Телемана «охоту к перемене мест». Когда после первого блистательного разгона своей артистической карьеры Телеман внезапно покидает Лейпциг (бывший уже в ту пору культурным центром европейского значения) и переселяется в маленький захолустный Зорау, то это отнюдь не бегство от «большого света» в идиллическую тишину; напротив, Телеман усматривает в этом путь к своей дальнейшей шлифовке как в профессиональном, так и в житейском смысле. Его привлекает возможность совершенствоваться в сочинении инструментальной музыки, располагая при этом квалифицированными исполнительскими силами, которых у него не было в Лейпциге. Композитор сам дает объяснение своему переходу на придворную должность: «Если существует в мире нечто, побуждающее человека делаться все более искусным в том, чему он обучался, то это служба при дворе». Тут же он ставит перед собой задачу: «искать милости этих благородных господ, добиваться их любви и одновременно - их презрения к остальным служителям и не щадить усилий для достижения своей цели, особенно если еще находишься в летах, подходящих для подобных предприятий» (*Автобиография 1718 года. - Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 11*).

Это весьма откровенное признание не должно удивлять: оно порождено всем укладом эпохи, когда для артиста умение гнуть спину перед сильными мира сего значило не меньше, чем мастерское владение своим искусством.

Вкусив за семь лет капельмейстерства в Зорау и Эйзенахе все прелести барской службы, Телеман в 1712 году переезжает во Франкфурт и с тех пор стойко сопротивляется всем, даже самым многообещающим соблазнам придворной деятельности: «Недаром говорят - кто хочет прочно сидеть на месте, должен обосноваться в республике!» (*Автобиография 1739 года. - Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 13. Под республикой здесь подразумевается самоуправляющаяся городская община*)

Уже в гамбургский период, в 1729 году, он отказывается от предложения, которое сам расценивает как «исключительную честь» для себя - ехать в Россию для учреждения и руководства немецкой капеллой при императорском дворе; в Гамбурге ему жилось неплохо, да и годы были уже не те... (*Работать в России пришлось внуку Телемана, Георгу Михаэлю, многие годы состоявшему музикадиректором и кантором Домского собора в Риге*) Но прежде чем достичь устойчивого материального и общественного положения в Гамбурге, Телеману пришлось немало побороться. Прижимистые господа из муниципалитета урезали ему жалованье, подъемные и квартирные и весьма неохотно платили по счетам, которые он представлял в связи с приглашением дополнительных артистических сил для участия в исполнении духовной музыки. Часть сумм, необходимых для выплаты гонораров сверхштатным исполнителям, Телеман вынужден был погашать из собственного кармана. Чтобы добиться удовлетворения своих денежных претензий, он прибегает к тактическому маневру, инсценируя попытку перехода на службу в Лейпциг, на освободившееся после смерти Кунау место кантора «Томаскирхе». Прибыв в Лейпциг в июне 1722 года - его там давно ждут, - он участвует в конкурсе на замещение должности, проходит, выражаясь современным языком, первым номером, вне конкуренции и... садится в карету, увозящую его обратно в Гамбург. Тот факт, что чуть ли не на другой день после возвращения Телеман выхлопотал у гамбургского муниципалитета повышение своего оклада в полуторном размере (!), не оставляет сомнений по поводу истинной подоплеку его участия в конкурсе.

Данный эпизод мимоходом подтверждает, насколько ценили Телемана его современники: в своей победе на конкурсе он был совершенно уверен, хотя в нем участвовали многие видные музыканты, в том числе упорно добивавшийся этой должности И. С. Бах (как известно, он получил ее лишь благодаря счастливому стечению обстоятельств, будучи третьим кандидатом).

Деятельность Телемана по организации платных концертов встречала противодействие со стороны определенных кругов, усматривавших в ней опасность развращения нравов. Особенно яростные нападки вызывало то, что в этих концертах наравне со светскими исполнялись и духовные сочинения, да еще с участием певиц (*По старинному регламенту евангелической церкви женщины к исполнению духовной музыки не допускались. Это правило, хотя и нарушаемое время от времени, оставалось в силе почти до конца XVIII*

столетия). В 1722 году к муниципалитету Гамбурга обратился совет церковных старост с требованием запретить кантору Телеману под страхом сурового наказания устройство публичных концертов за деньги, а также постановку «опер, комедий и прочих возбуждающих похоть игр и представлений» (*Цит. по кн.: Valentin Erich. Georg Philipp Telemann. Kassel und Basel, 1952, S. 42*). К счастью, муниципалитет оставил без внимания эту злобную вылазку ханжей.

С присущими ему энергией и упорством Телеман в конце концов достиг всего, к чему стремился. На склоне лет, окруженный почетом, обеспеченный, он смог осуществить свою давнюю мечту-поездку в Париж, по тому времени трудную и дорогостоящую.

Эта поездка, состоявшаяся в 1737 году, оказалась в полном смысле слова триумфальной; ее без особого преувеличения можно сравнить с пребыванием Гайдна в Англии. Не как ученик, а как учитель (говоря словами Маттесона) (*См.: Ibidem, S. 49*), как европейски признанный мастер прибывает Телеман в Париж. Его произведения, частично привезенные из дому, частично созданные на месте в течение восьмимесячного пребывания во Франции, с успехом исполняются лучшими музыкантами в придворных и публичных концертах, тут же печатаются согласно полученной одним парижским издателем специальной королевской привилегии.

Длительное отсутствие Телемана в Гамбурге не вызвало никаких нареканий; несомненно, оно было заранее оговорено. Какой контраст с положением Баха в Лейпциге, во главе многочисленного семейства еле сводившего концы с концами и позволявшего себе лишь кратковременные отлучки в Дрезден и Берлин!

Буквально до последних дней Телеман сохранил свою феноменальную работоспособность и создавал новые произведения несмотря на подорванное здоровье и неудачи в семейной жизни (*Его первая, горячо любимая жена умерла после полутора лет совместной жизни; ее памяти он посвятил большую стихотворную элегию, текст которой частично приведен у Роллана, Новый брак, в который Телеман вступил три года спустя, не принес счастья. Вторая жена немало испортила ему крови своим дурным характером и в конце концов сбежала от него со шведским офицером, оставив престарелого музыканта с многочисленным потомством и огромной суммой неоплаченных долгов*). Не утратил он с годами и врожденного юмора, помогавшего ему легче переносить житейские невзгоды. «Ушла жена, и мотовству конец», - пишет он в шуточном поэтическом послании одному из своих друзей (*Цит. по кн.: Petzold Richard. Georg Philipp Telemann, Le-ben und Werk. Leipzig, 1967, S. 71*).

Телеман скончался в Гамбурге 25 июня 1767 года.

Подобно Генделю и Глюку, Телеман представляет собой новый для своего времени тип художника, не только создающего ценности, но и активно борющегося за осуществление своих творческих замыслов и устремлений. Размах его деятельности как композитора, исполнителя, педагога, ученого, писателя, организатора (не забудем, что эта деятельность проявлялась в общественно-политических условиях Германии XVIII века) дает основание видеть в нем, помимо громадного музыкального таланта, незаурядную, выдающуюся личность. Совершенно излишне его идеализировать, Телеман менее всего в этом нуждается. Во всем, что он делал, мотивы личной заинтересованности, стремление выдвинуться, преуспеть - играли немаловажную роль. Но он умел органично сочетать эти мотивы с интересами дела, которому он себя посвятил. Как личность Телеман являет собой полную противоположность типу музыканта-затворника, живущего в своем особом, недоступном для других мире. Он постоянно среди людей, в кипении жизни; в этом его сила.

Будучи одной из виднейших фигур в музыкальной жизни Германии той эпохи, Телеман, естественно, общался в той или иной форме со многими из своих собратьев по искусству, чьи имена сохранила история. В числе его друзей - Гендель, И. С. Бах, Ф. Э. Бах, Граун, Пизендель, Квантц; отношения с Маттесоном носили скорее официальный характер.

С Генделем Телеман впервые встретился в 1701 году в Галле, на пути в Лейпциг, куда он, двадцатилетний выпускник гимназии, по настоянию матери поехал изучать право, и эта встреча (Гендель в то время был уже широко известен как виртуоз-органист) несомненно повлияла на его окончательное решение стать музыкантом. Следующая встреча, состоявшаяся в 1719 году в Дрездене, положила начало оживленной переписке. Будучи руководителем оперного театра в Гамбурге, Телеман осуществил постановку ряда генделевских опер (в своей редакции), чем немало способствовал пропаганде творчества великого мастера на его родине. Гендель присылал Телеману из Англии его любимые цветы. А Телеман снабжал Генделя... музыкальными темами, вошедшими в число знаменитых генделевских «плагиатов» (*Имеются в виду случаи заимствования Генделем тематического материала из чужих сочинений. Такого рода заимствования (без указания первоисточника) было довольно обычным явлением в композиторской практике той эпохи*).

Дружеские отношения с семейством Бахов завязались у Телемана в эйзенахский период деятельности. Через Иоганна Бернгарда Баха, двоюродного брата Иоганна Себастьяна, Телеман познакомился с последним,

работавшим в то время в Веймаре (эйзенахский и веймарский дворы в силу территориальной и родственной близости находились в тесном общении друг с другом). Бах высоко ценил Телемана, переписывал и обрабатывал его произведения (*В числе шестнадцати концертов Баха для клавира, представляющих собой обработки чужих произведений, имеется переложение телемановского скрипичного концерта (№14, g-moll)*), продолжал начатое им дело в лейпцигском Collegium musicum. Телеман был крестным отцом Карла Филиппа Эммануила Баха; своему крестнику он передал не только имя Филипп (согласно обычаю, принятому у протестантов и католиков), но и должность кантора в Гамбурге, которую «младший» Бах занял вскоре после смерти Телемана.

