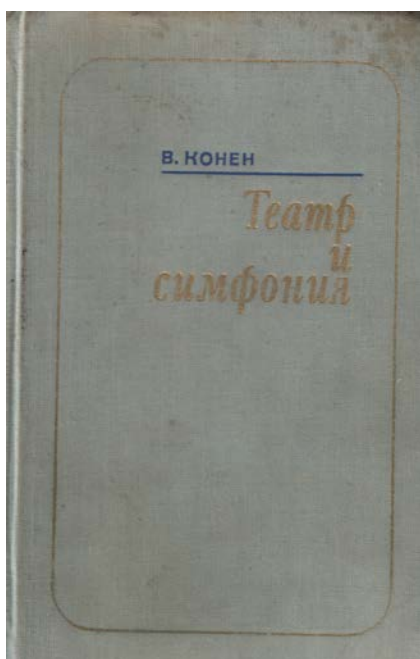


В. КОНЕН

Театр и симфония



Роль оперы
в формировании
классической симфонии

Издание второе

Издательство «Музыка» Москва 1975

<стр. 2>

78

К 64

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Конен В. Д.

Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. М., «Музыка», 1974.

376 с., с нот.

Книга сочетает историческое исследование с рассмотрением актуальной музыкально-эстетической проблематики. Раскрывая глубокую зависимость системы выразительных средств симфонии венских классиков от типичных образов оперы XVII — XVIII вв., автор на обширном материале показывает, каким образом музыка, особенно инструментальная, становится носителем идей, той или иной образности, почему некоторые инструментальные произведения способны соперничать с театром и литературой по силе своего воздействия.

Книга предназначена для музыкантов всех специальностей, она интересна искусствоведам и эстетикам, доступна подготовленным любителям музыки.

90101—56

К 026(01)-75 606~74 78

ОТ АВТОРА

Эта книга не является строго академическим исследованием. Она посвящена постановке и рассмотрению современной (а быть может, вечной) проблемы на историческом материале. Необходимость этого подсказана наблюдением за развитием музыкально-критической мысли последних десятилетий и стремлением автора вывести за рамки публицистики и по возможности уточнить в научном плане некоторые понятия, широко бытующие как на страницах современной музыкальной прессы, так и в более камерных дискуссиях.

Имеется в виду постоянная склонность отождествлять содержание музыкальных пьес с теми литературными произведениями, которые служили им программной основой, а также рассматривать в качестве несовместимых и антагонистических «программные» и «отвлеченные» (формальные) элементы в музыкальном творчестве. Этот глубоко укоренившийся подход к анализу внемузыкального начала в музыкальном искусстве не соответствует всей сложности и дифференцированности реальной ситуации и нуждается, по крайней мере, в пересмотре, а сама проблема — в научно беспристрастном исследовании.

В настоящей работе автор поставил своей целью уточнить рамки взаимоотношений собственно музыкального и литературно-программного начал, обратившись для этого к одному из главных, центральных жанров так называемой «абсолютной» музыки — к венской классической симфонии XVIII века. И если для решения поставленной перед собой задачи автор предпочел музыкальному творчеству современности классическое искусство далекого прошлого, то это сделано по определенным соображениям, которыми хотелось бы здесь поделиться с читателем.

Еще ранее, в статье «История, освещенная современностью» [1], нами высказывалась мысль о том, что изучение вопросов истории

[1] См. «Советская музыка», 1962, № 11; **Конен В.** Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.

музыки требует не только более полной, всесторонней оценки музыкальных явлений и событий предшествующих веков: оно в огромной степени зависит также от понимания проблем, выдвинутых искусством нашего времени. Ибо благодаря расширившимся художественным горизонтам мы способны увидеть в творчестве прошлого ценности, которые для наших предшественников оставались скрытыми, а в свете художественной психологии сегодняшнего дня они оживают и открывают новые грани.

Вместе с тем опыт искусства прошлого может помочь нам разобраться в некоторых процессах творчества и эстетической мысли наших дней.

Разумеется, было бы наивно отождествлять проблемы нашего времени с проблемами минувших эпох. Для каждого периода в развитии искусства они специфичны и неповторимы. И все же в сконцентрированном художественном опыте прошлого можно найти многое, что позволяет нам по-новому взглянуть на самые острые вопросы творчества современности.

Далекое прошлое имеет одно бесспорное преимущество перед современностью: сложнейшие эстетические тенденции, перекликающиеся с «проклятыми вопросами» нашего века, предстают в исторической перспективе как полностью реализованные, их «будущее» не таит ничего неизвестного, загадочного. Подобно тому как биологические или геологические процессы, протекавшие на протяжении многих тысяч и миллионов лет, могут быть обрисованы на киноэкране несколькими кадрами, так и музыкальная эволюция, реально охватившая несколько веков или поколений, ретроспективно видна вся

сразу. Аргументация, построенная на материале классических образцов, зиждется не на догадках и пророчествах, а на осмыслении объективных, полностью отстоявшихся явлений.

Именно эти соображения побудили автора обратиться к ранней оперной культуре как материалу, помогающему осветить одну из наиболее актуальных проблем в музыковедении наших дней.

Интерес к проблеме, положенной в основу данной книги, возник под непосредственным впечатлением от событий, происходивших в советской музыке более четверти века назад. Некоторые эпизоды только что созданной и впервые исполненной Пятой симфонии Шостаковича вызвали сильные ассоциации с образами киноискусства. Потребность научно обосновать это представление привела автора к постановке общей проблемы зависимости отвлеченной инструментальной музыки от воздействующего на нее внемузыкального начала и к осмыслению других близких проблем. Как подступ к анализу интонационно-ассоциативных связей музыки Шостаковича с господствующими художественными образами нашей эпохи (в литературе,

<стр. 5>

кино, театре и т. д.), стало особенно важным изучить процесс зарождения и формирования тематизма первой сложившейся симфонической школы.

Этот, предварительный, этап работы перерос в самостоятельное исследование (оставшееся неопубликованным) — «Предпосылки классической симфонии». Его центральная глава «Формирование типических образов в опере XVII века» — содержала более общую, не исчерпывающуюся ее заглавием, идею, которая прошла через всю профессиональную жизнь автора. На протяжении свыше четверти века накапливались наблюдения, открывающие всё новые стороны зависимости отвлеченной инструментальной музыки от образов литературы, и в особенности всё новые связи симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена с оперным театром века Просвещения. В строгих рамках выразительных возможностей музыки венские классики создали симфоническое искусство, которое от деталей тематизма до закономерностей крупномасштабной формы отражало театральную-драматическую идею. Когда в середине 1960-х годов проблема взаимосвязи музыкального и внемузыкального в более широком плане стала для автора особенно актуальной, то накопленные на протяжении многих лет наблюдения и мысли, относящиеся к формированию симфонии, оказались именно тем материалом, который давал возможность подступиться к ее решению.

Обращение к историческому материалу для постановки и рассмотрения современной проблемы преследует и другую цель. Автору хотелось привлечь внимание не только профессионалов, но и более широкого круга любителей музыки к художественным ценностям отдаленного исторического периода, предшествовавшего классике XVIII столетия. Возрождение интереса к музыке Ренессанса и предклассицистской эпохи — одна из характернейших черт культуры нашего века в целом, широко проявляющаяся и в концертной жизни и в композиторском творчестве. В частности, новые тенденции в музыкальном языке XX века, бросившие вызов идее универсального господства законов классицистской и романтической гармонии и мелодии, позволяют нам по-новому «слышать» выразительность старинной музыки, проникнуть в смысл ее художественной логики, увидеть ее значение в свете, недоступном нашим предшественникам.

Между тем, как это ни парадоксально, советское **историческое** музыковедение в целом мало занимается собственно историей: XIX столетие почти полностью заслонило в нем более ранние творческие эпохи. В нашей музыковедческой литературе почти отсутствуют и труды, в которых делалась бы попытка взглянуть на искусство более отдаленных эпох с позиций художественной психологии сегодняшнего дня. Простой набор фактов и пересказ давно сложившихся

<стр. 6>

взглядов и оценок сегодня никого уже не могут удовлетворить. Рассматривая современную проблему на материале музыки прошлых эпох, автор все же надеялся наряду с этим осветить в своем труде отдельные страницы далекой истории музыки в новом аспекте. Именно .но стремление обусловило такую композицию книги, при которой каждая глава может быть прочитана как самостоятельный и законченный очерк; при этом основная идея работы является центральной в каждой из глав, позволяя тем самым объединить их между собой.

Фактические сведения о музыкальной культуре XVI — первой половины XVIII столетия, необходимые для данного исследования, черпалась автором главным образом из источников, названных в списке литературы (см. с. 368—370). Разумеется, взгляды этих ученых в той или иной степени воздействовали на автора данной книги. И все же трудно непосредственно связать это воздействие с главной проблемой данного исследования, так как содержание указанных источников, как правило, не выходит за рамки своей эпохи, и ни в одном из них не ставится и не решается проблема «внемузыкального в музыке» в том ракурсе, который образует сущность данной работы.

Вместе с тем некоторые труды, не имеющие порой даже точек соприкосновения с основной проблемой этого исследования, существенно повлияли на идею, лежащую в его основе. Поэтому автор считает своим долгом ниже назвать их.

Из учебника Т. Н. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года» (М.—Л., 1940) автор впервые узнал о связи тематизма мангеймских симфоний с типичными оперными ариями XVIII века, что послужило отправной точкой на ранней стадии исследования.

Огромное влияние оказал на автора курс «Исполнительские стили», прочитанный Б. Л. Яворским в Московской государственной консерватории в 1939—1941 годах. (В сжатом и, к сожалению, сильно схематизированном виде содержание этого курса изложено в неопубликованной работе «Творческое мышление русских композиторов» [2]) Этот курс впервые открыл автору «реальность» музыкального творчества «предклассицистской эпохи», научил распознавать нити, связывающие культуру Ренессанса и XVII века с современным творчеством и исполнительством.

Капитальный труд П. Ланга «Музыка западной цивилизации» (**Lang P.** Music of Western civilization. London — New York, 1942)

[2] Рукопись. Хранится в ГЦММК им. М. И. Глинки.

<стр. 7>

своим широким, умным, обобщающим взглядом на музыкальную культуру Возрождения и XVII века укрепил убежденность автора в ведущей роли оперного театра для всей музыки предклассицистской эпохи.

Теория Б. В. Асафьева о «словарном фонде» эпохи, об изменчивости интонационного строя, сформулированная в основном в исследовании «Музыкальная форма как процесс» (Книга вторая. М.—Л., 1947; обе книги изданы вместе — Л., 1963; изд. 2-е, 1971), легла в основу моей концепции интонационного переворота, связанного с господством театрального мышления.

Наконец в 1960 году, когда уже созрел замысел книги «Театр и симфония», вышло в свет исследование Л. А. Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» (см. книгу «Фридерик Шопен» под ред. Г. Эдельмана. М., 1960). Научная строгость и исчерпывающая убедительность, с которой Л. А. Мазель анализирует преломление литературных мотивов в музыкальной форме, окончательно определили подход автора настоящей работы к проблеме «внемузыкального в музыке».

Исследование осуществлялось в основном на музыкальном материале, что потребовало привлечения очень редких в наших условиях изданий. Всюду, где это было доступно, автор опирался на академические публикации. Ряд примеров, в частности арий

итальянских опер XVII и начала XVIII века, которые, как известно, представлены в наших библиотеках очень скудно, заимствованы из самых разных источников, в том числе из вокальных сборников, книг по истории музыки, хрестоматий и т. п. Поэтому в цитированных примерах далеко не всюду выдержана унификация. Автор придерживался оригинала там, где это было возможно, но во многих случаях приходилось опираться и на более поздние расшифровки и переложения.

.....

Выражаю признательность коллегам по Институту истории искусств Министерства культуры СССР, принимавшим участие в обсуждении этой книги:

А. Д. Алексееву, В. А. Васиной-Гроссман, А. И. Бенедиктову, Б. Р. Випперу, М. Я. Либману, Т. Н. Ливановой, Н. В. Туманиной, А. Д. Чегодаеву, Б. М. Ярустовскому и в особенности О. Е. Левашевой.

Отдельно приношу глубокую благодарность М. С. Друскину, Б. В. Левику и Л. А. Мазелю, которые внимательно прочитали рукопись

<стр. 8>

и сделали ряд ценных замечаний, а также С. Э. Павчинскому, отредактировавшему весь нотный материал, и И. А. Адамовой, благодаря доброжелательной деятельной помощи которой автору стали доступны редкие материалы, хранящиеся в библиотеке Московской государственной консерватории.

Второе издание книги дополнено небольшими авторскими комментариями, уточняющими смысл некоторых положений. Текст (в особенности в первой главе) подвергся незначительной литературной переработке. Список литературы пополнен новейшими трудами.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Внемузыкальное в музыке

1

Роговые мотивы и вальсовые ритмы, тромбоны в низких регистрах и диссонлирующие аккорды — несколько этих выразительных штрихов воссоздавали в музыке эмоциональную атмосферу эпохи наполеоновских войн. Не батальные картины и не прямые патриотические призывы, прозвучавшие в поэзии военного времени, и даже не традиционная оперная героика стали главным носителем народно-патриотической идеи в западноевропейской музыке этого периода. Мироощущение людей, поднявшихся ради спасения национальной культуры, воплотилось в сказочной символике веберовского «Волшебного стрелка».

Почему тема «развенчанной любви», проходящая через всю «Фантастическую симфонию» Берлиоза, вызывала у «бальзаковского поколения» острое и волнующее чувство современности? Не потому ли, что посредством чисто музыкальной образной системы она выражала идею «утраченных иллюзий»? В самом деле, протяжные «кларнетные» интонации «лейттемы», резко отличные от тематизма классицистской симфонии, олицетворяли не столько образ любовного томления, сколько идею недостижимого идеала, а ее резко преображенный вариант в сцене «Шабаш ведьм» (гнусавый тембр кларнета in Es, взвизгивающее группетто, «вульгарный» «пляшущий» ритм) кричал о продажности и духовном растлении. Зловещая картина «Шествие на казнь» в лаконичной музыкальной форме запечатляла настроение, владевшее многими умами реставрационного времени: страх перед ненавистным террором и чувство обреченности одиноких борцов, сопротивлявшихся организованному силам реакции. Идея, нашедшая

<стр. 10>

воплощение во многих литературных произведениях тех лет (вспомним «Последний день осужденного», «Марию Тюдор» Гюго, «Прощание Марии Стюарт» Беранже, «Красное и черное» Стендаля и другие), в музыке обрела плоть благодаря нескольким предельно насыщенным по своим эмоциональным ассоциациям приемам: железному, неотвратимому ритму марша и холодно-блестящему звучанию фанфар, напоминающему казенно организованную музыку послетермидорианских празднеств.

Сегодня нам достаточно услышать подчеркнутый двудольный метр с ударным акцентом на слабой доле, мелодику с «детонирующей» (блюзовой) терцией или тембр саксофона, чтоб в воображении ожила атмосфера западного мира эпохи первой мировой войны.

«Антивикторианская» направленность, в значительной мере определившая строй мысли «потерянного поколения» и широко отразившаяся в литературе того времени, в музыке сразу нашла непосредственное выражение в чувственных, опьяняющих интонациях джаза. Начиная с «Кукольного кек-уока», «Менестрелей» и «General Lavine — Eccentrique» Дебюсси и вплоть до «Рэгтайма» Стравинского или «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина джазовые обороты проникали в произведения 1910—1920-х годов, придавая им характерный колорит современности.

Представим себе нарочито изломанную мелодику в ритме простейшего бытового танца в сочетании с политональными гармоническими эффектами — и мы сразу перенесемся в мир экспрессионизма с его переплетением тоски и гротеска, примитива и неврастенической сложности. В вульгарной польке из «Воццека» Берга, наигрываемой в кабаке на расстроенном фортепиано, в звуках фальшивой шарманки уличного музыканта из «Плаща» Пуччини были найдены интонационные приемы, ставшие воплощением образа «маленького человека», приниженого и задавленного жестоким и циничным миром.

Эти примеры и сопоставления, число которых легко умножить, свидетельствуют о важнейшей особенности музыкального языка [1].

[1] Термин «музыкальный язык» употребляется здесь не в том смысле, который вошел в обиход при анализе музыкальных произведений. Под этим понятием мы имеем в виду совокупность художественных приемов, составляющих неповторимую специфику музыки (в противовес, например, языку живописи или языку театра).

<стр. 11>

С одной стороны, он замкнут, самостоятелен, имманентен. Несколько лаконичных музыкальных звучаний способны (как мы видели выше) с огромной силой воздействовать на художественное воображение, возбудить чувства, характеризующие духовную настроенность целого поколения. В музыке есть своя характерная система образов, свой круг художественных тем, свои неповторимые, мгновенно и неотразимо действующие выразительные средства. Никакие дополнительные внешние элементы не могут, казалось бы, обогатить искусство, достигшее такой высокой степени законченности.

В самом деле, нуждается ли, например, слушатель в довольно наивном (если вообще не случайном) замечании Бетховена о теме Пятой симфонии («так Судьба стучится в дверь»), чтобы постичь драматический накал этого произведения? Необходимо ли нам знать, что вторая часть его «Героической симфонии» носит па знание «Похоронный марш»? Разве без названия мы по были бы способны ощутить трагическую силу этой гениальной музыки? (Заметим кстати, что она представляет собой не столько марш, сколько философское размышление на тему о смерти.) Дебюсси связал свой «Послеполуденный отдых фавна» с определенным произведением Малларме. Но люди, не имеющие представления о поэтическом стиле Малларме, тем не менее с почти осязаемой рельефностью воспринимают чувственно-созерцательную атмосферу оркестровой прелюдии Дебюсси — атмосферу роскошной, языческой неги и изысканной красоты. Восприимчивые слушатели, даже те, кто не читал Шекспира, бывают неизменно потрясены как трагической страстностью и ощущением роковой обреченности «Ромео и Джульетты» Чайковского, так и лучезарно-феерическим колоритом «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Сошлемся, наконец, на такой банальный пример, как «отвлеченная» выразительность чисто инструментальных произведений. Симфонии g-moll Моцарта, Седьмая Бетховена, Шестая Чайковского, Четвертая Брамса. Пятая Шостаковича обладают не меньшей непосредственной силой воздействия, чем сочинения этих же композиторов, имеющие объявленную программу. Органные токкаты Баха не уступают его «Капричио на отъезд любимого брата», а «Неоконченная симфония» Шуберта — его же романсам. Короче говоря, разве все то, что способна выразить музыка, не может быть пере-

<стр. 12>

дано при помощи одних интонационных и формообразующих приемов, посредством специфического, не поддающегося, «литературному переводу» музыкального языка?

С другой стороны, музыка неизменно тяготеет к литературе. Между этими двумя совершенно самостоятельными сферами художественного творчества часто «слышатся» ясные образные переключки. Речь идет сейчас не об общности стиля, не о единых стилистических характеристиках (таких, например, как классицизм, барокко, романтизм, экспрессионизм и т. п.). Мы не имеем в виду здесь и безусловные точки соприкосновения музыки с живописью и архитектурой в формообразующей сфере. По своему **содержанию** музыкальные образы ассоциируются больше всего **именно с литературными образами**, и эти связи, своеобразные, опосредствованные и противоречивые, прослеживаются на протяжении всей известной нам истории профессионального композиторского творчества Европы.

Так, сонеты Петрарки и Данте вдохновляли искусство *ars nova*. Ранняя опера возникла и сложилась на почве гуманистической драмы и поэзии Ренессанса. Классическая трагедия

и комедия *dell'arte* в огромной степени определили эстетику оперного театра классицизма. Без лирической поэзии не было бы возможно не только камерно-вокальное, но и оперное и симфоническое творчество романтиков. В развитии новых национально-демократических музыкальных школ XIX века первостепенная роль принадлежит произведениям национальной литературы. Музыкальный импрессионизм неразрывно связан с символистской поэзией и драмой. Первые экспрессионистские произведения в музыке возникли на основе декадентской литературы «конца века».

И тем не менее резкое отличие музыкальных произведений от их литературных прототипов очевидно. Оно проявляется и во временном смещении, и в самом содержании, и в широко понимаемом художественном стиле.

Например, сколько-нибудь убедительное воплощение стиля ренессансной поэзии в музыке происходит не в творчестве композиторов *ars nova*, а лишь двести лет спустя в мадригалах XVI века. Образы комедии *dell'arte*, сложившиеся в драматургии Ренессанса, в музыке начинают полноценную жизнь лишь в эпоху Просвещения.

<стр. 13>

Наибольшим приближением к эстетике классицистской трагедии в музыке можно считать оперу Глюка, запоздавшую по сравнению со своим литературным источником на целое столетие. Наконец, ораториальное творчество Генделя в большой мере опирается на поэтический стиль Мильтона, переживший свой расцвет за полтора века до того. Не менее разительны и отличия в самом содержании и общем художественном строе связанных между собой литературных и музыкальных произведений. Если бы, например, идейный смысл «Фантастической симфонии» исчерпывался любовной историей, изложенной в авторском сценарии, то у нее не было бы никаких шансов пережить свое десятилетие. Если бы содержание глюковского «Орфея» сводилось лишь к традиционному мифу об Орфее и Эвридике, то невозможно было бы понять новаторское значение этой оперы. «Эвридика» Пери и «Орфей и Эвридика» Глюка отличаются друг от друга не просто разной трактовкой легенды и не только разными стадиями развития музыкального языка. Эти произведения говорят о разных явлениях, отражают художественную психологию разных эпох и при этом опираются на один и тот же литературный источник. Тождественны ли содержание и образный строй «Фауста» у Гёте и Гуно? Имела бы опера Гершвина «Порги и Бесс» столь широкое распространение и устойчивую популярность, если бы ее музыкальное содержание совпадало с провинциально-американским, мелодраматическим сюжетом пьесы Хейварда «Порги»? «Войцек» Бюхнера и «Воцек» Берга отделены друг от друга не только столетним периодом — между ними эстетическая пропасть: революционно-гражданский подтекст пьесы полностью растворяется и исчезает в беспросветном мраке музыки оперы. Наконец как отличается героиня оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича от своего литературного прообраза в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»!

Наибольшей близостью отмечены музыкальные и литературные произведения романтизма. Но даже эпоха, обновившая музыку прямыми связями с современной ей поэзией, дает примеры разительного несоответствия между литературным прототипом и музыкальным воплощением. Шуман как никто другой передал в своем творчестве

<стр. 14>

образы поэтов-романтиков. И все же его «Манфред» очень далек от Байрона, «Странствования Пери» — от Мура... А много ли в «Ромео и Джульетте» Берлиоза от Шекспира или в его же «Осуждении Фауста» — от Гёте? Так и баллады Шопена мало напоминают стихи Мицкевича, которыми они вдохновлены.

Взаимоотношения литературы и музыки в рамках музыкального творчества сложны, противоречивы и не определяются прямолинейной зависимостью от сюжета и общего художественного строя литературного произведения.

В чем же причина столь последовательного тяготения музыкального творчества к образам театра и литературы?

Как ни разнообразна картина профессиональной музыки Европы последних шести-семи веков, нам представляется, что в основе всех ее сложившихся стилей лежат **общие закономерности**. Они прослеживаются со времен средневековья и Возрождения до нашей современности [2].

2

Музыка обладает по существу только двумя сферами выразительности — интонационной и формообразующей, которые не соприкасаются с предметной стороной действительности, не тяготеют к иллюстративности. (Звукопись, встречающаяся в той или иной степени в музыкальном творчестве всех эпох, — **внешний** прием, в создании музыкального образа он всегда играет подчиненную роль.) Вместе с тем каждая из этих двух сфер преломляет в рамках своей сугубо специфической, отвлеченной формы известные стороны действительности.

[2] Специально подчеркиваем, что речь идет не о музыке вообще, а о том направлении **профессионального композиторского творчества**, которое породило европейскую музыкальную школу. Проблема, которая здесь исследуется, не относится ни к фольклору, ни к разнообразным формам бытовой и полубытовой музыки. Каждая из этих сфер подчинена своим собственным художественным законам. Постоянные взаимовлияния не нарушают их «автономии». (Подробнее вопрос о связях фольклора и композиторского творчества рассматривается в пятой главе.)

<стр. 15>

Наиболее чутко на смену психологии слушателя реагирует интонационная сфера [3]. Мелодика, ладотональные и гармонические отношения, ритмы, тембры непрерывно обновляются под воздействием меняющегося мироощущения людей. Слух одного поколения волнуют музыкально-выразительные приемы, которые слушателями новой эпохи воспринимаются как устаревшие. Так, например, идеально завершенная, орнаментированная «инструментальная» мелодика моцартовского стиля была отвергнута современниками Вагнера и Листа как якобы мало гибкая и невыразительная. На пороге XIX века просвещенная публика, собравшаяся прослушать Первую симфонию Бетховена, была шокирована уже самым первым ее аккордом: звучание доминантсептаккорда к субдоминанте в начале произведения справедливо было воспринято как переворот. Вовсе нет нужды прослушать всю «Неоконченную симфонию», чтобы ощутить новизну музыкального мышления Шуберта. Опять-таки самые первые ее такты — тембр контрабасов и виолончелей на *pianissimo*, тональность *h-moll*, протяжная лирическая мелодия, исполняемая гобоем и кларнетом, — говорят о радикальном отходе от художественных критериев предшествующего поколения. «Тристанов аккорд», с которого начинается вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера, уже сам по себе воспринимается как символ позднеромантической эстетики в музыке.

Именно относительно быстрая изменчивость интонационной сферы позволяет нам сразу распознавать на слух, в какой исторический период было создано то или другое музыкальное произведение. «Баховскими интонациями» «разговаривал» не один Бах, а большинство его непосредственных предшественников и многие современники. «Язык Моцарта» — настолько общая принадлежность музыки второй половины XVIII века, что по отдельным фрагментам произведений той эпохи легко принять за Моцарта кого-нибудь из менее значительных композиторов — Стамица, Иоганна Кристиана Баха, Госсека, Чимарозу. «Вагнеровские интонации» характерны для многих

[3] Мы придаем этому понятию расширенное толкование, понимая под интонационной сферой всю совокупность элементов, образующих собственно музыкальное звучание.

<стр. 16>

западноевропейских симфонистов конца прошлого века. И не столько в заимствованиях и подражаниях лежит причина подобной общности, сколько в том, что художники одного поколения и сходного мироощущения мыслят близкими «речевыми» оборотами [4]. Композитор большого таланта улавливает и преломляет господствующие интонации эпохи если не раньше, то, во всяком случае, ярче, чем его менее одаренные современники. Кроме того, индивидуальная самобытность великого композитора проявляется, как правило, также в известных отклонениях от нормы, в «погрешностях» против типичного. Однако интонационный строй эпохи — явление вполне объективное, определенное и, как мы увидим в дальнейшем, при всей своей гибкости и изменчивости, формируется путем длительного отбора.

Сфера формообразования [5] менее податлива, менее непосредственно реагирует на «микровеяния» эпохи, чем сфера интонационная. В создании художественного образа, в достижении его эмоционального воздействия роль формообразующих элементов огромна. Манера изложения материала, его структурное оформление, порядок расположения и сопоставления, приемы развития во времени — от этих и других подобных принципов зависят такие элементы музыкальной образности, как эффекты динамики или статичности, драматизма или созерцания, целеустремленности или расплывчатости, объективности или психологической

[4] В рамках одного поколения может сосуществовать несколько характерных «групп интонаций». Так, например, Бах и Скарлатти, которые творили в одно время, очень отличаются друг от друга по музыкальному языку. Еще более разительно не совпадают средства выражения Рахманинова и Шёнберга, бывших современниками. «Кармен» Бизе и «Сумерки богов» Вагнера — «ровесники» в буквальном смысле слова, но круг интонаций этих произведений совершенно не родствен между собой. Причины подобного расхождения могут заключаться и в особых национальных традициях, и в том, играет ли данный композитор роль завершителя известной музыкально-исторической линии (например, Бах или Рахманинов) или, наоборот, ее зачинателя (Шёнберг, Вагнер). Однако нет никакого сомнения в том, что интонации и Баха и Скарлатти можно отнести только к первой половине XVIII века, Рахманинова и Шёнберга — к началу нашего столетия, Бизе и Вагнера — ко второй половине прошлого.

[5] Под сферой формообразования имеется в виду расположение интонационного материала во времени, то есть принципы композиции, структуры, временных соотношений и т. д.

<стр. 17>

углубленности. Иначе говоря, если в интонационной сфере заключена семантика музыки, то в формообразующей — ее драматургия. Разумеется, между ними всегда есть диалектическая связь. Трудно, скажем, представить себе жанрово-танцевальную тему как основу философско-созерцательной «прелюдийной» формы или медленно развертывающиеся, пространственные полифонизированные интонации — как основу для танцевального движения. В отличие от относительно быстрой изменчивости интонационной сферы, сфера формообразования вырабатывается медленно, подвергается особенно длительному процессу отбора и чеканки. Но и здесь можно привести показательные примеры меняющегося восприятия. Так, музыкальная аудитория в XVIII столетии любила циклическую структуру, при которой все части лежали как бы в едином образном плане, а публика следующего века эмоционально откликнулась только на резко контрастное чередование эпизодов в цикле. На протяжении долгого времени квадратные расчлененные периоды, напоминающие структуру поэтической строфы, были нормой мелодической фразы. А в конце XIX столетия этот прием утратил свое обаяние и новым словом мелодической выразительности стали свободные, «прозоподобные» структуры.

Многие современные композиторы красоте густого, «роскошного» гармонического письма, любовно культивировавшегося романтиками, предпочитают скупую линейность. Классическая завершенность музыкального стиля достигается, как нам кажется, тогда, когда формообразующие принципы идеально соответствуют интонационным. Явление это не столь часто встречается в истории музыкального искусства. Переходные, эклектические стили, в которых интонационная сфера вырвалась впереди по сравнению с формообразующей, составляют громадную часть музыкального наследия. Так, например, уже Фрескобальди, Фробергер, Пёрселл, Пахельбель, Букстехуде и другие разработали и подготовили интонационный материал классической фуги. Тем не менее только в творчестве Баха и Генделя мы находим идеальное соответствие между интонационным материалом, темой и структурой фуги. Становлению классицистского симфонического стиля предшествовало множество инструментальных течений, родственных ему по интонационному содержанию, но еще

<стр. 18>

не определившихся в отношении формы. В произведениях Скарлатти, Ф. Э. Баха, Перголези, Галуппи, Глюка, композиторов мангеймской школы и других легко узнаётся интонационная сфера венской классической симфонии. Но приемы развития этого почти сложившегося интонационного материала еще очень далеки от цельности и завершенности. Сонатность в произведениях предшественников венских классиков либо еще в большой мере в плену у полифонического или сюитного мышления, либо эклектична и противоречива, либо схематична и потому неубедительна. И только в творчестве Гайдна и Моцарта интонационный строй эпохи облекается в ту идеально соответствующую ему выразительную форму, которая ознаменовала рождение классической сонаты-симфонии. Романтики довольно скоро нашли свою новую интонационную сферу. Уже в зрелых операх Вебера и романах Шуберта во весь голос прозвучали многие обороты, ставшие типичными полвека спустя для Брамса, Вагнера, Чайковского. И, однако, до 1840-х годов, когда был создан жанр симфонической поэмы, в инструментальной музыке XIX века ясно ощутимо расхождение между новым строем интонаций и принципами развития тематического материала, медленно освобождавшимися от оков классицизма.

3

Каким же образом музыка, в особенности инструментальная, основывающаяся на столь специфических сферах, как интонационная и формообразующая, становится носителем идей, носителем определенной образности? Как достигается ее огромная непосредственная выразительная сила? Почему по силе художественного воздействия некоторые инструментальные произведения способны соперничать с театром и литературой?

Ответы на эти вопросы следует искать, как нам кажется, в двух направлениях.

Прежде всего решающее значение имеет **длительный процесс отбора и совершенствования выразительных средств**. Это — обязательное условие как для формообразующей, так и для интонационной сфер.

При всей гибкости, чуткости и непосредственности реакции на изменчивость общественного мироощущения,

<стр. 19>

интонационная сфера определенной эпохи всегда опирается на какие-то устойчивые, опорные выразительные приемы, прошедшие отбор нескольких поколений. Из всего многообразия интонационных приемов, которыми пестрит любая музыкальная эпоха, общественный слух улавливает, принимает и узаконивает только некоторые. Они и начинают играть роль «типических интонаций» эпохи.

Когда, например, Шуберт создал своего «Лесного царя», то далекие гармонические сопоставления, при помощи которых он характеризовал мрачную фантастику, звучали еще

очень непривычно для слуха современников и вызывали открытые нарекания. А «Марш Черномора» Глинки, созданный примерно четверть века спустя, уже всецело основывается на сложной трактовке мажорного лада, играющей важнейшую роль в создании зловеще-фантастического образа. Когда Монтеверди на пороге XVII столетия осмелился дать в своих мадригалах неподготовленный септаккорд, то критика ужаснулась уродливому звучанию. Прошло менее ста лет, и эта «ужасная» гармония стала трафаретом неаполитанского оперного стиля. Гармония увеличенного трезвучия, прозвучавшая в музыке «Полета валькирий» Вагнера, в свое время воспринималась как нечто необычное. А для импрессионистского стиля она стала тривиальностью. Подобные примеры легко умножить, опираясь на самые разные музыкальные эпохи. Но при этом бывало и так, что новое, непривычное — в области и мелодической, и темброво-гармонической, и ритмической — оставалось принадлежностью только одного произведения или одного композитора и не переживало своего дня.

Точно так же общественное сознание постепенно производит «отсев» формообразующих приемов, утверждая только те из них, которые наилучшим образом выражают эстетическое мышление эпохи. Сопоставим, например, увертюры к операм Моцарта со вступлениями к «Лоэнгрину» или «Тристану и Изольде» Вагнера — и эволюция музыкальной формы от четкого театрального драматического стиля венских классиков к свободной психологической «поэмности» романтиков предстанет с предельной ясностью. Или сравним преобладающие тенденции фортепианной музыки в период классицизма, романтизма и импрессионизма. В XVIII веке клавирная литература целеустремленно тяготеет к цикличности и сонатности, в XIX в

<стр. 20>

ней стал преобладать принцип одночастной миниатюры, а в начале нашего столетия утверждается «прелюдийность». Вспомним, наконец, безусловное господство полифонических приемов в музыке эпохи Возрождения и их постепенное видоизменение, а впоследствии даже и исчезновение под натиском формообразующих средств, заимствованных из светской «новой музыки» [6].

Другим не менее важным условием, обеспечивающим способность музыкального языка самостоятельно выразить идеи и художественный строй современности, является **широко понимаемая программность**, ибо рассмотренный выше непрерывный процесс отбора выразительных средств тесно связан с определенной программной основой литературного, сценического или обрядового характера.

Сколько бы ни говорилось и ни писалось у нас за последние годы о программности в музыке, мы в этом вопросе почти не двинулись вперед по сравнению со взглядами прошлого века. По существу, в нашей оценке этого явления продолжает господствовать инерция взглядов эпохи романтизма. Поколение Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, Листа, воспитанное на изумительном по своему художественному совершенству и идейной глубине беспрограммном инструментальном творчестве венских классиков, Баха и Генделя, воспринимало его законы как вечные и незыблемые для всего искусства, предшествовавшего романтическому. Поэтому проблема программности музыкального искусства была выдвинута романтиками как один из краеугольных камней новой эстетики XIX века и как одна из важнейших форм проявления их творческой самостоятельности по отношению к традициям. Но наша современная историческая перспектива, наш исторический кругозор неизмеримо более широки и позволяют нам разглядеть новые очертания этой проблемы, увидеть в ней иной смысл, чем тот, который вкладывали в него композиторы XIX века.

Если мы бросим взгляд на весь процесс исторического развития музыки, то убедимся в том, что так называемая

[6] «Nuove Musiche» («Новая музыка») — так назвал Каччини (один из создателей оперы) свой сборник арий и мадригалов, написанных в последовательно гомофонном стиле.

<стр. 21>

«чистая», «абсолютная» музыка—явление далеко не господствующее. Инструментальные произведения Баха, Генделя и некоторых их предшественников, соната-симфония классицистского стиля, симфонии Брамса, Чайковского, Дворжака, Франка, а несколько условно и мессы XV—XVI столетий — по существу только этими несколькими «пластами», крупнейшими по художественной ценности, но количественно ограниченными, она и исчерпывается. Всё же остальное — другие разнообразнейшие школы, течения и жанры — на протяжении всей известной нам истории музыки развивалось в бесспорной связи и в известной зависимости от **поэзии** или **драмы** (или их более ранних и элементарных разновидностей).

Так, например, вне поэтического текста немислимы такие музыкальные жанры, как хорал, гимн, песня, мотет, мадригал, опера, оратория, кантата. Со сценой нераздельно слиты опера и балет. Культовые и светские церемониалы с элементами сценического действия и слова (церковное богослужение, придворные ритуалы или народные празднества) породили мессу, канцону, кантату, марш. Наконец, ведущие жанры инструментального творчества романтиков (симфонические поэмы, увертюры, фортепианные миниатюры и циклы, программные симфонии) возникли и совершенствовались под сильнейшим воздействием литературной программы. Программность романтиков предстает, таким образом, лишь как разновидность общей закономерности, неизменно проявлявшейся на протяжении всей известной нам истории музыки.

Программность трактована здесь в широком и несколько условном смысле, а не только как характерное понятие, введенное симфонистами XIX века. Под «программной» мы понимаем **всякую** музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания **привлекает и внемузыкальные элементы**, такие, как слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п., вплоть до литературного заголовка. Она появляется в музыкальном творчестве самых разных стилистических эпох. Более того, нам представляется, что непрерывная смена «программной» и «чистой» музыки или, точнее, процесс перехода

[7] Под сонатой-симфонией мы подразумеваем также и камерно-инструментальные ансамбли — квартеты, квинтеты, трио и т. п.