Отметим, что ни положение «счастливого соперника» (по выражению Роллана), ни определенное расхождение музыкально-эстетических идеалов не помешало Телеману отвечать полной взаимностью на уважение, оказываемое ему Бахом. Об этом, в частности, свидетельствует стихотворение в форме сонета, которым Телеман откликнулся на смерть Баха в 1750 году (мы помещаем его целиком в переводе И. А. Лихачева):

Пусть виртуозами Италия кичится,  
Превознося до звезд искусных имена,  
Талантами и нам нетрудно похвалиться,  
И чтить умеет их немецкая страна.  
Усопший Бах! С тобой не многий мог сравниться:  
Ты стал как органист Великим издавна,  
А то, что ты нанес на нотные страницы,  
На долгие тебя прославит времена.  
Спокойно спи, твои заслуги велики:  
Ученики твои и их ученики  
Посмертный твой венок плетут тебе отныне.  
Кто из сынов твоих не славный музыкант?  
Но нам всего милей наследственный талант,  
Что оценил Берлин в твоём достойном сыне.

*(Цит. по кн.: Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах, с. 166)*

Этот поэтический некролог заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее, разумеется, не из-за особых его литературных достоинств. Воздавая приличествующую случаю хвалу покойному, Телеман одновременно представляет нам весьма четкую и для своего времени вполне справедливую оценку заслуг Баха (*Вряд ли можно винить музыкантов XVIII века, даже самых передовых и чутких, за то, что им не под силу было охватить «мысленным взором» масштабы такого явления, как Бах. Столь же неправомерным было бы упрекать их в несколько преувеличенном (по нашим понятиям) восхвалении Телемана*). Отнюдь не ради красного словца Телеман подчеркивает значение Баха как немецкого художника, в противовес засилью иностранных, главным образом итальянских, maestri, которое особенно давало себя чувствовать в тогдашней Германии с ее тремя сотнями королевских и княжеских дворов. Не в пример своим современникам и их ближайшим потомкам, Телеман ставит на один уровень Баха-органиста и Баха-композитора, предсказывая его произведениям долгую славу. И, наконец, заключительная строфа сонета - образец тонкой дипломатии. Высоко оценив наследие Баха как педагога, Телеман в одной строке тактично упоминает всех его сыновей и тут же делает реверанс в сторону Филиппа Эммануила, к тому времени уже занимавшего видное положение при прусском дворе.

Характеризуя Телемана как личность, нельзя не упомянуть еще раз о его разносторонней одаренности: в круг его интересов, помимо музыки и поэзии, входили изобразительные искусства, филология, ботаника. О его энергии, находчивости, практической сметке уже говорилось. Отнюдь не оспаривая мнения Р. Роллана о том, что «Телеман... несколько не был интриганом» (*Роллан Ромен. Цит. соч., с. 225*), необходимо, для полноты истины, все же добавить, что он обладал в достаточной мере знанием жизни, ловкостью и обходительностью, чтобы добиваться своих целей и отражать атаки врагов куда более успешно, чем это делал чересчур прямолинейный, простодушный Бах.

Честолюбие, бесспорно, не было чуждо Телеману, но это было честолюбие подлинного артиста, прекрасно сознающего свои сильные и слабые стороны. Если он видел, что кто-то в чем-то превосходит его, он старался упорным трудом преодолеть это превосходство. В своей последней автобиографии Телеман вспоминает о том, что его ближайший помощник по Эйзенахской капелле, Панталеон Гебенштрейт, был значительно сильнее его как скрипач: «Когда нам предстояло вместе сыграть скрипичный концерт, я за несколько дней запырлялся со скрипкой и, засучив левый рукав, самостоятельно упражнялся, чтобы суметь хоть немного противостоять его превосходству надо мной. И что же - я добивался заметных успехов» (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 11*).

На портрете, датированном 1750 годом (Телеману в это время было 69 лет), мы видим его в богатом, отороченном мехом плаще; под поставленной на ребро книгой, которую он придерживает левой рукой, лежат нотные листы, что как бы символизирует пронизывающее всю его деятельность содружество литературы и музыки. Если в портретах Баха, Генделя, Бетховена, Антона Рубинштейна прежде всего бросаются в глаза такие черты характера, как сила духа, непреклонная воля, упорство, то в облике Телемана проявляется главным образом ум, отшлифованный образованием и жизненным опытом.

## **ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА. МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ**

Творческое наследие Телемана, охватившее все известные в его эпоху жанры и формы, с трудом поддается учету. Полагают, что он написал за свою жизнь больше, чем Бах и Гендель вместе. Но значительная часть созданного им утеряна; время и превратности судьбы (*В том числе пожары и разрушения, вызванные воздушными налетами во время второй мировой войны*) пощадил едва ли половину того, что вышло из-под пера трудолюбивого мастера. Так, из более чем сорока опер, написанных для театров в Гамбурге, Лейпциге, Байрейте и Вейсенфельсе, полностью сохранилось всего семь (*Сюда не входят небольшие сценические серенады и интермедии*). Известны двадцать три оратории Телемана на евангельский текст («пассионы»), но, судя по оставшимся в архивах либретто (которыми пользовались слушатели, чтобы следить за текстом), им было написано по крайней мере вдвое больше.

Если взять для примера произведения только одного жанра - духовные кантаты, то оказывается, что Телеман создал не менее двадцати трех полных годовых циклов кантат; каждый цикл рассчитан на все воскресенья и праздники церковного календаря (*Один годовой цикл, состоящий из семидесяти двух кантат под общим названием «Гармоническое богослужение» («Der Harmonische Gottesdienst»), издан в четырех томах двадцатидвухтомной серии избранных произведений Телемана, выпущенной издательством Беренрейтера в Касселе (1968)*). Это - не считая произведений «на случай», например, десяти кантат, написанных к празднованию двухсотлетия Реформации. Во Франкфурте-на-Майне полностью сохранилось восемьсот тридцать кантат Телемана, что составляет немногим более половины их общего числа. Поистине, после этих цифр не кажутся преувеличением слова Генделя о том, что «Телеман пишет церковную пьесу так же быстро, как пишут письмо» (*Роллан Ромен. Цит. соч., с. 235*).

Касаясь инструментальной музыки, можно привести выдержку из автобиографии 1739 года, где композитор откровенно признается: «Как бы я мог припомнить все, что сочинено мной для игры на струнных и духовых (*zum Geigen und Blasen erfunden*)» (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 12*). Число его оркестровых союит, по мнению некоторых исследователей, приближается к тысяче (*В последней автобиографии указана цифра шестьсот - очевидно, то, что было создано до 1739 года*); до нас дошло сто двадцать шесть.

Естественно, что при такой продуктивности, связанной с выполнением бесчисленных обязательств, служебных и внеслужебных, трудно было удержаться на неизменно высоком художественном уровне. Тот факт, что далеко не все произведения Телемана равноценны, вынуждены признать даже убежденные пропагандисты его творчества (*В частности, Макс Шнейдер, редактор 28-го тома «Denkmaler deutscher Tonkunst», где помещены оратория «День суда», драматическая кантата «Ино», а также значительная часть литературного наследия Телемана*). Да и сам композитор о многих своих работах отзывался в сугубо критическом тоне. Так, например, по поводу концертов с солирующими инструментами он пишет:

«Должен признать, что у меня к ним никогда по-настоящему не лежала душа (*dass sie mir niemals recht von Herzen gegangen sind*), хотя я и написал их довольно много... (*Сохранилось около ста семидесяти концертов Телемана*). Если предположить, что природа здесь в чем-то отказала мне (ибо ведь не каждому всё дано), то это, вероятно, было причиной, что в большинстве концертов, которые мне попадались, я встречал множество трудностей и кривых скачков, но мало гармонии и еще худшие мелодии» (*Автобиография 1718 года. - Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 13. Судя по этим строкам, Телеман находил время для просмотра ранее написанного, скорее всего в поисках материала для новых произведений Это подтверждается рядом примеров, в частности, использованием одного из скрипичных концертов в качестве вступления к опере «Эмма и Эгинхард»*). Далее он говорит о своей большей склонности к сонатам, предназначенным для ансамблей различного состава, которых он также создал «большое число» (сказано весьма скромно!).

Как бы то ни было, поразительная быстрота и легкость творческого процесса была у Телемана органическим элементом громадного композиторского профессионализма, которым он покорял музыкальный мир. Этот профессионализм идеально отвечал духу времени. В ту пору от музыканта требовали прежде всего мастерства, безупречного владения ремеслом. Ценились не столько своеобразие таланта или богатство идей, сколько «мобильность», умение сочинять музыку любых жанров и форм, на определенный вкус и в полном соответствии с ее конкретным назначением. Чисто количественная сторона также играла немаловажную роль.

Не забудем, что по крайней мере девять десятых всей музыкальной продукции XVIII века - это работа на заказ. «Классического» репертуара, в нашем понимании этого слова, не существовало. Вся многообразная музыкальная практика эпохи питалась исключительно творчеством композиторов-современников, на обязанности которых лежало поставлять все новые и новые произведения.