<стр. 22>

первой во вторую является одной из кардинальных и устойчивых закономерностей музыкального искусства. Связь с другими видами искусств, и притом почти исключительно с литературой и театром, неизменно лежит в основе всего известного нам музыкального творчества начиная с позднего Ренессанса. Она играет жизненно важную роль в процессе отбора выразительных средств, с помощью которых музыкальный язык обретает возможность создать яркие образы. Эта связь помогает композитору найти наиболее точную, многостороннюю и выразительную музыкальную характеристику, а слушателю — определить степень соответствия между литературным (или сценическим) и музыкальным образом.

В период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением. Определенные интонации и формообразующие приемы постепенно начинают связываться с более или менее конкретными поэтическими или сценическими образами. В известный момент этот процесс достигает такой ассоциативной силы, что наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть сколько-нибудь важным. «Отвлеченные» музыкальные приемы оказываются сами по себе способными вызывать у слушателя соответствующую эмоциональную реакцию и однозначные, хотя и обобщенные, идейные ассоциации. Эти этапы «высокой зрелости» музыкального языка совпадают с кульминационными точками в развитии стиля. И снова приведем несколько примеров.

Трагический образ душевного одиночества впервые запечатлен в классической форме в романах Шуберта. На протяжении последующих десятилетий он продолжал разрабатываться в неразрывном слиянии с поэтическим текстом. Постепенно интонации скорбного лирического романа настолько типизировались и приобрели такую непосредственную выразительную силу, что связь с литературным образом стала излишней. Так, в главной партии Четвертой симфонии Брамса эти интонации, переведенные уже в чисто инструментальный план, стали сами по себе носителями настроения печали. С первых звуков симфонии перед слушателем возникает образ душевного мира романтика-одиночки, мир романсов Шуберта («Маргарита за прялкой», «Скиталец», цикл «Зимний путь») и Шумана

<стр. 23>

(«Во сне я горько плакал», «Напевом скрипка чарует») [8].

Совершенно так же призывные фанфарные интонации второго тематического эпизода навеяны сценическим образом романтического героя, характерным для оперной культуры XIX столетия (рыцарь Адоляр из «Эврианты» Вебера, Зигфрид из тетралогии Вагнера и другие). А народно-жанровый тематизм скерцо обобщает музыку «крестьянских празднеств», ставших традицией в театральной и программной инструментальной музыке того же века (вспомним «Веселое сборище поселян» из «Пасторальной симфонии» Бетховена, крестьянские сцены в «Волшебном стрелке» и «Эврианте» Вебера, «Проданной невесте» Сметаны, программной картине «Утро на Рейне» из Третьей симфонии Шумана и многие другие).

Не менее очевидно, чем у Брамса, выражены эмоционально-ассоциативные связи и Шестой симфонии Чайковского. Ее тематический материал обобщает еще более длительный период интонационного формирования под влиянием литературно-сценических образов. Колоссальная сила воздействия этого произведения в значительной мере обусловлена тем, что в нем оживают не только интонации «романтического века», но и обороты, сложившиеся в отдаленную предклассицистскую эпоху. Каждому очевидно органическое родство побочной партии с интонациями любовно-лирического романа, скерцо — с характерными приемами блестящей маршевой героини и феерически-«потусторонним» колоритом или мелодии второй части — с изящной салонной вальсовостью. Но трагическая экспрессия вступления, главной темы первой части, темы финала восходит к гораздо более старинным выразительным

[8] Эти же интонации звучат и у самого Шуберта — в «Неоконченной симфонии» и в квартете a-moll. Однако их влияние на общеевропейскую культуру середины и третьей четверти XIX века было исключено, так как «Неоконченная симфония» прозвучала впервые чуть ли не полвека спустя после ее создания (в декабре 1865 года), то есть незадолго до того, как Брамс приступил к созданию своих симфоний, а единственный, изданный при жизни композитора квартет a-moll не привлек сколько-нибудь широкого внимания. Вместе с тем романсы Шуберта и многих его последователей (Шумана, Мендельсона, Франца, Брамса) глубоко внедрились в музыкальное сознание XIX века.

<стр. 24>

приемам, которые первоначально сложились еще в операх XVII века, в музыке, сопровождающей сцены смерти и скорби [9].

Подобные образно-интонационные связи обнаруживаются и по многим другим «абсолютных» инструментальных произведениях конца века, завершающих романтическую эпоху в музыке. Так, например, в тематизме произведений Франка легко узнаются «интонации томления», столь характерные для сценических, вокальных, программно-инструментальных произведений романтиков («Тристан и Изольда» Вагнера, «Рай и Пери» Шумана, «Ромео и Джульетта» Берлиоза и т. д.). Вальсовые ритмоинтонации, впервые внедренные в область «высокого» искусства — в программные пьесы и оперные сцены («Приглашение к танцу», «Волшебный стрелок» Вебера, «Карнавал» Шумана, «Сцена на балу» из «Фантастической симфонии» Берлиоза и

другие), — кладутся в основу целых частей беспрограммных симфонических циклов (Третья симфония Брамса, Пятая и Шестая Чайковского и многие другие, вплоть до Пятой Шостаковича).

Обратимся к другому примеру из значительно более отдаленной эпохи — музыкальной культуры XV—XVI столетий. В этот период сформировался обобщенно-философский жанр мессы, идеально воплощающий образы углубленного созерцания. Ренессансная месса выполняла для своей эпохи ту же роль отвлеченного, возвышенного искусства, которую впоследствии переняла симфония. Несмотря на сохранившуюся связь с церковью, месса уже в XV веке не только переросла свои первоначальные культовые рамки, но, по существу, утратила свой некогда «программный» характер — свою некогда полнейшую зависимость от слова и содержания молитвы. Вторжение в музыкальную часть мессы народных напевов со случайными (а часто и фривольными) текстами, расчленения молитвенного текста, делающие его неузнаваемым и бессмысленным, стали к тому времени нормальной практикой и традицией.

Это подтверждает вывод о том, что наличие текста уже не диктовалось художественными особенностями самого жанра. Музыкальное содержание мессы отличалось полной

[9] Подробнее об этом см. в четвертой главе.

<стр. 25>

образной завершенностью и с художественной точки зрения не нуждалось в дополнительных «программных» элементах — слове и ритуале, как это было на ранних стадиях ее развития. Не случайно в настоящее время утвердилась точка зрения, что ренессансные мессы предназначались не только для хора; их отвлеченный характер допускал и инструментальное исполнение. Названия, предшествующие каждой части мессы, к тому времени уже не имели конкретизирующего сюжетного значения. Они выполняли приблизительно такую же функцию, как обозначения *Allegro*, *Andante*, *Menuetto*, *Presto* и т. п. перед частями сонатно-симфонического цикла.

Но если мы проследим образные и интонационные связи зрелых месс ренессансного периода, то увидим, что и они опирались на предшествующие и современные им программные жанры. Так, например, типичные полифонические приемы мессы долгое время вырабатывались и звукоизобразительных вокальных мадригалах и каччах, создававшихся на поэтические тексты. В частности, каноническая имитация впервые получила права гражданства в жанровых песнях, изображавших охоту, погоню. Аккордовые обороты «славления» выросли из музыки к торжественным придворным шествиям. Особенности мелодического письма мессы обобщали огромный опыт церковного псалмодирования, связанного с произношением молитвенного текста, и светских песен на стихи поэтов эпохи Ренессанса. Для характерных драматических эффектов были использованы старинные традиции культовых антифонных противопоставлений и т. п. В результате всего этого вне текста, вне ритуала, вне церковной обстановки музыкальные «темы» месс воздействовали на слушателя своими конкретными художественными ассоциациями: мистическое созерцание и ренессансное ощущение бытия, страх перед неведомым и радостное восприятие природы, погружение в себя и славление бога...

Подобная зависимость музыки от программного, внемusикального начала прослеживается и в искусстве других эпох и стилей. Так, симфонии Чайковского, Брамса, Франка, Дворжака обобщили завоевания «романтического века», поздние ренессансные мессы — стилевые находки мастеров Возрождения, «чистый», «отвлеченный» симфонизм Гайдна, Моцарта, Бетховена вобрал в себя программные образы века Просвещения, а классическая полифония

<стр. 26>

Баха и Генделя — всю многообразную культуру Ренессанса и барокко (в какой-то мере и раннего классицизма).

В наше время намечается новая линия программных образов, связанных с самым массовым видом искусства XX столетия, — кино, специфика которого находит своеобразное отражение в инструментальной культуре современности (в частности, у Прокофьева, Шостаковича, Мийо, Воан-Уильямса и других).

Как видим, постепенное обособление, отпочкование «чистой выразительности» в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной, почти всегда программной основы — **общая закономерность музыкального искусства.**

Это относится не только к интонационной сфере, но и к формообразующим средствам. Правда, их окрашенность литературно-программными ассоциациями менее наглядна в силу специфичности конструктивных элементов музыки. И тем не менее можно проследить такую связь. Так, например, прием канонической имитации, разработанный в хоровых качках как звукоизображение охотничьей погони, четыре века спустя в классической полифонии Баха олицетворяет поступательное движение. Ритмическая повторность — неотъемлемый элемент народных танцев и балетных сцен — в отвлеченных инструментальных произведениях классицизма способствовала созданию образа объективного, коллективно-организованного начала. Эффект рефрена, регулярно сменяющегося различными эпизодами, впервые обозначился в хороводах очень отдаленного времени как чередование солиста и хора; в финалах же классической симфонии он лег в основу формы рондо и стал «принадлежностью» народно-жанровых игровых образов.

В романсной лирике XIX века интенсивно развивались варьированная куплетность и свободно варьированная песенная миниатюра как средство индивидуализации и психологизации деталей поэтического образа. В симфонической музыке этот романсный прием перерос в принцип романтической трансформации тем, который придает крупномасштабным произведениям Листа, Берлиоза, Шумана их характерный, субъективно-лирический облик.

Приведенные примеры, заимствованные из музыкального творчества некоторых композиторских школ Европы,

<стр. 27>

проясняют, как нам кажется, мысль, постулированную в начале главы. Они помогают понять природу **двойственности** языка музыки — его имманентность, замкнутость, отвлеченность, с одной стороны, и способность к «расшифровке» при помощи обобщенных литературно-программных аналогий — с другой. Эти тенденции обуславливают и **возможность непосредственного эмоционального воздействия «чистой» музыки.** Они же объясняют такое характерное явление, как запаздывание музыкальных произведений по сравнению с их литературными прототипами. Длительный исторический отбор выразительных средств инструментальной музыки в связи с конкретными образами молитвенного ритуала и светского обряда, театра и балета, романса и оратории, наконец, программы, связанной с литературными мотивами романа и повести, постепенно завершается формированием такой образно-интонационной сферы, которая входит в духовную жизнь современности как выразитель ее художественной психологии.

4

И, однако, именно тогда, когда анализируешь связи музыки с литературно-сценическим (или ритуальным) материалом, особенно рельефно проступают ее неповторимые особенности.

Мы впали бы в серьезную ошибку, если бы стремились найти здесь прямые аналогии с конкретно-образным, сюжетным и рациональным началом, характерным для литературы и театра. В музыке влияния литературы и драмы преломляются в весьма специфической форме, **косвенно и опосредствованно, через призму ее собственных выразительных возможностей.**

Разумеется, музыка воздействует на слушателя только при помощи своих формальных эстетических средств. Красота звучаний, красота пропорций звучащего материала — только этими приемами и располагает музыкальное искусство для возбуждения эмоциональной реакции. Это и есть тот первичный, необходимый элемент, без которого музыка перестает быть музыкой и который неоднократно провозглашался всеисчерпывающей сущностью музыкального творчества. Собственно, к этому положению сводится сущность гансликианской эстетики. Ганслик восстает против

<стр. 28>

стремления слушателей «домысливать» то, чего в замысле композитора не было, приписывать музыкальным темам внемузыкальное содержание, которое в них не заложено, ибо в музыке нет ничего, кроме звуков, их последований, их расположения во времени, эффектов быстроты или медленности, громкости или тишины. Это положение само по себе бесспорно. Наше расхождение с Гансликом и его приверженцами заключается в том, что формальные приемы сочинения не должны быть противопоставлены эмоциональному впечатлению как нечто взаимоисключающее. Гансликианцы делают вывод на основании изучения только одной стороны процесса. Это односторонняя, незавершенная теория, всецело исключая из поля зрения такой существенный фактор самой музыки, как **эмоционально-ассоциативные** связи формально-конструктивных элементов. Композитор, разумеется, работает над интонационным и формообразующим материалом — над тем единственным материалом, из которого может возникнуть музыкальное произведение. Но его музыка живет только потому, что ее «технические» элементы таят в себе возможности эмоционального и идейно-ассоциативного воздействия.

В основе слушательских интерпретаций лежит объективное начало, объективная выразительность, установившаяся в музыкальном восприятии определенной культурной эпохи. Слушатель «вкладывает» в музыкальное произведение эмоциональное содержание не потому, что «домысливает» его на основе своих произвольных, субъективных фантазий. Если интонационно-конструктивный материал способен дойти до сколько-нибудь широкой аудитории, то это означает, что он (даже независимо от сознания композитора) содержит ассоциативные связи, выработавшиеся в процессе длительного общественного отбора. Шестая симфония Чайковского ни в какой среде не воспринимается как произведение жизнерадостное или наивно-жанровое; никто еще не назвал финал Девятой симфонии Бетховена реквиемом; а «Лунный Пьеро» Шёнберга вызывает предчувствия катастрофы у самых разных слушателей. В самом тематическом материале, во всех технически-конструктивных элементах уже заложены «однозначные» эмоциональные ассоциации (если речь идет не о мертворожденном произведении, а о таком, которое вошло в духовную жизнь современности).

<стр. 29>

Никогда ария Глюка «Потерял я Эвридику» не могла бы быть воспринята как ария торжествующая, даже если бы первая строка текста была заменена на «Вновь обрел я Эвридику», согласно остроумному, но не выдерживающему критики полемическому доводу Ганслика. Можно согласиться с тем, что в этой музыке нет достаточного драматического пафоса и трагической силы (в особенности на слух послебетховенского времени); можно находить, что в развитии всей оперы эта ария не выполняет той кульминационной роли, которую можно было бы от нее ожидать. Но ни один музыкально восприимчивый человек, психология которого формировалась в традициях европейской музыки, не будет воспринимать ее как радостно-торжествующую (несмотря на то что основная тема-рефрен звучит в мажоре). Формально-структурные средства, использованные в этой арии (мелодия, обыгрывающая нисходящие задержания, дробная фразировка, тембр струнных инструментов, динамика, почти не превышающая *piano*) [10], издавна стали носителем женственного, чувствительного образа, настроения нежной меланхолии и совершенно чужды сфере ликующих интонаций.

В музыкальном отношении ария «Потерял я Эвридику» настолько завершена, настолько насыщена эмоциональными связями, что наличие текста ничего не добавляет к ее выразительной силе.

Исследователи Шуберта неоднократно обращали внимание на характерный формально-стилистический прием в его творчестве — появление неожиданного мажорного трезвучия после длительного пребывания в одноименном миноре. Можно ли отрицать, что для всякого минимально музыкального слушателя, даже не имеющего представления о ладовых системах, этот прием несет в себе ярчайший светотеневой эффект — эффект внезапного луча солнца после длительных сумерек или проблеска надежды в душевном состоянии мрака и меланхолии? В романсах Шуберта такие места соответствуют текстам, выражающим именно это психологическое состояние. Разумеется, подобный прием может быть с исчерпывающей технической точностью обозначен как чередование минорного и мажорного ладов. Однако благодаря тому что начиная с XVII

[10] Подробнее это рассматривается в четвертой главе.

<стр. 30>

века минорный лад неизменно характеризовал программные образы скорби и смерти, в то время как мажор — ликующее построение, эти два лада приобрели столь ясно выраженную **эмоциональную окраску**, что любой европеец однозначно реагирует на их сопоставление. Вместе с тем для восточных народов пониженная терция в мелодике вовсе не означает непременно меланхолическое, «минорное» настроение.

Огромный интерес представляют собой эскизные тетради Бетховена, в известной мере раскрывающие для нас его работу над формально-структурной стороной. Сравнивая первоначальные, промежуточные и окончательные варианты занесенных туда тем, мы видим, как Бетховен добивался эффекта «мелодической концентрации». Пространно изложенная мелодия со множеством проходящих нот и неаккордовых звуков, с ритмическими узорами мелкой длительности последовательно сжимается в предельно лаконичное построение, состоящее только из опорных, оголенных, аккордовых звуков, очищенное от всего, что может ослабить целеустремленный восходящий эффект. Мелодика теряет уравновешенную расчлененную структуру, симметрия в ней как бы нарочито нарушена. Элементарные гармонические тяготения осложняются последовательным нагнетанием «доминантности». Все это, разумеется, сугубо формальные моменты. У нас почти нет данных о программном содержании, которое Бетховен вкладывал в свою музыку. И, однако, музыкальный язык Бетховена безоговорочно и непосредственно воспринимается слушателем как дерзкий вызов «галантно-чувствительному» стилю с его украшениями, реверансами, «вздохами», с его идеально отшлифованной симметрией и периодичностью структуры, утонченно детализированной мелодикой. В бетховенской фанфарно-героической мелодике слышится «марсельезное» начало, а структура, тяготеющая к кульминации в конце, вызывает ощущение возбужденного движения. Грандиозные разработочные эпизоды порождают максимально напряженные образы, тематические контрасты ассоциируются с острыми драматургическими конфликтами, и т. д., и т. п. Через усовершенствование формально композиционных, «технических» элементов нашла выражение музыкальная эстетика революционной эпохи...

Приведем высказывание Стравинского — композитора, который меньше всего был склонен к словесным описаниям

<стр. 31>

музыки. Композитор «...схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении» [11].

В другом месте он пишет: «Произведение действительно воплощает чувства композитора и, конечно, может рассматриваться как их выражение или символизация, хотя композитор и не делает этого сознательно» [12].

Итак, музыке отнюдь не чуждо такое содержание, которое соприкасалось бы с идейной и образной сферой других искусств — словесно-конкретного или изобразительного характера. Но, как было сказано выше, образы, навеянные литературой и театром, она преломляет по-своему, через особую выразительную систему, лишенную предметного или сюжетного начала. Единство выразительного стиля и типического круга образов в музыке и литературе вряд ли когда-либо проявлялось с прямолинейной непосредственностью. Художественную систему музыки, ее образный строй нельзя «перевести» в литературный план без чудовищного их обеднения и искажения. Правда, музыкально восприимчивый слушатель часто улавливает родство между некоторыми музыкальными и литературными явлениями. Так, моцартовский симфонизм наталкивает на мысль о «театральности», в фортепианных циклах Шумана таится аналогия с «новеллистичностью», в вагнеровских драмах — с «поэмами». Известная степень конкретности сопровождает наше восприятие всякого музыкального образа. Мы легко отличаем отвлеченно-возвышенную созерцательность хоровой музыки Палестрины от созерцательности музыкальных импрессионистов, гораздо более чувственной и гедонистической, или философски-уравновешенную лирику Баха от субъективно-утонченной лирики Гуго Вольфа. Если в «Пасторальной симфонии» Бетховена возникает образ руссоистской идилличности, то на музыкальных пейзажах «Фантастической» Берлиоза лежат сумрачные тени индивидуалистической рефлексии. В берлиозовском Ромео ясно слышатся отзвуки душевной настроенности Чайльд Гарольда. «Крейслериана» Шумана и в самом деле пронизана импульсивной порывистостью,

[11] Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 216.

[12] Там же, с. 215.

<стр. 32>

заставляющей вспомнить бурный, неуравновешенный мир гофмановского капельмейстера, а в лирической вальсовости многих тем Чайковского оживает атмосфера идиллически патриархальных «дворянских гнезд». И, однако, стремление к более подробной литературной конкретизации всегда чревато опасностью нарушить законы музыкальной выразительности и музыкального восприятия. Как ни ясно ощутимы подобные эмоционально-художественные связи, попытка еще более детализировать их при помощи сюжетных, **рационально объединенных** между собой образов сразу выводит нас за пределы музыки.

В музыке есть своя логика, чуждая предметно-логическому мышлению. В ней есть своя образная система, преемственно связанная с кругом образов, исторически разработанных и внедрившихся в творчество предшествующей эпохи. Соприкасаясь с образами литературы, она ни в коей мере не совпадает с ними.

Поясним эту мысль еще одной группой примеров.

В период, последовавший за Великой Французской революцией, духовная жизнь Европы формировалась под знаком неприятия нового уклада. Социальный протест определил все многообразные течения в литературе «романтического века». Он лежит в основе как пассивного, так и действенного романтизма, он же породил ряд выдающихся явлений реалистической литературы. Но в музыке он нигде не звучит обнаженно, прямолинейно, а неизменно «маскируется» в своеобразные символы. Состояние душевной неудовлетворенности и разлада, которое было вызвано к жизни отрицанием «нового порядка», преломлено в музыке через ее специфический образный строй.

Например, символом неуютного и враждебного мира становится в музыке трагедия отвергнутой любви. Эта характернейшая тема в музыкальном творчестве «реставрационной эпохи» была открыта гениальным песенным циклом Шуберта «Зимний путь». Стремление вырваться за рамки мрачной и скучной действительности воплотилось в музыке в виде другого характернейшего образа XIX столетия — призрачного мира феерии. «Оберон» Вебера, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Ариель» Шумана, «Фея

Маб» Берлиоза и многие другие скерцозно-фантастические образы олицетворяют мечту о прекрасном мире, столь непохожем на серые будни реальности. Мироощущением

<стр. 33>

острой неудовлетворенности порожден и другой типический образ той эпохи — образ мятущейся романтической души, проходящий через музыкальное искусство от «флорестановско-манфредовского» начала у Шумана до сонат и скерцо Шопена или рапсодий Брамса. В музыкальном плане это мироощущение преломилось и в образе любовного томления, пронизывающего романсное, оперное и инструментальное творчество романтиков. Вспомним «Любовь поэта» Шумана, «Тристана и Изольду» Вагнера, «Ромео на балу» и «Сцену в саду» из «Ромео и Джульетты» Берлиоза, его же «Фантастическую симфонию» и т. п.

В частности, в «Фантастической симфонии» образы сновидений, порожденных чувством неразделенной любви, в музыке имеют совсем иной характер, чем в литературном сценарии. В них нет ничего эротического. Они, как говорилось выше, выражают «бальзаковскую тему», преломленную через образный строй музыки.

Неудовлетворенность действительностью, мечта о недостигаемо прекрасном идеале, чувство одиночества, индивидуалистическая рефлексия, неистовое, непримиримое отношение к миру, где господствует цинизм и утрачены идеалы и иллюзии, — вот эмоциональный подтекст музыки этого произведения, воплощенный через характерную образную систему музыкального искусства, через ставшую традиционной в ней тему любви.

Мысль Вагнера о борьбе с властью капитала, ясно продуманная, выношенная и многократно изложенная в его статьях, в музыке «Кольца нибелунга» облечена в сугубо отвлеченную, фантастическую форму. Пантеистические картины природы, вымышленный мир древней мифологии, озаренный прекрасным светом, «невиданным никем на суше иль на море» (Вордсворт), мотивы любовного томления, «сумерки богов» — через подобные образы и настроения выражает Вагнер свою идею. Кажется бы, что может быть дальше от романтической поэчности «Кольца нибелунга», чем предельно конкретные, реалистические картины парижского общества, запечатленные в «Человеческой комедии»? А между тем эти две крупнейшие «саги» в искусстве прошлого века посвящены одной теме и каждая из них олицетворяет неповторимый образный строй и выразительную специфику **своего** искусства.

<стр. 34>

Даже и в тех случаях, когда тематизм легко «расшифровывается» при помощи определенных литературных ассоциаций, развитие и сопоставление интонационного материала подчиняется особым законам, не имеющим прямых точек соприкосновения с логикой литературного сюжета.

Вернемся еще раз к увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». Почти каждый из ее тематических эпизодов связывается с одним из образов шекспировского произведения. Тут и тема патера Лоренцо, носителя обобщающей философской идеи драмы (осуждение мрачных, варварских нравов средневековья), и тема вражды и мести, и безгранично прекрасная тема любви. Но вправе ли мы утверждать, что в своем произведении Чайковский говорит именно о шекспировских героях? Ведь в его музыке нет даже и намека на конкретные образы Ромео и Джульетты. Нет в ней и того исторического, локального, бытового фона, который образует важнейший колорит шекспировской драмы (и, заметим попутно, театрализованной симфонии «Ромео и Джульетта» Берлиоза). Не отражена в ней и драматургическая композиция пьесы — цепь нарастающих событий, приводящих к роковой кульминации. Чайковский не воспроизвел ни буквальные образы драмы, ни ее сюжетную канву, ни даже логику театральной драматургии. Но зато в его произведении оживает высокая приподнятость шекспировского стиля и его острый конфликтный драматизм. С потрясающей силой в нем воссоздана атмосфера страстной и

трагической борьбы, чувство роковой обреченности, мечта о недостижимом счастье и суровое, осуждающее начало.

Все это выражено в условных формах сонатной драматургии, через характерный инструментальный тематизм, интонации которого сложились в романтической музыке XIX века. Сегодня мы имеем все основания «прочитывать» увертюру Чайковского не столько как «повесть о Ромео и Джульетте», сколько как рассказ о трагедийных сторонах современности самого композитора. И разве шекспировская драма не играет в данном случае роль обобщенной программы, которая одновременно и помогает раскрыть музыкальный замысел и «зашифровывает» его? В этом произведении обнажены как моменты общности между музыкальными и литературными произведениями, так и принципиальные моменты расхождения между ними.

<стр. 35>

Проблема внемusикального начала, заключенного в собственно музыкальной выразительности, — общая для разных стилей и эпох. Но для каждого отдельного случая ее решение требует индивидуального подхода. Глубокая внутренняя зависимость музыки от программной идеи может проявляться в **отдельных сторонах** произведения. Так, в одном случае она прослеживается в общих чертах **стиля**, к которому принадлежит рассматриваемое сочинение; в другом определяет характер музыкального **тематизма**, в третьем — особенности **формы** и т. п. Вместе с тем решение проблемы внемusикального в музыке неотделимо и от более широких историко-культурных предпосылок.

Господствующие эстетические тенденции времени, система образов, уже сложившаяся в музыкальном творчестве предшественников, конкретные музыкальные истоки тематизма и принципов формообразования данного стиля, традиции определенной национальной культуры — всё это определяет внешний облик музыкальных средств, отражающих определенную программную идею. Именно в силу этого возможности различной конкретизации проблемы внемusикального в музыке по существу неисчерпаемы.

В данной работе в качестве объекта исследования (как указывалось выше) избрана венская классическая симфония. Прослеживая воздействие литературно-программного принципа на ее характерный круг интонаций и господствующие принципы формообразования, мы обнаруживаем их глубокое родство с образной системой и выразительными средствами, которые рождались и отчеканивались в музыкальном театре на протяжении предшествующего полуторавекового периода. Сопоставление симфонии #со всеми другими инструментальными жанрами XVII и первой половины XVIII столетий выявляет ее ярко выраженные театральные связи, заставляющие воспринимать ее как своеобразную инструментальную драму. Попытка «расшифровать» театральные ассоциации классической сонаты-симфонии века Просвещения и образует тему этой книги.

При этом, однако, нельзя упускать из виду следующее важнейшее обстоятельство. В симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена оперно-театральные связи проявляются через

<стр. 36>

специфически музыкальную, инструментальную выразительность. Ведь на австро-немецкой почве издавна сложились богатейшие традиции инструментальной музыки, в которой жизненные явления преломлялись через строй отвлеченной мысли. Венская классическая симфония, порожденная этой культурой, выражает не столько образы непосредственно театрального действия, сколько их своеобразное претворение через отвлеченно-созерцательную атмосферу немецкой инструментальной школы.

Параллельным к настоящей работе мог бы быть анализ формально-композиционных черт, связывающих симфонию с углубленно-философским началом в музыке. Через concerto grosso и трио-сонату, через органную литературу XVII века вплоть до ренессансной полифонии тянутся вглубь нити к симфонии венских классиков. Только тогда, когда формально-композиционные элементы, ставшие носителями театрально-драматической идеи, органически слились с приемами, свойственными музыке, выражающей

размышление, — только тогда появилось великое симфоническое искусство, затмившее в век Просвещения все инструментальное творчество предшествующей эпохи. Венская классическая симфония родилась одновременно и как возвышенное, отвлеченное «искусство храма», и как своеобразная инструментальная драма.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Значение театра для музыкальной культуры классицизма

1

Используем избитый прием фантастической литературы, включим «машину времени» и перенесем культурного европейца-меломана эпохи позднего Возрождения на сто — сто пятьдесят лет вперед. Этот ценитель сложного нидерландского многоголосия, утонченных красочных звучаний мадригалов содрогнется в ужасе от чудовищного обеднения, которому (как должны судить его художественная психология и слух) подверглось музыкальное искусство за истекшее столетие. Он заметит, что распалась логика искусных крупномасштабных конструкций, которым по праву гордился ренессансный интеллект; красочность и насыщенность звучаний оскудела; многоплановое смешение полифонических пластов уступило место «жидкому» звучанию одного голоса, поддерживаемого странным и немонолитным звучанием инструментов. Ему покажется, что рухнули незыблемые основы музыкальной выразительности, создающие прежде всего то возвышенное созерцательное настроение, которое было высшим достижением и неотъемлемой частью музыкального искусства ренессансной эпохи. Музыка нового времени говорит о чем-то ином — более низменно-человеческом, более наивном и упрощенном. При этом ему нелегко уловить законы новой музыкальной логики, новой красоты музыкального языка. Ведь если бы он и смог проследить преемственность между этой новейшей музыкой и музыкальным искусством эпохи Данте и Шекспира, Коперника и Джордано Бруно, Рафаэля и Микеланджело, то нити этой преемственности вели бы не к высоким профессиональным сферам, а к «вульгарному», бытовому искусству: домашние и уличные напевы, отыгрыши лютовых пьес, элементарные

<стр. 38>

ритмы танцев — только эти черты простого бытового искусства угадываются в непонятном музыкальном языке нового времени. Да и где звучит и развивается теперь музыкальное искусство высоких профессиональных традиций? Что стало с многовековыми центрами музыкального профессионализма — католическим храмом и камератой просвещенных гуманистов? В этом новом и чуждом для ренессансной психологии мире центром притяжения как для музыкантов-профессионалов, так и для любителей-меломанов стали публичные помещения со сценой и эстрадой. Здесь солирующие певцы и инструменталисты не столько воспитывают и вдохновляют слушателей, сколько развлекают их в традициях общедоступных театров. Очевидно, между поколением Палестрины — Габриели — Джезуальдо и поколением Люлли — Пёрселла — Скарлатти музыкальная культура Европы пережила какой-то радикальный переворот. Он опрокинул все традиции музыкального искусства предшествовавшей многовековой эпохи, опроверг все законы его художественной выразительности.

И в самом деле, на рубеже XVI и XVII столетий в музыкальной эстетике в целом, в музыкальном языке в частности, совершился громадный перелом. По масштабу и значению он не имел себе подобных на протяжении всей известной нам истории музыки [1]. Продолжим наш эксперимент с «машинной времени» — и без труда убедимся в этом.

[1] Лишь в наши дни новейшие течения «авангарда» еще более радикально порывают с многовековыми традициями европейской музыки. Однако исторические параллели в данном случае не оправданы: пока еще преждевременно судить о том, сможет ли современный «авангард» включиться в традиционное русло профессиональной музыки Европы. Не исключено, что эти течения представляют совершенно особую ветвь

интеллектуальной деятельности, не совпадающей с эстетикой многовекового музыкального творчества и имеющей общую с ним лишь сонорную природу. Более уместной представляется нам аналогия с додекафонной и серийной системой. Опыт последнего времени показывает, что тональная музыка и додекафонная техника способны к скрещиванию и сосуществованию в рамках традиционных жанров. Но о современных нам процессах судить всегда очень трудно. И мы не решаемся предсказывать с позиций будущего значение переворота, провозглашенного атональной и додекафонной музыкой.

<стр. 39>

Перенесем современника Моцарта и раннего Бетховена на симфонический концерт 80-х или 90-х годов XIX столетия, где исполнялись бы симфонии Брамса, Чайковского, Дворжака. Несмотря на потрясение, которое испытал бы наш слушатель, он распознал бы в строе художественного мышления этих композиторов преемственность с музыкальной логикой своего времени. И тематизм, связанный с господством мелодического начала, и законы тонального движения, как основа формы, и принципы сонатного формообразования, и многое другое в полной мере сохранили свою силу в музыке нового века. И самое важное — остался жанр симфонии как выражение обобщенно-философского мышления в музыке. Современника «Орфея» и «Альцесты», «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» должна была бы ошеломить музыкальная драма Вагнера. Но даже и в этом искусстве оставались «соединительные интонации» между классической глюковско-моцартовской драматургией, с одной стороны, и созданиями «великого разрушителя» традиционного оперного жанра — с другой. При всех переменах, которые внесло XIX столетие в мышление века Просвещения, музыкально развитый слушатель был бы вполне способен оценить музыкальную культуру позднего романтизма как «проекцию в будущее» художественных принципов своей эпохи. Наверно, еще менее болезненным был бы неожиданный «перелет через столетие» посетителя первых музыкальных театров Венеции в оперный зал конца XVIII века. Ведь уже в его время опера становилась господствующим видом искусства своей эпохи. Уже в музыкальных драмах Монтеверди, в операх и ораториях Кавалли, Кальдара, Кариссими, Чести и многих других обозначились истоки классицистского оперного стиля. Между Кавалли и Моцартом, между Люлли и Глюком, между Кариссими и Генделем ясно слышатся сюжетно-образные и интонационные «переклички». Разумеется, облик оперы в ее «зрелом возрасте» неизбежно должен был бы поразить слушателя, знакомого с ней только по периоду ее «детства». И тем не менее можно было бы распознать в ней знакомые черты, констатировать расцвет некоторых ее задатков, намеченных уже в далекий период ее зарождения.

А как реагировало бы раннее XV столетие на искусство Орlando Лассо, Жоскена Дебре или Палестрины? Как отнеслись бы создатели искусства *ars nova* к достижениям

<стр. 40>

нидерландской школы? Наконец, если бы музыкальным деятелям позднего средневековья пришлось неожиданно столкнуться со светскими мадригалами и каччами раннего Возрождения или даже с мессами и канцонами бургундцев, — разве были бы они так же потрясены, как человек, шагнувший из музыкального XVI столетия непосредственно в конец XVII?

Путь, пройденный музыкальным искусством от позднего средневековья к позднему Ренессансу, колоссален. Разрыв между элементарным многоголосием дискантистов и виртуозной нидерландской полифонией можно по праву сравнить с пропастью, отделяющей одноэтажное деревянное строение от величественного готического храма. И все же через музыкальное искусство этой многовековой эпохи, при всех его ясно выраженных различных стадиях и ответвлениях, проходит мощная объединяющая струя преемственности.

Преимственность в складе эстетического мышления, в принципах конструкции, в выразительных приемах ощутима между всеми сменяющимися друг друга полифоническими школами средневековья и Возрождения. Прямые потомки мотетов позднего средневековья легко различимы в хоровых жанрах франко-фламандцев. Палестриновская месса являет собой чудесный образец беспредельного обогащения ранней католической мессы. Если бы Леонину и Перотину [2] довелось услышать развитое многоголосие нидерландцев, то, вероятно, они почувствовали бы не только растерянность и недоумение, но и гордость за свои собственные художественные открытия. «Вот каких высот достигли найденные нами принципы, — подумали бы они, — вот какие безграничные перспективы открыло наше стремление придать голосам самостоятельность, освободить их от всеподавляющей роли григорианского хора». Правда, аскетический вкус этих церковных регентов вряд ли принял бы перегруженность звучаний позднего многоголосия; его грандиозные масштабы не укладывались бы в скромные рамки их музыкального мышления, а светская песня в роли *cantus firmus*, конечно, шокировала бы

[2] Леонин и Перотин — создатели профессиональной полифонии, работавшие при соборе Парижской богородицы со второй половины XII до первой трети XIII столетия.

<стр. 41>

их. Но разве все это могло бы им помешать узнать в хоровых жанрах позднего Ренессанса безусловных (хотя и далеких) отпрысков их собственных двух- и трехголосных кондуктов? И только на рубеже XVI и XVII столетий линия преимущественности резко обрывается и на некоторое время исчезает из поля зрения.

Что же произошло на этом историческом пороге? Какая радикальная переоценка ценностей повлекла за собой новые пути музыкального искусства? В чем, наконец, проявились эти новые пути?

Музыкально-теоретическая сторона этого явления общеизвестна. В последний период Ренессанса в музыке совершился переход к новому стилю, опровергающему законы старинной полифонии. В тот момент, когда верхний голос оторвался от других голосов, когда он обрел самостоятельную жизнь, когда музыкальный язык из многоплановости перешел в двуплановость — причем двуплановость не равноправную, а такую, где верхний голос господствовал и подчинял себе все остальные голоса, — в этот момент в музыке родилась новая эпоха, в которой стали господствовать гомофонно-гармонический стиль и тональное мышление. Творчество почти всех великих композиторов-классиков — от Баха и Генделя до Вагнера и Чайковского — было порождением этого нового тонального, гомофонно-гармонического мышления. Тональная эпоха дала жизнь и всем без исключения современным музыкальным жанрам — от оперы до фортепианной миниатюры, от симфонии до романса, от оратории до квартета. Даже классическая fuga, завершившая развитие старинной полифонии, сложилась на основе тонально-гармонических законов.

И, однако, если оценивать музыкальные события рубежа XVI и XVII столетий только с точки зрения перемен в музыкальном языке, иначе говоря, если поставить во главу проблемы соотношение полифонического и гомофонно-гармонического начал, то утрачивается ощущение величия происшедшего, его исторический масштаб.

Безраздельное господство монодии в произведениях создателей «новой музыки» продолжалось очень недолго. По существу, уже с опер Монтеверди музыка опять насыщается многоголосием, восходящим к старинным традициям. На протяжении всего XVII столетия в итальянской опере

<стр. 42>

слышатся «пережитки» полифонии в виде мелодических подголосков, «неочищенных» гармоний, затушеванных кадансов, пространно развертывающихся мелодических линий. Более того, расцвет полифонии в инструментальной музыке начинается только в XVII

веке, и завершается он великими классиками следующего столетия — Генделем и Бахом. Еще несколько позднее полифония обогатит и венскую симфонию. Рассуждая таким образом, можно прийти к выводу, что общее между творчеством Ренессанса и искусством классицизма выражено не менее ярко, чем их отличия, и переход от старинно-полифонического к гомофонно-гармоническому стилю не сопровождался радикальным переломом.

Но подобный ход рассуждений (который часто приходится слышать) опровергается одним несокрушимым доводом. Если «смена веков», наметившаяся в музыкальном искусстве на рубеже XVI и XVII столетий, не носила характера революционного переворота, то почему же в таком случае из музыкальной жизни Европы следующего, **трехвекового** периода полностью выпала музыкальная культура Ренессанса и средневековья? Чем объясняется то, что вплоть до начала нашего столетия совсем не звучали произведения Монтеверди, Габриели, Жоскена Дебре, Окегема, Дюфаи, Гильома де Машо и других композиторов, пользовавшихся при жизни мировой славой? Ведь даже близкое гармоническому мышлению творчество Палестрины было заново «открыто» лишь в «век романтизма». До самого недавнего времени образованные любители музыки в нашей стране почти не представляли себе музыкальных современников Шекспира, Сервантеса, Ронсара, Петрарки, Данте. Музыкальные жанры, господствовавшие от позднего средневековья до позднего Возрождения (например: мотет, канцона, ричеркар), либо совсем исчезли из музыкальной практики последующего времени, либо начали играть сугубо второстепенную роль в разработке новых художественных идей.

Если на протяжении десяти-двенадцати поколений музыка эпохи Ренессанса и позднего средневековья пребывала в полной неизвестности и даже величайшие композиторы XVIII и XIX столетий не имели о ней представления, то, очевидно, для этого должны были быть очень веские причины. Возрождение ренессансной музыки в наши дни не позволяет оправдывать подобный пробел

<стр. 43>

«недоразвитостью» старинного искусства. Сегодня мы знаем, что полифоническая культура XIV—XVI столетий содержит подлинные художественные ценности; в ней нет ничего примитивного или неполноценного, что давало бы основание отнести ее только к «предыстории» музыкальной классики (как это делалось еще совсем недавно). Разгадку «тайны» надо искать в другом, а именно в **особом складе эстетического мышления** ренессансной эпохи, чуждом композиторам-классицистам и романтикам. И хотя революционные перевороты в искусстве — явление редкое, тем не менее в конце XVI века в музыке действительно произошел перелом, повлекший за собой последствия громадного исторического значения. И вызван он был причинами, выходящими далеко за пределы музыкального языка.

Гомофоно-гармонический стиль, к которому ясно тяготело почти все музыкальное творчество конца XVI столетия, был впервые «узаконен» в музыкальной драме. Рождение оперы и рождение тонально-гармонической эпохи произошло не только одновременно, но и в глубокой взаимосвязи. Именно создатели первой музыкальной драмы провозгласили смерть «варварской полифонии», объявив в качестве своей художественной платформы возрождение античной монодии в неразрывной связи с образами античной трагедии. Реформаторы в искусстве нередко заблуждаются в своих прогнозах, нередко придают своим первоначальным теоретическим толкованиям, которое не оправдывается дальнейшей судьбой их детища. Вагнер, например, на тысячах страниц с уничтожающим полемическим пылом, при помощи, казалось бы, безупречно убедительных доводов предсказывал неизбежную смерть оперы и грядущую победу созданной им музыкальной драмы. А последующее развитие музыки опровергло это убеждение. Именно как театральные жанры вагнеровская драма оказалась уязвимой. Разработанные же в ней принципы сквозного симфонического развития и обогащение тембровой и гармонической пикантности действительно определили в большой мере облик музыкального

творчества послевагнеровского периода. Так и — ранее — Глюк, формулируя свою реформу, подчеркивал стремление приблизить оперную музыку к естественным интонациям речи и освободить ее от замкнутых музыкальных форм, в которых он усматривал одни лишь

<стр. 44>

сковывающие условности. По пути этих крайних реформаторских «деклараций» не пошли не только Моцарт и Керубини, но даже и он сам [3]. Между тем музыка его лирических трагедий дала могучий толчок для развития и созревания классицистского музыкального стиля в целом.

Нечто подобное произошло и с создателем *dramma per musica*. Их запоздалый ренессансный пыл, их стремление вызвать к жизни дух античной драмы в эпоху, исчерпавшую интерес к идеалам аристократического гуманизма, неизбежно были обречены. Созданный ими тип музыкально-драматического спектакля не пережил своего времени. Он очень быстро преобразился в иное эстетическое явление. И, однако, в деятельности апологетов «новой музыки» и связанной с ней музыкальной драмы было заложено действительно великое начало.

Громадные последствия этой деятельности, которые они сами вряд ли могли предвидеть, заключались в том, что начиная с этого времени судьба всей профессиональной музыки Западной Европы на протяжении по крайней мере двух последующих столетий оказалась решающим образом связанной с театром.

В чем революционный смысл этого?

Сравним судьбы композиторского творчества в дооперную и оперную эпохи — и слияние музыки и театра предстанет перед нами во всем своем значении.

2

На протяжении многовекового периода, предшествовавшего рождению музыкальной драмы, развитие профессиональной музыки Западной Европы неизменно концентрировалось вокруг католической церкви. С того момента, как в Риме в VI веке нашей эры была создана певческая школа (*schola cantorum*), призванная распространять повсеместно художественные императивы католицизма, судьба профессионального композиторского творчества

[8] В реформаторских крайностях Глюка, проявившихся исключительно в его теоретических высказываниях, ощутимо сильнейшее влияние литератора Кальцабиджи.

<стр. 45>

Западной Европы была предопределена. Около десяти веков унифицированная музыка культа играла роль и художественной основы и единственного профессионального центра композиторского творчества.

Многотысячные кадры музыкантов — регентов, певцов, композиторов — формировались под непосредственным надзором церкви, в неразрывной связи с музыкой богослужения, под мощнейшим, непрекращающимся воздействием эстетики католицизма. Ни одна из других сфер музыкальной деятельности на протяжении тысячи лет не могла состязаться с ней в этом смысле. Причем музыка предренессансной и ренессансной эпох пестрит яркими антикатолическими явлениями, оставившими в ней глубокий след. Тут и искусство трубадуров, и первые светские профессиональные жанры *ars nova*, и пышная городская музыка нидерландцев, и народно-бытовые многоголосные песни Италии и Франции, и демократическая лютневая музыка, и, наконец, ренессансное (и буквально в смысле слова) искусство просвещенных гуманистических кругов (вроде хоровых поэтических жанров, культивируемых французской Академией де Баиф или итальянских мадригалов). И, однако, главным рассадником музыкального профессионализма, его идейным и организационным центром, могучей «творческой лабораторией», вовлекающей в сферу своей деятельности все новые художественные течения, продолжала оставаться католическая церковь. Ни бурный расцвет гуманистической мысли в эпоху Возрождения,

ни все усиливающееся влияние созревающей городской культуры не смогли пошатнуть положение католической церкви как ведущего центра музыкального профессионализма. В этом отношении она не знала соперников. Вплоть до Палестрины и венецианской школы ее ведущее, главное место на столбовой дороге музыкального творчества остается непоколебимым.

Речь идет не о самой религиозно-мистической идее. Господство католической эстетики в музыке периода позднего средневековья и Ренессанса нельзя считать бесспорным, однозначно ясным. В самом деле, музыка богослужения непрерывно поглощала и впитывала все сколько-нибудь значительные и влиятельные антигригорианские (в широком смысле) течения. Это было необходимо церкви, иначе утеря контакта с художественной психологией современности была бы неминуемой, что грозило крушением

<стр. 46>

власти над умами и душами многотысячных масс [4]. Музыка богослужения непрерывно «засорялась» идущими извне влияниями, непрерывно отклонялась от того погруженного в себя, возвышенного, мистического настроения, которое было ее идеалом и смыслом. И не только в мессах позднеренессансной эпохи, так часто проникнутых взволнованными драматическими тонами, жизненными жанровыми мотивами, мы слышим отдаление от католического идеала. В эпоху безраздельного господства и не пошатнувшегося еще авторитета церковная служба подвергалась вторжению светских влияний. О нем говорит включение в музыку культа таких вольных элементов мирского происхождения, как секвенция и тропы, как раннее многоголосие, как звучание органа. И это происходило в пору расцвета и наибольшего могущества церкви, когда был найден и торжественно канонизирован великий идеал музыки католицизма — григорианский хорал.

Чем дальше — тем сильнее напор извне. Франко-фламандские мессы немыслимы вне светских жанров *ars nova*. Стиль третьей нидерландской школы не созрел бы, если бы в церковную полифонию не вторглось народно-бытовое многоголосие итальянского Ренессанса. Творчество церковных композиторов позднего Возрождения вобрало в себя огромный поток светских антикатолических влияний. Примеры подобных проникновений и связей неисчерпаемы.

И все же судьба профессиональной музыки была глубоко и неразрывно связана с художественными требованиями церкви, так как главные пружины ее развития были сосредоточены в руках культа. Эти же связи наложили неизгладимую печать и на всю профессиональную светскую музыку эпохи Возрождения.

Принимая и поглощая светские влияния, церковная музыка никогда не теряла из виду свою основную цель. Она в гораздо большей степени подчиняла светские элементы своей эстетике, чем позволяла им расшатать культовые

[4] Нечто подобное можно наблюдать и в наши дни. Так, строительство соборов в стиле модерн или широкое использование джазовой музыки в церкви свидетельствуют о неуклонном стремлении католицизма сблизиться с художественной психологией XX века ради сохранения ведущего места в духовной жизни современности.

<стр. 47>

основы. Вспомним, что произошло с первой профессиональной светской школой *ars nova* в музыке Западной Европы: в светской культуре последующего периода ее традиции полностью теряются уже в конце XIV века, зато в другом художественном контексте, в своеобразно церковном преломлении они начинают новую жизнь в католических мессах и мотетах франко-фламандцев. Так и жанрово-изобразительные черты демократических песен Жанекена оживают внутри культового искусства в «Священных симфониях» Габриели.

Но, быть может, самым ярким примером поглощения церковной музыкой антикатолических, ренессансных течений является творчество Палестрины — это вершинное выражение в музыке идеи одухотворенности, аскетизма, антииндивидуалистического начала, которое было первоначально найдено и воплощено в григорианском хорале. Все, что было значительного в музыке средневековой и ренессансной эпохи, участвовало в создании палестриновского стиля (подобно тому как в музыке Баха завершены, по существу, все направления послепалестриновской эпохи или в творчестве Бетховена — культура послебаховского периода). От григорианского пения и нидерландских месс, от любовных мадригалов и протестантских гимнов, от «ученых» гуманистических жанров и бытовых фроттол тянутся нити к строгому, отрешенному, глубоко католическому искусству Палестрины. В нем с небывалой полнотой и силой воплотилась основная тенденция церковной музыки той эпохи — стремление втянуть в свое русло все современные художественные течения, претворить их в своем строе мышления, подчинить своей эстетике.

И на светские течения, развивавшиеся вне церковной сферы, музыка культа оказывала бесспорное воздействие. Как это ни парадоксально, но даже на облике наиболее воинственно антицерковных, «ренессансных» течений лежит отпечаток музыки церкви. Этот парадокс перестанет удивлять нас, если мы вспомним, что музыка богослужения на протяжении огромной эпохи была главной, всеподавляющей сферой творческой деятельности музыкантов-профессионалов и единственной сферой общения многотысячных масс с музыкой высоких профессиональных традиций. Художественные критерии церковной музыки так долго, так глубоко внедрялись в сознание людей той эпохи, что эти критерии неизбежно становились признаками

<стр. 48>

музыкального мышления эпохи в целом, ее типическими «чертами современности». Сколько-нибудь полное освещение проблемы влияния церковной музыки на светские стили эпохи Возрождения выходит за рамки нашего исследования. Однако в некоторых случаях «фамильные черты» эпохи выявлены в светской музыке с такой непосредственной очевидностью, что распознать их не представляет особенного труда. Мадригал позднего Возрождения. Этот синтетический, музыкально-поэтический жанр был кульминацией ренессансно-гуманистических тенденций в музыке той эпохи. Утонченное настроение, сугубо лирическое, иногда с чертами надломленности, придают его поэзии характер интимного излияния. Текст заполнен образами неразделенной или трагической любви, «романтизированными» картинами природы и т. п. Наше современное художественное восприятие потребовало бы от искусства подобной эстетической направленности прежде всего сольного пения и гибкой мелодии, способных передать интонации эмоционально выразительной речи и психологические детали поэтического образа. Между тем музыка мадригала основывается только на звучании хора. Почему, недоумеваем мы, любовное признание произносят сразу пять голосов? Почему выразителем обостренно индивидуалистического сознания является малоподвижное звучание хора? Почему в этой лирической по своему замыслу музыке так много статичной созерцательности?

Нам трудно сегодня понять, почему **светская** музыка пренебрегает таким естественным, таким непосредственным выразительным приемом, как сольное звучание человеческого голоса. После песен трубадуров (XII столетие) и вплоть до предоперного мадригала (конец XVI века), уже стоявшего на пороге музыкальной драмы, мы не встречаем в композиторском творчестве Западной Европы произведений, предназначенных специально для сольного вокального исполнения [5]. Между тем можно ли

[5] К некоторым современным исполнениям раннеренессансной музыки следует подходить с известной настороженностью. Произведения XIV и XV веков, в свое время предназначенные для **двух самостоятельных, равноценных**, хотя и разнотембровых

голосов, часто преподносятся в виде мелодии с сопровождением, в манере гораздо более позднего гомофонно-гармонического стиля.

Известны отдельные сборники для сольного исполнения, вышедшие в нотных издательствах Италии в XVI веке. Однако характер так называемого «аккомпанемента», структура и фактура целого говорят о том, что эта музыка была задумана в строго полифоническом плане и лишь приспособлена для «вольного» домашнего музицирования.

<стр. 49>

сомневаться в том, что в быту сольное пение звучало непрерывно? Однако композиторское творчество не «услышало» его. Старинная профессиональная традиция, берущая начало в средневековой полифонии, не допускала возможности безраздельного господства одного голоса. Долгое время высшим достижением музыкальной выразительности оставалась **нарочитая разнородность** звучаний. Музыканты эпохи Возрождения, сохранявшие известную преемственность с идеалами готического искусства, были в такой же мере нечувствительны к красоте мелодического письма, в какой мы бессильны сегодня постичь художественную логику готического многоголосия, исключаящего мышление звуковыми комплексами по вертикали [6].

Уже само обстоятельство, что первые образцы сольного пения, именующиеся «новой музыкой», ориентировались на **античную** монодию, говорит о поразительной «глухоте» композиторов эпохи Возрождения к звучащей вокруг них народной и бытовой музыке. И в высшей степени знаменательно, что «бунт» против церковной эстетики в музыке, проходивший под знаменем гуманистических теорий, проявляется прежде всего в разрыве с многоголосным звучанием хоровой традиции, которое так идеально олицетворяло художественный строй католицизма.

Сковывающее влияние культовой эстетики прослеживается и в других светских течениях ренессансной эпохи, например в фроттоле. Это был ясно оформившийся и широко распространенный светский жанр, связанный с демократическими городскими кругами. Фроттолы написаны на тексты «вульгарной» поэзии, идущей от старинных народных хороводов. В их музыке ощутимы элементы расчлененности,

[6] Как известно, в мотете XII—XIII веков каждый из трех голосов, звучащих одновременно, выпевал свою партию, преднамеренно не согласованную в интонационном отношении с другими голосами; каждый голос имел и свой самостоятельный текст, а часто в одном мотете тексты произносились и на разных языках.

<стр. 50>

как бы воспроизводящей структуру поэтической строфы, намек на ритмическую периодичность, связанную с ритмикой танца. Но эти тенденции так и остаются намеками, ибо даже подобные песни, рассчитанные на домашнее исполнение, неразрывно связаны с многоголосием. Многоголосное звучание сглаживает и сковывает возможности отчеканенной, обостренной акцентировки, характерной для хороводно-танцевального стиля. А как идеально передали бы эти ритмы ударные инструменты!

Влияние культовой эстетики задерживало и появление самостоятельной инструментальной музыки. С самых давних времен в народной культуре Западной Европы существовали разнообразнейшие инструменты — и духовые, и щипковые, и смычковые, и ударные. Почему же светская профессиональная музыка эпохи Возрождения, по существу, не развивала эти старинные народные традиции, а самостоятельные инструментальные школы утверждаются лишь в конце XVI—начале XVII века?

Единственным массовым инструментом, привлечшим внимание профессионалов в эпоху Ренессанса, была лютня. Но даже и в репертуаре для лютни значительное место занимают пьесы, преломляющие стиль хорового многоголосия или органной музыки, развивавшейся в недрах церкви. Так и литература для клавира, инструмента менее массового, чем лютня, но не менее светского, вплоть до рубежа XVI—XVII столетий почти всецело опиралась на органские традиции.

Что же касается других инструментов, то они совсем не имеют своего лица. Если для них и создается профессиональная литература, то только ансамблевая, воспроизводящая принципы многоголосия и вовсе не принимающая во внимание индивидуальные выразительные свойства инструментов [7]. «Per ogni sorti d' instrumenti» («Для любых

[7] Инструментальное звучание, используемое в церкви начиная с позднего средневековья, воспринималось не столько как самостоятельное художественное начало, сколько как своеобразная разновидность вокального тембра. Понять это нам поможет аналогия с некоторыми современными произведениями, в которых появляется прямо противоположная ситуация, а именно вокальное звучание «выступает в роли» инструментального тембрового элемента. Как известно, Дюк Эллингтон применял этот прием в своих джазовых сочинениях. В последние годы мы неоднократно встречаем и в симфонической музыке **хоровое** пение без слов (чаще всего одноголосное), которое привносит интересную тембровую краску в оркестровое звучание (например, у Пендерещкого, Вайнберга и других). Наше симфоническое мышление, привыкшее к бесконечному разнообразию колористических нюансов в оркестре, рассматривает бестекстовое хоровое пение как еще один «сонорный штрих». Совершенно так же в готической полифонии инструментальная партия, ничем не отличаясь от вокальной (она, по всей вероятности, и сочинялась как хоровой голос), лишь привносила тот необходимый элемент «разноплановости» и разнородности, на котором зиждется принцип средневекового многоголосия.

<стр. 51>

инструментов») — такие авторские указания читаем мы над партитурами ансамблевых пьес вплоть до XVII века. Звучание хора издавна было найдено и утверждено в музыке богослужения в качестве идеального выразителя возвышенного, отрешенного, созерцательного настроения, свободного от индивидуалистических порывов, от элементов чувственности. Строгая полифоническая упорядоченность хоровых жанров исключала хаотичность и импровизационность, которые несомненно привнесло бы с собой сольное пение. Одноплановое, хотя и неоднотембровое, массивное хоровое пение было лишено отвлекающей красочности инструментальных звучаний. Из множества разнообразных инструментов, бывших языческим наследием Европы, один орган гармонировал с хором, и первоначально только он и был допущен церковью в качестве канонизированного инструмента при богослужении [8].

[8] Позднее, в эпоху Ренессанса, разные инструменты иногда реально заменяли «живые голоса». Согласно широко известной точке зрения, сложные полифонические произведения могли быть исполнены всецело инструментами, так как слух ренессансного человека не был восприимчив к тембровому колориту. Существенно важным для него было лишь контрапунктическое движение голосов, движущихся горизонтально по разным «этажам» многоплановой конструкции. Великолепное красочное звучание хора а cappella родилось лишь в XVII столетии.

Но даже принимая подобную точку зрения, мы не можем не видеть, что вся звуковая концепция ренессансной полифонии была рождена хором и исходила из идеала вокально-ансамблевого звучания связанного со словом. Не случайно высшее достижение католической музыки в эпоху Возрождения, завершающее ее тысячелетний путь развития, — хор а cappella Палестрины.

Столь же не случайно и то, что сегодня мессы нидерландцев достигают наиболее мощного художественного эффекта именно в хоровом звучании, что мадригал — самый значительный и интересный светский жанр той эпохи немислим вне чисто вокального ансамбля, свободного от инструментального колорита, что, наконец, отвлеченно-

философские образы в музыке, близкие религиозным, почти неизменно, вплоть до нашего времени, тяготеют к хоровому началу.

<стр. 52>

Признаки культовой музыкальной эстетики настолько широко и глубоко проникли в художественную психологию того времени, что даже самые смелые антицерковные деятели творчески мыслили в тех же рамках, не дерзая сколько-нибудь далеко выходить за их пределы. Поэтому ни сольное пение, влекущее за собой развитую мелодичность, способную передать тонкие колебания душевного мира человека, ни танцевальные ритмы, вызывающие ощущение энергичного физического движения, ни богатство инструментальных тембров, подчеркивающих чувственную прелесть жизни, — ни один из этих важнейших элементов музыкальной выразительности не стал типичным и органичным для музыкального стиля той эпохи. Отсюда — налет статичной созерцательности, погруженности внутрь себя, который лежит на всем музыкальном творчестве средневековой и ренессансной эпохи.

Имеем ли мы основание усматривать причину этого в художественном строе современности в целом? Вправе ли мы приписывать человеку того далекого времени отсутствие острой восприимчивости к образам интимной лирики, жизнерадостным, красочным, жанрово-земным сторонам жизни? Ведь ренессансная эстетика предполагает прежде всего высочайшее развитие именно этих моментов! И в музыкальном творчестве ясно выражено тяготение к ним: от раннего звукоизобразительного мадригала *ars nova* до мадригала предоперного периода музыкальное искусство стремится воплотить это господствующее эстетическое течение эпохи Возрождения. И, однако, лучшее, неповторимое, подлинно классическое из того, что было создано в музыке XIV—XVI столетий, лежит в образной сфере, связанной с созерцательным началом: эпоха Возрождения породила в музыке искусство Жоскена Дебре и Палестрины, но не дала ей своего Брейгеля, своего Ронсара, своего Шекспира.

Вот почему, когда Бетховен в «Торжественной мессе» стремится передать настроение высокой отвлеченной мысли, углубленного созерцания, отрешенности от всего внешнего,

<стр. 53>

мелкого, «земного» то он ориентируется на художественные основы хоровых жанров эпохи Возрождения. Месса *h-moll* Баха, Реквием Моцарта, при всех ясно выраженных в них элементах театральности, тем не менее опираются на многие композиционные принципы старинной церковной полифонии. Практически эстетика хорового многоголосия Ренессанса не исчерпала себя как выразитель возвышенного созерцательного начала вплоть до Брукнера и Стравинского. Вместе с тем музыка, связанная с театральной, лирической, психологической сферой образов, с чувственным строем мысли, — музыка, расцветшая лишь в послеренессансную эпоху, не находит ничего в искусстве дооперной эпохи, что могло бы ее оплодотворить и вдохновить [9]. «Земная», драматическая, психологическая линия достигает в музыкальном искусстве классических высот только после того, как католическая церковь навсегда утрачивает ведущую роль в музыкальной культуре современности и господство коллективного сознания надолго отступает перед личным, «индивидуалистическим». Этот момент совпадает с рождением музыкальной драмы и с появлением нового, гомофонного стиля, свергнувшего многовековое господство старинной полифонии.

3

По отношению к творчеству нового времени именно музыкальный театр был призван выполнить миссию, которую в предшествовавшую эпоху выполняла музыка католического храма.

Разумеется, влияние музыкального театра на формирование новой музыки не могло иметь столь же осознанно целеустремленного и деспотического характера. Далеко не всегда оно было очевидным. Только сейчас, в исторической

[9] Возрождение ренессансного мадригала и других светских хоровых жанров той эпохи в наши дни является своеобразной реакцией на искусство романтизма и классицизма. Многие композиторы XX века в «пришельцах из далекого прошлого» видят «союзников» в своей борьбе против засилия романтических традиций. В то же время наша способность к восприятию творчества этой далекой эпохи подготовлена всем строем позднеромантической, и в особенности импрессионистской, музыки.

<стр. 54>

перспективе, перед нами вырисовывается ведущая роль театра и как «творческой лаборатории» нового стиля и как организационного центра музыкального профессионализма. В этом смысле он не имел соперников среди других творческих сфер XVII и XVIII столетий. Более того, в тех странах, где опера по той или иной причине не развивалась, профессиональная музыкальная культура была обречена и не могла рассчитывать на достойное место в мировом художественном творчестве. Так, например, в эпоху Ренессанса положение главного общепризнанного музыкального лидера принадлежало фламандской школе. Но в Нидерландах оперная культура не привилась, и начиная с XVII века в западноевропейской истории музыки не встречается более ни одного крупного имени музыканта-голландца [10]. Такая же картина характеризует и Англию — родину полифонии, для которой период между XIV и XVII столетиями ознаменован блестящими музыкально-творческими достижениями. Однако с того момента, как после тщетных попыток Пёрселла создать национальную оперную школу развитие оперного искусства в Англии прекратилось, ее музыкальная культура в целом впала в состояние застоя, в котором и продолжала пребывать вплоть до начала нашего столетия. Нечто сходное встречается и в Испании. Для предоперной эпохи испанская музыка — один из мировых художественных столпов. Но национальная опера в этой стране не сформировалась. Распространение чужеземной итальянской оперы также не приняло в Испании сколько-нибудь значительных масштабов. В результате великая музыкальная страна Ренессанса уже с конца XVII столетия перестала появляться на «музыкальной карте» мира. «Возрождение» испанской музыки намечается лишь на пороге эпохи импрессионизма [11].

[10] Ян Свелинк, композитор, органист и исполнитель на клавире, пользовавшийся широкой славой в конце XVI — начале XVII столетия, умер в 1621 году, когда опера по существу еще только складывалась. Творчески он связан с культурой XVI века, в котором и протекала большая часть его жизни.

[11] Единственно возможное исключение — Антонио Солер, творивший в XVIII веке. Однако трудно предположить, что его произведения имели общеевропейский резонанс, так как они слишком явно примыкают к школе учителя Солера — Доменико Скарлатти.

<стр. 55>

В тех же странах, где опера укоренилась, в эпоху классицизма возникли великие музыкальные школы. Творчество Монтеверди и Шютца, Люлли, Скарлатти и Пёрселла, Куперена, Корелли и Вивальди, Баха и Генделя, Рамо и Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена (как и многих их менее выдающихся современников) выросло на почве, оплодотворенной влияниями и традициями оперного искусства [12]. Разнообразие национальных школ в музыке, характерное для эпохи Возрождения, сменилось господством трех национальных центров, державших ключевые позиции к высотам общеевропейской музыки. Италия, Франция и австро-немецкие княжества — вот где формировались крупные художники нового времени. И именно в этих странах оперное искусство развивалось так интенсивно, что ко второй половине XVIII века оно полностью затмило или подчинило себе все другие музыкальные течения, школы, жанры. Вплоть до Гайдна, Моцарта и Бетховена его воздействие на облик ноной музыки было определяющим.

Какие же особенности новорожденного оперного жанра обеспечили ему его ведущее положение?

Важнейшей из них была тесная связь оперы с культурой **демократического** театра. Никогда прежде, в том числе и в период позднего Возрождения, ознаменованный обостренным интересом музыкантов-гуманистов к античной драме, профессиональная музыка не испытывала заметного воздействия эстетики театра. Хоровая полифония Ренессанса развивалась не только независимо от современной драмы, но и в значительном отдалении от нее. Характерный круг образов музыки эпох средневековья и Возрождения формировался на

[12] Речь идет не о **национальных** оперных школах, а о развитии музыкального театра вообще. Как известно, только эпоха романтизма принесла с собой интенсивное становление национальных оперных школ (в Германии, России, Польше, Чехии). Однако до XIX века итальянская *seria*, *buffa* и французская комическая опера были широко распространены повсеместно в Европе. В частности, важнейшими «филиалами» итальянской школы были придворные театры в австро-немецких княжествах. Хотя национальная австрийская или немецкая оперная школа не существовала до Моцарта и Вебера, тем не менее все крупные явления в австрийской и немецкой музыке XVII—XVIII столетий (включая Баха, который не писал собственно опер) сложились на музыкальной почве, подготовленной глубоко и широко внедрившейся оперной культурой.

<стр. 56>

иной «программной» основе. Долгое время эту роль выполняли ритуал католического богослужения и канонизированный текст молитвы. С возникновением самостоятельных светских течений музыка обогатилась связью со свет-кой поэзией. Рыцарская лирика трубадуров, сонеты и мадригалы просвещенных поэтов-гуманистов, «вульгарная» поэзия демократических кругов, хороводные поэтические жанры — все они внесли свой вклад в формирование музыки эпохи Возрождения. Влияние же театра на профессиональное композиторское творчество вплоть до начала XVII века продолжало оставаться ничтожно малым. Ни одному из течений, стремившихся соединить музыку с драматической постановкой, не было суждено выработать самостоятельный профессиональный стиль и вырасти в устойчивую художественную школу. Ни один из известных нам далеких «предвестников» оперы — ни литургическая драма, ни поздние «священные представления», ни тем более единичные светские постановки гуманистов, создававшиеся на основе многоголосного хора и исполнявшиеся на латинском языке, — не занял самостоятельного места в развитии профессиональной музыки.

Однако с рождением оперного жанра акценты резко сместились. **Главный поток профессиональной музыки ринулся в русло театра.** Разрыв с эстетикой предшествующей эпохи стал неизбежным.

Уже сам поворот музыки к драме — показатель небывалой демократизации музыкального искусства. Ведь на протяжении огромного исторического периода именно театр был наиболее демократическим, массовым, наиболее доступным видом искусства. Со времен жонглерских представлений, со времен литургической драмы именно он являлся самым последовательным и воинственным носителем светского, антицерковного начала, выразителем народной психологии, национальной культуры. В период позднего Возрождения театр достиг художественных высот, которыми отмечены самые великие проявления человеческого гения. Задолго до того как родилась музыкальная драма, драматический театр, после необозримого периода «экспериментирования», прошедшего испытание у массового зрителя, нашел и утвердил технику и «язык» своего искусства. На этом «языке», доступном самым широким массам, он поднимал и трактовал идеи подлинно философской глубины и широты. Рождению оперы

<стр. 57>

предшествовали не только классические образцы комедии *dell'arte*, но и «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Разрушение Нумансии»

Сервантеса. «Новая музыка» Каччини (1601) — ровесница шекспировского «Гамлета», а открытие **первого** публичного оперного театра совпадает с появлением такого драматургического шедевра, как «Сид» Корнеля (1637). В эпоху, когда печатная литература была доступна лишь просвещенной среде, образующей тончайшую прослойку в населении Европы, драматический театр с его наглядностью, доходчивостью образов, широчайшей силой воздействия играл роль общественной трибуны, глашатая общенародных настроений и идей. И он удержал эту роль до века Просвещения. Не случайно просветительская идеология из всех видов искусств первое место отдавала театру [13].

Вероятно, если бы литературоведу вздумалось оценить достижения оперного искусства XVII века с позиции драматического театра, он поспешил бы отречься от родства с музыкальной драмой. С его точки зрения, музыкальное ответвление театра резко отставало от драматического. Опера как будто стремилась вернуть драму к той давно пройденной стадии, при которой еще не наметилась индивидуализация и размежевание отдельных театральных видов. И действительно, сюжетная основа оперы XVII века не следует строгой жанровой дифференциации, характерной для литературы классицизма. Так, в область возвышенных мифологических образов вторгаются бытовые и комедийные мотивы; действующие лица, ведущие свое происхождение от комедии масок, встречаются лицом к лицу с героями классицистской трагедии; в сферу бытового реализма проникают клерикально-дидактические идеи; сцены глубоких и страстных заклинаний обрамляются изящными балетными дивертисментами; сказочно-языческая фантастика переплетается с античностью, и т. д.

Но еще большее недоумение вызвало бы у литературоведа отношение музыкального театра к поэтическому слову. Начав как *dramma per musica*, в которой музыкальное интонирование подчеркивало и оттеняло выразительную

[13] В трудах просветителей XVIII века проблемы, стоящие перед драматическим искусством, адресовались в одинаковой степени драматическому и музыкальному театрам.

<стр. 58>

силу слова, опера к концу XVII—началу XVIII столетия кончила пренебрежением к нему [14]. В музыкальном театре конца XVII века вовсе не ставилась задача поэтического произнесения текста, не было стремления сохранить равновесие между поэтическим и музыкальным началом. Ограниченный и трафаретный набор слов, их нескончаемые повторения, вольные расчленения поэтической фразы — все это низвело поэзию до сугубо подчиненного положения. Литератор ужаснулся бы примитивному лексикону оперного либретто, его схематичной поэтической структуре, элементарности мысли, лишенной глубокого эмоционального и психологического подтекста.

В известной мере музыкант мог бы оправдаться перед литературоведом, ссылаясь на «нежный возраст» оперного искусства. Ведь опера, находившаяся на ранней стадии своего развития, неизбежно отставала от драматического театра, уже достигшего классических вершин. В действительности, однако, не в этом кроется главная причина «отставания» литературной стороны оперного искусства. Опера развивалась с изумительной быстротой и уже к концу XVII столетия могла бы похвалиться своими сложившимися жанровыми направлениями. Главная причина расхождения музыкального и драматического театра заключалась в том, что опера искала **свои пути**, вырабатывала **свои законы**, вовсе не совпадающие с художественной логикой театральной драматургии.

Эта особенность музыкального театра проходит сквозь всю многовековую историю оперного искусства и образует не только его характернейший, но и — более того — жизненно важный элемент [15]. В высшей степени знаменательно, что как раз те виды музыкального театра, которые в полной мере сохранили логику театральной драматургии, жанровую чистоту драмы, выразительность речи (а не омузыкаленного слова), — они-то и не поднялись до значения самостоятельного музыкального искусства. Ни английская

балладная опера, ни испанская сарсуэла, ни пьеса Мольера — Люлли не влились в общее русло профессиональной музыки своего времени.

[14] Здесь имеется в виду итальянская оперная школа, имевшая большое распространение за пределами своей страны.

[15] Подробнее об этом см. в четвертой главе.

<стр. 59>

И все же, вопреки бесспорному расхождению путей оперной и театральной драматургии, именно театр был для оперы ее путеводной звездой. Образы современной драмы были тем «программным стержнем», вокруг которого кристаллизовался новый музыкальный стиль. Именно театр натолкнул оперу на новый строй образов, сосредоточивавшихся на эмоциональном мире человека, на реалистическом раскрытии его страстей, их контрастных сопоставлений и драматических конфликтов. Пусть среди сложившихся оперных жанров XVII века нет буквального аналога классицистской трагедии, шекспировской драмы, комедии dell'arte или комедии Мольера. Пусть в сюжетах оперы seria, которую можно в известном смысле рассматривать как музыкальную параллель к классицистской трагедии, встречаются и мелодраматические и бытовые темы. Пусть французская лирическая трагедия, и в самом деле находившаяся в ближайшем родстве с французским театром классицизма, перенасыщена балетными дивертисментами, декоративными элементами. Пусть в либретто гениальной оперы Пёрселла «Дидона и Эней» перемешаны черты бытовой английской комедии, сказочной постановки эпохи Реставрации, старинной маски и французской трагедии. При всем этом в **музыкально-стилистическом** отношении опера являет собой единое, художественно завершенное целое. И в то же время нет сомнения в том, что ее самые яркие, самые типичные образы родились под прямым воздействием драматических образов современного театра [16]. Орфей у Монтеверди — не персонаж античной легенды, хотя его опера, родившаяся при Мантуанском дворе, и овеяна мифологической атмосферой; он — современный человек, испытывающий глубокие душевные потрясения. Обнаженность его чувств, правдивость, с которой автор показывает его внутренний мир, несовместимы с обликом изящного придворного искусства. Его же «Коронация Пoppей» (созданная для городского театра в Венеции) по праву называется «шекспировским» произведением. И не потому только, что в либретто этой оперы содержатся

[16] Небезынтересно, что искусствоведы нашего времени отмечают влияние театра также на изобразительное искусство XVI и XVII столетий. Этот вопрос затрагивался, в частности, М. Свицкерской.