Кто же, как не Телеман, мог в этих условиях преуспевать и завоевывать европейскую славу? Помимо феноменальной работоспособности и виртуозной легкости письма, он обладал замечательным художественным чутьем и гибкостью, одинаково владел «серьезными» и «легкими» жанрами, переходя от псалмов, пассионов и мотетов к веселым театральным интермедиям, шутливым светским кантатам, свадебным серенадам и т. п.

Музыка Телемана - неизменный спутник всевозможных торжеств, церемоний, увеселений. Таковы, например, тридцать три цикла «Капитанской музыки» («Kapitans-musiken»), предназначенные для ежегодных празднеств гамбургской гражданской гвардии. Каждый цикл состоит из оратории и серенады; чередование «серьезного» и «легкого» было, очевидно, как нельзя более к месту.

Многие произведения Телемана относятся к «развлекательному» жанру (это понятие в XVIII веке отнюдь не заключало в себе принижающего смысла). Среди них следует назвать в первую очередь три больших цикла «застольной музыки» («Musique de Table», «Tafelmusik»), прямое назначение которых - услаждать слух во время трапез - не мешает им быть великолепными образцами оркестрового и камерного стиля. Во всех трех циклах первым номером поставлена сюита, за ней следует квартет, потом концерт для двух или трех солирующих инструментов (в сопровождении струнных и клавесина), далее трио, соната для сольного инструмента с цифрованным басом и в конце - пьеса под названием «Conclusion» («Заключение»), исполняемая, как и сюита, всем составом участников ансамбля. *(Кстати, именно из этого сборника большей частью заимствованы темы, использованные Генделем. Издание «Musique de Table», выпущенное в 1733 году, привлекло подписчиков из восьми стран, в том числе из Испании и Норвегии; среди подписавшихся был Гендель).*

Телеман не обходит вниманием любителей домашнего музицирования. К их услугам - свыше семисот арий (песен), пьесы для клавесина, флейты, скрипки, виолы да гамба. Некоторые из этих произведений предназначены также для инструктивных целей, например, «Двенадцать методических сонат» для флейты с басом, «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» для голоса и клавишных инструментов и др.

Все это лишь отдельные примеры, характеризующие Телемана как мастера, стоявшего на почве живой музыкальной практики, ясно понимавшего эстетические запросы своей аудитории.

Творческий стиль Телемана сформировался на основе традиций немецкой полифонической школы. Значительное влияние на него оказало искусство Италии и Франции, преимущественно в сфере оперной и светской инструментальной музыки. Французское влияние, сказавшееся главным образом в оркестровых сюитах-увертюрах *(Название увертюры - первой и наиболее крупной части сюиты по традиции XVIII века распространялось на сюиту в целом)* и в произведениях для клавесина, по-видимому, преобладало над итальянским; в этом Телеман отчасти сходится с Бахом. Ему близки черты художественной культуры Франции: интеллектуализм, живописность, жанровость. Во французском оперном искусстве его привлекает декламационность вокальной линии, передающей оттенки взволнованной человеческой речи. Последнее подтверждается известным, почти целиком приведенным у Роллана эпистолярным спором Телемана с Карлом Генрихом Грауном по поводу речитативов в опере Рамо «Кастор и Поллукс». Телеман весьма убедительно защищает французский речитатив от нападок Грауна, признающего только итальянскую «манеру».

Не случайно целью давнишних устремлений Телемана был именно Париж, а не Италия, властно манившая к себе музыкантов из всех европейских стран. В то же время многие произведения композитора - концерты, трио-сонаты и другие - написаны в итальянском духе и развивают по преимуществу традиции Корелли и Вивальди *(С творчеством этих мастеров Телеман ознакомился в эйзенахский период)*. В автобиографии 1739 года в числе произведений, напечатанных при жизни, упоминаются «сонаты в стиле Корелли» («corellisierende Sonaten») *(См.: Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 17)*.

Следует напомнить о плодотворном воздействии польской народной музыки. Освежающая струя славянской мелодики и ритмики вдохновляла Телемана, как и других немецких композиторов его эпохи, шедших по пути преодоления традиций «музыкального барокко» и формирования нового, классического стиля.

Непосредственное отражение славянских влияний мы находим в таких произведениях, как две «Польских трио-сонаты», два «Польских концерта» и «Польская партита» (последняя сохранилась в виде лютневой табулатуры), а также в отдельных частях оркестровых и клавирных сюит, написанных в характере польского танца (обычно мазурки). «Польская партита» («Partie polonoise») включает танцы «Ганак» («Hanaque») и «Sarrois» (от названия местности Зорау, или Зары). Одна из клавирных сюит, опубликованных в журнале «Der getreue Music-Meister», открывается «Польской увертюрой». Сам композитор в автобиографии

1739 года говорит о больших концертах и трио, «написанных в этом роде» и «облеченных в итальянский наряд, с чередованием Adagio и Allegro» (См.: *Ibidem*, S. 10).

Творчески осваивая все наиболее ценное и передовое в музыкальной культуре других народов, Телеман при этом оставался подлинно национальным художником.

Оперы гамбургского периода, а также арии и оды (*Имеется в виду сборник «Двадцать четыре оды», изданный в 57-м томе «Denkmaler deutscher Tonkunst»*) для сольного пения свидетельствуют о его выдающейся роли как одного из зачинателей наиболее популярных жанров немецкой музыки (зингшпиля, песни, романса). Именно в светских вокальных произведениях с особой силой проявился демократизм телемановского творчества, его органическая связь с национальным фольклором.

Оперы Телемана, как «буффонные», так и «серьезные», почти всегда заключают в себе народно-комический элемент, носителем которого являются персонажи, напоминающие шутов из шекспировских пьес, чаще всего простоватые или хитрые слуги. Распеваемые ими арии и песенки пользовались большим успехом у гамбургской публики благодаря забористым текстам и приятным, легко запоминающимся мелодиям (*Факт, подтверждающий сказанное: при жизни композитора был дважды издан сборник «веселых арий» из его оперы «Адельгейд»; сама опера полностью не сохранилась*).

Ритмами народных танцев пронизана одна из светских кантат Телемана, исполняемая на нижненемецком диалекте («plattdeutsch»); начальная строка текста - «Как мы еще сегодня спляшем» («На, ha, wo will wi hut noch danzen»). Это произведение перекликается с «Крестьянской кантатой» Баха.

Дух немецкой песенности дает себя чувствовать во многих вокальных сочинениях, не связанных с мотивами «народного юмора». В этом отношении ярким примером может служить заключительный хор из оратории «Благо народу» («Wohl dem Voike»), входящей в один из циклов «Капитанской музыки». Оратория прославляет Гамбург и его доблестных сынов-офицеров гвардии, охраняющих мир и покой сограждан. Эта патриотическая тема с наибольшей полнотой раскрывается в финале, которому присущи черты подлинного народного гимна - величавая и трогательная простота, близость к фольклорным интонациям.

Мы видим, что Телеман, при всем своем «европеизме» и даже известной «французомании», отнюдь не чуждался патриотических тенденций в искусстве. Эти прогрессивные тенденции самым прямым и непосредственным образом отражены в его литературном наследии. Вспомним первую строфу сонета на смерть Баха. Другой, еще более наглядный пример - стихотворение «О некоторых немецких композиторах» («Uber etliche Teutsche Componisten»), опубликованное в 1730 году (*Всего при жизни Телемана было издано девять его стихотворений, не считая тех, которые вошли в автобиографию 1718 года, а также стихотворных текстов к вокальным произведениям*).

В нем Телеман воздает хвалу своим соотечественникам и коллегам - Кунау, Кейзеру, Генделю, Пепушу и другим - за их мастерство в различных музыкальных жанрах и с гордостью заключает:

Парижу, Лондону и Риму знать пора,  
Что немцы в музыке - над всеми мастера.

(Цит. по кн.: *Horner Hans. Georg Philipp Telemanns Passion-musik. Leipzig, 1933, S. 66*)

Все творчество Телемана может служить не только своеобразной энциклопедией жанров, стилей и национальных школ его эпохи. По нему можно проследить течение больших и малых потоков, сливающихся в могучую, полноводную реку классического искусства конца XVIII-начала XIX века.

С первых шагов своей артистической карьеры Телеман заявляет о себе как о художнике, для которого главным выразительным средством служит мелодия - простая, ясная и доходчивая. Он не скупится на язвительные замечания по адресу «стариков», упражняющихся в хитросплетениях контрапункта, где «сам Диоген со своим фонарем не нашел бы ни капли мелодии» (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 9*). В полном соответствии с собственной творческой практикой композитор провозглашает принцип певучести и мелодичности применительно не только к вокальной, но и к инструментальной музыке. Несколько назидательная по тону формулировка этого принципа содержится в автобиографии 1718 года:

Пение - всеобщая основа музыки.  
Кто берется за сочинение - должен петь в каждой из частей.  
Кто играет на инструментах - должен быть в пении сведущ,  
Посему неустанно наставляйте молодежь в пении.

(*Ibidem*, S. 8. Здесь, как и в дальнейшем, подстрочный перевод стихотворного текста дается в целях точной передачи оригинала)

Попытка вкратце охарактеризовать мелодический стиль Телемана неизбежно подводит нас к сравнению с Бахом. Это и понятно. Обоих мастеров роднит не только принадлежность к одной и той же исторической эпохе и национальной культуре, но и общность конкретных стилистических черт, видимая, так сказать, невооруженным глазом (*Эта общность порой вводила в заблуждение солидных ученых, включавших в полное собрание сочинений Баха кантаты, написанные Телеманом; авторство последнего твердо установлено в*

отношении трех кантат, опубликованных в академическом издании «Bach-Gesellschaft»). Метод сопоставления в данном случае помогает точнее определить некоторые особенности мелодики Телемана.

Начнем с того, что оба композитора по-разному осваивают интонационный материал, почерпнутый ими в народном творчестве. У Баха этот материал, прежде чем сделаться составным элементом музыкального языка, проходит глубокий и сложный процесс «переплавки» (*За исключения прямых фольклорных заимствований (в «Крестьянской кантате», «Гольдберговских вариациях» и других сочинениях)*). У Телемана он предстает если не в первоизданном, то во всяком случае в менее опосредованном виде; можно предположить, что композитор шире использует подлинные народные темы (преимущественно немецкие и польские), организуя и развивая их в рамках устоявшихся форм. В мелодике Телемана мы ярче и непосредственней ощущаем ее фольклорные, песенно-танцевальные истоки. Особенно привлекает в ней ритмическое разнообразие и острота, в значительной мере обусловленные влиянием польской народной музыки. Характерны синкопированные ритмы, метрические опоры на звуках мелкой длительности, триоли в двух- и четырехдольных тактах, иногда совмещаемые с восьмыми четного деления в контрапунктирующих голосах (*Пример такого совмещения встречается в финале концерта d-moll для флейты, гобоя, скрипки и цифрованного баса*).

Продолжая сравнение, отметим, что в оркестровых и камерных произведениях Телемана мелодическая линия медленных частей нередко обнаруживает черты вокальности, свидетельствующие о влиянии оперного и ораториального жанра на инструментальное творчество. У Баха кантилена, как правило, носит ярко выраженный инструментальный характер, который временами сказывается даже в вокальных партиях.

Различия, естественно, наблюдаются и в формальной структуре мелодической линии. Для Телемана в целом характерна большая симметричность структуры; его линии более прерывисты, легче расчленяются на отдельные фразы и мотивы, в них заметнее выражена секвентность. Телеману недостает баховской широты дыхания, хотя внутренний динамизм его мелодике присущ в немалой степени. Для наглядности сопоставим две сходные по мелодическому рисунку темы, взятые из сборников клавирных фуг: И.С. Бах «Wohlfemperiertes Klavier», т. 1, fuga es-moll и Телеман «Fugues Legeres», fuga e-moll. Сдержанная, сосредоточенная баховская тема ощущается нами прежде всего как мелодическое зерно, из которого вырастает монументальное полифоническое произведение. Тема фуги Телемана оживленная, стремительная; ее легко представить себе в другом контексте, например как начало концерта или быстрой части сонаты. Характерно, что Телеман дает обращение темы уже в экспозиции, как бы не придавая особого значения этому контрапунктическому приему, в то время как Бах прибегает к нему для дальнейшего изложения, отводя ему определенное место в музыкально-драматургическом развитии.

Утверждая первостепенное значение мелодии, Телеман в то же время ставит своей задачей всемерное развитие, обновление и обогащение всех художественных средств. В одном из писем к Грауну семидесятилетний композитор жалуется на истощение своего мелодического дара и приходит к заключению: «Если нельзя найти ничего нового в мелодии, то надо искать его в гармонии. Говорят: да, но не следует заходить слишком далеко; я отвечаю: до самых глубин (bis in den untersten Grund), если хочешь заслужить имя прилежного мастера» (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 70*). Это отнюдь не декларация, а лишь словесное подтверждение того, что уже давно осуществлялось им на деле. По мере достижения полной художественной зрелости (эту стадию можно условно связать с гамбургским периодом деятельности Телемана) гармония как выразительное средство приобретает в его музыке все больший удельный вес. <...>

Область гармонии привлекает Телемана и в чисто теоретическом плане. Его интересует главным образом приведение в систему учения об интервалах и аккордах. В 1743 году он создает труд под названием «Новая музыкальная система», который был опубликован в собрании трудов «Общества музыкальных наук», возглавлявшегося лейпцигским магистром Л. Х. Мицлером (Телеман некоторое время состоял членом этого общества). К этой работе композитор вернулся в последние годы жизни, заново отредактировал ее и выпустил в свет уже как «Таблицу музыкальных звуков и интервалов».

Сами по себе изыскания Телемана, основанные большей частью на чисто математических расчетах, лишены практического значения и не оставили заметного следа в науке. Тем не менее нельзя отрицать их причастность к передовому для той эпохи направлению теоретической мысли, стремившемуся вывести законы музыкального искусства, в том числе гармонии, из естественных законов природы, - направлению, представленному в истории трудами Рамо и Тартини.

Следует заметить, что Телеман и в зрелые годы отнюдь не пренебрегает выразительными возможностями полифонии. Такие его произведения, как «Шесть канонических сонат» для флейтового или скрипичного дуэта без basso continuo, «Круговой канон» для двух флейт, квартет из второго цикла «Musique de Table», могут служить блестящими образцами контрапунктической техники. Всё же эти произведения стоят в стороне от главной линии развития музыкального языка мастера, направленной к усилению ведущей роли мелодического голоса и поискам Новых гармонических средств. Телеману, безусловно, принадлежит

выдающаяся роль в историческом процессе смены полифонического стиля гомофонным. Сложное переплетение и взаимодействие этих стилей, характеризующее творчество композитора в целом, с особой наглядностью проявляется в его клавирной музыке.

Произведения для клавира - тридцать шесть фантазий (в трех тетрадах), сюиты (*По всей вероятности, это авторские переложения оркестровых сюит, оригинал которых не сохранился*), сборники менуэтов, фуг, маршей и другие пьесы - составляют количественно небольшую, но чрезвычайно ценную в историческом и художественном отношении часть наследия композитора. Предназначенные в основном для любительского музицирования, они пользовались признанием и в высокопрофессиональной среде; недаром Иоганн Себастьян Бах и Леопольд Моцарт переписывали отдельные пьесы в нотные тетради своих сыновей. Однако в отличие от виртуозов-клавесинистов Куперена, Баха, Скарлатти, писавших для более узкого круга, Телеман не проводит строгого различия между собственно клавирной и камерной музыкой; очевидно, в целях более широкой популяризации своих клавирных сочинений композитор предусматривает возможность исполнения некоторых из них как на одном клавесине, так и с участием других инструментов (флейты, гобоя, скрипки). В менуэтах и некоторых сюитах нижняя строка выписана с цифровыми обозначениями; исполнителю предоставляется выбор - играть бас одногласно или дополнить его аккордами. Последний способ, скорее всего, рассчитан на ансамблевое исполнение, когда верхний голос поручается другому инструменту, а клавесинист берет на себя функцию генерал-баса.

Клавирные фантазии, менуэты, части сюит как по формальным признакам, так и по духу являются типичными произведениями так называемого галантного стиля. Их музыкальная ткань проста и прозрачна (преобладает двухголосие), мелодические линии обильно расцвечены украшениями. Именно здесь, в небольших пьесах медленного или умеренного движения, более всего замечается тенденция к «сглаживанию» строгой линии баса, постепенно утрачивающего самостоятельное мелодическое значение; по существу это означает переход к чисто аккордовой поддержке мелодии.

В быстрых пьесах особенности фактуры, пассажной техники и т. п. во многом напоминают стиль Доменико Скарлатти. Сомнительно, чтобы это было следствием прямого влияния, как полагают некоторые немецкие исследователи; скорее всего, здесь налицо общность путей развития, приведших к формированию виртуозного клавирного стиля предклассического периода. Следует учесть, что оба композитора были современниками (*Даты жизни Скарлатти: 1685-1757; в автобиографиях и других литературных работах Телемана имя Скарлатти не упоминается*).

В высшей степени характерным для Телемана является интенсивное проникновение элементов гомофонии в музыкальную ткань произведений контрапунктического склада, в том числе фуг. Аккордово-фигурационное изложение используется композитором не только в интермедиях фуг, но и в эпизодах, связанных с разработкой тематического материала. <...>

Данный пример позволяет судить о том, насколько свободно трактует Телеман (в отличие от Баха) столетиями выработанные формы полифонической музыки. Не случайно один из опубликованных им при жизни (в 1738 или 1739 году) сборников клавирных фуг носит название «Fugues Legeres» («Легкие фуги»). Имеется в виду не техническая легкость («легкий» в смысле «нетрудный» во французском языке выражается словом facile); leger означает здесь «легкий», в противоположность «тяжелому» и «серьезному». Художественные намерения композитора ясны: он стремится сочетать «строгий» и «галантный» стили, преодолеть тяжеловесность и «ученость», свойственные традиционному типу фуги, который уже в то время, очевидно, не отвечал вкусам рядовых любителей музыки.

Новаторство Телемана в области художественной формы (в широком значении этого слова) тесно смыкается с его постоянными поисками новых инструментальных средств и красок. Это касается прежде всего произведений для камерного ансамбля и оркестра, точнее - для ансамблей камерного и оркестрового типа. Оговорка сделана с учетом относительно скромного количественного состава, предусмотренного в оркестровых партитурах композитора; его оркестр, так же, как баховский, по нашим понятиям, должен считаться камерным. (*К сожалению, нет точных сведений о том, какими исполнительскими силами располагал Телеман в различные периоды своей деятельности. Известно лишь, что руководимый им лейпцигский Collegium musicum насчитывал в общей сложности сорок человек. Если учесть, что в это число входили хор и певцы-солисты, то предполагаемый численный состав оркестра в пределах от шестнадцати до двадцати музыкантов можно считать наиболее вероятным*).