<стр. 60>

реалистические черты, заставляющие вспомнить мастерство великого драматурга, а и потому, что сюжет из древней истории был трактован Монтеверди как душевная драма, со всеми ее могучими, жизненно правдивыми, до боли неприкрашенными страстями, достойными шекспировского пера. Медея Люлли и Дидона Пёрселла, витающие в декоративно-дивертисментном мире оперы, обретают жизнь потому, что их образы овеяны благородным духом страсти Федры, Андромахи, Ифигении... Зависимость оперной музыки от образов и художественной системы театральной драмы прослеживается, разумеется, на протяжении всей истории музыкального театра. Ранний зингшпиль и английские комедийные пьесы, французская комическая опера и «слезливая комедия», оперы Моцарта и австрийский народный театр, венская опера времен Меттерниха и драма Коцебу, Верди и Шекспир, Мейербер и Скриб, «Борис Годунов» Мусоргского и Пушкина, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и символистская драма Метерлинка, Яначек и Островский, Альбан Берг и Бюхнер — вплоть до новейшей современности сохраняется непосредственная связь между театральными драмами и либретто оперных произведений. И все же ни в один другой период воздействие драматического театра на оперу не было столь «монопольным», столь подчеркнутым и

непосредственным, как в эпоху расцвета классицистского театра. Кульминационный момент этой тенденции — последняя великая опера музыкального классицизма, бетховенский «Фиделио», рожденный духом и образным строем гражданских драм Шиллера.

Но уже при жизни Бетховена предвестники сказочно-романтической эпохи в музыкальном театре — «Ундина» Гофмана, «Фауст» Шпора, «Волшебный стрелок» Вебера — уводят оперу в сторону от драмы, в мир фольклорной легенды и лирической поэзии [17].

Небывалый расцвет печатной литературы, в особенности лирической поэзии и психологического романа, которым отмечен «век романтизма», оставил глубокий след на облике оперной музыки той эпохи.

[17] Опера Шпора не имеет ничего общего с «Фаустом» Гёте или с «Доктором Фаустусом» Марлоу. Ее либретто основывается на народно-сказочном варианте этой старинной легенды.

<стр. 61>

Так, вагнеровские оперы — уже не театральные драмы, а грандиозные романтические поэмы, как бы «переведенные» в музыкально-сценический план. «Бенвенуто Челлини» Берлиоза рожден не драматургическим, а «романтическим» мышлением с его господством живописно-исторического колорита и ослаблением действенно-драматургического элемента. «Вильгельм Телль» Россини, даже при наличии героико-патриотической темы, радикально преобразует классицистские традиции театральности: шиллеровский источник изменен почти до неузнаваемости, благодаря тому что и в либретто и в особенности в музыке акцентировано начало, идущее от лирической поэзии. Монологи героев, их действия и конфликты отступают на задний план, а носителем патриотической идеи становятся опозитизированные картины природы, конкретный локальный и бытовой фон, массовые народные сцены. Мейербер, наиболее театральный из всех композиторов своего времени, последний, кто еще был непосредственно связан с традициями трагедии классицизма. Но и его оперы несут на себе сильнейшие следы влияния современного романа и новейшей легендарно-романтической оперы [18]. И в русской культуре «Борису Годунову» или «Псковитянке» противостоят десятки шедевров, не связанных с драмой. «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», «Руслан и Людмила» и «Садко», «Князь Игорь», «Хованщина» и «Мазепа», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок», «Майская ночь» и «Черевички» — эти, как и многие другие произведения, олицетворяющие новые характерные тенденции в музыкальном театре XIX века, отражают

[18] В западноевропейской романтической опере непосредственная близость к театру сохраняется почти исключительно в операх комического направления, таких, как «Мейстерзингеры» Вагнера, «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза, «Фальстаф» Верди. («Севильский цирюльник» Россини представляет собой скорее запоздалую кульминацию в развитии классицистской buffa.) Но нельзя не видеть, что для романтической оперной школы в высшей степени характерно отмирание комического жанра. Упомянутые выше оперы почти уникальны.

Несколько иная картина в этом отношении наблюдается в национально-демократических школах (например, «Проданная невеста» Сметаны, «Заколдованный замок» Монюшко). Однако в них значительно сильнее продолжают жить традиции классицизма, чем в музыке западноевропейских романтиков.

<стр. 62>

художественный строй психологического романа, сказочно-романтической и лирической поэзии, былинной и исторической эпике. Первая национальная опера Польши — «Галька» Мошошко — также была создана на основе повести. Даже в Италии, где старинные традиции в музыкальном театре держались особенно устойчиво, в конце XIX века возникла крупная оперная школа, отражающая художественные принципы веристской новеллы.

В эпоху классицизма картина была иной. На протяжении целых двух столетий, последовавших за рождением музыкальной драмы, оперное искусство подчеркнуто тяготело к театральности. При всем несовершенстве оперных либретто с точки зрения самостоятельной развитой театральной драматургии, оно все же подчинено ее принципам. Это тем более знаменательно, что сами создатели *dramma per musica* вовсе не были связаны с театральными кругами. Как известно, опера родилась в той же среде гуманистов-аристократов, что и позднеренессансный мадригал. Первые произведения флорентийцев и в самом деле «дышат» его утонченной лирической атмосферой. Родовую связь с придворной средой и известную зависимость от ее эстетики опера сохраняет вплоть до национально-демократических школ XIX века [19]. И все же достаточно было элементам театра вторгнуться в сугубо камерные, изящные придворные постановки, чтобы «возрожденная античная драма» вырвалась за рамки дивертисмента и близко породнилась с театром. При всей связи музыкального театра эпохи классицизма с декоративностью придворной эстетики (от «условной холодной красоты» придворного искусства опера освободится только в лирических трагедиях Глюка) образная сфера и общий художественный строй оперы XVII—XVIII столетий в огромной степени подчинены драматическому театру.

Эта зависимость особенно ясно ощутима в «эталонных» либретто оперы *seria* XVIII века — драматических пьесах Метастазіо. Их влияние на общеевропейскую оперную культуру переоценить трудно. Типизируя в наиболее совершенной форме ведущие тенденции оперного либретто всей эпохи классицизма, они представляли собой подлинную разновидность **театральной** драматургии.

[19] Подробнее об этом см. дальше.

<стр. 63>

Сюжетные линии, типичные для драмы классицизма, отстоявшиеся в ней приемы развития, строгие законы ее композиции и структуры — все это, перенесенное в оперные либретто Метастазіо, придавало им черты подлинной театральной пьесы. Они и издавались **отдельно от музыки**, как **чисто драматические произведения**. Заметим попутно, что по складу своего дарования величайший либреттист своей эпохи был поэтом-импровизатором. На фоне этого обстоятельства строгая упорядоченность и условность формы его «оперных драм» говорит о полнейшем подчинении оперы требованиям театра. Во французской культуре близость либретто оперы к принципам драмы отчетливо проявилась еще раньше, в лирических трагедиях Кино. Этот профессиональный драматург создал образцовые либретто, которые в отрыве от музыки читаются как законченные драматические пьесы, хотя (подобно драмам Метастазіо) по своему художественному уровню они уступают «средней продукции» подлинной театральной литературы своего времени. С точки зрения близости к развитой театральной драме, ни одно из типичных либретто XIX века не выдерживает сравнения с «оперными драмами» эпохи классицизма [20]. Не случайно партитуры музыкальных драм того периода перегружены эпизодами *recitativo secco* [21]. И вполне закономерно, что в век Просвещения общественное мнение и критическая мысль не были склонны делать различие между музыкальной и театральной драмами. Резкое размежевание этих двух разновидностей театра наступит позднее, как знамение эстетики XIX века. Театру прежде всего обязана музыка и своим сближением с художественной психологией широкой демократической

[20] Из характерных оперных либретто XIX века, быть может, только пьесы известного драматурга Скриба, положенные в основу опер Мейербера, можно в этом отношении сравнить с драмами Кино или Метастазіо.

[21] Возрождение в наши дни генделевских опер предельно ясно выявило театральную природу оперы *seria*. В многочисленных пространственных эпизодах *recitativo secco* развивается сложно построенная пьеса, интересная зрителю своим сюжетным

разветвлением, динамикой действия, драматическими коллизиями, психологическими нюансами. Это — в прямом смысле слова театральная драма с которой чередуется другой, чисто музыкальный план (олицетворенный ариями *da capo*).

<стр. 64>

аудитории. Умение найти яркие, броские эффекты, сконцентрировать и преподнести несколько наиболее характерных штрихов, выработать наиболее рельефные и доступные интонации — эти тенденции, последовательно проявлявшиеся в творчестве оперных композиторов XVII столетия, обеспечили опере ту исключительную доступность, которая и сделала ее самым массовым музыкальным жанром эпохи. Если мы вспомним, что в Венеции уже во второй половине XVII века одновременно работали десять оперных театров, а к концу столетия их стало шестнадцать, что в начале XVIII века на музыкальных сценах Европы осуществлялись сотни новых оперных постановок каждый год, что оперная продукция каждого композитора исчислялась десятками, а отдельные из них, такие, как А. Скарлатти или Гассе, сочинили для театра около ста произведений; если, наконец, обратим внимание на то, что кроме Баха и его старших сыновей, в музыкальной культуре века Просвещения трудно найти сколько-нибудь крупного композитора, который не отдал бы дань оперному жанру, — то массовый характер этого искусства предстанет со всей ясностью.

Сравнивая первые драмы флорентийцев с оперным искусством середины и конца XVII века, мы отмечаем прежде всего ослабление утонченности и камерной одноплановости стиля, исчезновение аморфного, неопределившегося музыкального языка, колеблющегося между омузыкаленным произношением слова и собственно мелодией. В музыке, звучавшей со сцены венецианских публичных театров, наоборот, обращает на себя внимание последовательное тяготение к нескольким настойчиво повторяющимся, ясным и доходчивым художественным приемам, к явной типизации музыкальных образов, к «перекличкам» с народно-бытовой музыкой. Через традиции общедоступного театра оперная музыка XVII века вырабатывала ту простоту, ясность, колоритность, близкие стилю декоративной живописи (по удачному определению Чайковского), которые неотделимы от современной оперной эстетики в целом.

4

И все же быстрое развитие оперной музыки в XVII веке нельзя объяснить только широчайшей распространенностью музыкального театра, его демократическим характером.

<стр. 65>

Здесь проявилось другое фундаментальное обстоятельство, без которого оперное искусство не могло бы развиваться в самую крупную творческую школу классицизма.

Кардинальным условием, обеспечившим (наравне с воздействием эстетики демократического театра) главенствующее положение оперы в культуре послеренессансной эпохи, было **сочетание массовости** с непрерывно развивающимся **профессионализмом**.

Осознаем прежде всего, что массовое распространение оперы, ее сближение с народной музыкой не могли бы сами по себе обеспечить возникновение новой школы — развитой, сложной и общедоступной, способной по своему художественному значению соперничать с высшими достижениями старинной хоровой полифонии. Массовость и народность искусства, будучи необходимой предпосылкой для возникновения крупной творческой школы в музыке, не являются, однако, достаточными. Вспомним лютневую музыку эпохи Возрождения — подлинное искусство многотысячных масс, со своим сложившимся репертуаром, широко распространившимся по всей Европе. Его стиль вобрал характерные черты современной народной и бытовой музыки разных национальных традиций. В нотной печатной литературе, появившейся в XVI столетии, самое большое место занимали именно сборники лютневых пьес. И тем не менее, при всей своей колоссальной

популярности, лютневой музыке не суждено было созреть в крупную творческую школу. Она так и осталась интересным, но скромным и боковым ответвлением культуры эпохи Возрождения.

Обратимся к более позднему времени, когда господствовала уже не церковная, а светская музыка. Вспомним, например, балладную оперу [22], имевшую на протяжении громадного исторического периода непреходящий успех среди самых широких слоев европейского населения. Начиная с 20-х годов XVIII века и вплоть до наших дней этот жанр, провозгласивший в качестве своей художественной платформы господство народных и бытовых мелодий,

[22] Под балладной оперой мы имеем в виду все разновидности театральных пьес с музыкальными вставками, преимущественно легкожанрового характера.

<стр. 66>

продолжает занимать ведущее положение в музыкальном театре Англии и США. (Заметим кстати, что постановки первой балладной оперы — «Оперы нищих» Гея и Пепуша — не прерывались в Англии ни на один сезон на протяжении двух столетий, с 1728 по 1923 год.) Ежегодно во всем мире в наше время осуществляются **сотни** постановок произведений этого типа в виде классической и современной оперетты, американского мюзикла и т. п. И, однако, несмотря на свою массовость, **музыка** балладной оперы так и не сумела на протяжении двух столетий вырасти в самостоятельную творческую школу. По сей день она не приближается к уровню современного музыкального профессионализма.

Для музыкального творчества проблема **профессионализма** стоит не только особенно остро, но и по-иному, чем для других искусств.

Между замыслом поэта или художника и его окончательным воплощением лежит только сам процесс творческого труда. Между созданным произведением живописи или литературы и началом его «жизни в обществе» существуют посредники в виде издательств или художественных организаций, выставяющих картины. Однако их отсутствие ни в какой мере не ставит под угрозу существование самих произведений. Драматург находится в более зависимом положении от своих посредников, так как полная реализация его замысла требует театральной постановки. Но композитор, и в особенности оперный композитор, сталкивается с неизмеримо более серьезными препятствиями, чем художники, творящие в других областях искусства, ибо в его власти — осуществление только части своего замысла. Дыхание жизни его произведению в буквальном смысле слова дают исполнители. Записанное, но не звучащее музыкальное сочинение не есть музыка, в то время как написанная, но не исполненная драма все же остается произведением литературы. При этом условия для осуществления оперной постановки неизмеримо сложнее, чем театральной, ибо она нуждается не только во всех атрибутах драматического театра, но, кроме того, и в целой школе музыкальных исполнителей, воспитанных в традициях определенного творческого стиля.

На протяжении последних двух столетий почти каждому новому явлению в музыке Западной Европы приходилось завоевывать право на жизнь, преодолевая сопротивление

<стр. 67>

неподготовленной и потому плохо восприимчивой аудитории. Оно входило в духовную жизнь современности только после известного периода исполнительской «пропаганды». Если бы Бетховен сам не выступал с концертной эстрады, внедряя в психологию слушателей свои новые фортепианные замыслы, то его сонаты имели бы такую же незавидную судьбу, как и его единственная многострадальная опера. Величайшие песни Шуберта лежали мертвым грузом до тех пор, пока не удалось найти их интерпретатора — Фогля, способного донести до аудитории новый романсный стиль. Без Клары Шуман, неутомимой пропагандистки фортепианного искусства Шумана, эта необычная, смелая для своего времени музыка не скоро пошла бы в кругозор среднего меломана. Прошло около четверти века, прежде чем осуществились на сцене оперные замыслы Вагнера, а

произведения Берлиоза для музыкального театра обрели жизнь много лет спустя после смерти композитора. Если новаторские устремления в опере продолжали разбиваться о стену косности даже в XIX столетии, когда музыкальный театр давно и прочно шипел в культурную жизнь Европы, то как велики должны были быть препятствия в период его возникновения, и период, когда опера еще не вступила на большую дорогу искусства. Эти трудности были настолько значительны, что они могли стать роковыми.

Нельзя было позволить драматическому театру подавить самостоятельные искания молодого оперного искусства. А для этого требовалось осуществить сотни и тысячи «экспериментов», прежде чем опера выработала свои собственные принципы драматургии, свой новый музыкальный язык и исполнительский стиль.

Необходимо было вырастить целую «армию» музыкантов нового типа — не только многочисленных квалифицированных вокалистов, оркестрантов и клавиристов (играющих партию генерал-баса и исполняющих роль современного дирижера), но также теоретиков и педагогов, которые владели бы новым стилем и обеспечивали бы воспитание музыкальной молодежи в современном духе. Серьезнейшая проблема новой профессиональной школы в музыке вставала во весь свой рост.

Наконец, необходимо было воспитать широкую аудиторию, восприимчивую к исканиям композиторов-новаторов. А это означало, что надо было идти на риск

<стр. 68>

художественных исканий и проб — то есть поддерживать огромный штат певцов, композиторов, танцоров, содержать оркестры, капеллы и оперные труппы, давать театральные представления и концерты, не страшась соприкосновения с консервативно мыслящей и потому равнодушной (и даже враждебно настроенной) публикой, и при этом не приспосабливаться к ее художественным вкусам. Последнее обстоятельство больше любого другого грозило пресечь поступательное движение молодого оперного искусства. Условием, сделавшим возможным удовлетворение всех этих требований, была связь молодого музыкального театра с придворно-аристократическими кругами.

На первый взгляд это кажется невероятным. Общеизвестно тормозящее значение придворной эстетики для развития подлинно драматической оперной музыки.

Стремлением вырваться из ее плена отмечен весь путь музыкального театра от Монтеверди до Глюка. Печать декоративного, изящно-дивертисментного стиля, связанного с аристократической культурой, лежит на облике всей оперы XVII — начала XVIII столетий [23]. Она проявляется и в развлекательной, легковесной, условной трактовке героических сюжетов с обязательной «счастливой развязкой», и в помпезности и перегруженности постановочного стиля (во французской опере), и в неумеренном пристрастии к колоратурному орнаментальному пению, и в статичной драматургии (в итальянской опере), и в тенденции к трафаретам музыкального языка, и т. д. Устойчивая «антипатия» большой оперы к стилю бытового реализма в том, что касается сюжетного фона и сценического оформления, сохранится на протяжении нескольких столетий. Вплоть до наших дней живет понятие «оперности» как выражение «роскошных», гедонистических тенденции. Реалистический стиль в оформлении оперы появится только во второй четверти XVIII века как достояние одной лишь комической оперы, сугубо антиаристократической по своему складу.) Сильнейшее тяготение музыкального театра к серьезному драматическому стилю, наметившееся еще в творчестве Монтеверди, тормозилось на протяжении полутора столетий влияниями придворной эстетики.

[23] Единственное исключение — «Коронация Поппеи» Монтеверди, музыкальная драма, которая по своему реалистическому, «шекспировскому» облику выпадает из оперной культуры того времени.

<стр. 69>

Чем, например, как не сковывающими влияниями придворно-декоративных традиций, можно объяснить «измену» Генделя музыкальному театру? Свои устремления к подлинно героическому стилю он смог осуществить только за пределами оперы, в оратории.

Случайно ли Бах, отдавший дань всем без исключения музыкальным исканиям своей эпохи, игнорировал оперу — ведущий жанр современности, имевший широчайшее распространение при княжеских дворах у него на родине? И у Рамо упорные поиски правдивого драматического стиля в оперном творчестве были обречены на половинчатость из-за цепкости придворных традиций.

Историческое значение реформы Глюка заключается именно в том, что он освободил оперу из-под власти придворной эстетики. Впервые после Монтеверди он придал ей значительность замыслов, психологическую правдивость, глубину и силу страстей, достойных шекспировской драмы. Он осветил ее этической идеей трагедий Корнелия и Расина, привнес в нее естественность и простоту демократических комедий Гольдони и Фавара. Только после этого музыкальный театр поднялся до уровня искусства, способного отразить великую просветительскую мысль.

И тем не менее, при всей парадоксальности такого положения, именно связь с придворной средой обеспечила музыкальному театру то быстрое развитие, которое уже к концу XVII столетия дало ряд оперных школ и почти сложившийся музыкальный язык нового стиля. На протяжении длительного времени опера продолжала остро нуждаться в материальной поддержке среды, способной взять на себя основную тяжесть ее «выращивания» вплоть до «совершеннолетия». Только после того как молодое оперное искусство вошло в духовную жизнь широчайших демократических кругов и стало частью народно-национальной культуры, оно обрело известную независимость. Городские театральные круги, чья художественная жизнь в большой мере регулировалась коммерцией, не были способны самостоятельно выполнить эту историческую миссию. История показала, что опера сумела стать на ноги только в тех странах, где просвещенная аристократическая среда оказывала ей покровительство.

Классическим примером, подтверждающим эту истину, является английский музыкальный театр. Во второй половине XVII столетия в Лондоне творил гениальный композитор,

<стр. 70>

сумевший в своей единственной опере не только наметить пути дальнейшего развития музыкального театра в целом, но и разработать принципы национальной оперной школы. В стране Шекспира была создана музыкальная драма, противостоявшая законам драматического театра и вместе с тем своеобразно преломлявшая национальные традиции высокой и старинной театральной культуры. Профессиональный уровень музыки Пёрселла в каком-то смысле даже опередил крупнейшие достижения континентальных оперных школ. Однако его смелые, далеко идущие творческие опыты были задавлены экономическими причинами, определявшими развитие английской театральной жизни. Осознавая в полной мере серьезные препятствия, стоящие на пути молодого оперного искусства, Пёрселл незадолго до смерти обратился к соотечественникам, убеждая их оказывать общественную поддержку зарождающемуся музыкальному театру. Его анализ современного состояния оперной культуры в Англии поражает своей проницательностью. «Всякий, кто побывал в Италии или Франции, — писал он, — знает, как высоко там ценятся оперы... широко известно, какое содействие получает сеньор Батист Люлли от царствующего короля Франции... Все декорации и украшения для развлечения народа дает сам король. В Италии, особенно в Венеции, где оперы пользуются большой славой и ставятся на каждом карнавале, благородные венецианцы берут на себя расходы по постановке. Тот факт, что несколько частных лиц (в Англии.— *В. К.*) решились предпринять постановку такого дорогостоящего произведения, как опера, в то время как за границей этим занимаются только князья или государи, я надеюсь, не будет расцениваться как бесчестие для нашей нации. И я смею утверждать, что если бы мы в Англии имели подобие той поддержки, которую получает опера в других странах, то очень скоро и у нас в Англии был бы такой же хороший балет, как во Франции... Мы

надеемся, что англичане покажут себя достаточно щедрыми для того, чтобы оказать поддержку такому начинанию» [24].

Однако в буржуазной Англии, в ее городской среде не нашлось общественной прослойки, способной содействовать

[24] Предисловие к «Королеве фей». Novello, London, 1692. (Перевод мой. — В. К.)

<стр. 71>

формированию профессионального музыкального театра. В результате английская опера покатила безудержно вниз к предельно примитивному музыкальному уровню и полностью подчинилась театральной драме. Пёрселл оказался в парадоксальном положении основоположника несостоявшейся национальной оперной школы. Но и космополитическая итальянская опера, переживавшая бурный расцвет при феодальных дворах в австро-немецких княжествах, в России, в Польше и у себя на родине, хирела в стране, проделавшей буржуазную революцию в XVII веке. Аристократические круги Англии утратили свое былое значение как центр музыкальной и театральной культуры, и в результате на протяжении двух веков, последовавших за смертью Пёрселла, оперное творчество серьезного плана не вошло в художественную жизнь английского народа [25]. Только в XX веке, с творчеством Воан Уильямса и Бриттена, оперный театр снова начал претендовать на видное место в национальном искусстве Англии.

Если бы для профессиональной музыки Австрии и Германии Гамбург играл такую же роль, какую играл Лондон для музыкальной жизни англичан, то никогда бы великому искусству Глюка, Гайдна, Моцарта не было суждено увидеть свет: в бюргерском Гамбурге национальная опера распалась, едва успев сформироваться. (Группированная вокруг нее талантливая композиторская молодежь была бессильна перед общественными обстоятельствами, определившими лицо этого типично буржуазного города.) Но, к счастью для судеб австро-немецкой музыки, расцвету оперного искусства содействовали экономическая отсталость и раздробленность страны. При многочисленных феодальных дворах австрийских и немецких княжеств (каждый из которых стремился в меру сил подражать Версалию) культивировались разные виды придворной музыки, среди которых самое видное место занимала итальянская опера.

И не только в австро-немецких княжествах, а во всех тех странах, где опера привилась, музыкальный театр либо постоянно, либо на ранней, решающей стадии был в

[25] Эту проблему автор рассматривает подробно в книге «Пути американской музыки» (М., 1965, глава 10 — «Проблема национальной школы»).

<стр. 72>

той или иной форме связан с придворно-аристократической средой. Флоренция, Мантуя и Рим, Венеция и Неаполь, Париж и Вена, Дрезден, Берлин, Петербург — эти и другие центры, имевшие старинные традиции придворного искусства, культивировали оперный жанр и поощряли его профессиональное развитие. В таких городах, как Венеция и Неаполь, где существовали не только многочисленные оперные театры, но впоследствии даже и консерватории, возникшие в ответ на широкую потребность общества в квалифицированных оперных музыкантах, придворные круги делили с городскими театрами основные расходы по осуществлению оперных постановок и по подготовке музыкальных кадров.

Вплоть до конца XVIII столетия прослеживается глубокая зависимость между деятельностью оперных композиторов и художественной жизнью аристократических дворов. Вспомним Монтеверди и двор герцога Мантуанского, Люлли и двор Людовика XIV, Чести и венский придворный театр. Алессандро Скарлатти, ведущий представитель широко распространенной по всей Европе неаполитанской оперной школы, работал для неаполитанского вельможи. Деятельность Гассе неотделима от дрезденского придворного театра. Оперы Йоммелли, пользовавшегося покровительством штутгартского двора,

осуществлялись в княжеском театре Мангейма. Траэтта был связан с аристократическим Петербургом. Подобное перечисление можно было бы продолжить. Ведь даже оперное творчество Глюка, Гайдна и Моцарта неотделимо от придворной культуры. Как это ни удивительно, но сама реформа Глюка, направленная на разрыв с аристократической эстетикой, осуществлялась при поддержке парижского двора и на сцене королевского театра.

На протяжении двух столетий оперные постановки являлись одновременно и атрибутами дворцовой культуры, и центрами творческих исканий, и школами нового музыкального профессионализма.

Сфера деятельности музыкального театра была огромна. Он привлекал к себе и перерабатывал все сколько-нибудь интересные и жизнеспособные течения современности, придавая им яркий типизированный облик. Если бы опера строго следовала по пути, предназначенному ей создателями «возрожденной античной драмы», если бы она продолжала игнорировать наследие «варварской»

<стр. 73>

полифонии и «вульгарное» искусство низов, то никогда бы ей не удалось достичь значения ведущего музыкального жанра своего времени. Далеко ведущие перспективы, открывшиеся перед музыкальным искусством благодаря опере, определялись громадным диапазоном культивируемых ею выразительных средств. От народной песни и танца до отвлеченных инструментальных жанров, от лирического мадригала до пышного балета, от омузыкаленной декламации до многоголосного хора — самые разнообразные жанры, виды, школы в музыке той эпохи были втянуты в творческую лабораторию оперы. Проследить процесс формирования музыкального языка оперы было бы задачей непосильной, если бы не одно важнейшее обстоятельство. При всем богатстве использованных приемов, в оперной музыке с удивительной ясностью пробивалось несколько характерных тенденций, которым постепенно подчинился весь музыкальный материал. На основе широчайших художественных связей возникала единая, яркая и законченная выразительная система, которая была призвана воплотить в музыке эмоциональный строй драмы, ее поэтические образы, театрально-сценическое начало. Подобно тому как все профессиональное музыкальное творчество эпохи Возрождения было отмечено родовой связью с хоровыми церковными жанрами, все композиторские школы второй половины XVII и XVIII столетий испытали на себе воздействие художественного строя оперы. Влияние музыкального театра было так велико, что его выразительные приемы к началу XVIII столетия стали играть роль типических черт музыкального языка современности в целом. Они определили облик всей вокально-драматической музыки нового времени — и той, что родилась в непосредственной близости к музыкальному театру, и той, которая еще продолжала старинные хоровые традиции. Они проникли в инструментальные жанры, подчинили себе бытовое городское музицирование, видоизменили лицо церковного искусства. Ни один вид музыкального искусства той эпохи не мог соперничать ни с громадной популярностью оперы, ни с ее все совершенствовавшимся профессионализмом, ни с прогрессивностью и широтой ее исканий. Эпоха, пролегающая между первыми драмами флорентийцев и первыми зрелыми симфониями Гайдна, проходит под знаком музыкального театра и по праву может именоваться «веком оперы».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Опера и предсимфоническая инструментальная музыка

1

Современники вспоминали, что вокруг «Патетической сонаты» Бетховена разгорались страсти, «как по поводу какой-нибудь оперы» [1].

Сравнение с музыкальным театром возникло не случайно. Последняя великая соната XVIII столетия была первой бетховенской «симфонией для фортепиано». С удивительной последовательностью, подчеркнуто, концентрированно в ней воплощены черты, обнажающие родовую связь симфонии с оперной культурой. «Актеры излишне заметны» [2], — писал Ромен Роллан по поводу театрального характера «Патетической сонаты». Для клавирной литературы с ее камерными традициями столь откровенные театральные ассоциации были необычны. Но для симфонического письма, которое служило Бетховену образцом для этого произведения, они являлись основополагающим признаком стиля. Более того, громадное значение, которое приобрела симфония в музыкальной культуре классицизма, в значительной мере объясняется ее театрально-драматическими связями. Этот молодой вид искусства, затмивший или полностью вытеснивший все другие инструментальные школы своего времени, преломил в обобщенной, ярко самостоятельной и стилистически законченной форме образный строй музыкального театра века Просвещения.

[1] Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений в 9-ти т., т. 7. М., 1938, с. 133.

[2] Там же, с. 117.

Венская классическая симфония, сложившаяся в последней четверти XVIII столетия, была призвана играть ту роль философски-возвышенного, отвлеченного искусства, какая в ренессансную эпоху принадлежала мессе. Действительность отражалась в ней через призму обобщенной мысли, в приподнятом философском преломлении. Симфония стала «музыкой храма», перенесенной в новую, светскую обстановку. Это искусство сосредоточенной мысли, большой интеллектуальной насыщенности в известном смысле было полной противоположностью оперной музыке — ее почти «осязаемой» конкретности образов, внешне декоративным элементам. Оно и возникло в основном на почве инструментальных традиций.

Рождению венской классической симфонии предшествовало длительное развитие разнообразных инструментальных школ, преемственные связи с которыми ясно различимы в сложившемся симфоническом стиле. Так, например, углубленно-интеллектуальный строй симфонии был подготовлен и музыкой камерных ансамблевых сонат, получивших широкое распространение с середины XVII столетия, и органной литературой, берущей начало в культуре позднего Возрождения. Присущие ей яркие жанровые черты уводят к танцевальной сюите и оркестровому концерту. Многие приемы формообразования, ставшие в нашем восприятии специфически сонатными, легко прослеживаются в предсимфонических инструментальных школах — в фугированных, сюитных, прелюдийных, старинно-сонатных, концертных жанрах той эпохи. И тем не менее, при всех явных связях симфонии с инструментальными школами предшествующего поколения, между их стилями пролегает глубокий рубеж. Огромная сила непосредственного эмоционального воздействия, свойственная симфонии, ее яркий драматический облик, широкое «фресковое» письмо были неведомы инструментальной культуре более раннего периода. Все это пришло в симфонию из театра. Мы увидим в

дальнейшем, что не только ее общий художественный строй, но и характерные для нее особенности тематизма, формы, инструментовки также сложились под сильнейшим воздействием театрального склада мышления. Роль посредника между театром и симфонией играла оперная музыка.

Музыкальный язык оперы сложился, по существу, лишь на рубеже XVII и XVIII столетий в произведениях

<стр. 76>

неаполитанской оперной школы. Однако его главные признаки наметились еще за сто лет до того, на самой заре оперного искусства. Уже в первых *dramma per musica* определились черты, призванные выразить **языком музыки** драматические и лирические образы театра.

С рождением оперы впервые в профессиональном музыкальном творчестве Европы появился новый тип вокалиста — исполнитель-актер. Певец, который до тех пор был лишь «голосовой единицей», обезличенной ячейкой в сложной многотембровой структуре хора, отныне стал артистической индивидуальностью, главным выразителем идеи «героя драмы». В музыке носителем этого образа стала чувственно прекрасная, развитая солирующая мелодика, обладающая огромными выразительными возможностями. Как следствие этого нового эстетического акцента произошел переворот в соотношении традиционных элементов музыкальной речи. Мелодика, мало развитый и безусловно подчиненный элемент в хоровой культуре эпохи Возрождения, отныне стала главенствовать над всеми другими сторонами музыкальной выразительности.

Почти сразу же наметилась и смена интонационного строя. Неразрывная связь оперной музыки с конкретными поэтическими и сценическими образами драмы требовала таких мелодических оборотов, которые максимально полно и точно передавали бы их лирическую сущность. В рамках этих исканий постепенно выработался новый интонационный строй, выражающий музыкальное мышление «оперного века». Впервые в музыке появился «второй план». Вместо многоголосного звучания, одновременно и многотембрового и монолитного, образовалось два противостоящих друг другу и вместе с тем тесно связанных между собой плана — вокальный и оркестровый. Оркестровая партия была призвана играть роль своеобразного подтекста к мелодическому образу. Она усиливала и дополняла эмоциональные и психологические штрихи, заключенные в мелодической линии, она создавала красочно-изобразительный фон, преломляя отдельные живописные детали сценической обстановки. Наконец, инструментальному плану оперы принадлежит важнейшая роль в обеспечении целостности и динамичности музыкального развития, в разработке некоторых характернейших новых средств формообразования.

<стр. 77>

Формообразующие приемы, откристаллизовавшиеся в опере, нелегко связать непосредственно с конкретными монологами и сценами оперного либретто. Однако в обобщенном плане принципы театральной драматургии оставили в них глубокий след. Объективность стиля, свойственная театральному представлению, прием сквозного развития, именно тот, который лежит в основе театральной пьесы, «расчлененность», характерная для ее внешней структуры, — все эти моменты в специфически опосредствованной, абстрагированной форме отразились в новых приемах организации музыкального материала, значительно видоизменив и обогатив существовавшие дотоле ресурсы музыкально-формального мышления.

В русле этих нескольких тенденций, последовательно развивавшихся и принципиально важных, и сложился музыкальный язык новой эпохи, который ознаменовал разрыв с выразительным стилем ренессансной полифонии и сильнейшим образом воздействовал на все музыкальное, и в частности инструментальное, творчество предсимфонической эпохи. Неодинаковое для разных инструментальных школ, неравномерное в разные исторические периоды, это воздействие тем не менее прослеживается на протяжении всего

предсимфонического периода и достигает своего апогея в венской классической симфонии.

2

Самые ранние инструментальные школы нелегко поддавались воздействию оперного стиля.

Органная и лютневая литература сложилась еще в XVI столетии. Эти первые самостоятельные инструментальные школы были детищем той же культурной эпохи, что и музыкальный театр. Но их появление несколько опередило рождение оперы. И характерные стилистические черты этих инструментальных школ, в полной мере определившиеся еще до того, как наметились основные особенности музыкального языка оперы, сохранялись в некоторых случаях с исключительным упорством.

Наиболее чужда опере была органная литература. Родившаяся в недрах церковного искусства, она до конца своего развития оставалась в рамках того стиля, который

<стр. 78>

ясно наметился уже в произведениях ее создателей. Две полярно противоположные тенденции, свойственные созерцательному началу в искусстве, прослеживаются на всем «жизненном пути» органной музыки. От первых ричеркаров, фантазий и токкат Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Sweelinck до последних великих произведений Генделя и Баха в ней господствуют, с одной стороны, строгий интеллектуальный рационализм, с другой — свободное размышление. Идеальным, классически законченным выражением первой тенденции станет впоследствии баховская fuga, второй — хоральная прелюдия, фантазия, токката. Даже в середине XVIII века, когда в европейской музыке прочно утвердились танцевальная сюита и комическая опера, в органной литературе продолжали господствовать полифонические приемы, преемственно связанные с ренессансными мессами, мотетами, канцонами, и те импровизационные и виртуозные инструментальные эффекты, которые зародились в церковном «концертировании».

Разумеется, отдельные элементы оперной выразительности «просочились» сквозь плотно замкнутые барьеры сложившегося органного стиля. Так, например, принципиальное отличие между органными темами XVIII века и тематизмом ранней органной музыки заключается именно в их новой мелодической выразительности, связанной с оперной ариозностью. И все же возникает такое чувство, будто органная литература черпает свои мелодические приемы не столько непосредственно из оперы, сколько через связующее звено — скрипичную литературу. Совершенно так же мы узнаем в органной музыке XVIII века отдельные патетические, декламационные обороты, уводящие к речитативу. Но и они более близки ораторски-приподнятому речевому стилю, чем оперным речитативным сценам. В целом органная литература противится оперным влияниям.

Виртуозным, свободным фантазиям, прелюдиям, токкатам с их подчеркнuto импровизационным обликом и самодовлеющей красочностью гармоний и тембров был антагонистичен внешне организованный театральный стиль оперной музыки. Он был еще более чужд полифоническим жанрам, отличающимся рациональным логическим началом и полным отсутствием внешне чувственных декоративных моментов. Восприняв некоторые отдельные черты музыкального языка оперы, органная литература в целом

<стр. 79>

все же продолжала придерживаться старинных стилистических основ. Не случайно это искусство, глубокое, серьезное, отмеченное высокой степенью художественного совершенства, не стало выразителем музыкальной психологии «века Просвещения» и даже не дожило до эпохи симфонизма. Со смертью Генделя и Баха органная литература навсегда утратила место среди ведущих творческих течений современности [3].

Полную противоположность творчеству для органа являла собой лютневая музыка. Она возникла на почве демократического бытового музицирования и принадлежала к той светской, побочной ветви музыкального профессионализма, который противопоставлял

себя церковной музыке. Будучи подлинно массовым видом искусства, литература для лютни вобрала в себя разные виды и типы музицирования. (Среди дошедших до нас сборников лютневых пьес встречаются даже упрощенные переложения хоровых и органичных произведений.) Однако сквозь пестроту музыки для лютни ясно вырисовывается одна линия, обладающая исключительной перспективностью.

Лютневая школа культивировала бытовую камерную миниатюру. Этот тип «домашних пьес» был близок песенно-танцевальным жанрам, характерным для бытовой, народной полифонии. Подчеркнутая простота полифонического письма, граничащая с гармоническим складом, тенденция к строфической структуре и лаконичным танцевальным ритмам — все эти черты резко отличают народно-бытовую полифонию от профессиональной, а лютневую литературу — от органной. Но лютневая музыка, кроме того, разработала особый, характерный для нее прием. Организация ее музыкального материала часто подчинялась танцевальному ритмическому принципу. Здесь мы впервые встречаемся с последовательным приемом ритмической оstinатности как основой музыкальной

[3] Органные концерты Генделя представляют собой интересную попытку перевести органную литературу в русло современности. Однако эти уникальные талантливейшие произведения не дали «потомков». Некоторое возрождение органной литературы намечается лишь в конце XIX века, в творчестве Франка, Регера, Видора. Но, как известно, и это движение не оказалось в центре художественных исканий XX столетия.