Классическим типом камерной музыки, выработанным во второй половине XVII века мастерами итальянской скрипичной школы, была трио-соната - четырехчастное произведение для двух высоких инструментов и клавирного basso continuo, дублируемого смычковым басом (иногда фаготом). Телеман в полной мере отдал дань этой устоявшейся форме; в автобиографиях он дважды высказывается по поводу своей работы над трио-сонатами. Одно из этих, идентичных по смыслу высказываний гласит: «Меня в особенности старались убедить, что я более всего силен в трио, потому что я устраивал так, чтобы каждый голос работал

наравне с остальными» (*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 13. Автор мимоходом подтверждает, что его инструментальные ансамбли в целом больше тяготеют к полифонии, по сравнению с клавирными, камерно-вокальными и оркестровыми сочинениями*). Но, по-видимому, жанр трио-сонаты в известной мере сковывал творческую фантазию композитора. В зрелые годы он отдает предпочтение новому для того времени типу ансамбля - квартету (три сольные партии и цифрованный бас); более или менее постоянными партнерами такого ансамбля являются скрипка, флейта, гобой и виолончель (или виола да гамба), используемые в различных комбинациях. Партия смычкового баса в квартете все чаще приобретает значение самостоятельной концертирующей партии («cello obligato»), как, например, в «Двенадцати парижских квартетах» или в квартете третьего цикла «Musique de Table», где она выступает наравне с партиями флейты и скрипки. Этим не исключается участие второй виолончели (или гамбы), выполняющей обычную функцию поддержки basso continuo. Подобный ансамбль может с полным основанием считаться прообразом классического фортепианного квартета (*В такой же мере близок фортепианному трио концерт E-dur для скрипки, виолы да гамба (виолончели) и клавесина, упоминавшийся ранее*).

Камерное творчество Телемана в особенности привлекает богатством инструментальной палитры. Кроме названных выше инструментов, в ансамблевые партитуры включаются альт, фагот; в числе произведений для сольных инструментов с цифрованным басом мы находим сюиты для трубы и гобоя д'амур. Заметна склонность композитора к сочетанию старых и новых типов инструментов, например скрипки и виолы да гамба, продольных и поперечных флейт. Встречаются ансамбли расширенного состава, вплоть до септета (концерт для двух флейт, струнного квартета и дублирующего фагота).

Камерные концерты, о которых здесь идет речь, по существу мало чем отличаются от сонат, тем более что многие из них четырехчастны (*Такое построение встречается и в концертах для оркестра с солирующими инструментами (пример - известный концерт для альты G-dur)*). В данном случае уместно говорить о некоей промежуточной форме («концерт-соната»), в которой более значительную роль играет виртуозный элемент. В своей камерной музыке Телеман использует также форму сюиты.

Необходимо подчеркнуть, что композитор не просто ищет тех или иных эффектов совместного звучания. Он стремится раскрыть акустические, технические и выразительные возможности каждого инструмента, участвующего в ансамбле. Умение писать для различных инструментов рассматривается им как важнейший художественный принцип, который он следующим образом излагает в автобиографии 1718 года:

Скрипку трактуют как орган,  
Флейта и гобой уподобляются трубам,  
Гамба плетется за басом,  
Лишь кое-где над нотами проставлена трель.  
Нет, мало того, чтобы только звучали ноты,  
Чтобы показывать лицом товар усвоенных правил-  
Дай каждому инструменту то, что ему свойственно,  
И у играющего появится охота,  
А себе ты доставишь удовольствие.

(*Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 9*)

Стремление «дать каждому инструменту то, что ему свойственно», особенно наглядно выявилось в произведениях без цифрованного баса, образующих весьма солидный по объему раздел камерного творчества. Сюда входят флейтовые и скрипичные дуэты, фантазии для флейты, скрипки и гамбы соло и три концерта для четырех скрипок. Сольные пьесы, естественно, вызывают наибольший интерес с точки зрения использования в них ресурсов инструмента. В «Двенадцати фантазиях для скрипки» (*Изданы в СССР трижды: под редакцией К. Мостраса в 1931 и 1955 годах и в переложении для альты Г. Талаляна в 1959 году (Москва)*) Телеман идет по пути, проложенному Бахом в его гениальных сонатах и партитах senza basso. У обоих мастеров воссоздание полнозвучной музыкальной ткани достигается интенсивной разработкой техники двойных нот и аккордов, а также приемов так называемой скрытой полифонии. Но если для стиля сонат и партит Баха характерна прежде всего широкая декламационная линия мелодического голоса (типа Adagio из сонаты g-moll), то у Телемана в основу тематического развития положена обычно краткая, простая по интонационно-ритмическому рисунку фраза; поэтому наибольшее стилевое сходство наблюдается в фугированных частях. Конечно, если говорить о силе художественного впечатления, то фантазии Телемана не выдерживают сравнения с баховскими соло. Все же их музыкальные достоинства неоспоримы; в последнее время они часто входят в концертный репертуар скрипачей.

Сюита для гамбы соло (*Издана в СССР (в переложении для виолончели и редакции П. Базелера, М., 1967)*) в свою очередь близка виолончельным сюитам Баха. Как отличительную особенность отметим, что кроме традиционных танцевальных частей в нее включены речитатив и ария-пример влияния вокальных жанров на инструментальное творчество, о чем уже говорилось.

В концертах для четырех скрипок можно усмотреть особый вид камерного ансамбля - скрипичный квартет, непосредственно предшествующий смычковому квартету классиков.

Переходя к оркестровым концертам Телемана, уточним, что все они относятся к типу *concerto grosso*; их построение основано на чередовании соло отдельных инструментов или групп и *tutti* всего ансамбля. Однако по традиции термин *concerto grosso* обычно связывается с наличием группы соревнующихся между собой солистов (от трех и более). Концерты-дуэты (для двух скрипок, двух альтов, скрипки и гобоя и т. п.) образуют промежуточное звено между *concerto grosso* и сольным концертом, в котором единственным партнером солиста является оркестр в целом. Телеман, наряду с Вивальди и Бахом, был одним из пионеров сольного концерта - новой для того времени, в историческом смысле наиболее прогрессивной разновидности жанра. К ней в числе других принадлежат два сохранившихся в оригинале скрипичных концерта *a-moll* и *B-dur* (второй посвящен знаменитому виртуозу-скрипачу И. Г. Пизенделю), концерт для гобоя *f-moll* и концерт для альтя *G-dur* (*Издан в СССР (в переложении для альтя и фортепиано М. Залесского, редакция альтевой партии Г. Талаляна, М., 1960)*), получивший распространение главным образом в педагогической практике; отметим, кстати, приоритет Телемана в создании альтового концерта. Подобно сольным сонатам с басом и без баса, сольные концерты демонстрируют великолепное знание композитором природы и возможностей инструмента; они представляют собой благодарный материал для исполнителей.

*Concerti grossi* Телемана интересны главным образом как оркестровые произведения, впечатляющие красочностью инструментовки (в сольных концертах это выразительное средство, естественно, отходит на второй план). Состав солирующей группы (*concertino*) чрезвычайно разнообразен и зачастую оригинален, например: два гобоя и фагот; три флейты и два фагота; три трубы и литавры; флейта, гобой *d'амур* и виола *d'амур*. Сочетая эти группы со струнными и клавесином - незыблемой основой оркестра той эпохи, - композитор достигает чарующих тембровых эффектов.

В сюитах также широко использованы возможности сольного и группового концертирования. За вычетом сюит, написанных для одних струнных и клавесина, большинство произведений этого жанра исполняется с участием солирующих (преимущественно духовых) инструментов, в количестве от одной до семи партий. И здесь встречаются самые изысканные сочетания инструментальных красок. Вот, например, партитура сюиты *G-dur*, известной под названием «Музыка на воде»: две продольные флейты, флейта *piccolo*, два гобоя, струнные, клавесин. В другой сюите группу солистов образуют две продольные флейты, два гобоя, фагот и две скрипки.

Для полноты картины остается добавить, что Телеман одним из первых, задолго до мангеймцев, вводит кларнет в инструментальное сопровождение к одной из кантат, датированной 1721 годом.

Смелое, талантливое экспериментирование в области гармонии и инструментовки не было для композитора самоцелью; оно вызывалось стремлением к яркости и образности музыкального выражения. В отличие от Баха, Телеман мало склонен к философскому самоуглублению; его музыка по преимуществу передает живое, непосредственное восприятие окружающего мира, простые, всем понятные чувства и эмоции. И хотя у Телемана нет прямых высказываний в духе «теории аффектов», его творческий метод в целом согласуется с этим, для своего времени прогрессивным эстетическим учением.

Уже говорилось о юмористических мотивах в творчестве Телемана. Действительно, мало кому из композиторов XVIII века в такой степени свойственна «комическая жилка». Еще в юношеские годы он создает «Поющую географию» - вокальный цикл из тридцати шести отрывков на зарифмованные тексты уроков, читавшихся в гильдесгеймской гимназии. Это сочинение явилось первым опытом в жанре шуточной светской кантаты (к нему, в частности, принадлежит и упомянутая кантата на нижненемецком диалекте). Назовем еще два произведения этого рода: кантату «Школьный учитель» («*Der Schulmeister*»), изображающую урок пения, который проводит с хором мальчиков не слишком искусный в своем деле, хотя и весьма самоуверенный педагог, и кантату-пародию под заглавием «Траурная музыка в память канарейки, скончавшейся в нынешнем году, к величайшему прискорбию ее владельца». Текст обеих кантат принадлежит Телеману. В «Школьном учителе» нетрудно уловить скрытую насмешку автора над самим собой, точнее - над обременявшими его долгие годы обязанностями кантора.

К комедийному жанру относится лучшее из того, что создано Телеманом для театра, - оперы «Терпеливый Сократ» (1721) и «Пимпиноне, или Неравный брак» (1725). В первой из них композитор, по-видимому, вольно или невольно отобразил злоключения своей второй, неудачной, женитьбы. Обилие действующих лиц (Сократ, его две жены, четверо учеников и две афинские дамы, соперничающие в любви к одному и тому же мужчине) дает повод в развертыванию вокальных ансамблей; в опере встречаются все виды ансамбля - от дуэта до квинтета. Характерно, что для достижения комического эффекта в ансамблях используется канон и другие приемы контрапунктической техники.

«Пимпиноне» по форме представляет собой интермедию, сцены которой вначале разыгрывались в антрактах оперы Генделя «Тамерлан»; со временем ее стали давать отдельно, как самостоятельный оперный

спектакль. Она написана на тот же сюжет, что и появившаяся восемью (*А не четырьмя, как указано у Роллана*) годами позже «Служанка-госпожа» Перголези. Героиня интермедии Веспетта («осочка») - девушка из простонародья, которой хитростью удается женить на себе своего хозяина, богатого, но не блещущего умом Пимпиноне. К сожалению, не сохранилась опера, являющаяся сюжетным продолжением «Пимпиноне» и описывающая любовные приключения замужней Веспетты.

Либретто оперы, включающее как немецкие, так и итальянские тексты (смешение языков было принято в гамбургской опере еще задолго до Телемана), изобилует комедийными ситуациями. Произведение, чрезвычайно экономное по исполнительским средствам (две вокальные партии в сопровождении струнного оркестра и клавесина), свидетельствует о наличии у Телемана дара настоящего театрального композитора, об умении давать впечатляющие музыкальные характеристики действующих лиц. С полной уверенностью можно говорить здесь о зачатках оперного реализма, развитие которых в конечном итоге ведет к Моцарту.

Склонность Телемана к воплощению комических сюжетов и характеров находится в прямой взаимосвязи с другим органическим свойством его дарования - тяготением к программности и изобразительности. Этим свойством Телеман заметно выделяется среди немецких композиторов первой половины XVIII века; он по праву должен быть назван одним из отцов программной музыки. К данной категории в первую очередь следует отнести два крупных вокально-симфонических произведения - ораторию «Четыре времени дня» и драматическую кантату «Ино», а также ряд оркестровых сюит, имеющих программные заголовки.

Пасторальная оратория «Четыре времени дня» (1759) во многих отношениях является предтечей гайдновских «Времен года». Помимо того что в обоих произведениях, по сути дела, выражена одна и та же поэтико-философская идея - счастье, доставляемое слиянием человека с природой, - между ними обнаруживается сходство и в деталях, например в выборе мотивов для музыкального изображения сельской идиллии. И там и здесь воспроизведен пастушеский наигрыш, передано журчанье ручья и жужжание пчел, воспета прохлада в тени векового дуба. Есть основание предположить, что Гайдн знал ораторию Телемана. Созданная в возрасте семидесяти восьми лет, она свидетельствует об удивительной душевной и творческой молодости мастера, о непрестанном обновлении его стиля.

Еще более разительный пример в этом отношении представляет «Ино» - подлинный шедевр, вышедший в 1765 году из-под пера восьмидесятичетырехлетнего композитора. Произведение названо «драматической кантатой», по-видимому, из-за наличия в нем одной-единственной вокальной партии; но по своим масштабам, по ярко выраженной театральности оно скорее должно быть причислено к жанру оратории. В основу либретто положен античный миф о царице Ино, преследуемой своим мужем, которого боги лишили рассудка, и находящей спасение в пучине моря, где Нептун принимает ее вместе с малолетним сыном в число морских божеств. Поэтический текст изложен в форме развернутого монолога; в ариях и речитативах раскрываются чувства героини - страх, скорбь, отчаяние, изумление по поводу чудесного спасения и радость вновь обретенной жизни. Сольную партию от начала до конца сопровождает оркестр; отказ от *recitativo secco* (*Речитатив, исполняемый в сопровождении аккордов клавесина, без участия других инструментов*) способствует выявлению единой драматургической линии. Небольшие оркестровые эпизоды между вокальными номерами содержат элементы звуковой живописи; стремясь создать в воображении слушателей картину «нептунова царства», композитор с помощью различных колористических приемов рисует морские волны, тритонов, трубящих в раковины и т. п. По мнению ряда исследователей, Телеман в этом произведении вплотную приблизился к драматическому стилю Глюка. (*О кантате «Ино» см.: Роллан Ромен. Цит. соч., с. 248-249.*)

Жанр оркестровой сюиты занимает до некоторой степени центральное место в инструментальном творчестве мастера. Именно в сюитах наиболее четко и последовательно отразились типические черты художественного мышления эпохи. Возникшая как простое чередование танцевальных номеров, сюита воплотила в себе принцип взаимодополняющей контрастности частей цикла, из которых каждая представляет собой единый, цельный и законченный музыкальный образ. На этой драматургической основе и раскрылись заложенные в сюите возможности «живописания» видимых явлений, передачи настроений и чувств - словом, всего, что вызывает эстетический интерес художника. При этом не утрачивается танцевальная природа сюиты; части с характерными программными названиями по своей мелодико-ритмической структуре близки традиционным типам танцев (аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэта, гавота и других), а нередко прямо могут быть отнесены к одному из них. В свою очередь танцевальные части все более приобретают значение концертных пьес, выражающих те или иные душевные настроения («аффекты»). В книге Маттесона «Совершенный капельмейстер» (1739) даже сделана попытка точно установить, какие именно аффекты соответствуют определенным типам танцев. Оказывается, менуэт означает «умеренную веселость», куранта - «сладкую надежду», гавот - «радость и ликование», паспье - «легкомыслие, беспокойство и изменчивость настроения» и т. п. (*Цит. по кн.: Petzold Richard, Georg Philipp Telemann, S. 81.* Конечно, подобная

классификация кажется нам сейчас курьезной, но в ней проявилось стремление постичь и осмыслить образно-эмоциональное содержание музыки. По словам того же автора, «все, что не связано с аффектами, ничего не значит, ничего не дает, ничего не стоит» (*Ibidem*).

С точки зрения этой концепции, оркестровые сюиты Телемана действительно должны были считаться образцовыми сочинениями. В своем большинстве они не имеют какой-либо определенной программы, объединяющей все части цикла. Но почти везде в один ряд с танцевальными частями помещены характерные пьесы под самыми различными названиями. Здесь и прямое выражение аффектов («Жалоба», «Шутка», «Удовольствие»), и жанровые зарисовки («Арлекинада», «Колокольчики», «Суматоха»), и «коллективные портреты» («Ямщики», «Бегуны», «Хромые»). В этом переплетении танцевальных и жанровых элементов особенно наглядно проявилось воздействие французских образцов, в первую очередь клавесинных сюит Куперена.

Телеман любит давать «музыкальные характеристики» различных народов. Так, в одной из его сюит за увертюрой и двумя менуэтами следуют «Турки», «Швейцарцы», «Москвитяне» («Les Muscovites») и «Португальцы»; разумеется, эти характеристики весьма условны. В другом произведении, прямо озаглавленном «Увертюра наций» («Ouverture des Nations anciennes et modernes»), выведены «старинные и современные немцы», «старинные и современные шведы», «старинные и современные датчане». Медленные части сюиты типа сарабанды или торжественного марша изображают людей прежнего поколения, степенных и полных достоинства; быстрые танцевальные пьесы - суетливых, легкомысленных потомков. Финалом сюиты служит юмористическая сценка - старухи, вздыхающие о невозвратно ушедших временах.

«Увертюра наций» можно считать программной в полном смысле этого слова, так же, как упомянутую «Музыку на воде» (другое ее название - «Прилив и отлив в Гамбурге»). Как мы уже знаем, Телеман не раз вдохновлялся образами морской стихии, которую он, подобно французским живописцам XVIII столетия, не мыслит себе без присутствия мифологических персонажей: Нептуна, Фетиды, Эола, тритонов, зефиров и т. п. Характерно, что наряду с программными названиями указывается принадлежность каждой части к определенному типу танца, например: «Бурный Эол» - жига, «Спящая Фетида» - сарабанда, «Пробуждение Фетиды» - бурре, «Ласкающий Зефир» - менуэт и т. д. Заключительная часть - «Веселые лодочники» - как бы возвращает слушателя в реальный мир. Для изображения прилива и отлива, игры волн, порывов ветра Телеман использует эффект оркестрового *crescendo* и *diminuendo*, достигаемый как чисто исполнительскими приемами, так и соответствующей инструментовкой (постепенное прибавление голосов в *crescendo*). Это сильнейшее выразительное средство впоследствии разрабатывалось композиторами мангеймской школы и от них перешло к классикам. В партитуре сюиты нет обозначений постепенных динамических переходов, указаны только границы последних (от *pp* до *forte*); однако бесспорно, что автор предусматривает здесь *crescendo* и *diminuendo*. «Музыка на воде» вообще отличается богатством оркестровых красок.

Программная изобразительность проникает у Телемана и в сферу камерной музыки. Об этом, в частности, свидетельствует сюита для двух скрипок, написанная по мотивам «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта. Названия частей сюиты: «Чаконя лилипутов», «Жига великанов», «Reverie» (размышления ученых Лапуты), «Рондо» (игры благородных коней). «Сюита-бурлеск» - таково авторское определение жанра этой остроумной пьесы.