<стр. 80>

формы. Краткая ритмическая ячейка ярко моторного характера, связанная с фигурой какого-либо бытового танца, проходит с неизменной повторностью через всю музыкальную ткань. Этот прием, создающий художественное единство пьесы, обладал ярким выразительным эффектом. Он вызывал ассоциации с внешним организованным движением.

Приводим примеры [4]:



В век драматического оперного мышления, в период господства барочных форм, с их развернутыми линиями и контрастными наслоениями, лютневая музыка, культивировавшая скромные масштабы, малые формы, интимное, одноцветное звучание, была обречена. Она сошла со сцены прежде, чем оперная музыка успела сколько-нибудь широко проявить свое влияние на современную инструментальную культуру. Однако, хотя сама лютневая школа отошла в область истории, разработанный в ней оstinатно-ритмический принцип продолжил свою жизнь в рамках других, преимущественно связанных с

ней инструментальных школ. Мы увидим в дальнейшем, что в типизации и «модернизации» этого приема, сохранившего свою актуальность

[4] Примеры 1 и 2 заимствованы из сборника: **Chilesotti O.** Lautenbuch del Cinquecento. Leipzig, s. a.

<стр. 81>

вплоть до венской классической симфонии, важнейшая роль принадлежит музыкальному театру XVII века [5].

Клавирная школа, эволюция которой не завершена и по сей день, начала свой блестящий путь почти одновременно с оперой. Правда, первые произведения для клавира относятся к более раннему периоду, но их зависимость от органной музыки была так велика, что о самостоятельной клавирной литературе не приходится говорить до тех пор, пока в шекспировскую эпоху (и, заметим попутно, в шекспировском окружении) не появилась первая подлинно клавирная школа — вирджиналисты. Эта главная ветвь клавирной музыки (параллельно сохранялась и побочная линия, уводящая к более старинным, органным традициям) оформилась как сугубо светская школа, опирающаяся на песенно-танцевальную музыку. Диапазон ее образов и художественных приемов был очень широк; она выступала как наследник и органной и лютневой школ. С одной стороны, ее ярко светский характер и щипковый струнный тембр теснейшим образом соприкасались с выразительностью лютни. (Как известно, лютневая музыка отчасти потому и утратила свое место в музыкальной культуре XVII века, что новейшая, клавирная литература вытеснила и поглотила ее.) Однако, с другой стороны, клавир, в отличие от лютни, был инструментом не массового, а музыкально образованного любителя. Соответственно и его литература опиралась на традиции профессиональной инструментальной музыки, то есть органной. Поскольку этот щипковый инструмент использовал клавиатуру, он перенял многие приемы органной клавишной техники. Перед новой клавирной музыкой открылись широкие перспективы.

На протяжении XVII и XVIII столетий в этой области инструментальной музыки сформировались и расцвели разнообразные течения. Именно здесь впервые сложился жанр развитых инструментальных вариаций крупного масштаба. Здесь же появилась программная миниатюра в форме рондо и утвердилась танцевальная сюита. В середине XVIII века клавирная школа культивировала старинную сонату. Своеобразное преломление, особенно на

[5] См. пятую главу.

<стр. 82>

немецкой почве, нашли в ней традиционно-органное — полифоническое и прелюдийные — жанры. И, наконец, в эпоху венских классиков складывается фортепианная соната, которой было суждено почти наравне с симфонией занять господствующее положение в инструментальной культуре классицизма.

Столь значительное и ярко выраженное светское течение в музыке XVII—XVIII столетий не могло не поддаться воздействию оперного стиля. И в самом деле, следы его ощутимы во многих чертах клавирных произведений предсимфонического периода. Так, по сравнению с вирджиналистами и ранней, ренессансной школой, мелодический стиль новой клавирной музыки отмечен большей напевностью. В картинной программности французских клавесинных миниатюр мы узнаем воздействие театральной музыки Люлли. Итальянская клавирная соната несет следы тематической контрастности и рельефности оперной увертюры и т. д. И тем не менее, при всех явных следах влияния музыкального театра, сколько-нибудь существенное и глубокое воздействие оперной эстетики на клавирное творчество предсимфонического периода было исключено.

Главная причина этого заключалась в изысканно аристократическом и камерном характере самой школы. На протяжении длительного периода, по существу — до Бетховена, главной сферой бытования клавирной музыки был аристократический салон. Это наложило на нее сильнейший отпечаток утрированной изящной орнаментальности б. Влияния оперы, начавшиеся сказываться уже во второй половине XVII века, неизменно преломлялись в ней в плане утонченной камерной миниатюры [7]. Вплоть до

[6] Интересно сравнить с этой точки зрения мадригалы вирджиналистов с их собственными клавирными пьесами или вокально-драматическую музыку Пёрселла — преемника вирджиналистов — с его произведениями для клавесина. В вокальном творчестве этих композиторов нет и следа той орнаментальности, которая господствует в утонченных миниатюрах для клавесина. Вокальные произведения написаны в более драматичной, эмоционально насыщенной манере. Они неизмеримо сложнее и интереснее в гармоническом отношении и отличаются густой полифонической фактурой.

[7] Разумеется, клавирная музыка И.-С. Баха не укладывается в эти рамки. Как будто предвидя великую будущность фортепиано, Бах в своих произведениях для клавира увековечил все инструментальные стили современности, не считаясь с реальными ограничениями этого инструмента и установившейся творческой практикой своего времени. Наряду с традиционными жанрами (такими, как сюиты и партиты), он писал клавирные произведения и в подлинно органном стиле («Хроматическая фантазия и фуга», токката и фуга с-moll и многие другие), и в манере новейшей скрипично-оркестровой музыки (клавирные концерты), и в традициях старинных ансамблей (сонаты), и т. п.

В «Хорошо темперированном клавире» он преломил все композиторские, в том числе и вокально-драматические, стили его эпохи. Однако его искусство не лежит в русле основного, характерного клавирного творчества XVIII века. Даже «Хорошо темперированный клавир», при всей своей широчайшей распространенности, не имеет аналогий и «потомков» в фортепианной музыке классицизма.

<стр. 83>

середины следующего столетия идеальным выразителем кла-вирного стиля оставались одностанная танцевальная пьеса (или цикл подобных пьес) и орнаментальные вариации на песенно-танцевальную тему (или тему в духе лирической оперной арии). Сонаты Д. Скарлатти, будучи более жанровыми и демократическими по стилю и часто несущими на себе более непосредственные следы оперной ариозности, как будто перешагнули за эти рамки. Однако и эти «экзерсисы» в полной мере сохранили черты камерного дивертисмента. Даже сонаты Ф. Э. Баха, относящиеся ко второй половине XVIII века, произведения, проникнутые большим чувством, отмеченные яркими драматическими чертами, охватывающие широкий круг образов, — даже они перегружены украшениями и не свободны от черт салонной манерности. Наступит время, когда клавирная соната сблизится с симфоническими циклами. Однако и эта поздняя добетховенская классическая соната будет отличаться от своего симфонического прототипа всем обликом изящной камерной миниатюры, весьма далекой от широкого драматического письма оперной музыки, который стал свойствен и оркестровой литературе.

Существенной преградой к проникновению оперного стиля в клавирную литературу был и характер самого инструмента. Его способ звукоизвлечения не допускал кантабильности. Нежный серебристый тембр, отрывистое, почти «ударное» звучание (насколько такое понятие совместимо со слабой динамикой клавира), полное отсутствие связывающей педали — все это ни в какой мере не располагало к интонационно насыщенной, развернутой

<стр. 84>

мелодике широкого, «вокального» дыхания [8], к драматическим оркестровым эффектам, ассоциирующимся с театральным оперным стилем. Для тематизма и способов развития клавирной музыки характерны мелодика танцевального склада и общие формы движения,

концентрирующиеся вокруг пассажной клавиатурной техники. Черты собственно оперного стиля проникли в эту сферу на очень поздней стадии, по существу только в сонатах Ф. Э. Баха и отчасти у Д. Скарлатти. Но и у Ф. Э. Баха, при всей его драматичности, «оперные» темы в клавирных сонатах радикально преобразованы. Оперная выразительность преломляется здесь очень условно, через интимное звучание клавира. Только одна область инструментальной музыки предсимфонической эпохи почти с самого начала своего существования развивалась в теснейшей связи с оперным искусством и под непрерывным воздействием его эстетики и художественного стиля. В рамках этой ветви музыкального творчества — а именно струнно-ансамблевой — и осуществилось перевоплощение оперно-театрального стиля в классическую симфонию.

3

Для скрипичной литературы XVII век и первая половина XVIII столетия знаменуют эпоху величайшего расцвета. Ни в какой другой период ее значение для общей композиторской культуры не было так велико. Никогда впоследствии ей не было суждено так широко и ярко обобщать достижения музыкальной современности, так последовательно и в столь многообразных формах прокладывать пути в будущее. Как ни велика роль скрипичной музыки в нашей **исполнительской** жизни, ее участие в **творческих** исканиях резко упало в послебаховскую эпоху. Уже скрипичные сонаты венских классиков — по существу фортепианная музыка с облигатной партией для скрипки. Что же касается концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена, то, при всей их значительности, они представляют

[8] И в данном случае произведения Баха образуют исключение. Вспоминаются прежде всего медленные части его клавирных концертов, в высшей степени близкие оперной ариозности. Однако, создавая свои клавирные концерты, Бах отталкивался не от клавирных, а от скрипично-ансамблевых традиций.

<стр. 85>

собой не столько самостоятельную скрипичную школу, сколько разновидность сложившегося симфонического письма. В XIX веке, когда и фортепианное и симфоническое творчество отмечено интенсивнейшими поисками нового стиля, значительные скрипичные произведения романтического склада крайне редки [9]. После Генделя и Баха ни один великий композитор не проявил сколько-нибудь полно свою творческую индивидуальность, сочиняя для скрипки, как раскрыли свой стиль в фортепианном творчестве Бетховен, Шуберт, Шуман, Мендельсон, Шопен, Лист, Брамс, Скрябин, Рахманинов и многие другие. Характерно, что стиль, созданный Паганини, нашел более значительное воплощение в фортепианных этюдах Шопена, Шумана, Брамса, чем в произведениях скрипичного репертуара. Мы могли бы представить себе историю романтического стиля в музыке, даже если бы вся скрипичная литература XIX века, кроме Паганини, выпала из поля нашего зрения [10].

В предсимфоническую эпоху картина была иной. Самым обобщающим, самым перспективным течением

[9] За исключением единичных концертов Мендельсона, Брамса, Чайковского и сонат Франка и Брамса для скрипки и фортепиано, трудно указать скрипичное произведение, которое по своему художественному значению не уступало бы симфонической, фортепианной, камерно-романсной или оперной литературе соответствующего периода.

[10] Квартетная музыка — единственный жанр, связанный со скрипкой, который у венских классиков имеет важное значение. В «век романтизма», после Бетховена и Шуберта, он опять перестает претендовать на сколько-нибудь значительную роль в создании новых стилей современности. (Вспомним Глинку, Берлиоза, Листа, Вагнера, Верди, Шопена... Сопоставим квартеты Шумана, Мендельсона, Чайковского, Бородина с их же собственным творчеством в оперной и симфонической сфере!) Но если можно в

какой-то мере подвергнуть сомнению сам тезис о второстепенной роли камерного скрипичного ансамбля в XIX столетии, то остается непреложной истина, что квартет, подобно концерту, представляет собой скорее ответвление симфонического жанра, чем разновидность скрипичной школы.

В XX веке положение несколько меняется. На заре импрессионизма во Франции сформировалась интересная новая скрипичная школа (Франк, Шоссон, Форе и другие). В советском творчестве есть выдающиеся образцы скрипичного концертного жанра у Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна. Любопытно, что и немецкая экспрессионистская школа ярко представлена в этом жанре (Берг, Шёнберг). Кстати, в наше время возродилось значение квартетной литературы (например, Барток или Шостакович).

<стр. 86>

в инструментальной культуре XVII века была скрипичная школа, уступавшая по своему художественному значению и резонансу одной только оперной музыке. С ней связана деятельность крупнейших композиторов XVII и начала XVIII столетий — Корелли, Вивальди и Тартини, Пёрселла, Леклера и Бибера, Витали и Марини, Бассани и Торелли, Локателли, Джеминиани, Верачини, Нардини, Альбинони и многих других. На основе традиций, созданных этой блестящей плеядой, но в преломлении немецкой культуры, выросло и замечательное скрипичное творчество Генделя и Баха.

Современному слушателю трудно представить себе, что в ту эпоху (в особенности на протяжении XVII столетия) понятие скрипичной музыки почти всецело отождествлялось с **ансамблевой** литературой. Сольная соната и сольный концерт — явление относительно позднее, совпадающее по времени с первой обобщающей школой музыкального театра — неаполитанской. Появление сольного репертуара также не сразу повлекло за собой исчезновение ансамблевой музыки. Как известно, концерты и сонаты Корелли, Вивальди, Баха для нескольких солирующих скрипок стали классическими и живут по сей день. На первый взгляд может показаться, что ансамблевый характер скрипичной школы говорит о ретроградных тенденциях. В период, когда во всех других областях музыкального творчества произошла резкая переориентация на гомофонный стиль, эта литература культивировала многоголосные традиции. Только органная школа, прямо уводящая к церковной полифонии, продолжала в **одном** из своих жанровых направлений преломлять принципы многоголосия. Но при этом она оставалась предназначенной для одного, солирующего исполнителя. Скрипичная же литература даже с внешней стороны упорно держится за обезличенный многоисполнительский состав ренессансного хора. Выросшая из тех ансамблей (еще не имевших определенного инструментально-тембрового лица), которые имитировали вокальное многоголосие, она сохранила свои родовые черты до начала XVIII века, когда раздвоилась, с одной стороны, на сольную, с другой — на оркестровую музыку.

И все же великое прогрессивное значение скрипичной школы было заложено именно в ее многоголосной, ансамблевой структуре. Классические образцы музыки новой

<стр. 87>

эпохи сформировались тогда, когда гомофонно-гармонические принципы объединились со старинной многоголосной культурой; когда выразительная оперная мелодика, развитая функциональная гармония, танцевально-ритмическое начало, музыкальная форма, основанная на принципе репризности, органически слились с такими приемами полифонии, как многоплоскостная структура музыкальной ткани, относительная подвижность всех голосов, целостная форма большого масштаба. Даже опера, начавшая свой путь как принципиальный антипод хорового многоголосия, достигла классического уровня только тогда, когда она обогатилась хоровым и ансамблевым звучанием. На основе слияния гомофонно-гармонических и полифонических принципов выросло, как известно, вокально-драматическое и инструментальное творчество Генделя и Баха. И именно скрипичная литература благодаря своему ансамблевому характеру особенно

целеустремленно осуществляла слияние новых гомофонных принципов с жизнеспособным началом старинного многоголосия.

Скрипичная музыка была идеально предназначена для этой роли еще и потому, что само звучание скрипки было поразительно близко человеческому голосу. Ни один из инструментов не тяготел столь ясно к оперной мелодичности. Не случайно этот некогда «мужицкий» инструмент, принадлежность низшей демократической среды, в «оперный век» занял столь видное положение в профессиональном композиторском творчестве, вытеснив постепенно всех своих почтенных старших собратьев (как известно, один только представитель древнего, вымершего рода смычковых струнных инструментов уцелел в классическом симфоническом оркестре — контрабас — басовая разновидность старинной виолы). В эту эпоху нельзя найти ни одного другого инструмента, в литературе для которого оперно-гомофонное начало проявлялось бы так ярко и разрабатывалось бы столь последовательно. Широкая, гибкая кантиленная мелодика скрипичной музыки была насыщена лирической и драматической выразительностью оперной арии [11].

Ансамблевая структура скрипичной партитуры

[11] Интересно в связи с этим следующее высказывание Асафьева: «Очеловечивание инструментализма — длительнейшая эволюция в продолжение нескольких культурных стадий, но, по-видимому, только в Европе в эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль *bel canto*) и строительстве интонационно-выразительных, «поющих» струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества... Громадная роль в осуществлении этого принадлежит концертирующему стилю и особенно великим скрипачам XVIII века» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. Изд. 2-е. Л., 1971, с. 220—221).

<стр. 88>

воспроизводила двупланный принцип оперной музыки, в котором было заключено соотношение вокального и оркестрового, мелодического и гармонического начал. На более поздней стадии, когда и в оперной и в скрипичной музыке отчетливо выявилось тяготение к виртуозному концертированию, каденции в оперных ариях и технические пассажи и каденции скрипичных концертов стали напоминать друг друга, как два слепка с одной природы [12].

Ведущим жанром скрипично-ансамблевой литературы была трио-соната, полностью сложившаяся во второй половине XVII столетия. Все музыкальные стили современности были представлены в ней. Так, черты, общие с органной литературой, проявляются в фугированных частях, значение которых в цикле очень велико, и в интродукциях прелюдийного характера. Но, в отличие от органной литературы, несущей следы импровизации и свободного виртуозного исполнительства, скрипично-ансамблевая музыка внешне значительно более упорядочена. Жанрово-танцевальное начало, особенно ярко выявленное в клавирных пьесах (но свойственное также и партите в скрипичной музыке), воплощено в ритмически организованных частях, в частности в финалах с их острыми подчеркнутыми акцентами. Однако танцевальные образы сюиты оживают здесь в высокообобщенном преломлении. Оперные элементы отражены и в ариозном облике медленных «лирических центров» [13], и в увертюрном характере многих вступительных прелюдий.

[12] Даже не зная старинной скрипичной литературы, достаточно сопоставить виртуозные арии моцартовских опер (например, арии Царицы ночи из «Волшебной флейты») с каденциями его скрипичных концертов, чтоб убедиться в их ближайшем родстве. Однако виртуозно-колоратурный момент, существенный для истории концерта (в первую очередь скрипичного), не имеет прямого отношения к проблеме становления симфонического стиля.

<стр. 89>

Выросшая из церковного искусства, трио-соната XVII века в большой мере сохранила облик свободного, углубленного размышления. Среди всех новых видов музыки XVII века скрипично-ансамблевая более, чем какая-либо другая, была призвана служить выразителем сосредоточенно-духовного начала. В недрах скрипично-ансамблевой школы сформировалась прекрасная музыка, проникнутая глубоким чувством, озаренная блестящей фантазией и вместе с тем упорядоченная строгим рациональным началом. Трио-сонаты Корелли и Пёрселла, знаменующие высшие достижения этого жанра, занимают место в одном ряду с классическими образцами камерно-инструментального творчества симфонической эпохи.

Приводим отрывок из трио-сонаты Пёрселла:

Перселл. Трио-соната



<стр. 90>

Углубленному характеру этой камерной музыки был чужд театральный, приподнятый, декоративный стиль оперного искусства. И тем не менее на протяжении полутора столетий отношения между скрипичной и оперной музыкой складывались на основе такой близости, что и эта литература в конце концов поддалась воздействию оперы. В начале XVIII столетия, когда окончились брожения и искания в сфере скрипичной музыки и кристаллизовались ее характерные жанры и формы, произошло ясное размежевание между камерной сонатой и той новой, оркестровой музыкой, которая родилась под непосредственным воздействием оперного театра. К середине нового века оркестровые

жанры оттеснили трио-сонату на задний план и заняли господствующее положение в инструментальной культуре предсимфонического стиля.

Отношения между скрипичной школой и оперным искусством прошли ряд этапов. До середины XVII века они были отмечены непрерывными взаимовлияниями. Если оперная мелодичность почти сразу начала воздействовать на тематизм скрипичной сонаты, то скрипично-ансамблевая музыка в свою очередь сыграла важную роль в формировании оперного оркестра. С первых своих шагов опера культивировала инструментальный план. Но как далек этот ранний оркестр от сложившегося инструментального письма оперы во второй половине века! Начав с многотембрового, пестрого, разностильного набора звучаний, характерного для ренессансной *musica reservata* [14], оперный оркестр постепенно утратил свою хаотическую красочность и под влиянием скрипичной камерной школы приобрел монолитное упорядоченное звучание. Главную роль в нем выполняла новейшая струнно-смычковая группа [15]. Вплоть до реформы Глюка (приходящейся на вторую половину XVIII столетия) оперный оркестр продолжал опираться на выразительные принципы скрипичного ансамбля. Его инструментальный состав — скрипки, струнно-смычковый бас и клавесинный

[14] *Musica reservata* — название, относящееся к новой лирической музыке позднего Ренессанса, культивируемой в Италии в утонченно-аристократической камерной обстановке.

[15] Роль скрипки в оперном оркестре была так велика, что к 80-м годам XVII столетия в театральном оркестре не принимали музыкантов, не владевших свободно пятой позицией.

<стр. 91>

(или органной) *basso continuo* — безоговорочно господствовал в оркестровой партитуре оперы, несмотря на то что стремление музыкальной драмы к максимально точным и конкретным сценическим характеристикам привело к появлению и других инструментальных тембров, обладающих большей красочностью [16].

Однако, при всей близости оперного оркестра к скрипичным ансамблям, в нем выработывалась своя характерная манера, отражающая облик театральной музыки. Крупный план, широкий «фресковый» стиль повлекли за собой упрощение (а в некоторых случаях — исчезновение) полифонического письма, свойственного камерной сонате. Максимально усилились в нем концертные эффекты — повышенная динамика, подчеркнутые контрасты. Неразрывная связь оркестровых ритурнелей с ариями сказалась в появлении инструментальных мелодий нового типа — рельефных, сконцентрированных, опирающихся на мотивное начало и обладающих гораздо более непосредственной выразительностью, чем отвлеченные, свободно развивающиеся темы камерной сонаты. Приводим примеры:

4 [Adagio] Вивальди. Концерт для струнного оркестра a-moll
mf senza sordino

5 Grave Largo Верачини. Соната оп. 1 № 8
p

Особые формообразующие приемы, отвечающие задачам сценической музыки (сложившиеся главным образом в замкнутых лирических ариях и в балетных эпизодах), вытеснили имитационное развитие и подчинили себе многоголосную структуру скрипичных ансамблей [17]. Теперь уже оперный инструментальный стиль начал

сильнейшим образом воздействовать на камерную скрипичную музыку. Так родилось самостоятельное оркестровое направление,

[16] См. четвертую главу.

[17] Подробнее об этом см. в пятой главе.

<стр. 92>

представленное своими собственными жанрами и формами. Ими были оркестровая сюита, *concerto grosso*, скрипичный концерт, увертюра, а несколько позднее — и камерная симфония (то есть ранняя, предклассическая разновидность симфонии, представлявшая собой увертюру, оторванную от театрального спектакля и перенесенную в камерную обстановку). Будучи в близком и явном родстве с ансамблевой сонатой, эти жанры вместе с тем далеко отошли от нее. В каждом из них сонатные [18] черты своеобразно переплетались с оперным началом, каждый в ярко индивидуальной форме преломлял особенности театрального мышления. Подобная жанровая «автономия» была характерна для оркестровой музыки XVIII века вплоть до того момента, когда в 1770—1780-х годах родился новый вид инструментального творчества, объединивший и обобщивший пути своих предшественников. Этим жанром, оттеснившим в глубь истории почти все другие виды инструментально-ансамблевой музыки, была симфония венских классиков [19]. Ее чудо — прежде всего в великолепной стилистической законченности.

Между скрипично-оркестровой музыкой начала века и первыми классическими симфониями Гайдна и Моцарта пролегает полоса интенсивнейших исканий. Далеко не одна лишь итальянская увертюра, которой приписывается главная роль в появлении симфонического жанра,

[18] В данном случае имеется в виду не классическая соната-симфония, а старая, скрипично-ансамблевая ее разновидность.

[19] Увертюра — единственный вид предсимфонической оркестровой музыки, уцелевший и в более поздние эпохи. На первый взгляд может показаться, что то же можно сказать и о жанре концерта. Однако на самом деле классический концерт представляет собой ответвление классической сонаты-симфонии. Его главные формальные и стилистические черты ни в какой мере не совпадают с принципами *concerto grosso* или сольного концерта эпохи барокко. Тождество названий обманчиво. Эти жанры связаны между собой только самым общим принципом концертирования, который ясно проявился уже в «Священных симфониях» Габриели (XVI век), одинаково далеких и от предклассического, и от современного концерта. Что же касается сюиты, то она, по существу, полностью исчезает в послебаховскую эпоху. Отдельные программные сюиты, появляющиеся в конце XIX — начале XX столетий (например, у Бизе, Грига, Чайковского, Римского-Корсакова и других), не имеют никаких связей со старинным жанром.

<стр. 93>

подготовила его. К венской классической симфонии вели многие пути. Величайшая заслуга Гайдна в том, что он первый собрал многообразные элементы, «разбросанные» по всем другим оркестровым жанрам, направлениям, школам, в единую, удивительно стройную и целостную систему, в которой ни один элемент не существует независимо от всех остальных. Прозрачность, четкость, лаконизм ее формы так совершенны, что на первый взгляд она производит впечатление почти элементарной простоты. Но эта кажущаяся простота на самом деле поглотила и переработала весь многообразный и неоднородный материал, которым пестрит инструментальная культура предсимфонического периода. К сожалению, даже самый поверхностный обзор оркестровой музыки предшественников Гайдна потребовал бы самостоятельного исследования, уводящего от нашей основной проблемы. *Concerto grosso* у Корелли, А. Скарлатти, Вивальди, Генделя, оркестровые сюиты Фишера, Муффата, Фукса, Телемана, И.-С. Баха, камерные симфонии Самmartини, Р. ди Капуа, Я. Стамица, Ф. Э. Баха, его же

клавирные сонаты, увертюры Перго-лези, Пиччинни, Глюка, австрийская уличная «Nachtmusik», танцевально-бытовые симфонии старой венской школы (Вагензейля, Монна)—все они вместе со многими другими менее крупными или менее изученными явлениями образуют сложнейшую, тонко разветвленную сеть творческих связей венской классической симфонии.

Однако за всеми этими многообразными истоками проступает одна важнейшая тенденция. Разрабатывая свой симфонический стиль, Гайдн отбирал и акцентировал те элементы в музыке предшественников, в которых было заключено театрально-драматическое начало. Его последователи — Моцарт и Бетховен — усилили эти черты. Однако венская классическая симфония преломила оперно-театральные связи через характерно инструментальную выразительность (подобно тому как опера нашла свои собственные, доступные только музыкальному искусству пути воплощения драматургической идеи). Оперная мелодика, оперные формообразующие принципы приняли в симфонии иной облик, чем в самом музыкальном театре. Утеряна была специфика музыкального выражения, связанная со словом, действием, сценическим фоном, особенностями вокального исполнительства. Но программная основа этой музыки, ее оперно-театральное начало были развиты

<стр. 94>

и сохранены в своеобразных традициях австро-немецкой инструментальной культуры. Под воздействием этой культуры, в которой жизненные явления преломлялись через строй отвлеченной возвышенной мысли, сформировался в большой мере облик классической симфонии. Именно так она утратила жанровый облик, свойственный ее итальянским предшественникам, возвысилась над бытовым танцевальным характером старовенской симфонии. В произведениях венских классиков оперно-театральное и инструментальное, философское начала слились в неразрывном единстве. Как всякое крупное обобщающее явление искусства, симфония Гайдна, Моцарта, Бетховена бесконечно многогранна. Каждый из ее художественных приемов заслуживает отдельного рассмотрения. Мы же, в соответствии с поставленной задачей, производим строгий отбор и сосредоточиваем свое внимание лишь на некоторых важнейших элементах ее тематизма и формы, которые (как будет доказано в дальнейшем) восходят к музыкальному театру. При этом существенно подчеркнуть, что в столь последовательном, типизированном виде, собранные в законченную систему, они не встречались в творчестве предшественников. И у композиторов XIX века они теряют свое ведущее значение и сохраняются лишь в виде частных признаков преемственности со стилем классицизма.

В рамках венской классической симфонии наметилось два ясно определившихся направления, одно из которых более непосредственно связано с сюитными, другое — с увертюрными традициями. К первому относятся, например, жанрово-танцевальные «парижские» и «лондонские» симфонии Гайдна, Четвертая, Шестая, Седьмая, Восьмая Бетховена, симфония Es-dur Моцарта и ряд других. Ко второму — симфонии «Прощальная», «Мария-Тереза» Гайдна, симфонии g-moll, D-dur (без менуэта) и «Юпитер» Моцарта, его же квинтеты c-moll, g-moll, соната c-moll для фортепиано, Первая, Вторая, Третья, Пятая, Девятая симфонии Бетховена, его же Первая, Пятая, Восьмая («Патетическая»), Семнадцатая, Двадцать третья («Аппассионата») сонаты для фортепиано, Третий и Пятый концерты, Четвертый квартет и множество других. (Мы намеренно привлекаем некоторые образцы камерной

<стр. 95>

инструментальной музыки. Хотя эта область отмечена большим разнообразием мелодического строя и приемов развития, чем симфония, но и в ней встречаются произведения, которые буквально повторяют закономерности симфонического письма.) Различия в интонационном складе между двумя видами классической симфонии ясно выявлены. В сонатах-симфониях сюитного типа тематизм более непосредственно

восходит к мелодическим оборотам народной и бытовой музыки. Вместе с тем он менее индивидуален, менее неповторим, чем тематизм симфоний увертюрного происхождения. Его принципы продолжают жить в симфониях венских и немецких романтиков (Пятая Шуберта, Первая и Четвертая Шумана, «Итальянская» и «Шотландская» Мендельсона). Однако особенности структуры тематизма и принципов формообразования одинаковы для обоих ответвлений.

В четвертой главе — «Формирование симфонического тематизма в итальянской опере XVII — первой половины XVIII столетия» — мы сосредоточиваем свое внимание главным образом на произведениях «увертюрной» традиции. В ней мы стремимся показать, что характерное мелодическое содержание сонатно-симфонических тем складывалось на протяжении двухвекового периода, предшествовавшего кристаллизации классической симфонии, и что этот процесс осуществлялся в неразрывной связи с конкретными сценическими образами музыкальной драмы. В главе пятой — «Театр и формообразующие принципы симфонии» — анализируются истоки типизированной структуры симфонического тематизма, форм классического сонатного аллегро и симфонического цикла с точки зрения их близости к принципам оперно-театрального спектакля и театральной драматургии XVII века.

Исследование этих моментов приблизит нас к научно-объективному решению вопроса, почему венская классическая симфония, вытеснив или оттеснив на задний план все другие виды инструментального творчества XVII—XVIII столетий, заняла наряду с оперой господствующее положение в музыкальной культуре века Просвещения.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Формирование симфонического тематизма в итальянской опере XVII — первой половины XVIII столетия

1

В 80-х годах прошлого века Мопассан в романе «Монт-Ориоль» создал образ композитора — воинствующего представителя новейших течений в музыке. Он вложил в его уста монолог, который поражает нас сегодня своей пронизательностью. Сущность этого монолога сводится к утверждению, что «мелодисты отжили свой век» и отныне музыка вступает в новую фазу, отмеченную господством независимых гармонических звучаний [1].

Мопассановский герой обрисован резко сатирически, и его точка зрения, конечно, сильно преувеличена. Мелодия отнюдь не отжила свой век, как показал опыт композиторского творчества вплоть до нашего времени. И все же, при всей ее крайности, в вышеприведенной мысли отражена важнейшая тенденция, последовательно проявлявшаяся в профессиональной музыке конца XIX столетия. В этот период она в самом деле начинает утрачивать то безусловное господство мелодического начала, которое неотделимо от изумительного расцвета музыкального творчества второй половины XVII, XVIII и XIX столетий. Если именно поколение Вагнера, Брукнера, Дебюсси начало культивировать искусство Палестрины, Орlando Лассо и их современников, если только в наше столетие, после многовекового периода молчания, опять ожила музыка композиторов раннего Ренессанса, если нам кажется созвучным музыкальный язык, с которым представители классицистского и романтического мышления утратили

[1] Есть версия, утверждающая, что, изображая Сен-Ландри, Мопассан имел в виду Вагнера.

точки соприкосновения, — то в значительной мере это объясняется тем, что в музыке нашей современности, так же, как и в творчестве ренессансной эпохи, осуществляется (пусть и на основе очень разных принципов) «равноправие» всех элементов музыкальной выразительности. Как ни отличаются между собой многообразные, подчас антагонистические музыкальные школы нашего времени, нельзя не видеть, что во всех них понятие музыкального тематизма в гораздо меньшей степени отождествляется с мелодическим содержанием, чем в искусстве классицистского и раннеромантического стилей.

Рассматривая в исторической перспективе процесс развития музыкального искусства, мы убеждаемся в том, что господство мелодического начала — явление в нем не только не универсальное, но даже и не преобладающее. «Эпоха мелодии», включающая величайшие достижения художественного творчества, по времени охватывает довольно краткий отрезок. Он «зажат» между ренессансной полифонией, с одной стороны, и позднеромантическим и импрессионистским стилями, тяготеющими к самодовлеющей гармонии, — с другой. Очертания начальной, решающей фазы этого периода, длившейся примерно полтора столетия, в основном совпадают с «веком оперы». И совпадение это не случайное, а глубоко обусловленное. Ибо мелодия, которая выражала бы сложную и законченную музыкальную мысль, была бы носителем яркого художественного образа и соответственно могла бы служить основой самостоятельного музыкального тематизма, родилась именно в опере и сформировалась в неразрывной связи с характерным образным строем музыкального театра.

Чтобы убедиться в этом, сравним мелодический стиль, господствовавший в музыке до и после перелома, происшедшего на рубеже XVI и XVII столетий.

Мы имеем в виду сейчас не общее отличие полифонического склада от гомофонно-гармонического. Известно, что выразительность ренессансных месс, мадригалов, канцон, мотетов достигалась сложным контрапунктическим сочетанием всех голосов, где не тема произведения, отождествляемая с мелодией, а всё его крупномасштабное, развернутое движение создавало художественный образ. Речь идет о собственно мелодических приемах. Ведь и в многоголосную эпоху музыка не исчерпывалась одними полифоническими средствами. И тогда были школы, тяготевшие

<стр. 98>

к господству мелодического начала. Все они были связаны с побочной, антикатолической линией в искусстве и сыграли роль далеких предшественников мелодики классицистского стиля. Вспомним песни трубадуров, вокальные жанры *ars nova*, фроттолы, вилланеллы, баллады позднего Возрождения, протестантский хорал. Включим сюда и монодию, с которой *dramma per musica* начинала свой путь, и клавишинные темы вирджиналистов, сложившиеся в эту же рубежную эпоху. Наконец, к мелодическому искусству принадлежали и многие виды незаписанной народной музыки, о которой мы можем судить только по следам ее влияний на профессиональное творчество.

Сопоставив эти старинные «мелодические жанры» с мелодикой классицистского стиля, мы увидим (или, вернее, услышим), как разительно они отличаются от нее: в них нет широкого, развернутого дыхания; нет и намек на внешнюю, чувственную красоту, ассоциирующуюся с красотой тембра солирующего человеческого голоса, с колоссальными выразительными вокально-виртуозными возможностями; в них нет, наконец, главного, решающего признака зрелой самобытности мелодики классицистского стиля — удивительной **интонационной насыщенности и выразительности**.

Детализированные, остро выразительные обороты упорядоченного и типизированного характера пронизывают строение послеренессансной мелодии. Именно они и придают ей свойства такого мощного эмоционально-психологического обобщения, какое было неведомо мелодиям полифонической эпохи. Между относительно статичными, мало индивидуализированными мелодиями XIV—XVI веков и изумительной по своей завершенности, красоте, гибкости, почти самодовлеющей выразительности мелодикой конца XVII столетия музыка проходит громадный художественный путь. И пролегает он почти всецело в русле оперного искусства.

Почему же столь недолговечной оказалась монодия, провозглашенная флорентийцами основой музыкальной драмы?

Создатели оперы подошли к осуществлению «драмы через музыку» с глубочайшей продуманностью. Превосходно вооруженные знанием новейших музыкальных течений современности, они наметили приемы, которые позволяли донести поэтическое слово до слушателя с небывалой дотоле точностью, правдивостью, художественной

<стр. 99>

силой. И все же, как известно, ни оперное искусство в целом, ни мелодическое начало нового времени не стали развиваться по пути, намеченному создателями музыкального театра.

Это расхождение, последовательно усиливавшееся на протяжении XVII и первой половины XVIII столетий, принято называть «противоречием между музыкой и драмой». Но на самом деле оно знаменовало не отказ от идеи «драмы через музыку», а неизбежную стадию на пути к ее воплощению. Музыка прежде всего должна была освободиться от подчинения законам театра и поэзии, должна была научиться воплощать идею драмы через свою собственную художественную специфику. Пренебрежение к выразительности слова, постепенное сужение поэтического лексикона, схематизация литературного текста, трафаретность сюжетов — все эти особенности неаполитанской оперы, столь губительные для достоинств театральной пьесы, в музыке были неизбежными. Можно с уверенностью сказать, что без упрощения литературной основы оперы не осуществился бы впоследствии

первый подлинный расцвет оперной музыки в творчестве Пёрселла и А. Скарлатти, Генделя и Гассе, Глюка и Моцарта.

На ранней стадии развития оперного искусства, когда еще не сложились законы собственно музыкальной драматургии, те школы, которые стремились сохранить «полноценность» театрального элемента, были обречены. Ни в одной из жизнеспособных оперных школ не сохранилось, в качестве основного приема музыкальной драматургии, омузыкаленное произношение поэтического слова, которое было сущностью античной и, соответственно, ранней оперной монодии. Монодический стиль флорентийцев утрачивается уже в музыкальном театре следующего поколения. Он живет только в виде побочного, эпизодического, подчиненного элемента, да и то перевоплотившись в другие виды музыкальной декламации, такие, как речитатив secco в неаполитанской опере или декламационные сцены в лирической трагедии Люлли. Стремление сохранить в неприкосновенном виде театральную драматургию внутри оперного спектакля привело к прямому вырождению самой идеи «драмы через музыку». Так, в английской балладной опере или в испанской сарсуэле, основу которых представляет законченная театральная пьеса, музыка низведена до иллюстрации или вставного дивертисмента. Она не

<стр. 100>

создает самостоятельный художественный образ, не участвует в развитии сквозной драматической идеи.

Не случайно и великий Монтеверди, с его гениальными проблесками будущего, не создал оперной школы. Казалось бы, он наметил все пути для музыкальной драматургии, соответствующей высокому уровню современного ему драматического театра. И, однако, в самой широте замыслов Монтеверди, в многообразии его музыкально-драматических находок таилась их бесперспективность для ранней оперной школы. Полтора века спустя многие его художественные приемы возродились уже на основе зрелого, сложившегося языка оперы и породили шедевры музыкальной драматургии Глюка и Моцарта. Но в первой половине XVII столетия изумительное богатство драматургического мышления Монтеверди было отброшено в сторону мощным целеустремленным движением молодого оперного искусства, прокладывавшего свой собственный путь. На протяжении определенного исторического периода этот процесс был неизбежно связан с ограничением числа художественных приемов. Многообразие исканий, характерное для оперы в XVII столетии, в конечном счете все же привело к стабилизации только нескольких типизированных элементов — тех, которые стали основой классического языка именно оперной, а не театральной драматургии, основой именно музыкального, а не поэтического образа.

В неразрывной связи с конкретными образами драматической пьесы музыка разрабатывала новые выразительные средства, которые воплощали идею драмы, не выходя за рамки возможностей музыкального искусства, в строгом соответствии с его спецификой.

На этом пути первым и главным достижением оперной музыки была мелодика нового типа — эмоционально выразительная, концентрированная, высокообобщенная и чувственно-прекрасная. Как связывается этот момент с театральным началом оперы? Мы привыкли, и не без основания, усматривать театральность оперной музыки в ее способности осуществлять принцип сквозного действия, воплощать идею драматических конфликтов, раскрывать психологический подтекст слова. Однако эти свойства оперной музыки являются завоеванием значительно более поздней эпохи. Прошло немало времени, прежде чем музыкальный театр нашел свои

<стр. 101>

драматургические принципы, адекватные основам театра драматического. На ранней же стадии театральная сущность оперной музыки проявилась в разработке и утверждении своего основного образа — образа «героя драмы», неведомого музыкальному творчеству предшествующей эпохи.

Этот образ был нов не только на фоне хоровой культовой музыки, где человек был представлен в подчинении божественной или другой высшей идее и как бы растворившимся в религиозном или философском созерцании. Он принципиально отличался также и от господствующей образной сферы мадригала, с которым ранняя музыкальная драма очень тесно связана. Правда, мадригальное искусство, как и опера, было пронизано индивидуалистическим сознанием, противопоставлявшим себя отвлеченности культовой музыки. Но, в отличие от оперы, в мадригале господствовало субъективное и созерцательное начало [2]. Мир виделся в нем в преломлении хрупкой, утонченной души. А в оперной музыке появился герой, который, подобно действующим лицам театральной драмы, разговаривал не сам с собой, а с широкой аудиторией. Его индивидуальность была представлена общечеловеческими свойствами, резонирующими с настроением и восприятием массовой среды. И появлялась она неизменно в контакте с другими людьми, в окружении различных явлений внешнего мира. Оперный «герой драмы» нес в себе то слияние индивидуального и объективного, вне которого образный строй театра немислим.

Но, в отличие от драматического театра, в соответствии с выразительной спецификой музыки на том ее уровне, который был достигнут в творчестве позднего Ренессанса, «герой драмы» в опере был представлен не через действие, не через рассуждение и, по существу, даже за рамками внешнего конфликта. В опере XVII и начала XVIII века он был показан только через мир чувств. Постепенно опера отсеивала всё мешавшее ей сосредоточить внимание на том, что наиболее соответствовало выразительным возможностям

[2] В данном случае мы имеем в виду классические мадригалы Маренцио, Джезуальдо и в особенности Монтеверди, а не мадригальную комедию («Амфипарнас» Ораццо Векки), появившуюся на пороге рождения оперы. Подробнее об этом см. с. 114.

<стр. 102>

музыки. Главным и центральным элементом структуры оперного спектакля стал **монолог чувств**. В переводе на язык музыки это означало сольное пение. Именно пение, а не омузыкаленное произношение слова, не мелодическая декламация.

Разумеется, и омузыкаленное слово, с которого опера начинала свой путь, сохранилось в ее выразительном арсенале. Ведь в конце концов опера являет собой разновидность театральной драмы, и если бы из круга ее составных элементов выпали бы диалоги и действие, она перестала бы быть сама собой. На зрелой, классической стадии она и разработала свой, музыкальный эквивалент театральной драматургии в виде драматизированных дуэтов, индивидуализированных ансамблей, сквозных сцен, аккомпанированного речитатива, симфонизированного инструментального плана и т. п. И на ранней стадии диалог и действие образовывали обязательное условие оперного спектакля. Однако, в отличие от классической оперы, в раннем музыкальном театре эти элементы были лишены **самостоятельной музыкальной** выразительности. Вплоть до реформы Глюка речитативные сцены оставались элементом **театральной** драматургии, лишь приближенным к выразительности музыки, но неспособным воплотить собственно музыкальную мысль [3]. В то время как речитатив *secco* (наиболее последовательная разновидность омузыкаленной речи в опере) не может существовать в отрыве от слова, монолог почти сразу нашел преломление в музыке через ее собственную сферу — через тот вид сольного пения, который постепенно развивался в сторону развернутой, завершенной и выразительной мелодики.

С того момента, как сольное пение прозвучало с подмостков профессионального театра, вокальная культура встретила с новыми требованиями. «Произнесение» монолога со сцены с расчетом на то, что его содержание !

[3] В опере *seria* структура четко делится на театральный элемент, музыкально представленный одним только речитативом *secco*, и на замкнутые лирические эпизоды —

сольное пение. Иначе говоря, композиция доглиуковской итальянской оперы точно воспроизводит принципы театральной пьесы с музыкальными вставками (балладной оперы, оперетты, мюзикла и т. п.) с той лишь разницей, что вместо простой разговорной в ней используется омузыкаленная речь.

<стр. 103>

дойдет до каждого слушателя и подчинит себе массовую аудиторию, предполагает не только простоту и доступность самого художественного стиля (об этом речь впереди), но и особенную, «эстрадную» манеру исполнения. Последняя должна была резко отличаться и от утонченной камерной монодии, предназначенной для аристократического салона, и от мало разработанного любительского пения, распространенного в домашнем музицировании, и тем более от густотембрового гулко-звучания многоголосного хора. На стоящую перед ней задачу оперная музыка ответила тем, что разработала особый вид и мелодии, и сольного исполнения, в котором донесение каждого «слова» (то есть звука) сочеталось с внешней яркостью, эффектностью, доходчивостью. На протяжении относительно короткого периода вокальная культура в оперном театре достигла такого виртуозного уровня, который по существу остался непревзойденным и по сей день. Мы привыкли ассоциировать вокальную технику итальянской оперы с виртуозными колоратурными каденциями, которые действительно образуют одну из характерных для нее черт эстрадности. Однако на самом деле не столько блестящую, «концертную» колоратуру [4], сколько стиль *bel canto* следует считать величайшим достижением вокальной техники музыкального театра. Именно стиль *bel canto* с его весомостью и чистотой каждого звука, широтой дыхания, удивительнейшей плавностью отражал новый тип мелодики, родившийся и сложившийся в лирических монологах музыкального театра. В формировании новых оперных мелодий, одновременно развернутых и завершенных, эмоционально выразительных и внешне эффектных, интонационно насыщенных и ласкающих слух своей прекрасной напевностью, участвовали две важнейшие, в известном смысле противоположные, тенденции.

Прежде всего — стремление к неразрывному слиянию музыкальной и поэтической речи. При этом осуществлялась

4 Виртуозное колоратурное пение встречалось в вокальном исполнении и дооперного периода, внутри мелодики еще мало оформленной в ладогармоническом, структурном и интонационном отношении.

<стр. 104>

прямая задача театрального жанра: донести сценический образ до слушателя посредством омузыкаленного слова. На основе поэтического текста и в теснейшей связи с ним в оперной мелодике вырабатывались отдельные интонации и мотивы, задача которых состояла в том, чтобы не столько передать нюансы поэтической речи (подобно тому как это произойдет в мелодике романсного творчества XIX века), сколько воплотить настроение, создаваемое литературным текстом или сценической ситуацией. Оперные мелодии насыщались остро выразительными оборотами (условно назовем их «мотивами»). Постепенно, уже вне слова и сцены они становились сами по себе носителями определенного эмоционального состояния.

Не менее важной была и направленность к известной «нейтрализации» выразительной остроты мелодии в оперной музыке. Объективный, театральный характер оперного искусства восставал против чрезмерной детализации и утонченности. Кроме того, ориентация на широкого демократического слушателя предполагала сознательный или бессознательный учет законов массовой художественной психологии. Для музыкального искусства это означало опору на давно отстоявшиеся выразительные приемы. В таком жанре, как опера, последовательно светском, принципиально монодическом, наиболее непосредственно сказывались традиции народно-бытовых жанров, которые тяготели к

мелодичности обобщенного склада, характерной своей ритмически-структурной завершенностью.

Взаимодействие этих «сил» — то есть стремление, с одной стороны, к конкретности и индивидуальности интонации через неразрывную связь со словом, а с другой — к обобщенности и известной «рассредоточенности» мелодической линии, — и породило оперную арию. Это был основной драматургический элемент ранней оперы, в котором яркие мелодические мотивы, связывающиеся с определенной образной сферой, сочетались с объективностью и структурной оформленностью традиционных народно-бытовых жанров.

2

Было бы крайним упрощением представлять себе, что художественный облик оперной арии исчерпывался ее мелодическим содержанием. Даже на самой ранней стадии

<стр. 105>

оперного искусства в создании музыкального образа участвовали и гармония, и инструментально-тембровый элемент. Хорошо известны некоторые гармонические и темброво-колористические трафареты поздней итальянской школы (такие, как неаполитанский секстаккорд или доминантсептаккорд перед каденцией солиста в области гармонии, как тембр духовых инструментов для сопровождения героических арий или струнных — для лирических арий в области инструментовки). В целом музыкальный язык оперы развивался многосторонне. Тем не менее основная тенденция развития оперной музыки вела к тому, чтобы сделать мелодию «владычицей» художественной выразительности. Начиная с венецианской школы середины XVII века и вплоть до музыкальных драм Глюка и Моцарта мелодия подчиняла себе все другие элементы музыкального языка [5]. Если не с исчерпывающей полнотой, то, во всяком случае, в своих основных, определяющих контурах художественный образ был заключен в вокальной партии. Гармоническое и оркестровое начала лишь подчеркивали или дополняли выразительные повороты, очерченные в мелодической линии. Эта ведущая роль мелодики перешла от оперы к инструментальному творчеству классицизма, став одним из его характерных стилистических признаков.

Наш слушатель, воспитанный на художественных критериях музыки классицизма, склонен считать, что подобное безусловное господство мелодического начала принадлежит к числу вечных законов музыкального искусства. А между тем исключительное, всеподавляющее господство мелодики начинается только с творчества «века оперы» и является особенно характерным именно для него [6]. Ради

[6] Некоторые постановки миланского театра «Ла Скала» говорят об удивительной живучести этих традиций. В исполнении артистов «Ла Скала» по сей день даже в некоторых произведениях конца XIX века, созданных на основе развитого гармонического языка и в высшей степени дифференцированного оркестрового письма, акцент в создании драматического образа падает главным образом на мелодiku вокальных партий.

[7] Было бы ошибкой, однако, думать, что период господства мелодии как индивидуализированного главного голоса, концентрирующего основные черты образа, завершился со стилем венских классиков. В творчестве многих композиторов XIX века, особенно национально-демократических школ (польской, русской, чешской и других), вообще тяготеющих к классицистскому стилю, одновременно с возрастанием самостоятельной роли гармонии, тембра, фактуры усиливалась и выразительность самой мелодии, которая приобрела подчеркнуто лирические, напевные черты. Типичное для классицистского стиля соотношение между ярким главным голосом и сопровождением сохранялось в целом на протяжении XIX века, хотя оно уже начало расшатываться у Вагнера и Берлиоза. Окончательное нарушение этого соотношения произошло лишь в творчестве Дебюсси, в «фоновом» тематизме которого господству колорита подчинились

все выразительные элементы музыки, в том числе и утратившая свое ведущее положение мелодия.

<стр. 106>

большой наглядности сопоставим типичные инструментальные темы разных стилей — предклассицистского барокко, позднего романтизма и венского классицизма. Мы без труда услышим, как разительно отличаются они друг от друга по месту, значению и трактовке представленного в них мелодического начала:

Фробергер. Клавесинная сюита

The image shows three systems of musical notation for a clavier suite by Christian Friedrich Frobberger. The first system is labeled with the number '6' in the top left corner. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system (measures 6-8) features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords. The second system (measures 9-10) shows a more melodic line in the right hand with a long slur, while the left hand provides a steady accompaniment. The third system (measures 11-12) continues with intricate rhythmic patterns and a clear melodic line in the right hand.

<стр. 107>

7 Praeludium

И. С. Бах. Органная прелюдия D-dur

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a rest in the top staff, followed by a series of chords and eighth notes. The bottom staff features a continuous eighth-note pattern.

The second system continues the musical notation with three staves. It features similar rhythmic patterns and chordal structures to the first system, with the bottom staff maintaining its eighth-note accompaniment.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff shows more complex chordal textures and melodic lines. The bottom staff continues with the eighth-note accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff features a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The bottom staff continues with the eighth-note accompaniment.

Langsam

Вагнер. Вступление к «Лоэнгрину»

8

Fl.
e Vn. *pp*

p

8

dim

8

dim

3

Allegro molto

Шопен Прелюдия D-dur

9

p

ped * *ped* * *ped* * *ped*

p *cresc*

* *ped* * *ped* * *ped* *

10 Allegro Моцарт. Соната B-dur

11 Trio Моцарт. Симфония Es-dur

12 [Allegro con brio] Бетховен Увертюра «Кориолан»

В произведениях «предклассицистского» стиля (Фробергера и Баха) тематизм почти всецело выражен общими формами движения. В музыке Вагнера он в решающей степени опирается на тембровые эффекты (флейты и скрипки *divisi* в высоких регистрах на *pianissimo*). Выразительность шопеновской темы связана главным образом с колористическими нюансами пианистической фактуры и педали [7]. Классицистская же тема прежде всего «поется». Она, по существу, отождествляется со своей мелодической линией. Последняя, даже без гармонии и инструментовки, рождает яркое представление о художественном образе.

[7] Даже в таких произведениях Шопена, где мелодическое начало выявлено столь же ясно, как и в темах классицистского стиля (например, в ноктюрнах), структура музыкальной ткани многопланова. Без красочного темброво-гармонического фона тематизм Шопена в большой мере утрачивает свою индивидуальность.

Само господство мелодического начала в творчестве венских классиков свидетельствует о тесной связи тематизма их инструментальных произведений со структурой и фактурой оперных арий. А если углубиться в анализ характерных интонационных приемов, лежащих в основе мелодической выразительности темы, то обнаружится и другая, еще более значительная родовая связь. Мы имеем в виду преемственность симфонии с самим кругом образов, который наметился в музыкальном театре на очень ранней стадии его развития и достиг завершающей степени разработанности и типизации в опере века Просвещения.

Оперная музыка XVII века, особенно начиная с венецианской школы, все более настойчиво, последовательно, целеустремленно тяготеет к определенному, довольно ограниченному кругу образов, и из множества «мелькавших» на протяжении столетнего периода на оперных сценах музыкальных столиц Европы образов удержались только немногие. Подобно тому как «монолог» (то есть ария), отеснив на длительное время внимание к другим возможным драматургическим элементам, стал господствовать в структуре и композиции оперного спектакля, так образы трагической скорби и возвышенной героики, жанрово-комические и нежно-чувствительные постепенно «захватывали» ведущие позиции в музыкальном театре и начинали играть роль устойчивого типического начала. Ко времени глюковской реформы оперная музыка достигла высочайшего, почти исчерпывающего совершенства, заставив померкнуть и отойти на задний план все другие образные «зарисовки».

Как появилась и сложилась эта господствующая сфера образов? Где ее истоки? С какой художественной культурой связана она? Меньше всего здесь удастся проследить преемственные нити с традициями самого музыкального творчества. Родство же ее с культурой драматического театра современности почти бросается в глаза. Однако это родство проявляется не в прямой синхронности и не в непосредственной зависимости от определенных сюжетно-сценических постановок. С характерным для музыкального искусства «запаздыванием», по сравнению с литературным прототипом, господствующий круг оперных образов отражает и эмоционально обобщает связь музыкального театра с основными жанровыми направлениями драматического театра классицистской эпохи в целом.

<стр. 111>

Разве не очевидно, что оперные образы трагической скорби и возвышенной героики перекликаются с типичным эмоциональным строем классицистской трагедии? Разве жанрово-комические эпизоды в оперной музыке не восходят непосредственно к театральным комедиям, связанным с традициями комедий dell'arte? Позднее в них скажется и близость к «пейзанскому» стилю руссоистского театра. А нежно-чувствительные моменты воплотили в музыкальном театре характерные настроения «слезливой драмы» руссоистского века.

Мы говорили выше о том, что оперный театр XVII столетия не повторял жанровой определенности драматического театра [8]. Сочетание мифологии и сказочной фантастики, истории и быта, возвышенного и комедийного, психологии и дивертисмента проходит через оперную культуру этого времени. Вместе с тем с точки зрения **музыкального** стиля жанровый принцип выявился в опере уже во второй половине этого века. Вплоть до оперной реформы Глюка индивидуальные отличия оперы seria, лирической трагедии, оперы buffa и французской комической оперы выдержаны строжайшим образом. И далеко не только на особенностях сюжета и композиции держится подобная дифференциация (хотя, быть может, эта ее сторона наиболее очевидна). Главная роль в создании самостоятельного жанрового направления принадлежит **музыкальному языку**. Каждый вид оперы характеризуется своими индивидуализированными интонационными комплексами, которые в другом жанре создавали бы эффект чужеродного тела.

Так, например, в итальянской опере seria одинаково немислимы ни танцевальные airs из лирической трагедии Люлли с их четкой ритмической организацией и архаическими кадансами, ни свободные декламационные сцены, тонко передающие нюансы речевого интонирования и выразительность слова. В свою очередь, в рамках французской оперы XVII века столь же невероятны арии итальянского музыкального театра, где поэтическое слово теряло самостоятельное значение и подчинялось мелодике, отличающейся законченным стилем bel canto и виртуозной колоратурой.

[8] См. вторую главу.

<стр. 112>

Невозможно представить себе также интонации «барочного», утяжеленного, медленно развертывающегося *lamento* в опере *buffa* с ее «сладостной», подвижной, фактурно и гармонически облегченной музыкой. Совершенно так же и типичная для чувствительной оперы ария с ее прозрачной, функционально подчеркнутой гармонией не укладывается в традиционный стиль других, ранее сформировавшихся жанров, и т. д., и т. п. Но при этом в пределах каждого жанра музыкальный язык отличается тем единым типизированным характером, который позволяет безболезненно переносить фрагменты из одного произведения в другое. На этом принципе, как известно, всецело держалась практика итальянских опер *pasticcio*. Только потому одна из увертюр Россини, предварительно использованная в двух других самостоятельных оперных произведениях [9], смогла стать всемирно известной увертюрой к его «Севильскому цирюльнику».

Индивидуализация жанра, а не индивидуализация образа лежит в основе оперной музыки XVII — первой половины XVIII столетия. (Моцарт был первым, кто сумел, не нарушая сложившейся типовой схемы, придать своим действующим лицам и сценическим ситуациям индивидуальный облик.) Даже Глюк, объединивший в своих реформаторских операх образы и интонационные приемы разных оперных направлений, тем не менее мыслит теми же обобщенными жанровыми категориями, что и его предшественники. И в его творчестве принципиально допустима возможность перенесения музыкальных номеров известного сложившегося типа из одного оперного произведения в другое в пределах сходной сценической ситуации.

Однако еще задолго до того, как определились самостоятельные оперные направления, прежде чем произошло разветвление оперы на серьезную и комическую разновидности, даже еще до рождения лирической трагедии Люлли, в ариях-монологам раннего музыкального театра начали утверждаться элементы, ставшие впоследствии носителями определенной жанрово-драматической идеи. Раньше и ярче всего этот процесс обозначился в мелодической сфере. В отдельных мотивах оперных арий как бы

[9] Россини использовал ее в операх «Аврелиано в Пальмире» (1813), и «Елизавета, королева Английская» (1815).

<стр. 113>

воплощался концентрат идеи, причем для каждого определенного образа интонационные комплексы были в высшей степени индивидуализированными. Так на протяжении XVII — начала XVIII столетия зарождались и формировались устойчивые мелодические обороты, которые стали постепенно определять круг выразительных приемов **скорбного, героического, героико-трагического, жанрово-комического и чувствительного** образов в музыке. Постепенно эти обороты достигли огромной силы психологического обобщения и начали самостоятельную жизнь за пределами оперной музыки в качестве основы «отвлеченного» сонатного тематизма [10].

Попытаемся проследить этот процесс начиная с *dramma per musica* флорентийцев и кончая лирическими трагедиями Глюка (в основном «Орфей и Эвридикой», «Альцестой») и комедийными операми XVIII века [11].

3

Первыми сформировались в опере два полярно противоположных интонационных типа, ассоциирующихся с образами скорби и героики. В конфликтном противопоставлении и переплетении этих образов проявилась прежде всего эстетика театра классицизма, затем лирической трагедии Глюка, а вслед за ней и «инструментальной драмы», вошедшей в историю под названием венской классической симфонии.

[10] Не следует забывать о том, что параллельно формированию оперных образов шло развитие инструментальной музыки, где складывался свой характерный тематизм и свои типичные выразительные приемы (см. главу третью). Влияние итальянской оперы

сказалось в интонационном наполнении структурных форм инструментальной, главным образом оркестровой, музыки.

[11] «Орфей и Эвридика» и «Альцеста» в первом варианте были созданы в 60-х годах XVIII столетия и оказали прямое воздействие на формирование тематизма симфонического сонатного аллегро. Остальные же оперы Глюка приходятся на период, когда симфонический стиль Гайдна и Моцарта был близок к окончательной кристаллизации. Поэтому мы не считаем необходимым привлекать их наравне с «Орфеем» и «Альцестой» в качестве прямых предшественников тематизма венской классической сонаты-симфонии. Наряду с материалом, заимствованным из сложившихся комических жанров, мы широко опирались также на отдельные буффонные образы в рамках большой оперы.

<стр. 114>

На протяжении длительного времени главенствующее положение в музыкальной культуре занимал образ скорби. Отождествляясь с лирическим началом в музыке в целом, он сохранил свою роль носителя «образа человека», противопоставляемого неумолимому высшему началу, вплоть не только до музыкальных драм Глюка, но и до гражданских симфоний Бетховена.

Почему же образ внутреннего мира человека преломлялся в ранней оперной музыке через аспект страдания и скорби? По-видимому, решающая роль в этом принадлежит мадригалу, с которым ранняя оперная музыка теснейшим образом связана.

Среди музыкальных жанров XVI века выразителем индивидуалистического, личного сознания был только мадригал. Этот наиболее художественно разработанный светский жанр той эпохи создавался на лирические тексты ренессансной поэзии. Картины природы, окрашенные настроением поэта, образы любовных переживаний, часто с оттенком надломленности, господствовали в музыке мадригала. Именно с этим видом искусства в неизмеримо большей степени, чем с античными хорами, положенными на музыку композиторами XVI века, или с мадригальными комедиями типа «Амфипарнаса» Ораццо Векки, преемственно связаны первые оперные постановки. Особенно значительным было здесь влияние Монтеверди — композитора, который был одновременно и последним великим классиком мадригального письма и первым классиком оперного искусства. Художник эпохи контрреформации, он видел в человеке высокую духовную личность, находящуюся в трагическом конфликте со своим окружением. Тема страдания и сострадания, разработанная с изумительной экспрессивностью в его мадригалах, впоследствии определила в большой мере облик классицистской оперы XVII века. Само собой разумеется, что в музыке театра не могли удержаться утонченный стиль, субъективность настроения, свойственные мадригалу эпохи контрреформации. Однако взволнованная лирическая атмосфера, связанная с мадригалом (Монтеверди говорил о себе как о создателе «stile concitato», то есть «взволнованного стиля»), его трагический колорит в большой мере перешли к ранней музыкальной драме. И вместе со свободной эмоциональностью, бросающей вызов мистическому идеалу культового искусства,

<стр. 115>

опера восприняла от мадригала характерную для него тему любовных страданий и страстей, символизирующую внутренний мир человека.

В свете этого становится понятным господство темы Орфея и Эвридики в оперной культуре XVII столетия. В десятках произведений, созданных на сюжет этой легенды, акцентировалась отнюдь не эстетическая проблема. Мысль о безграничной силе искусства отступала на задний план по сравнению с идеей смертельных страданий, которые несет в себе чувство великой любви. Монтеверди, признававшийся в том, что его интерес к этому мифологическому сюжету предопределен его психологической стороной, то есть возможностью раскрыть движения человеческой души, сформулировал общую, хотя далеко не всеми осознанную тенденцию времени. И в самом деле, ни один другой сюжет античности (с которой представление о ранней опере было неразрывно связано) не

подавался такому органичному слиянию с образной сферой мадригала. Только трагедия покинутой Дидоны, столь же неотделимая от образов любви и смерти, будет соперничать в дальнейшем в оперном искусстве с темой Орфея, с которой полтора века спустя начнет свою оперную реформу и создатель классической музыкальной драмы Глюк.

К мадригальным традициям восходит и система художественных средств, неразрывно связывающаяся в нашем представлении с оперой. Основа мадригальной эстетики — теснейшая связь поэзии и музыки — определила синтетический характер оперной выразительности. Свойственное мадригалу тяготение к хроматической сфере, используемой для выражения обостренных интимных переживаний, также ясно проявилось в характеристике скорбно-лирических образов музыкального театра и привело к принципиально новому строю интонаций, противопоставляющему себя церковной диатонике.

С музыкальной точки зрения первые флорентийские оперы были еще очень обезличенными. По замыслу создателей оперы, музыка должна была лишь усиливать выразительность поэтических интонаций, не претендуя на самодовлеющее значение. Ни в мотивно-структурном, ни в ладогармоническом отношении интонационное содержание ранних опер еще не определилось. Оно напоминало ренессансный стиль своим тяготением к «общим формам движения». Однако стремление к индивидуализации отдельных

<стр. 116>

мелодических оборотов, подчеркивающих настроение поэтического слова, проявляется уже в самых ранних оперных произведениях и последовательно усиливается на протяжении XVII столетия.

Некоторые мелодические приемы, наиболее последовательно характеризующие образ скорби в ранней опере, прошли сквозь века, став впоследствии важнейшими составными элементами тематизма не только венской классической симфонии, но и гораздо более поздних произведений [12].

Особенно устойчиво выражена тенденция к **нисходящему мелодическому движению**.

Она проявляется в разных мотивных комбинациях, среди которых наиболее характерны нисходящие секунды. На фоне нейтральных, обезличенных интонаций появляются последования ритмически подчеркнутых нисходящих секунд, образующих логически связанную поступенную линию, воспринимаемую как самостоятельный мотив [13].

Иногда нисходящая секунда используется как **мотив «вздоха»** — прием задержания, применяемый и в более позднем гармоническом письме. Часто этот мотив связан не только с секундовым оборотом, но и с другими интервалами. Вообще **мелодический скачок на хорейческой ступе вниз**, нарушающий плавное речевое интонирование, в высшей степени типичен для мелодики скорбных причитаний. Характерны скачки на уменьшенные интервалы кварты, квинты, реже септимы. Изредка встречаются и скачки вниз на терцию, при этом мотив «вздоха» в них всячески подчеркивается.

К наиболее важным выразительным средствам раннего оперного образа скорби относится также **хроматический эффект**. Большей частью он связан с нисходящей поступенной мелодикой или полутоновым мотивом «вздоха».

[12] Однако в музыке XIX века мотивы, зародившиеся в ранней опере, сочетаются, как правило, со многими другими тематическими наслоениями, в то время как в классической сонате-симфонии они безусловно господствуют, играя роль ее типического тематического начала.

[13] Последование секунд встречалось, разумеется, и в дооперной музыке. Однако в хоровом письме оно не имело самостоятельного мотивного значения и «растворялось» в общих формах движения. В клавирной и органной музыке последование секунд воспринималось главным образом как элемент пассажной техники.

<стр. 117>

Встречается, однако, и восходящее движение по хроматическим секундам. (Мы уже упоминали об отдельных альтерированных интервалах при больших скачках вниз.) В этих

мелодических приемах очевидно воплощены в специфической музыкальной форме некоторые общие психологические предпосылки. В момент усталости, горя, печали человек «снижает», а не устремляется ввысь; грусть, а не радостные переживания порождают реальный вздох; в момент возбуждения нарушается плавность речевого интонирования, и т. д., и т. п. Видимо, потому мелодические обороты, найденные в ранней опере, и смогли удержаться в музыке, пройдя через века, что они опирались на реальные основы психики и физиологии человека. Но в высшей степени знаменательно, что характерной принадлежностью музыкального языка они стали лишь на рубеже XVI и XVII столетий — то есть с того момента, когда земные человеческие переживания заняли господствующее место в музыкальном творчестве классического уровня.

Приведем ряд фрагментов из ранней оперы XVII века, иллюстрирующих мотивное значение перечисленных выше мелодических приемов и их неразрывную связь с выразительностью поэтического текста и сценического образа.

В монологе Орфея из самой первой дошедшей до нас оперы «Эвридика» Якопо Пери — «ровесницы» нового, XVII столетия — кульминационный момент совпадает со словами «О мое сердце, о моя надежда! О покой, о жизнь! Горе мне! Кто отнял тебя у меня!» («O mio core, o mio spere! O pace, a vita! Oi-mè! Chi mi t'ha tolto?»). В мелодике появляется мотив нисходящей кварты. Ясно выражены также нисходящий секундовый «вздох» и нисходящая поступенная линия (пример 13) [14]. В другом монологе Орфея (пример 14) плавное речевое интонирование прерывается нисходящим скачком на словах «Горе мне! Несчастный я!» («Oi-mè! Misero!»).

В опере Монтеверди «Орфей» в диалоге между Вестницей и Орфеем мелодическая партия Вестницы становится нисходящей и скачкообразной в тот момент, когда

[14] Здесь и далее нотные примеры даются в виде таблицы, помещаемой вслед за страницами, на которых рассматриваются музыкальные фрагменты.

<стр. 118>

она произносит роковые слова о смерти Эвридики: «Твоя любимая супруга... умерла...» («La tua diletta sposa... e morta»). Трагический возглас Орфея «О горе!» («Oi-mè») выражен нисходящей полутоновой секундой, напоминающей эффект задержания (пример 15). В той же опере хоровой эпизод из первого действия, рисуя картину страданий и томления, пронизан нисходящими скачками и нисходящими секундовыми хроматизмами (примеры 16, 17).

Пока еще это — отдельные обороты. Они присутствуют наравне с монодической речитацией и хоровыми приемами, уводящими к «нейтральному» тематизму старинного многоголосия (а быть может, и подчинены им). Однако они не исчезают на протяжении целого поколения. Наоборот, преобладание с ними ясно ощутимо в оперном творчестве середины XVII века. Они сохраняются не только в свободной монодии, но и тогда, когда оперный монолог начинает терять свою «речевую» расплывчатость и преобразуется в структурно оформленную арию.

Монтеверди, обладавший гениальным музыкально-драматическим чутьем, еще в 1608 году создал трагический оперный монолог, который предвосхищает и относительно законченные арии 1630-х и 1640-х годов, и сложившееся оперное *lamento* (то есть арию жалобы) конца века. Это — знаменитая «Жалоба Ариадны» (из утерянной оперы «Ариадна») в сцене, когда героиня, соблазненная и покинутая своим возлюбленным на одиноком острове, бросается в море и умоляет спасающих ее рыбаков дать ей возможность уйти из жизни. Характерный поэтический оборот «Дайте мне умереть» («Lasciate mi morire»), симметричная структура, ясно намечающая контуры будущей арии *da capo*, определенные мотивные образования, ариозный вокальный стиль — всё заставляет воспринимать этот музыкальный номер как предвестник классической скорбно-лирической арии. В основе удивительно выразительной мелодии песенного, а не декламационного типа лежит нисходящий квартовый скачок, поступенное нисходящее движение, эффект «вздоха», хроматизмы (пример 18).

Приводим далее ряд примеров из оперы середины XVII века.

В ариозо из оперы Ланди «Святой Алексей» восклицание «О смерть, о смерть, о желанная смерть!»

<стр. 119>

(«O morte, o morte, o morte gradita!») соответствует Двум мотивам «вздоха» и нисходящей поступенной линии (пример 19). В трех других фрагментах из той же оперы (примеры 20 а, б, 21) скачки вниз на уменьшенную квинту, уменьшенную септиму и уменьшенную кварту сопутствуют словам: «горечь зависти» («Amara invida»), «надеюсь быть счастливым и плачу» («Sperai d'esser felice e piango») и «горестна судьба моя, мой Алексей» («Doler del mio destino, Alessio mio»).

У Монтеверди в «Коронации Поппеи» встречается трагический эпизод потрясающей силы. Это — сцена прощания с Сенекой, которому Нерон приказал умертвить себя. Она построена в виде полифонического хора. Однако структура хора уже не мадригальная (как в его операх начала века), а новая, имитационная, то есть монотематическая. Тема сопутствует словам «не умирать» («non morir») и строится всецело на поступенных хроматических интонациях (пример 22). В той же опере на слова «прощай!» («Addio!») воспроизводится знакомый нам эффект «вздоха» (нисходящие скачки на кварту и квинту на хореической стопе — пример 23). В жалобе побежденного Антиноя из другой оперы Монтеверди — «Возвращение Улисса» — для передачи в музыке слов «Я побежден, увы!» («Son vinto, son vinto, oi-mè, oi-mè!») используется мотив поступенного нисходящего движения (пример 24).

И в оратории и в кантате, развивающихся под сильным и непосредственным воздействием музыкального языка оперы, также встречаются рассмотренные выше обороты — в номерах, приближающихся к оперным монологам или диалогам. Так, например, в оратории Кариссими «Суд Соломона» нисходящая уменьшенная кварта совпадает с возгласом матери, оплакивающей потерю сына: «Горе, горе, сын мой!» («Heu, heu, fili mi» — пример 25). В его же оратории «Иевфай» мы узнаем этот мотив в монологе скорбящего отца, который принес в жертву любимую дочь: «Горе мне, дочь моя, я был обманут» («Heu, heu, michi filia mea, decerpisti me» — пример 26), — и в жалобе дочери: «Плачьте, плачьте, холмы, скорбите, скорбите, горы!» («Plorate, plorate colles, dollete, dollete montes!» — пример 27).

Следующий любопытный факт показывает, насколько типичным для музыкального искусства первой половины

<стр. 120>

XVII века стали интонации нисходящего мелодического скачка на уменьшенную кварту и секундовый мотив «вздоха». Один из исследователей творчества Фрескобальди, выдающегося композитора и органиста той эпохи, приписал ему фугу, тема которой основывается на подобных оборотах (пример 28). Давно уже установлено, что это произведение не принадлежит Фрескобальди. Оно заметно выпадает по стилю из его творчества и вообще из всей инструментальной культуры начала XVII столетия. Исследователь, совершивший фактическую ошибку, тем не менее чутко уловил самые характерные обороты в «новейшей музыке» того времени. А близость духа музыки Фрескобальди к лирической, взволнованной атмосфере оперного театра общепризнана.

Пери. «Эвридика»

13 O pace, o vita!

Musical score for measures 13-14. The score is written for piano in 3/4 time. Measure 13 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7-measure rest. The melody starts in measure 14 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 7-measure rest followed by a half note G3 in measure 14. The piece concludes in measure 15 with a double bar line.

Piano accompaniment for measures 13-14. The right hand features a series of chords and melodic fragments, including a half note G4 in measure 14. The left hand provides a harmonic foundation with chords and a half note G3 in measure 14. The piece ends with a double bar line in measure 15.

Пери. «Эвридика»

14 Oi-mè, Oi-mè!

Musical score for measures 14-15. The score is written for piano in 3/4 time. Measure 14 begins with a bass clef and a 7-measure rest. The melody starts in measure 15 with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The bass line consists of a 7-measure rest followed by a half note G2 in measure 15. The piece concludes in measure 16 with a double bar line.

Mi - se-ro, mi - se-ro!

Piano accompaniment for measures 14-15. The right hand features a series of chords and melodic fragments, including a half note G3 in measure 15. The left hand provides a harmonic foundation with chords and a half note G2 in measure 15. The piece ends with a double bar line in measure 16.

15 *Вестница* Монтеверди. «Орфей»
La tuadlet - ta spo_sa... è mor_ta... *Orfei* Oi - mè!