Среди программных сочинений Телемана выделяется яркой образностью и драматургической цельностью сюита «Дон-Кихот» (для струнных инструментов и клавесина); на ней мы остановимся подробнее.

Заметим, что Телеман одним из первых (если не первым) обратился к гениальному творению Сервантеса. Он сделал это дважды: кроме сюиты, им написана свадебная серенада (то есть, по существу, небольшая комическая опера) под названием «Дон-Кихот, рыцарь львов», впервые поставленная в 1761 году (в концертном исполнении). Дата создания сюиты неизвестна; по основательному мнению редактора нового академического издания, вышедшего в 1963 году, это произведение скорее всего относится к франкфуртскому периоду (1712-1721) и предназначалась для концертов коллегии «Фрауэнштейн».

Сюита «Дон-Кихот» - блестящий образец светской, полусерьезной, полуразвлекательной музыки первой половины XVIII века - ряд жанровых зарисовок. Характер пьесы в целом веселый, жизнерадостный, шуточный; собственно комический элемент вовсе не играет здесь решающей роли, как то можно предположить, судя по авторскому подзаголовку «*Burlesque de Quixotte*» («*Burlesque*» буквально переводится как «пародия», «карикатура», «фарс»). Впрочем, в эпоху Телемана восприятие этой музыки могло быть совершенно иным - напомним приведенные выше маттесоновские определения аффектов, соответствующих различным типам танцевальных пьес.

Сюита, как обычно, начинается с увертюры классического французского типа, состоящей из трех разделов (медленный - быстрый - повторение медленного). Размеренное, сдержанно-величавое движение первого раздела может, конечно, ассоциироваться с образом благородного ламанчского рыцаря, однако следует напомнить, что вступительное *Maestoso* является одним из типовых признаков старинной сюиты. Те

же пунктирные ритмы, протяженные аккорды и гаммаобразные ходы во всех голосах можно найти в доброй сотне увертюр, созданных композиторами XVII-XVIII столетия.

Следующий, фугированный раздел, ясно выраженного инструментально-моторного характера, по всей очевидности, не связан ни с какими программными мотивами. Отсюда напрашивается вывод, что композитор мыслил увертюру в качестве «внепрограммной», но обязательной с точки зрения формы предваряющей части цикла (*Этим отнюдь не отрицается возможность истолкования отдельных выразительных моментов в духе предпосланной программы*).

Вторая часть - «Пробуждение Дон-Кихота» - по движению напоминает менуэт; характер ее скорее всего пасторальный. Музыка передает настроение светлого, ясного утра. Незатейливая, напевная мелодия верхнего голоса слышится на фоне выдержанной ритмической фигуры средних голосов, имитирующей отдаленные призывные звуки рога.

Третья часть типа концертного Allegro - «Нападение на ветряные мельницы». Короткие, энергичные фигуры первых скрипок переходят в сплошное движение шестнадцатыми, постепенно подхватываемое всей массой струнных. В отношении фактурных приемов можно провести аналогию с изображением грозы во «Временах года» Вивальди. Превосходно передано ощущение стремительности, с которой Дон-Кихот бросается в бой против воображаемого врага.

Четвертая часть - «Вздохи любви к принцессе Дульцинее» - по существу занимает в сюите место сарабанды. Сходство с сарабандой обнаруживается и в мелодическом рисунке, и во всей фактуре части. Композитор изображает любовное томление Дон-Кихота, тонко пародируя стиль «галантной чувствительности». Начальная «интонация вздоха» образует мотивную ячейку, на основе которой складывается мелодическая линия.

Пятая часть - «Одураченный Санчо Панса» - пьеса в оживленном маршеобразном движении; ее веселый, шуточный характер подчеркнут октавными скачками и тиратами в верхних голосах.

Шестая и седьмая части - «Галоп Росинанта» и «Галоп осла Санчо» - фактически представляют собой два менуэта, исполняемые, согласно авторской ремарке, с повторением первого после второго. В обычной танцевальной сюите эти части обозначались бы как Menuet I и Menuet II. Контраст между легким, гарцующим движением Росинанта и размеренной тяжелой поступью осла Санчо выявлен с помощью элементарных, но в достаточной мере выразительных приемов. Подчеркнутой триольности первого менуэта противостоит характерная ритмическая структура второго - аккорды на первых двух, пауза на третьей доле такта.

Развитая мелодическая линия второго менуэта дает повод для более широкого толкования авторского замысла. Нам представляется, что здесь несколькими штрихами обрисован неторопливый, рассудительный Санчо Панса; изображение «Галопа осла» - лишь деталь этого наброска.

Восьмая, заключительная часть сюиты - «Отдых Дон-Кихота» - пьеса в характере сельского танца, близкого традиционному типу гавота и мюзетты (очевидно, подразумевается отдых на лоне природы). Тонический органнй пункт на протяжении всей части имитирует звучание волынки,

Пример сюиты «Дон-Кихот» убедительно показывает, что в своих программных сочинениях Телеман стремится прежде всего к правдивой передаче эмоционально-психологических состояний, возникающих в связи с тем или иным сюжетным мотивом. Приемы звуковой живописи являются у него органическим элементом целостного музыкального образа и нигде не приобретают самодовлеющего значения; часто они реализуются лишь в виде намека, достаточного для того, чтобы дать толчок фантазии слушателей. В этом отношении Телеман сходится с великими «музыкальными живописцами» той эпохи - Купереном, Вивальди, Генделем, Рамо. Что касается самих приемов, то они в целом свидетельствуют о неистощимой изобретательности, остроумии и мастерстве композитора, хотя многое, бесспорно, кажется нам сейчас условным, а порой и наивным (*Так, например, в одной из кантат изображение ложных пророков в овечьих шкурах дается посредством модуляции по квинтовому кругу через все двенадцать мажорных тональностей!*). Но для своего времени эти приемы были смелыми, новаторскими и как таковые вызывали различное к себе отношение. Известен критический отзыв гамбургского профессора К. Д. Эбелинга, ставящего в упрек Телеману чрезмерное увлечение живописными эффектами, ради которых он «забывал о целом» («den Affekt des Ganzen vergass»), равно как склонность к изображению непоэтических предметов, «которых никакая музыка не в состоянии выразить», - словом, то, что мы сейчас определили бы как натурализм. Вместе с тем автор отзыва признает, что эти эффекты «ни у кого не производят столь же сильного впечатления, когда они применены вовремя» (*Впервые этот отзыв приведен у Роллана (см. цит. соч., с. 237). Здесь цит. по немецкому оригиналу, помещенному в кн.: Petzold Richard. Georg Philipp Telemann, S. 195. Действительно, Телеман не раз давал повод для такого рода критики, изображая кваканье лягушек, карканье ворон и даже «сутолоку на бирже» (в оратории, посвященной столетию гамбургского адмиралтейства).*

Поиски нового и необычного в области гармонии, инструментовки, музыкально-изобразительных средств и т. д. сочетались у Телемана со стремлением к простоте и доступности. Это стремление определялось

не только личными эстетическими вкусами, но и ясным осознанием своей общественной роли как художника. Ведь за вычетом сравнительно короткого периода придворной службы искусство Телемана адресовалось бюргерской, по условиям того времени наиболее массовой и демократической аудитории. Композитор высказывается по этому поводу в своей автобиографии 1718 года. Коснувшись вопроса о технической сложности произведений, предназначенных для камерного исполнения (что также является мерилем их доступности), Телеман придает этому вопросу более широкий и обобщающий смысл:

Я говорю: кто умеет быть полезным многим,  
Поступает лучше, чем тот, кто пишет для немногих.  
То, что написано легко, подходит каждому,  
Давайте же останемся при этом.

*(Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd. 28, S. 13)*

В предисловии к изданию сборника камерной музыки («Kleine Caimnennusik», 1716) композитор подчеркивает, что он стремился здесь к «легкой, певучей манере, которая начинающему дает возможность совершенствоваться, а виртуозу - показать себя» (Цит. по статье: Fleischhauer Gunter. *Telemanns Klavier- und Orgelwerke. - Sammlung «3. Magdeburger Telemann-Festtage».* Magdeburg, 1967, S. 41).

Телеман действительно «умел быть полезным многим», сохраняя при этом творческую самобытность и не впадая в примитивизм. Самую «популярную» часть его наследия составляют вокальные произведения малой формы, рассчитанные в основном на певцов-любителей. Независимо от того, именуются ли они ариями, одами или упражнениями в пении - их принадлежность к песенному жанру не вызывает сомнений (*Композиторы той эпохи, как правило, избегали называть свои вокальные сочинения песнями, предпочитая более «ученые» термины*). Создавая эти произведения, композитор руководствовался четкими эстетическими принципами: мелодическая и гармоническая простота, краткость, удобство исполнения. Он сам указывает (в предисловии к выпущенному, в 1741 году сборнику «Двадцать четыре оды») на то, что его песенные мелодии «держатся середины» («in der Mittelstrasse bleiben») и не вынуждают певца «влезать на забор» или «гудеть трубой» (См.: *Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 57, S. 3*).

Название «ода» в данном случае означает просто «стихотворение, положенное на музыку», без обязательного прославления каких-либо событий, личностей и т. п. Сборник включает стихи различных авторов, объединенных общей темой-восхвалением молодости, вина, любви и прочих радостей жизни, а также бюргерской умеренности. Каждый отдельный номер сборника состоит из трех песенных строф (куплетов). Показательно, что обозначения темпа и характера исполнения даны по-немецки, а не по-итальянски (*Телеман и во многих других произведениях пользуется немецкой терминологией, превосходящая в этом смысле Шумана*).

Мы приводим здесь как образец песенного творчества Телемана оду «Веселье юности» <...>

Данный пример позволяет судить и о том, как далеко продвинулся Телеман на пути «от барокко к классицизму». Не зная имени автора песни, можно было бы подумать, что она написана Гайдном!

Мелодическое богатство, близость к народно-песенным истокам, простота и ясность формы, конкретность и убедительность в передаче образов, эмоций, настроений - все эти качества, присущие музыке Телемана, вызывали расположение как рядовых слушателей, так и строгих ценителей-профессионалов. Когда в 1701 году, после исполнения шестого псалма в лейпцигской «Томаскирхе» бургомистр и церковное начальство предложили неизвестному студенту-юристу регулярно поставлять кантаты, это не было простым капризом судьбы; «отцы города» отнюдь не выказали себя невеждами, уловив в этой музыке новые, свежие веяния, отвечавшие духу времени и вкусам бюргерских кругов.

Известный своими критическими нападками на Баха Иоганн Адольф Шейбе также не был всего лишь завистником и профаном, когда он называл культовые произведения великого полифониста «искусственными» и «вымученными», не находя в них «выразительности, убедительности и разумной мысли» (Цит. по кн.: *Petzold Richard. Georg Philipp Telemann - ein Musiker aus Magdeburg. Magdeburg, 1959, S. 31*), свойственным произведениям Телемана и Грауна! Это - спор двух поколений, исповедующих противоположные художественные принципы, спор, в котором Телеман занимал твердую позицию до конца своих дней.

Разумеется, время внесло свои коррективы в этот спор. Воздавая должное Телеману и другим провозвестникам новой музыкальной эры, мы все же отведем им место у подножья монументальных, возвышающихся над веками творений Баха. Даже не вдаваясь в подробный анализ телемановского творчества, можно с уверенностью сказать, что оно нигде не поднимается до уровня идей большой, общечеловеческой значимости. В лучших из своих ораторий, пассионов и кантат, созданных главным образом в последние годы жизни, композитор достигает значительной силы драматического выражения, но ему, конечно, недоступны высоты философской мысли, подобные тем, которые открываются нам в баховских партитурах.

В каком-то смысле Телеману ближе Гендель. Этих двух мастеров объединяет интенсивность ощущения «зрительного», живописного начала в музыке, тяготение к театральности и вокальности, в известной мере также стиль полифонического письма. Черты сходства явственно ощущаются в фугах для клавира и в

медленных частях сюит, концертов и сонат типа Largo или сарабанды. Подлинный лиризм, глубина и величавость этих (отнюдь не редких!) страниц телемановской музыки убедительно опровергают еще не изжитое до сих пор представление о ее «легковесности» (*Любопытно, что такой крупный ученый, как Гуго Риман, еще в 1899 году высказывал свое суждение о Телемане следующим образом: «Он пишет в общем гладко, местами пикантно, в танцевальных частях даже весьма бойко, но неспособен надолго приковать внимание, так как не умеет создавать эмоционального нагнетания (nicht zu steigern versteht)».* Цит. по кн.: *Petzold Richard. Georg Philipp Telemann, S. 6*).

Мы прибегли здесь к сравнениям и сопоставлениям не только с чисто познавательной целью. Имена Баха, Генделя и Телемана смело могут быть поставлены в один ряд, если требуется дать краткое, но по возможности исчерпывающее определение целой эпохи в истории немецкой музыки. В этом нас убеждает масштабность, разносторонность и художественная весомость вклада, внесенного мастером из Магдебурга в сокровищницу музыкального искусства XVIII века.

## ТЕЛЕМАН В НАШИ ДНИ

Исторические заслуги Телемана признаны сейчас повсеместно и безоговорочно. Композитор, теоретик и писатель, своим творчеством неизменно служивший прогрессу искусства, звавший «идти все дальше и дальше»; художник широчайшего кругозора, раскрывавший для своей родины окна в освежающие музыкальные климаты других стран - Франции, Италии, Польши; неутомимый организатор, борющийся за новые демократические формы концертной жизни, основатель первого в Германии музыкального журнала, Телеман в своей области был подлинным просветителем, одним из плеяды немецких гуманистов и просветителей XVIII века, среди которых ярчайшей звездой сверкает имя Лессинга.

И все-таки Телеман, вероятно, не был бы оценен даже как историческая фигура, если бы его музыка не находила отклика у современной аудитории. Но не случайно он все чаще появляется в программах концертов, не случайно создаются общества его имени, возрастает число изданий и записей исполнения его произведений, а также посвященных ему историко-теоретических исследований. При этом надо учитывать, что даже в Германии систематическое изучение и пропаганда его творчества в широких масштабах начались, в сущности, совсем недавно. Важным шагом в этом направлении является уже упомянутая нами публикация избранных произведений композитора в двадцати двух томах (издание полного собрания сочинений пока что не представляется возможным).

Большая и планомерная работа по освоению телемановского наследия проводится в Германской Демократической Республике. Этой работой заняты многие научные учреждения республики, в том числе институты музыковедения при Лейпцигском университете имени Карла Маркса и Галле-Виттенбергском университете имени Лютера, музыкальные отделения государственных библиотек в Берлине, Дрездене и Шверине.

Особо следует остановиться на деятельности общества имени Телемана («Arbeitskreis Georg Philipp Telemann») в Магдебурге - родном городе композитора. Это общество, основанное в 1961 году, является музыкально-просветительской организацией широкого профиля, ставящей своей главной задачей пропаганду музыки Телемана. Постоянные воскресные концерты и периодически организуемые обществом фестивали, посвященные Телеману, дают возможность сотням и тысячам любителей музыки из разных стран не только услышать в живом звучании камерные, оркестровые и вокальные произведения мастера, но и увидеть его оперы в сценическом воплощении. (*До 1967 года включительно были поставлены, при участии артистических сил Магдебурга и Берлина, комические оперы «Пимпиноне», «Терпеливый Сократ» и «Новомодный любовник Дамон». В 1970 году поставлен фрагмент из не сохранившейся полностью оперы «Адельгейд» (под названием «Веселые арии»), в 1973 - «Эмма и Эгинхард».*)

О возрастающем интересе к Телеману свидетельствует двукратная постановка «Пимпиноне» в Румынской Социалистической Республике (концертная постановка в городе Клуж в декабре 1963-го и передача по бухарестскому телевидению в январе 1964 года). Много произведений композитора, а также записей его музыки издается в Польской Народной Республике.

У нас Телеман хотя и медленно, но неуклонно внедряется в музыкальную практику. Сколько музыкантов и любителей с чувством радостного удивления «открывали» для себя творчество мастера, о котором они имели самое смутное представление! Что его музыка (вопреки утверждению Римана!) способна надолго приковать внимание, что она пользуется успехом у слушателей наравне с произведениями Корелли, Вивальди, Скарлатти, Куперена, Рамо, доказано опытом многих концертных исполнений. В их числе должно быть особо отмечено исполнение Московским камерным оркестром под управлением Р. Баршая целой программы, посвященной Телеману (октябрь 1963); оркестр и в дальнейшем не раз играл его произведения в своих концертах.

Среди коллективов, пропагандирующих Телемана, можно назвать Ленинградский камерный оркестр под руководством Л. Гозмана и инструментальный ансамбль «Барокко», работающий в системе Ярославской филармонии (руководитель И. Попков).

Надо ли доказывать, что нашим камерным оркестрам задача популяризации телемановского наследия особенно близка; для них оно включает в себе поистине несметное репертуарное богатство. То же самое можно сказать и об ансамблях малого состава, включающих духовые и клавишные инструменты.

Музыкальные достоинства, при относительной технической несложности, позволяют широко использовать произведения Телемана в педагогической практике, особенно в классах духовых инструментов (где до сих пор ощущается нехватка художественно полноценной литературы) и камерного ансамбля. Напомним, что у Телемана есть также немало интересного для пианистов и струнников, изучающих старинный полифонический стиль.

Все это, разумеется, имеет прямое касательство к инструментальной музыке Телемана, которая на данной стадии представляется наиболее жизнеспособной частью его наследия. *(Этим очевидным фактом руководствовался и автор настоящей работы, уделив преимущественное внимание инструментальным произведениям (в плане общей характеристики творчества))*. Весьма вероятно, что широкое распространение камерных и оркестровых сочинений мастера будет в конце концов способствовать пробуждению интереса и к его вокальной музыке, подобно тому, как это сейчас наблюдается в отношении баховских кантат.

Телеман дорог нам прежде всего как художник, стоявший на уровне лучших достижений музыкального искусства своей эпохи и неизменно следовавший ее наиболее передовым и прогрессивным устремлениям. Мы ценим в нем также необычайную широту творческого диапазона, близкую к универсальности. Композитор внес свою лепту в развитие всех жанров и в каждом из них достиг выдающихся художественных результатов, создав замечательные образцы драматического стиля в ораториях, комического - в операх и светских кантатах, «галантного» и виртуозно-концертного - в инструментальных произведениях, программного - в сюитах. Наконец, последний по счету (но не по важности!) фактор, определяющий значение Телемана, - истинная, глубокая народность его музыки.

Заканчивая настоящий очерк, мы надеемся, что он поможет музыкантам-практикам и любителям составить себе некоторое, более или менее цельное, представление о личности и творчестве Георга Филиппа Телемана - побежденного временем, но достойного соперника Баха и Генделя, предтечи Глюка, Гайдна и Моцарта.