Musical score for measures 15-16. It features a vocal line in the upper staff and a lute or basso continuo line in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a treble clef and a 7-measure rest, followed by a melodic phrase. The lute line provides harmonic support with chords and a bass line.

16 Монтеверди. «Орфей»

Musical score for measure 16, showing a single line of music with a treble clef and a 7-measure rest, followed by a melodic phrase.

17 Монтеверди. «Орфей»

Musical score for measure 17, showing a single line of music with a treble clef and a melodic phrase.

18 Монтеверди. «Жалоба Ариадны»

Musical score for measures 18-19. It features a vocal line in the upper staff and a lute or basso continuo line in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a treble clef and a 7-measure rest, followed by a melodic phrase. The lute line provides harmonic support with chords and a bass line. The label "basso continuo" is written in the lower staff.

Musical score for measures 20-21. It features a vocal line in the upper staff and a lute or basso continuo line in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a treble clef and a 7-measure rest, followed by a melodic phrase. The lute line provides harmonic support with chords and a bass line.

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with various chords and intervals.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line shows a melodic progression with some chromaticism. The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

19 Ланди. «Святой Алексей»

O mor-te, o mor-te, o mor-te gra-di - ta!

The third system includes the vocal line with the lyrics "O mor-te, o mor-te, o mor-te gra-di - ta!". The piano accompaniment continues with a similar harmonic texture.

20a)

A - ma - ra in - vi - da

This system shows a short vocal phrase in a treble clef with a 3/4 time signature.

б) Ланди. «Святой Алексей»

Spe-rai-des-ser fe - li - ce e pian-go

This system shows another short vocal phrase in a treble clef with a 3/4 time signature.

21 Ланди. «Святой Алексей»

...er del mio de - sti - no.

The fifth system shows a vocal line in a treble clef with a 3/4 time signature, continuing the melodic line.

<стр. 123>

Монтеверди. «Коронация Поппеи»

22

Non mo - rit, non mo - rit, Se - ne - ca,
Non mo - rit, non mo -

Non mo - rit, non mo - rit,
- rit, Se - ne ca,

23

Монтеверди. «Коронация Поппеи»

Ad - dio!

24

Монтеверди. «Возвращение Улисса»

son vin - to, son vin to oimè, oi - mè, o mè, oi - m'!

25

Кариссими «Суд Соломона»

Heu, heu! fi - li - mi!

<стр. 124>

26

Кариссими. «Иевфай»

f — *mf* — *pp* *f*

Heu. heu, mi - hi! Fi - li a me - a.

mf — *p*

mf — *p*

27

Кариссими. «Иевфай»

Plo - ra - te, plo - ra - te coll -

- es,

<стр. 125>



Во второй половине XVII века кристаллизуется музыкальная форма оперного «монолог». Она превращается в арию, то есть в структурно оформленный музыкальный номер с ясными мелодико-ритмическими закономерностями. Интонационные обороты жалобы, которые дотоле имели эпизодический характер, становятся с тех пор важнейшим элементом в выразительном облике оперных арий скорби.

Так, устанавливается **минорный лад** как безусловный выразительный прием для создания настроения скорби. Почти одновременно разрабатывается и **тональный колорит** образа *lamento*. Чаще всего это g-moll, но характерны также и d-moll, c-moll, f-moll. Именно эти тональности, утвердившиеся в оперных ариях скорби середины XVII столетия, пройдут через творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена как один из важнейших элементов скорбно-трагической сферы в их творчестве. Напомним хотя бы наиболее известные инструментальные произведения венских классиков, опирающиеся на тонально-колористическое мышление ранней оперы. Это — симфония g-moll, квинтет g-moll, квартет g-moll, фантазия d-moll, квартет d-moll, концерт d-moll, фантазия и соната c-moll, квинтет c-moll, концерт c-moll у Моцарта. В тональность c-moll окрашивает Гайдн свою инструментальную картину зимы из «Времен года». У Бетховена же тональности f-moll и c-moll господствуют в его величайших героико-трагических созданиях, например в «Аппассионате», Пятой симфонии, «Похоронном марше» из «Героической симфонии», в «Патетической сонате», в увертюрах «Кориолан» и «Эгмонт», в Четвертом и Одиннадцатом квартетах. Гениальная Девятая симфония, завершающая собой линию классицистских «гражданских трагедий» в музыке Западной Европы, звучит в тональности d-moll.

С интонациями скорби тесно связаны и принципы формообразования арии.

Наиболее непосредственно это ощутимо в приеме остинатного баса. Начиная с середины XVII столетия он играет в высшей степени важную роль в «скреплении» свободных интонаций, то есть в объединении мелодического элемента арии. Использование остинатного баса для

<стр. 126>

выражения скорбно-трагического образа предопределено следующими его особенностями. Мелодическая структура остинатного баса несет ясные эмоциональные ассоциации. Как правило, это поступенное последование нисходящих секунд, чаще всего полутоновых. В редчайших случаях поступенность движения не соблюдается, но минорный лад и обыгрывание хроматических нисходящих секунд ясно выражены. Таким образом, установившийся тип остинатного баса обобщает сам по себе элементы образа скорби, наметившиеся уже в самых ранних музыкальных драмах начала века. Кроме того, сильнейший художественный эффект достигается неотступным возвращением к одному и тому же мотиву, которое вызывает ощущение скованности, мертвенного спокойствия, роковой неумолимости. Этот прием, перенесенный и в верхний, мелодический голос, становится в высшей степени характерным для круга интонаций трагического образа в музыке.

По существу, уже в «Жалобе Ариадны» Монтеверди наметился принцип поступенного нисходящего баса с его скованными повторными интонациями. Правда, это еще не собственно остинатный бас, но уже самостоятельно обрисованная мелодическая линия в нижнем голосе (см. пример 18, с. 121).

В опере «Орфей» Луиджи Росси страдания Эвридики переданы нисходящей хроматической линией в басу (пример 29). В опере «Ганчья» Мелани словам «Если счастье бежит от меня — бегите и вы прочь от меня» («Se mi fugga il mio ben, da me fuggite») сопутствует хроматический остигатный бас в нижнем инструментальном голосе. (Отметим попутно, что и вокальная мелодика пронизана поступенным нисходящим движением, в том числе мотивами «вздоха» — пример 30). Ария заклинания из оперы «Дидона» Кавалли, начинающаяся словами «трепетный дух, жалобный, томный» («Tremulo spirito, flebile e languido»), уже всецело построена на остигатном басу ^пример 31, приводится первый период). Ту же басовую линию воспроизводит ария Провенцале из оперы «Раб своей жены» (пример 32). Ее текст начинается со следующих слов: «Чего я страшусь, мое сердце? У меня столько недругов, столько волнений» («Che sperio mio core? hai troppo nemici, a tanto furore»). В арии А. Скарлатти из оперы «Анакреонт» оплакивается герой, который является «мишенью

<стр. 127>

судьбы», томится в «жестоком заключении» («e bersaglio di fortuna», «in carcere crudele»). Здесь использован остигатный бас, хроматизмы, мелодический рисунок также весьма типичен (пример 33).

Значение нисходящего хроматического остигатного баса ни в какой мере не исчерпывается его формообразующей функцией. Наоборот, в следующем столетии он был постепенно вытеснен другими, классицистскими формами. Однако его особенности — нисходящий поступенный мотив, тяготение к хроматизации, неизменная повторность (как в крупном плане, так и в отдельных звуках) — в полной мере сохраняют свою силу. Они были перенесены и в другие голоса и продолжали служить средством создания трагического образа также и в рамках других форм, в частности *da capo*.

Так, ария из кантаты Кальдера, посвященная любовным страданиям, «Слишком сурова судьба моего сердца» («E troppo crudo il destino del mio core»), начинается инструментальным вступлением, средний голос которого пронизан хроматическим нисходящим мотивом (пример 34).

В опере «Королева фей» Пёрселл рисует образ зимы, полный скованности, мрака, печали. Этот эпизод строго полифоничен. В качестве темы для многоголосных имитаций композитор избирает хроматический нисходящий VOTNB, хорошо знакомый нам по оперному остигатному басу (пример 35).

Гениальная опера Пёрселла «Дидона и Эней» заканчивается предсмертной арией Дидоны. В ней обобщены все интонационные приемы образа скорби, разработанные в итальянской опере XVII века 15. В частности, классический по своей трагедийной силе художественный эффект достигнут посредством типичного хроматического остигатного баса. Характерны здесь также густая хроматизация всей ткани, общее ниспадающее движение мелодики, квинтовые скачки вниз, тональность *g-moll*, секундовые «вздохи» в верхнем инструментальном голосе (пример 36).

[15] Опера «Дидона и Эней» Пёрселла не принадлежит итальянской культуре, однако она широко использует мелодику (и некоторые другие выразительные элементы) итальянской оперной школы.

<стр. 128>

Своеобразным свидетельством распространенности этого приема в оперной культуре XVII века может служить сюита «Из времен Хольберга», принадлежащая перу Грига.

Композитор, задумавший свое произведение как стилизацию под музыку времени Мольера, включил в него часть под названием «Ария». Она звучит в тональности *g-moll*, а ее тема воспроизводит элементы поступенной нисходящей линии остигатного баса (пример 37) [16].

Остановимся на нескольких примерах использования остигатного баса и других приемах для выражения скорби в классических произведениях Баха, Генделя, Глюка.

Как известно, Бах не писал опер, и, казалось бы, его сложнейший музыкальный язык не следует соотносить с выразительными приемами оперы. Стилистически он связан с множеством течений как современной, так и старинной, ренессансной музыки. Вместе с тем влияние оперы на средства выразительности в музыке Баха очень сильны и ясно ощутимы, в особенности в вокальной сфере.

Быть может, высшее художественное воплощение принципа оstinatного баса являет собой «Crucifixus» из мессы h-moll. На слова латинской молитвы «Crucifixus etiam pro nobis» («Он был распят ради нас») Бах создает хор редкой трагической силы, в котором строгая полифоническая фактура сочетается с типичнейшими интонационными приемами традиционных образов скорби: хроматическим нисходящим оstinatным басом и мотивом нисходящих секунд в верхнем мелодическом голосе (пример 38).

Острая выразительность арии раскаяния Петра из «Страстей по Матфею» Баха в большой мере обусловлена тем, что и в ней претворены характернейшие приемы оперных арий скорби (линия нисходящего оstinatного баса в нижнем, инструментальном голосе и нисходящие мотивы в верхнем — пример 39).

[16] Оstinatный бас аналогичной мелодической конструкции становится в XVII — начале XVIII века основой формообразования чаканы и тесно связанной с ней пассакалии. И хотя в инструментальной музыке XVII века, начиная с Люлли, чакана трактована в основном как танец торжественно-медлительный (у Люлли он последовательно завершал собой помпезный спектакль), Бах и Гендель открыли или, во всяком случае, предельно выявили и акцентировали заложенные в нем возможности трагической выразительности, общие с арией скорби.

<стр. 129>

Среди инструментального наследия Баха встречается уникальное программное произведение под названием «Каприччио на отъезд любимого брата». Одна из частей этой клавирной сюиты рисует картину прощания с друзьями перед долгой разлукой. Нетрудно заметить, что этот эпизод представляет собой типичнейшее оперное *lamento*, преобразованное для клавирного звучания (пример 40). Можно было бы сослаться также и на его органную пассакалию c-moll, на кантату «Weinen, klagen» и многое другое.

Оратория «Самсон» Генделя — наиболее оперная оратория композитора, близкая музыкальному театру и по своей сюжетной композиции, и по типу драматических образов, и по вокальному стилю, и по кругу выразительных приемов в целом. В сцене крушения храма страдание, страх, мольба филистимлян, гибнущих под обломками рушащегося здания, переданы в музыке интонациями нисходящего хроматического мотива (пример 41).

В реформаторских операх Глюка традиционные интонации скорби ранней оперы сохраняют свою выразительную направленность, всю свою художественную силу.

Порывая с сюжетными и драматургическими условностями оперы *seria*, Глюк не только не отказался от разработанных в ней мелодико-интонационных приемов, но, наоборот, трактовал их с особенно высокой степенью концентрации и обобщенности. В частности, огромная эмоциональная выразительность первого хора c-moll из «Орфея» достигается одним лаконичным приемом: мелодическая линия во всех голосах построена на нисходящей секунде. А инструментальный ригурнель, окаймляющий сцену похоронного обряда, завершается бессильно-жалобным мотивом хроматического оstinatного баса во всех голосах (пример 42).

Так и в его же «Альцесте» в сцене народного празднества от ликующей толпы отделяется женщина, охваченная чувством безграничной скорби и страха перед предстоящей ей смертью. На фоне радостных танцевальных звучаний народного хора вдруг слышится трагический мотив, сопровождаемый в оркестре нисходящими секундами оstinatного баса. «О боги, поддержите мои силы», — поет она («O Dieux, soutenez mon courage» — пример 43). Сходный мотив возникает в партии хора, оплакивающего трагическую судьбу супругов: «О несчастный Адмет! О

<стр. 130>

несчастливая Альцеста!» («O malheureux Admete! O malheureuse Alceste!» — пример 44) [17].

29

Л. Росси. «Орфей»

Mio ben te - co il tor - men - to

39

Мелани «Танчя»

Se mi fugge il mio ben,

[17] Подобные примеры можно было бы умножить. Мы по необходимости ограничиваем их число и здесь и всюду дальше.

<стр. 131>

31 Tremu lo spi_ri_to, Кавалли. «Дидона»

Vcl.

2 Larghetto Провенцале «Раб своей жены»

Che spe_rio mio co re?

33 А Скарлатти «Анакреонт»

Re che na_sce in ou_rea ou_na

è ber - sag - lio è ber - sag - lio

This system contains a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "è ber - sag - lio è ber - sag - lio".

di for - tu - na, di for - tu - na,

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "di for - tu - na, di for - tu - na,". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Кальдара. Кантата

34

This system shows a vocal line starting at measure 34. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

Перселл. «Королева фей»

35

This system shows a piano accompaniment starting at measure 35. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line.

This system continues the piano accompaniment from the previous system. It features a complex harmonic structure with various chords and a melodic line in the right hand.

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines.

36

Перселл. «Дидона и Эней»

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music is primarily chordal with some melodic movement in the right hand.

When I am laid, am laid in earth may my wrongs create no

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines.

trouble, no trouble in thy breast

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines. There are first and second endings marked at the end of the system.

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines.

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines.

Piano accompaniment for the first system of the piece 'Григ «Из времен Хольсера»'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The music features a mix of chords and moving lines.

Piano accompaniment for the second system of the piece 'Григ «Из времен Хольсера»'. It continues the musical texture from the first system, with similar harmonic and melodic elements.

3 Andante religioso Григ «Из времен Хольсера»

Vocal line for the first system of 'Григ «Из времен Хольсера»'. It is written in a treble clef with a 3/4 time signature. The tempo is 'Andante religioso'. The melody features a triplet of eighth notes marked with an accent (>) and a fermata over the final note.

38 Grave И. С. Бах "Crucifixus"

Piano accompaniment for the first system of 'И. С. Бах "Crucifixus"'. It is in a 3/2 time signature and marked 'Grave'. The music is characterized by slow, sustained chords in the treble and a steady eighth-note bass line. The dynamic is marked 'mf'.

38 mf

A Cru - ci - fi - xus, mf

T Cru - ci - fi - xus, mf

B Cru - ci - fi - xus, mf cru -

Cru - ci - fi - xus,

Vocal and piano accompaniment for the second system of 'И. С. Бах "Crucifixus"'. The vocal line continues with the lyrics 'Cru - ci - fi - xus, mf' for three parts: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment continues with the same slow, sustained texture as the first system.

<стр. 135>

И. С. Бах. Ария раскаяния Петра

39 Lento

The first system of the musical score for 'Aria of Peter's Repentance' by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

И. С. Бах «Каприччио на отъезд любимого брата»

40 Lento

The first system of the musical score for 'Capriccio on the Departure of a Beloved Brother' by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

The second system of the musical score for 'Capriccio on the Departure of a Beloved Brother' by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

41 [Presto]

Гендель «Самсон»

The first system of the musical score for 'Samson' by George Frideric Handel. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The tempo is marked '[Presto]'. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics are marked 'p' (piano) and 'sf' (sforzando).

The second system of the musical score for 'Samson' by George Frideric Handel. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The tempo is marked '[Presto]'. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics are marked 'sf' (sforzando).

42 **Tempo I (Moderato)** Глюк. «Орфей и Эвридика»

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 42-43) features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bass line is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 44-45) continues the accompaniment with similar dynamics and includes the word *si* in the treble staff.

43 **Andantino** Глюк. «Альцеста»

The score consists of two systems of vocal and piano accompaniment. The first system (measures 43-44) is in 2/4 time with a key signature of two flats. The vocal line includes the lyrics: "Ô dieux! sou te - nez mon cou - ra - ge, je ne puis". The piano accompaniment is marked with an *Andantino* tempo. The second system (measures 45-46) continues the vocal and piano parts with the lyrics: "plus ca - cher l'ex - cès de mes dou - leurs!".

44 **Moderato** Глюк. «Альцеста»

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 44-45) is in 2/4 time with a key signature of two flats. The piano accompaniment is marked with a **Moderato** tempo and includes dynamics of *f* (forte) and *p* (piano).

Одновременно с приемом оstinатного баса в оперной музыке середины века начали складываться и другие приемы формообразования, связанные с более строгой ритмико-

структурной организацией. Структуре симфонического тематизма посвящена следующая глава исследования. Здесь же мы остановимся только на тех ее особенностях, которые соприкасаются с мотивом скорби.

Если в «монолог» ранней оперы, в большой мере пронизанных свободными «речевыми» интонациями, мотивы скорби играли эпизодическую роль наравне с другими, более нейтральными мелодическими оборотами, то в структурно оформленных ариях они стали выполнять функцию тематического зерна. Хореический мотив нисходящей секунды, а также кварты и квинты, изредка септимы служат основой для развертывания законченного музыкального номера, каким отныне становится «лирический монолог» — ария.

Так, в опере «Золотое яблоко» Чести в арии на слова «Парис, Парис, где ты?» («Paride, Paride, e dove sei?»), выражающей любовное томление, господствует мотив нисходящей секунды (пример 45).

Мелодия арии заклинания из «Дидоны» Кавалли также строится на нисходящих малых секундах (см. пример 31, с. 131).

Подобный принцип становится господствующим в сложившихся ариях итальянской школы конца XVII и начала XVIII века. Традиционные мотивы скорби подчиняют себе весь мелодический материал, определяют характер его выразительности.

В приводимых ниже фрагментах (примеры 45—56) связи мелодики с традиционными мотивами скорби столь очевидны, что не требуют анализа. Ограничимся цитатами из текста.

В отрывке из кантаты «Ревность» Чезарини следующий поэтический текст: «Пожалейте меня, я болен. Моя болезнь — болезнь любви» («Compatite me, sono infirmo, tollerate mi, il mio mal e mal d'amor»). В арии из оперы «Флоридор» Страделлы часто встречается возглас «Сжальтесь!» («per pietà!»). В арии из оперы «Олимпиада» Лео оплакивается потеря друга: «Ищите его, скажите, где он?» («Se cerca, se dice, l'amico, dov'è?»). Ария из оперы «Розмена» А. Скарлатти содержит слова: «Уже любовь была недостаточной» («Già che amor non fu bastante»). В арии

<стр. 138>

Марчелло — слова «Огонь любви меня сжигает» («Quella fiamma che m'accende»), в ариетте А. Скарлатти — «О, перестаньте меня ранить, дайте мне умереть!» («O cessate di piagarmi, o lasciate mi morir!»), в арии из его же оперы «Пирро и Деметрио» — «Германо, Германо! Прощай! Прощай! Ухожу, чтоб умереть и покончить со своим горем!» («Germano! Germano! addio! addio! Vado a morire, vado al finire il dolore mio!»). Следующие фрагменты (пример 53 а и б) заимствованы из арии Генделя на слова «Ах, мое сердце, ты насмехаешься надо мной!» («Ah mio cor, schernito sei!»). Пример из пасторали «Дафна» Кальдара представляет собой инструментальный отрывок из арии, где господствуют обороты: «слезы», «вздохи» («lagrimando», «sospirando»). Фрагменты музыки Траэтты взяты из оркестрового вступления к арии в опере «Ифигения в Тавриде», завершающейся словами «Несчастный я! несчастный я!» («Misero, misero!»).

Подобных примеров можно было бы привести множество. Ограничимся сейчас ссылкой на три классических образца, которые уже не связываются непосредственно с итальянской оперной школой, но несут в себе следы ее глубочайшего влияния. Один из них — ария «Agnus Dei» (g-moll) из мессы h-moll Баха. Как обычно для Баха, мелодика здесь обогащена характерным эффектом скрытого многоголосия и зигзагообразным внутренним рисунком. Кроме того, в соответствии с законом максимального художественного воздействия, в интонационной структуре этой арии совпадает ряд выразительных приемов, направленных к созданию одного художественного эффекта. При всем этом нетрудно распознать основной контур мелодического движения арии «Agnus Dei». Это нисходящее поступенное секундовое движение (*d, c, b, a, g, f, es, d*), то есть звуки нисходящей гаммы, «раскрашенные» предъемом, секундовыми «вздохами», ритмическими акцентами и остановками (пример 57).

На традиционных приемах мотива скорби (нисходящих скачках, нисходящей поступенной мелодической линии, эффектах задержания и повторности) строится и знаменитая, изумительная по своей непосредственной эмоциональности ария Орфея f-moll Глюка (см. пример 156, с. 210).

Прекрасный, в подлинном смысле классический образец арии скорби в g-moll — ария горько жалующейся на

<стр. 139>

свою судьбу Памины из «Волшебной флейты» Моцарта: «Я чувствую, я знаю, мое счастье исчезло навеки» («Ach, ich fühl's es ist verschwunden, ewig hin mein ganzer Glück»).

Разумеется, опера «Волшебная флейта», создававшаяся в последнее десятилетие XVIII века, уже после того как в полной мере сформировался стиль венской классической симфонии, ни в какой мере не может рассматриваться как «творческая лаборатория» инструментального тематизма. Наоборот, музыка этого периода характерна в целом обратным влиянием симфонии на оперу, хотя здесь влияния проявляются скорее в области формообразования, чем собственно тематизма. И, однако, ария Памины так прямо, так очевидно восходит к оперным мелодиям XVII века с их упорным обыгрыванием поступенного нисходящего движения, что ее нельзя отрывать от всего процесса формирования мелодического стиля ранней оперы. В приводимом ниже отрывке (пример 58), образующем основное содержание арии, по существу нет ничего, кроме секундного нисходящего движения. Оно проникает даже в средние голоса инструментальной партии. Этот пример — еще одно подтверждение связи Моцарта с традициями итальянской оперной культуры, его умения преобразовывать установившиеся, почти трафаретные обороты в музыку гениальной неповторимости. Ария Памины как бы завершает исторический путь оперных образов скорби, зародившихся за два века до того в первых музыкальных драмах флорентийцев.

Чести «Золотое яблоко»

45 Pa - ri - de, Pa r de e do ve ser?

<стр. 140>

46 Чезарини. Кантата

Com.pa - ti te me,

47 Страделла. «Флоридор»

Per pie - ta!

48 Лео. «Олимпиада»

Se cer - ca, se di - ce,

49 А. Скарлатти «Розмена»

Gia che amor non fu bastante

50 Марчелло. Ария

Quella fiamma che m'accende

51 А. Скарлатти. Арнетта

O ces.sa.te di piagar.mi,

52 А. Скарлатти. «Пирр и Деметрий»

Ger - ma - no! Ger - ma - no!

53 a) Largo Гендель. Ария

Ah mio cor
Stel - te Dei no - me d' a - mor

[Largo] 54 Кальдара. «Дафна»

[Largo]

55 Maestoso Траэтта. «Ифигения в Тавриде»

Maestoso

56 *Maestoso* Трэтта «Ифигения в Тавриде»

[P]

[pp]

57 [Adagio] И С Бах 'Agnus Dei'

A - gnus De -

p

58 *Andante* Моцарт «Волшебная флейта»

Ach, ich fühles

p

<стр. 143>



Ко времени кристаллизации неаполитанской школы интонации скорби достигли самостоятельной выразительности. Их ассоциативная эмоциональная сила была так велика, что сколько-нибудь подробно разработанная литературная основа перестала быть необходимостью. Отныне поэтический текст арии утратил черты сходства с театральным монологом. Он стал чем-то вроде программного «заголовка», вводящего слушателя в общее настроение музыкального номера, но не конкретизирующего сценические детали. Такая его функция и породила пренебрежение композиторов к выразительности самого поэтического слова и сознательное подчинение его логике музыкальной структуры, принципам музыкальной фразировки. В отрыве от музыки поэтический элемент арии совершенно лишен какой бы то ни было художественной ценности или интеллектуального интереса. Его язык беден, однообразен, трафаретен, по существу не выходит за рамки одного и того же набора слов: «дайте мне умереть» («lasciate mi morir»), «плакать» («piangere»), «проливать слезы» («lagrimar»), «вздыхать» («sospirare»), «сжальтесь» («per pietà»), «жестокая» («crudel»), «судьба моего сердца» («il destino del mio cor»), «томиться» («languire»), «прощай» («addio»), «несчастный» («misero») и т. п.

Нескончаемые вольные повторения одних и тех же слов, их постоянное расчленение делают поэтический текст арии почти бессмысленным. Утратив литературную самостоятельность, он превратился только в «программное подспорье» для музыкального номера. Сущность художественной выразительности переместилась всецело в музыку [18].

[18] Еще раз сошлемся на постановки «Ла Скала» 1964 года, где даже в некоторых операх Верди, например в «Трубадуре», сохранен принцип «концерта в костюмах». Весь акцент художественной выразительности сосредоточен на ариях, в то время как сюжетная линия, декорация и текст образуют лишь «программный фон». В ариях значение актерской игры и значение слова сведены к минимуму.

<стр. 144>

Она постепенно достигла такой выразительной остроты и обобщающей силы, что и сам «программный элемент» (то есть поэтический текст) перестал быть необходимостью. **Этот момент и ознаменовал собой рождение инструментального тематизма нового стиля.** Оторвавшись от сценической основы, сложившиеся интонации оперного образа скорби начали **новую жизнь за пределами театра**, внутри сонатно-симфонических произведений.

4

Рассмотрим теперь под этим углом зрения некоторые основные темы из тех инструментальных произведений, которые мы называли выше [19] как не только типичные, но и лучшие образцы венской классической симфонии. Подвергнем анализу их мелодико-интонационную структуру с точки зрения родства с интонационными элементами оперных мотивов скорби.

Наиболее непосредственно это родство ощутимо у Моцарта. Прикасаясь к привычным и элементарным оборотам, концентрируя и наслаивая их, переплетая отдельные

мелодические линии и мотивные отрезки, Моцарт создает инструментальные темы редкой выразительной остроты. Жалобно-трепетные инструментальные темы, связывающиеся с настроением лирического излияния, личной скорби, впервые приобретают классический облик в таких произведениях Моцарта, как симфония g-moll, квартет d-moll, струнные квинтеты g-moll и c-moll. Неизменно поражает неистощимая изобретательность, которую проявляет Моцарт, оставаясь в пределах двух-трех интонационных приемов.

Вот главная тема квинтета g-moll. Ее верхний мелодический голос построен на очертаниях хроматического нисходящего оstinatного баса и секундовых «женских окончаниях». Линия сопровождающих голосов вторит этому. В мелодии восьмитактовой протяженности встречаются только два полутактовых восходящих мотива. Но оба они играют роль лишь подступа к той мелодической вершине, откуда должен начаться мелодический спад (пример 59).

[19] См. третью главу.

<стр. 145>

Эти же интонации спада воспроизводит в новом варианте и связующе-побочная (продолжающая) тема с ее ярчайшей трагической выразительностью (пример 60).

Весь интонационный материал разработочных эпизодов почти не выходит за рамки нисходящего секундового движения. А тема коды (пример 61), строящаяся на «разорванных» фрагментах главной темы с ее секундовыми хроматизмами, вызывает ассоциации с картинами полного изнеможения и смерти. (Именно так впоследствии будет заканчивать Бетховен и свою увертюру «Кориолан», рисуящую картину борьбы и смертельного поражения, и «Похоронный марш» из Третьей симфонии.)

У самого Моцарта трудно найти другое произведение, где с такой «однотонной» последовательностью было бы выдержано настроение смертельной скорби. Это впечатление достигнуто главным образом благодаря единству тематизма, который по прямой линии восходит к традиционным оперным ариям жалобы.

И в менуэте и в медленной части квинтета прослеживаются подобные интонационные связи, но их кульминационный момент — это второе Adagio цикла. Будучи формально вступлением к финалу, оно, по существу, играет роль одного из равноценных «действий» этой инструментальной «трагедии». Беспрецедентный лаконизм, высочайшая степень мелодической концентрации отличают эту своеобразную интродукцию, трагическая сила которой так велика, что она как бы исчерпывает собой господствующее настроение квинтета. (За ней следует игривое, почти нарочито детское по своей беззаботности рондо.)

И опять, как и в тематизме первой части, в мелодической структуре этого Adagio нет ничего, что сколько-нибудь существенно отклонялось бы от интонаций оперных мотивов скорби. Трагическая вершина достигается настойчивым повторением одного и того же звука в верхнем голосе и мелодическими скачками на последовательно увеличивающиеся интервалы. В скрытой полифонии отчетливо вырисовывается линия, характерная для хроматического нисходящего оstinatного баса (пример 62).

Квартет d-moll — уникальное произведение в квартетной литературе того времени по глубине и сложности выраженных в нем идей, по трагической философской концепции. В сравнении с только что рассмотренным струнным квинтетом (который ясностью и простотой средств

<стр. 146>

может соперничать с Пятой симфонией Бетховена), первая часть квартета d-moll отличается сложностью, многоплановостью, разнообразием тематических элементов и формообразующих приемов. Но и здесь, сквозь тематическое многообразие и связи с полифоническим мышлением, ясно проглядывают черты родства с оперными образами. Так, главная тема квартета, дающая всему произведению его основной эмоциональный импульс, строится на тех же интонационных основах, что и мотив скорби в опере.

Самостоятельная басовая линия главной темы воспроизводит линию оstinatного баса. Нисходящему поступенному движению противопоставлен в верхнем голосе, по существу,

только один звук. Мелодия как бы прикована к основному тону тональности d-moll. Эта повторность создает дополнительное впечатление скованности, связывающееся с настроением роковой неизбежности. И, наконец, вторая половина мелодической фразы представляет собой поступенное заполнение нисходящего скачка, с которого начинается развертывание темы (пример 63).

В разработке преобладает интонация нисходящей октавы и повторность одного тона. Если первая часть квартета построена на разных тематических образованиях, в том числе полифонического происхождения, и интонации скорби далеко не все время преобладают в ней, то менуэт — прозрачный, ясный, танцевальный по структуре — как бы весь соткан из одного узора. И узор этот заимствован из оперных арий скорби. Нисходящие скачки, прием повторения одного тона, хроматизированное поступенное движение в средних и нижнем голосах и в скрытой полифонии упорно проходят через всю музыкальную ткань менуэта. Ощущение лаконизма связано здесь с тем, что, кроме этих мелодических элементов, в его тематической структуре нет ничего. А по своему образному строю эта часть, вопреки названию, представляет собой отнюдь не танец, а лирическую миниатюру углубленно скорбного настроения. Подобно многим другим сонатно-симфоническим менуэтам Моцарта (например, из квинтетов c-moll и g-moll, симфонии g-moll, симфонии «Юпитер») и решительно отличаясь от менуэтов Гайдна и Бетховена, часто нарочито простодушных и всегда подчеркнута жанровых, эта трехчастная миниатюра совершенно не укладывается в рамки танцевальной музыки — ни торжественно придворной, ни народной (пример 64).

<стр. 147>

Скорбное настроение менуэта определяет выразительный облик и последней части, характер которой резко отличается от традиционных финалов инструментального цикла. Необычность этой части проявляется также и в том, что она не заканчивается интонациями «торжественного обрамления», которые стали почти законом структуры в быстрых частях венской классической симфонии. Даже в симфонии g-moll, где господствует лирическое, интимное настроение (в такой мере, насколько это совместимо с законченным классицистским обликом музыки в целом), жалобное излияние прерывается и музыка заканчивается относительно нейтральной «фанфарой», создающей эффект контрастного окаймления. Здесь же трагический замысел выдержан до последних звуков. Глубокое художественное впечатление от квартета d-moll в большой мере обязано его последним звукам, как бы растворяющимся, тающим в тишине. Интонации коды финала обобщают трагический замысел всего произведения. Они передают настроение обреченности и изнеможения. С гениальной концентрацией здесь воспроизведены самые типичные интонации оперных мотивов скорби (повторность одного мелодического звука, линия нисходящего остинатного баса в верхнем и среднем голосах). Приводим два фрагмента из заключительных тактов финала (примеры 65, 66).

Вспомним, наконец, всем известную главную тему симфонии g-moll. С гениальным мастерством и неистощимой Фантазией Моцарт строит ее мелодию на трех традиционных приемах, так тесно переплетающихся между собой, что на первый взгляд их отделить и индивидуально распознать как будто невозможно. Мотив нисходящей секунды в виде «женского окончания» сочетается с приемом остинатной повторности одной фигуры в мелодии и оркестровом сопровождении и с приемом «заполнения скачка» посредством поступенного нисходящего движения. На фоне минорного лада и колорита тональности арии жалобы сочетание всех этих приемов создает изумительный по силе образ скорбного излияния (пример 67).

В конце разработки, где господствующее настроение достигает своего апогея, тема преобразуется. Густая хроматизация ткани в нескольких голосах, дробная фразировка, подчеркивающая нисходящие секунды, придают ей непосредственное сходство со своим оперным прототипом (пример 68). Когда же в коде Моцарт «вспоминает» эту

<стр. 148>

тему в виде отдельных расчлененных «осколков» (подобно коде квинтета g-moll), когда как будто заново, со смертельной болью вспыхивает на момент сознание чего-то безнадежно ушедшего, то к знакомым оборотам добавляется контрапунктирующий голос, образующий мелодическую линию типа хроматического остигатного баса (см. пример 310, с. 340).

Эти же приемы в другом сочетании Моцарт использует в теме побочной партии репризы финала, которая дает квинтэссенцию замысла и настроения всего цикла. Менее упорядоченная по своему ритмическому рисунку, она уже в силу этого несет следы свободного эмоционального излияния. Присущий ей сгущенный скорбный колорит достигается сочетанием повторности звука, хроматизации и черт нисходящей остигатности как в средних голосах, так и в скрытой полифонии верхнего мелодического голоса (пример 69).

Не останавливаясь столь же подробно на характеристике мелодической структуры, назовем некоторые другие темы сонатно-симфонических циклов венских классиков, в которых обобщены и сконцентрированы приемы оперных мотивов скорби.

Таков второй, контрастный элемент главной партии сонаты Моцарта c-moll (Фантазия и соната), выразительная функция которого — усилить скорбные краски к героико-трагической главной теме. Можно вспомнить и «мотив угасания» в конце Andante его квартета C-dur. Такова и заключительная тема репризы из Пятой фортепианной сонаты Бетховена, создающая образ предельного изнеможения. На интонациях скорби строятся у Бетховена также темы «Похоронного марша» из Третьей симфонии. Adagio квартета op. 59 № 1 и Allegro assai квартета op. 95 (примеры 70—76).

Моцарт. Квинтет g-moll

59 Allegro

tr

<стр. 149>

60 Моцарт. Квинтет g-moll

p

61 Моцарт Квинтет g-moll

f

62 Adagio Моцарт Квинтет g-moll

p *cresc* *f*

63 Allegro moderato Моцарт. Квартет d-moll

p

First system of musical notation on page 150. It consists of two staves: a piano staff on the left and a violin staff on the right. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with some slurs and accents.

64 MENUETTO Allegretto Моцарт Квартет d-moll

Second system of musical notation, starting at measure 64. It includes piano and violin parts. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The violin part continues with a melodic line.

Third system of musical notation. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line. The system concludes with the word "Fine" written below the piano staff.

Fourth system of musical notation. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The violin part has a melodic line.

Fifth system of musical notation. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line. A "Cresc." (Crescendo) marking is present above the piano staff.

Sixth system of musical notation. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The violin part has a melodic line.

pp

Da Capo al Fine

65 [Allegretto ma non troppo] piu allegro Моцарт Квартет d-moll

66 Моцарт Квартет d-moll

67 Моцарт Симфония g-moll

Allegro molto

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

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

Third system of musical notation, starting with the number 68 in the left margin. It includes a piano (*p*) dynamic marking and features more complex melodic phrasing.

Fourth system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental development.

Fifth system of musical notation, starting with the number 69 in the left margin. It includes the tempo marking [Allegro assai] and the title Моцарт. Симфония g-moll. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *p*.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase and accompaniment.

Musical score for piano, measures 1-4. The piece is in C minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for piano, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*).

70 [Molto allegro] Моцарт Соната c-moll

Musical score for piano, measures 70-73. The piece is in C minor, 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for piano, measures 74-77. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

71 [Andante] Моцарт Квартет C-dur

Musical score for piano, measures 71-74. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*).

72 [Allegro con brio] Бетховен. Соната № 5

Musical score for piano, measures 72-75. The piece is in C minor, 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*).

fp p

73 [Adagio assai]

Бетховен. Симфония № 3

so'lo voce sempre più p p

pp pp

Бетховен. Квартет ор. 59 № 1

72 [Adagio molto e mesto]

cresc sf cresc sf f

73

Бетховен. Квартет ор. 59 № 1

76 *Allegro assai vivace, ma serio* Бетховен. Квартет оп. 95

The image shows two systems of musical notation for a piano quartet. The first system (measures 76-80) is marked *Allegro assai vivace, ma serio* and *p*. The second system (measures 81-85) includes a *cresc* marking and ends with a *f* dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature.

На протяжении полуторавекового периода, отделяющего творчество венских классиков от самых ранних мотивов скорби, музыкальный язык в целом претерпел значительные изменения. Процесс непрерывной изменчивости интонаций, столь характерный для музыкального творчества нашей эпохи, проявил себя ранее в «век оперы». Огромную роль в этом процессе сыграли постепенно формирующиеся тональные законы, которые повлияли и на облик мелодических оборотов. Сложившиеся особенности метrorитмической структуры привели к определенному размещению внутри мелодии веских, акцентированных и облегченных, «проходящих» звуков. Архаические интонации, тянувшиеся от творчества Ренессанса вплоть до венецианской школы и Люлли, постепенно уступили место насыщенной, широко развертывающейся, несколько перегруженной мелодии барочного стиля. Далее, громадное прояснение музыкального языка, наступившее в век Просвещения, в свою очередь видоизменило утяжеленный мелодический склад поколения Генделя и Баха. Расцвет «чувствительного» стиля, наложившего свой отпечаток почти на все формы выражения в музыке XVIII века, заметно сказался и на мелодике венских классиков 20 Старое и новое борются, но еще взаимно совмещаются у Д. Скарлатти,

[20]См. раздел 10 настоящей главы, с. 255.

у Глюка, у Ф. Э. Баха и их современников. Но у Гайдна и Моцарта, а тем более у Бетховена, выразительность музыкального тематизма иная, чем у Баха, Генделя, Телемана, Рамо. Новое тональное мышление с его развитой функционально-гармонической логикой, особенности новой проясненной фактуры «расцвечивают» знакомые мелодические обороты в несколько иные тона. И, однако, как мы видели выше, основой мелодического содержания тематизма венских классиков, несущего яркие и однозначные ассоциации с образами страдания и скорби, продолжают оставаться знакомые нам отстоявшиеся мотивы и интонационные приемы оперных арий.

«Век романтизма» произвел существенное преобразование в интонационной и формообразующей сферах. Но все же в некоторых из тех выдающихся произведений XIX века, которые явно продолжают преемственную линию с культурой классицизма, сохраняется и преемственность с оперными мотивами скорби.

В качестве примера остановимся на двух великих инструментальных произведениях, которые фигурируют в мировом искусстве как непревзойденные образцы трагической лирики, — на «Похоронном марше» из сонаты b-moll Шопена и Шестой симфонии Чайковского.

Известно, что оба композитора в гораздо большей степени, чем их современники — западноевропейские романтики, сохранили в своем творчестве основы классицистского мышления. Это проявляется в ряде стилистических приемов, прежде всего в области формообразования и структурных принципов. Конечно, непосредственное впечатление от музыкального языка композиторов эпохи классицизма и Шопена или Чайковского очень различное: между ранними венскими классиками и Шопеном пролегает полувековой период интенсивного процесса «смены интонаций», а Чайковский отделен от них почти столетием. Кроме того, истоки музыкального стиля этих двух представителей новых национально-демократических школ XIX века в большой мере восходят к неведомой Западной Европе XVIII века польской и русской культурам. И тем не менее в тематизме Шопена и Чайковского сохранились, наряду с новейшими национальными наслоениями, наиболее характерные мелодические приемы оперного мотива скорби. Так, например, тема шопеновского «Похоронного марша» основывается на повторности основного тона,

<стр. 157>

создающего эффект скованности, на бесконечном обыгрывании нисходящих секунд, на остинатности басовой партии. Линия хроматического баса оживает и в другом «похоронном марше» Шопена — прелюдии ор. 28 (примеры 77, 78).

Что же касается вступления и темы главной партии Шестой симфонии Чайковского, то здесь композитор подчеркнуто преломляет внутри мелодики нового интонационного стиля мелодические обороты старинных арий жалобы. Тут и хроматическая линия остинатного баса, и секундовое задержание как основа секвентного развития. Кульминационный момент мелодии выражен с помощью гиперболизации приема задержания. Мастерство и лаконизм, которые Чайковский применяет к этим «избитым» приемам, заставляют вспомнить чисто моцартовскую степень концентрации и обобщенности интонаций. С помощью подобных же приемов воздвигается и мелодическая структура финала (примеры 79, 80).

В этом проявляется еще одна классицистская черта в музыкальном мышлении Шопена и Чайковского. Тематизм двух величайших музыкальных трагедий XIX века преемственно связан с оперными образами жалобы двухвековой давности.

MARCHE FUNEBRE
Lento

77

Шопен. Соната b-moll



78 [Largo]

Шопен. Прелюдия c-moll



<стр. 158>

pp Fag. cresc

pp #p p pp

First system of musical notation, featuring a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff contains a woodwind part (labeled 'Fag.') with dynamics *pp* and *cresc*. The lower staff contains a piano accompaniment with dynamics *pp*, *#p*, *p*, and *pp*.

sf

Second system of musical notation, continuing the bass clef and two-sharp key signature. The upper staff features a woodwind part with dynamic *sf*. The lower staff continues the piano accompaniment.

pp cresc

pp #p p pp

Third system of musical notation, identical in notation to the first system, with dynamics *pp*, *cresc*, *pp*, *#p*, *p*, and *pp*.

sf

Fourth system of musical notation, continuing the bass clef and two-sharp key signature. The upper staff features a woodwind part with dynamic *sf*. The lower staff continues the piano accompaniment.

mf mf p

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. The upper staff contains a woodwind part with dynamics *mf*, *mf*, and *p*. The lower staff continues the piano accompaniment.

rit.

mf — *p* — *mf* — *pp*

Allegro non troppo

V-le

p

V-c

80 **Adagio lamentoso** Чайковский. Симфония № 6

f largamente

f

Но вернемся к оперной культуре века Просвещения.

Рассмотренный нами образ типизировал только одну сторону конфликта классицистской трагедии и одну сторону музыкально-образной сферы, ставшей основой эстетики венской классической симфонии. Героико-трагический пафос, который музыкальное искусство глюк-бетховенской эпохи научилось воплощать с непревзойденным впоследствии совершенством, предполагал развитие не только образа скорби, но и его антипода — образа возвышенной героики. Эволюция этого образа от рудиментарных интонационных комплексов предоперной эпохи до обобщенного симфонического тематизма Бетховена рассматривается в следующем разделе.

5

Героический образ в опере имеет более древние истоки, чем образ скорби. И вместе с тем (а возможно, именно благодаря этому) его интонационная сфера долгое время

<стр. 160>

остается менее сложившейся, менее художественно разработанной, чем интонации образа скорби. Если великолепные, высокохудожественные, по существу классические образцы арий скорби встречаются уже в операх XVII века (например, у Кавалли, Пёрселла, А. Скарлатти, не говоря уже о «Жалобе Ариадны» Монтеверди), то героическое начало в музыке достигает классических вершин только в опере у Генделя, а свое высшее, исчерпывающее художественное выражение получает в симфониях Бетховена. При этом в период между Генделем и Бетховеном сформировалось не только оперное и симфоническое творчество ранних венских классиков, но возникли и новые массовые героические жанры для духового оркестра и хора, вызванные к жизни Великой

Французской революцией. В становлении героического тематизма бетховенских симфоний им принадлежит не меньшая роль, чем опере.

Ранняя опера начала культивировать образ героики, исходя из древних, но с музыкальной точки зрения мало развитых традиций придворного светского ритуала. Используя самые разнообразные достижения предшествовавшего и современного искусства, музыкальный театр XVII века, однако, ориентировался в основном на те из них, которые выражали антикультовое, антимистическое начало. К ним принадлежала и область музыкального творчества, послужившая отправной точкой в развитии оперной героики.

В отличие от мадригала и выросшей из него оперной скорбной лирики, музыкальные истоки героического образа были связаны с объективным, жанровым началом. Даже тогда, когда оперная героика приняла форму «монолога чувств», его сложившаяся интонационная сфера оставалась лишенной и психологизма, и музыкальной многогранности, и утонченности, характерных для арий скорби. Далеким и тем не менее прямым предшественником оперной героики была определенная область средневековой «сигнальной» музыки, включавшей и городскую, так называемую «башенную», и придворную жанровую музыку. Последняя получила особенное развитие в эпоху Ренессанса. Связанная с торжественными шествиями, празднествами, охотничьими выездами и другим придворным ритуалом, она постепенно выработала свою интонационную сферу, которая стала олицетворять величественно-помпезное, рыцарское начало. На фоне высокоразвитой

<стр. 161>

хоровой культуры церковной традиции эта область музыкального творчества занимала второстепенное (или даже третьестепенное) место. Как известно, в резком отличии от архитектуры, литературы или театра, в музыкальном искусстве эпохи Возрождения «придворно-светская» линия играла подчиненную роль. Вплоть до зарождения оперы она, по существу, не поднялась над полуприкладным жанровым значением и не могла соперничать по художественному и общественному значению не только с культовой полифонией, но и с народно-бытовыми жанрами или мадригалом. Но все же эта побочная область музыкального творчества сумела отстоять свою интонационную самостоятельность, вопреки тому, что была связана с элементарным интонационным комплексом.

Восприняв этот круг интонаций, опера постепенно разработала и усовершенствовала его выразительные возможности в рамках своей эстетики и в строгом подчинении ей.

Жанрово-прикладное искусство, лишенное и намека на лирическую выразительность, постепенно перевоплотилось в «монолог чувств» — основной элемент выразительности музыкального театра XVII—начала XVIII столетий. А затем, когда в результате более чем столетнего периода развития в опере утвердился типизированный облик «героического монолога», наступило его инструментальное обобщение в виде сонатно-симфонической темы. При всей дистанции, отделяющей симфонизм Бетховена от «охотничьей» музыки раннего Возрождения, преемственность их выразительных элементов не вызывает сомнений.

Самые далекие предвестники героической оперной арии уводят к инструментальной, а не к вокальной музыке. В фанфарах, исполняемых примитивными роговыми инструментами, впервые определились интонации будущей героической арии. Фанфарные обороты встречались и в церковной музыке. Однако на протяжении всех веков господства культовой полифонии они не вошли органически в ее характерный вокальный стиль, не стали ее «типическими интонациями». В музыке же светского придворного ритуала утвердились фанфарные трубные обороты. Ко времени зарождения оперы они стали широко ассоциироваться с торжественной и рыцарски-возвышенной сферой. И ранняя опера в поисках своего героического образа, естественно, привлекла те интонации, которые уже давно стали носителями идеи рыцарского величия и блеска.

<стр. 162>

Перед нами еще одно яркое доказательство того, что отдельные музыкальные звучания перевоплощаются в музыкальные темы только в тот момент, когда художественная психология оказывается восприимчивой к заложенным в них выразительным возможностям. Аккордовая мелодика, казалось бы, должна была войти и утвердиться как музыкальный тематизм раньше других интонационных комплексов: ведь она целиком представлена в ясно слышимом обертоном последовании колеблющейся струны. А между тем музыканты, с древнейших времен знакомые с ней формально-акустически, не «услышали» ее как художественный комплекс до той поры, пока не созрел художественный стиль, требующий определенного тематизма — выразителя героико-торжественного начала.

Приводим фрагменты самых ранних дошедших до нас образцов светской придворной музыки: отрывок из «Охотничьей песни», относящейся к XV столетию, и начало пьесы Жоскена Дебре «Королевская фанфара» для четырех духовых инструментов:

81 «Охотничья песня»

82 Жоскен Дебре «Королевская фанфара»

С традициями придворной торжественной музыки преемственно связаны вступительная токката и «симфония» к третьему действию оперы «Орфей» Монтеверди. Эта музыкальная драма, относящаяся к младенческому периоду оперного искусства, была поставлена при дворе герцога Мантуанского. Токката, образующая первую часть увертюры, очевидно, была задумана как сопровождение к торжественному выходу герцога и его свиты. По существу это традиционная *intrada*, пронизанная маршевыми

<стр. 163>

ритмоинтонациями. Броский стиль, мелодика крупного плана, характерный для марша пунктированный ритм, торжественное, фанфарное звучание — все эти черты вступительной части увертюры Монтеверди расходятся с характером остальной музыки оперы. (Небезынтересно отметить, что подобная связь увертюры оперы с традициями рыцарской ритуальности сохранится и в дальнейшем в виде медленной, торжественной части французской увертюры, разработанной Люлли при королевском дворе Людовика XIV.)

Монтеверди. «Орфей». Токката

83

84 C-tti, Tr-ni

Монтеверди. «Орфей». «Симфония» к III д.

На самой ранней стадии развития оперного искусства над музыкой героических сцен еще тяготели приемы батальных звукоизобразительных канцон Жанекена и его школы (имевших громадное распространение в период позднего Ренессанса). Но постепенно и последовательно композиторы итальянской школы преодолевали традиции

<стр. 164>

звукоописательной программности, вырабатывая на основе фанфарно-торжественных интонаций обобщенную психологическую выразительность.

Подобно тому как в арии жалобы истоком мелодической выразительности служил мадригальный хроматизм, так в героической арии ясно прослеживается происхождение ее оборотов из интонаций фанфары. Естественно, что когда в опере сложился свой оркестровый стиль, героические арии почти неизменно сопровождались блестящим звучанием духовых инструментов. Однако гораздо более значительно другое обстоятельство — то, что сама вокальная партия оперы в героических ариях стала преломлять интонации торжественной фанфары.

Характерными чертами героического монолога в опере XVII и XVIII столетий являются следующие: мелодия, построенная на контурах мажорного трезвучия или на восходящем квартовом и квинтовом мотиве; общая тенденция к восходящему движению; пунктированный ритм, заключающий в себе черты маршевости; тональности D-dur и C-dur, возможно, первоначально связывавшиеся с натуральным строем духовых инструментов, а впоследствии ставшие уже сами по себе «эмоциональным колоритом» образа торжественного величия, душевного подъема, энергии.

Этими чертами будут характеризоваться как собственно военные, рыцарские сцены, так и состояние душевной борьбы. Подобная «подмена» наметилась довольно рано. Если первоначально героические интонации в опере ассоциировались в прямом смысле с картинами битвы и войны, то постепенно они приобрели обобщенный эмоциональный смысл. Битва и борьба стали символом известного душевного состояния. Характерно тождество поэтической лексикона в собственно батальных сценах и в «монологих чувств», выражающих душевное возбуждение. Такие обороты, как «all'armi», «all'assalto», «bravi», «vittoria» («к оружию», «к наступлению», «славный», «победа») и т. п., фигурируют в поэтическом тексте и в тех случаях, когда речь идет о военных событиях и когда поэт характеризует душевное состояние действующего лица.

Именно этим объясняется, почему такое огромное место среди оперных монологов классицистской оперы занимает ария мести. В силу особенностей музыкальной драматургии, которая, в отличие от театра, опиралась не

<стр. 165>

столько на действие, сколько на образы внутреннего мира, ария мести олицетворяла в музыке драматический поворот. В ней была заключена идея драматургического конфликта, который служил отправной точкой к действию. Она выражала предельное душевное возбуждение. Именно поэтому круг интонаций арии мести включал не только героико-фанфарные обороты, но и виртуозную колоратуру, которая дополнительно, чисто внешними средствами (ноты мелкой длительности в быстром темпе, острые, стаккатоные звучания) усиливала впечатление взволнованности, возбуждения.

Проследим преемственную линию интонаций оперного героического образа начиная с первых *dramma per musica* до зрелой оперы века Просвещения.

К самым ранним образцам героических мелодических мотивов относятся отрывки из оперы Монтеверди. Так, в «Орфее» сцена вознесения на небеса Аполлона и Орфея воплощена восходящей мелодикой в пунктированном ритме (пример 85). С помощью сходных средств обрисована и сцена битвы в его же мадригальном представлении «Поединок Танкреда и Клоринды» (пример 86). У Марко да Гальяно в сцене борьбы Аполлона с драконом в опере «Дафна» связь со старинной батальной изобразительностью выражена также при помощи фанфарно-маршевых интонаций (пример 87).

В более поздней, венецианской опере Монтеверди «Возвращение Улисса» фанфарный мотив уже несет в себе психологическое начало. Например, в арии Нептуна мелодия, движущаяся скачками по звукам трезвучия, характеризует образ героя, вступающего в единоборство с судьбой. В поэтическом тексте господствуют слова: «величествен человек» («*superbo è l'huom*»), «воюет с судьбой» («*fà guerra col Destin*»), «сражается с небом» («*col Ciel contende*») — см. примеры 88, 89. На сходных оборотах строится инструментальная сцена сражения из той же оперы и обращение к победителю: «Ты, победитель» («*Tu vincitor*») — примеры 90, 91).

И у других композиторов — современников Монтеверди — мотивы, построенные на звуках трезвучия, встречаются в связи с поэтическим образом борьбы или войны — в буквальном или в переносном смысле. Так, в опере «Эрмения на Иордане» Микеланджело Росси они звучат и хоровой партии солдат как призыв к оружию (пример

<стр. 166>

92 а), а в «Орфее» Луиджи Росси поэтический образ войны использован в переносном смысле, как символ душевной борьбы: «К оружию, мое сердце» («*all'armi, mio core*») — пример 92 б).

Эти моменты можно проследить и в ряде других опер (см. примеры 93—105): в сцене военного сбора в «Язоне» Кавалли на словах «Трубы, барабаны, звучите!» («*timpani, trombe, risonate!*»); в операх Чести «Золотое яблоко» на словах «к атаке!» («*all'assaito*»), «Дори» на словах «Вы, кому свойственны благородные чувства» («*Voi che nobil sentiro*»), «Семирамида» — «Храбромu дайте барабан» («*al core vigore dare de tamburi*»); в кантате «Победа» Кариссими — «Победа, мое сердце, не будем больше проливать слез» («*Vittoria,*

mio core, non lagrimar piu»). Они же прослеживаются в операх А. Скарлатти: «Анакреонт» — в сцене, где звучит призыв к военным действиям — «Строиться в ряд! Звучит труба!» («Su, su schi-ere guerriere, si suoni la trombe!») и раздаются возгласы, возвещающие о наступлении войны («Война!»—«Guerra!»), «Честность» — в тексте прославляется герой («di splendor»); «Тигран» — см. ритурнель и начало арии, в которой герой поет: «Меня призывают военные трубы» («Mi chiama di trombe guerriere»); «Амазонка» — на словах «К оружию, преданное сердце, хочу отомстить за себя» («all'armi, o cor tradito, ti veglio vendicar»); «Статира» — там, где речь идет о королевском величии и блеске («Gran tonante s'il regio splendore»); «Розаура» — на словах «На борьбу, мое сердце, мстить, мстить!» («Su! Mio core alie straggi alia vendetta!»).

Мы узнаём эти мотивы и в операх Генделя (см. примеры 106—108). Так, в «Ксерксе» они совпадают со словами «Трубы призывают к оружию» («Le trombe che chiano... all'armi»), в «Ринальдо» в арии демонической Армиды — со словами «Окружите меня, преследуйте меня... страшные фурии» («Circondatemi, seguitatemi... Furie terribili»), в «Роделинде» — со словами «клянусь отомстить» («spietati iovi giurai»).

Современник Генделя — Телеман — в опере «Дон-Кихот» характеризует своего героя сходными приемами. В приводимом отрывке (пример 109) звучат слова: «Подлинный герой уже спешит к полю боя» («Ein wahrer Held eilt schon ins Feld»). Воспоминания о грозном бое со львами выражены откровенными фанфарами (пример 110).

<стр. 167>

85

Монтеверди. «Орфей»



86

Монтеверди. «Поединок Танкреда и Клоринды»



87

Марко де Гальяно. «Дафна»



Монтеверди. «Возвращение Улисса»

88

Su - perbo è l'huom

 Musical notation for Monteverdi's "Ulysses". It consists of two staves: a bass clef staff and a treble clef staff, both in common time (C). The bass staff contains the vocal line with the lyrics "Su - perbo è l'huom". The treble staff contains the keyboard accompaniment.

<стр. 168>

The first system of music on page 168 consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a series of eighth notes and a treble line with chords and moving lines.

The second system of music on page 168 continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "fà guer_ ra,". The piano accompaniment includes a large, sustained chord in the treble clef, which is held across several measures, creating a dramatic effect.

The third system of music on page 168 shows the vocal line with the lyrics "fà guerra, fà guerra col De_ stin,". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern, supporting the vocal melody.

Монтеверди. «Возвращение Улисса»

The fourth system of music on page 169 begins with the number 89 in the upper left corner. The vocal line has the lyrics "col Ciel con_ ten - de,". The piano accompaniment starts with a forte dynamic marking (*f*) and features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line and a treble line with chords and moving lines.

<стр. 169>

Монтеверди. «Возвращение Улисса»

90

Viola I

Viola II

Viola da braccio

Viola

Монтеверди. «Возвращение Улисса»

91

Tu vin - ci - tor per - do - na

mf

а) М. Росси. «Эрминия на Иордане»

All' ar - mi

б) Л. Росси. «Орфей»

All' ar - mi

Tim-ra-ni, trom-be,

All' as-sal-to, all' as-sal-to

95 Чести. «Дори»

Voi, voi, che no - bil sen - tiro

96 Чести. «Семирамида»

Sù, sù, ch'al co - re vi - go - re da - re de tam - bu - ri

97a) Кариссими. Кантата

Vit - to - ria, vit - to - ria

б) Кариссими. Кантата


98 А. Скарлатти. «Анакреонт»

Sù, sù schie - re guer - rie " re




99 А. Скарлатти. «Анакреонт»
Tr - be

Guer - ra! Guer - ra! Guerra! Guer - ra! Guer - ra!

100 А Скарлатти. «Честность»

di splendor

101 А. Скарлатти. «Тигран». Ритуфель



102 А. Скарлатти. «Тигран»




mi chiama di trombe guerriere

103 А. Скарлатти. «Амазонка»



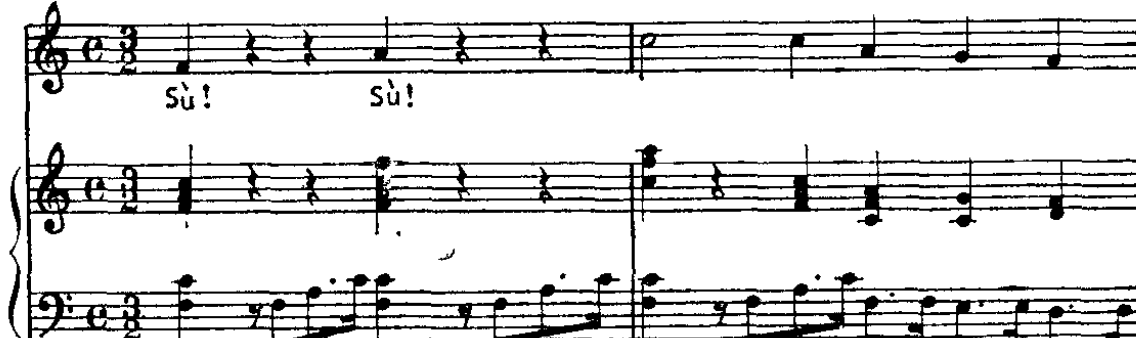
all' armi

104 А. Скарлатти. «Статира»



Gran to - nante sù re - gio splen - dore

105 А. Скарлатти. «Розаура»



Sù! Sù!

<стр. 173>

Two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The music is in a minor key and 4/4 time.

Two systems of musical notation, similar to the previous ones, with a vocal line and piano accompaniment.

106 Allegro maestoso

Гендель. «Ксеркс»

Vocal line for exercise 106. The lyrics are: *Gia la trombe, che chiamo all'armi*

107 Allegro

Гендель. «Ринальдо»

Vocal line for exercise 107. The lyrics are: *Cir - con - da - te - mi, se - qui - ta - te - mi, con fa - ci or - ri - bi - li*

Continuation of the vocal line for exercise 107, including fingerings (2, 2, 1) above the notes. The lyrics are: *fu - rie ter - ri - bi - li*

108 Allegro

Гендель. «Роделинда»

Vocal line for exercise 108. The lyrics are: *spie - ta - ti*

Piano accompaniment for exercise 108, starting with a forte (f) dynamic marking.

<стр. 174>



Телеман. «Дон-Кихот»

109



Телеман. «Дон-Кихот»

110



Так как героический оперный образ ведет свое происхождение от характерных инструментальных интонаций, то естественно, что он довольно скоро (уже в венецианской опере) получил самостоятельное инструментальное выражение. Если тембровая образность лирической арии связывалась со звучанием струнных инструментов, то в героической арии господствовал его антипод — блестящие тембры духовых, главным образом труб. Помимо инструментальных ригурнелей, построенных на темах арий, в операх нередко сочинялись самостоятельные оркестровые эпизоды, сопровождавшие пышные торжественные или батальные сцены. Эти инструментальные эпизоды не имели звукоизобразительного характера, а основывались на обобщенных мотивах оперной героической арии.

Приводим примеры как развитых ригурнелей, так и самостоятельных инструментальных картин из опер Чести, А. Скарлатти, Пёрселла, Винчи, Генделя, Грауна, Йоммелли, вплоть до сцены в храме Зарастро из «Волшебной флейты» Моцарта [21].

[21] Сцена в храме Зарастро — оркестрово-хоровая. Однако в ней нет ничего от специфики подлинного хорового письма, то есть развитого многоголосия. Вокальный ансамбль используется здесь как дополнительный тембровый штрих к оркестровому звучанию и дает известный декоративно-помпезный эффект.

<стр. 175>

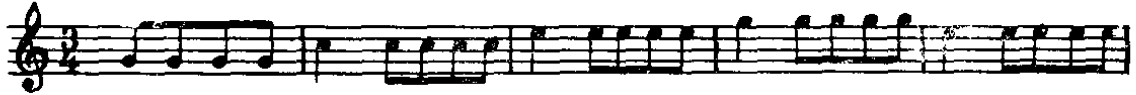
111

Чести. «Золотое яблоко»



112

Чести. «Семирамида»



113

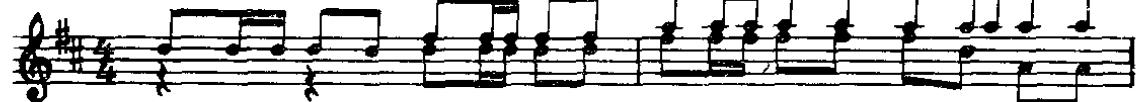
Tr-be

Чести. «Дори»



А. Скарлатти. «Статира»

114



115

Перселл. «Королева фей»



<crp. 176>

116 Marcia a tempo lento

Винчи. «Александр»

Musical score for 'Marcia a tempo lento' by Vini. It consists of seven staves of music in G major and 2/4 time. The melody is written in a single treble clef staff. The music features a steady, slow march rhythm with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests.

117 Grave

Гендель. «Самсон»

Musical score for 'Grave' by Handel. It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in G major and common time (C). The first system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The piece is characterized by slow, heavy chords and a somber mood.

118 **Vivace** Граун. «Монтезума»
Cor. in G

V-ni I (Fl. I, Ob. I)

V-ni II (Fl. II, Ob. II)

Viola

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 118 to 120. It features four staves: Cor. in G (top), V-ni I (Fl. I, Ob. I), V-ni II (Fl. II, Ob. II), and Viola (bottom). The tempo is marked 'Vivace'. The music consists of rhythmic patterns with some melodic lines in the strings.

119 **Allegro** Йоммелли. «Фэтон»

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 119 and 120. It features two staves. The tempo is marked 'Allegro'. The music is a single melodic line with a rhythmic accompaniment.

120 **[Allegro]** Моцарт. «Волшебная флейта»

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 120 and 121. It features two staves. The tempo is marked '[Allegro]'. The music is a single melodic line with a rhythmic accompaniment.

121 **[Allegro]** Моцарт. «Волшебная флейта»

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 121 and 122. It features two staves. The tempo is marked '[Allegro]'. The music is a single melodic line with a rhythmic accompaniment, including a triplet in the first measure of measure 121.

6

Благодаря своим «инструментальным» оборотам, выросшим из звучания духовых фанфар, интонации героической арии особенно легко поддаются «переводу» в симфонический план. Однако до Бетховена в инструментальной культуре нет ярких, подлинно классических тем, основывающихся на интонационном комплексе оперной героики. За редчайшими исключениями, героические темы в симфониях XVIII века мало индивидуальны. Они связаны либо с обнаженной фанфарой, либо с общими формами движения, либо с нейтральными тиратами, подчеркивающими эффект целеустремленного движения -к опорному пункту мелодии, но совершенно лишены сколько-нибудь яркой и **самостоятельной мотивной** выразительности. Даже в сонатных аллегро мангеймских симфонистов, где главная партия последовательно основывается на героических фанфарах, тема и мотивно мало оформлена, и значительно уступает мелодически сконцентрированной и структурно оформленной побочной партии. Вплоть до Гайдна и Моцарта героические D-dur'ные «поступательные» главные партии носят скорее характер интродукции, «интрады», чем самостоятельной инструментальной темы (см. примеры 122—128).

Даже в симфонии «Юпитер», которая по своей тематической концентрации принадлежит к вершинным явлениям инструментальной музыки классицизма, сохранена связь с фанфарным обликом героических главных партий мангеймцев. C-dur'ные тираты и фанфарные возгласы первого мотива темы главной партии и «окаймляющего» ее «продолжающего этапа» ясно говорят об этой преемственности (пример 129).

Характерно, что Глюк, обобщивший весь путь развития итальянского оперного тематизма предшествовавшей эпохи, не создал ни в «Орфее», ни в «Альцесте» такого торжественно-героического образа, который мог бы соперничать своей художественной силой с трагедийными страницами этих же опер. И только Бетховен сумел преобразовать нейтральные фанфарные интонации предшествующих ему симфонистов в темы изумительной, неповторимой красоты и высочайшей философской содержательности. Он один воплотил в звучаниях симфонического оркестра всю силу возвышенной, торжественной, светлой героики опер и

<стр. 179>

ораторий Генделя. При этом связь с интонационным комплексом оперного «героического монолога» двухвекового периода проступает в бетховенском тематизме самым непосредственным образом.

Рассмотрим несколько примеров.

Начнем с финала Пятой симфонии. Как известно, он играет в цикле роль героического апофеоза в духе революционных жанров французской музыки. По воспоминаниям современников, во время одного из исполнений этой симфонии в Вене присутствовавшие в зале французские гренадеры при первых звуках финала встали с мест и отдали салют. Эта связь проявляется в мощном звучании оркестра с преобладанием тембров духовых инструментов, в особенности медных; в ритме маршевой поступи, то есть в двудольности, основывающейся на нотах крупной длительности с акцентированными долями, с ясно выраженной пунктированностью; в мелодике крупного «плакатного» плана. Ее основной мотив построен на аккордовых, фанфарообразных интонациях. Она в целом характеризуется восходящим направлением, акцентированными аккордовыми звуками, полным отсутствием орнаментальных оборотов: и наконец — в тональности C-dur (пример 130).

Обратимся к Andante той же симфонии. Момент, когда лирическая тема постепенно трансформируется в героическую, отмечен появлением тех интонаций, которые характеризуют тему апофеоза в финале. Исчезают также ноты мелких длительностей, мелодическая плавность, «женские окончания». В мелодике поддерживаются аккордовые звуки, трезвучная структура, восходящее направление, маршевая поступь, несмотря на трехдольный метр (пример 131).

Легко узнать эти же черты в Allegro Второй симфонии — первого симфонического произведения Бетховена (и венской классической школы в целом), порвавшего с традициями раннего классицизма (примеры 132, 133), и в 11-м фортепианном концерте, олицетворяющем бетховенскую тенденцию к «героизации» концертного жанра (примеры 134—136).

В главной теме Третьей симфонии нет ни маршевого пунктированного ритма, ни тембра духовых инструментов. По замыслу композитора, в этом произведении образ героической борьбы раскрывается постепенно и главная тема

<стр. 180>

играет роль не столько индивидуальной темы-образа, сколько обобщенного заглавия или эпиграфа. Поэтому ей чужды черты детализации. Однако ее мелодическая структура — обыгрывание аккордовых трезвучных интонаций в восходящем направлении — в обобщенном виде великолепно передает типичные черты героической тематики (пример 137). Сходные интонации оживают в теме героического эпизода из «Похоронного марша» той же симфонии. В этой почти программной пьесе противопоставляются две ясные «картины». Первая — похоронный марш или трагическое размышление над гробом героя, павшего в борьбе. Резкий контраст этому углубленному скорбному настроению — массовое, триумфальное шествие (здесь фанфарные интонации, тембры духовых инструментов и т. п.).

Побочная тема первой части «Аппассионаты»; (пример 138) олицетворяет собой волевое, жизнеутверждающее начало всей сонаты. В ней ясно выражено восходящее направление главного мотива, которое будет потом обыграно в коде; структура мелодии — аккордовая, трезвучная (в этой теме почти нет внеаккордовых звуков); пунктированный двудольный ритм ($\frac{12}{8}$ воспринимаются как четыре трехдольные группы).

122 Allegro Стамиц. Симфония D-dur

123 Allegro maestoso Эйхнер. Симфония D-dur

<стр. 181>

124 Allegro

Гайдн. Симфония «Мария Тереза»

125 Allegro assai

Гайдн. «Прощальная симфония»

126 Allegro vivace

Моцарт. Симфония C-dur

127 Allegro Моцарт. «Маленькая ночная серенада»

f

This block contains the musical notation for measure 127. It is an Allegro piece in G major, 3/4 time. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

128 Adagio Моцарт. Симфония Es-dur

f *p* *f*

This block contains the musical notation for measure 128. It is an Adagio piece in E major, 3/4 time. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and ends with a forte (*f*) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

p *f*

This block continues the musical notation for measure 128. It shows the continuation of the melody in the treble clef and the bass clef. The dynamics are piano (*p*) and forte (*f*).

129 [Allegro vivace] Моцарт. Симфония «Юпитер»

f

This block contains the musical notation for measure 129. It is an Allegro vivace piece in C major, 3/4 time. The notation is on a grand staff. It begins with a forte (*f*) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

This block continues the musical notation for measure 129. It shows the continuation of the melody in the treble clef and the bass clef.

This block continues the musical notation for measure 129. It shows the continuation of the melody in the treble clef and the bass clef.

Musical score for piano, measures 127-130. The score is written for the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *ff* is present in measure 130.

130 Allegro

Бетховен. Симфония № 5

Musical score for piano, measures 131-134. The score is written for the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *ff* and the instruction *Tutti* are present in measure 131.

Musical score for piano, measures 135-138. The score is written for the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

131 [Andante con moto]

Бетховен. Симфония № 5

Musical score for piano, measures 139-142. The score is written for the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *sempre ff* is present in measure 139.

Musical score for piano, measures 131-132. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and accents (^).

132 [Allegro con brio]

Бетховен. Симфония № 2

Musical score for piano, measures 132-133. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Musical score for piano, measures 133-134. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando).

133

Бетховен Симфония № 2

Musical score for piano, measures 133-134. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando).

Musical score for piano, measures 134-135. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando).

134 [Allegro]

Бетховен. Концерт № 5

Musical score for piano, measures 134-135. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and a triplet (3).

Musical score for piano, measures 134-135. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 134. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and accents.

135 Бетховен Концерт № 5

136 а) Бетховен. Концерт № 5

137 Бетховен Симфония № 3

Allegro con brio

138 [Allegro assai]

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system is labeled '138 [Allegro assai]'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, with a 'cresc' marking in the right hand. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Интонации фанфары, аккордовая мелодика, акцентированный ритм маршевой поступи, пунктированность, реальные или подразумеваемые тембры духовых инструментов, простейшие гармонии, где подчеркнуты самые элементарные, но самые мощные функциональные тяготения (тоника—доминанта—тоника), — вот конструктивные приемы, лежащие в основе большинства, если не всех, бетховенских героических тем. Инструментальный образ героики сформировался уже после того, как родился венский классический симфонизм Гайдна и Моцарта; он был вызван к жизни героической общественной атмосферой революционной эпохи, и в его окончательном классическом становлении огромная роль принадлежит массовым жанрам для хора и духового оркестра, созданным в период Великой Французской революции. В оперной культуре «предглюковской» эпохи он еще не созрел для симфонического обобщения. В формировании сонатно-симфонической драматургии гораздо более велика роль другого типического для века Просвещения оперного образа — героико-трагического, который в чисто музыкальном плане, не выходя за пределы интонационных возможностей музыкального искусства, воплотил идею драматургического конфликта классицистской трагедии.

<стр. 187>

7

Интонационный комплекс героико-трагического образа представляет интереснейший материал для изучения вопроса о том, как своеобразно, не выходя за рамки своей специфики и с характерным запаздыванием по сравнению с литературным прототипом, преломляет музыкальное искусство литературно-программное начало. Ария жалобы и ария светлой героики отражали как бы отдельные компоненты классицистской трагедии. Скорбное и возвышенно-героическое начала в **музыкальном** плане первоначально не были противопоставлены друг другу подобно двум неразрывно связанным между собой драматургическим полюсам классицистской трагедии. Но в какой-то момент произошло их интонационное скрещивание. Это художественное событие ознаменовало рождение музыкального тематизма, который с мгновенностью и эмоциональной непосредственностью, свойственной музыкальному искусству, воссоздавал героико-трагическую атмосферу классицистской трагедии и всю

драматическую остроту ее конфликта. Подобный тематизм, зародившийся сначала в оперных сценах, стал позднее (наряду с другими приемами) основой самостоятельных инструментальных произведений.

Громадный подъем, характеризующий общественную жизнь Европы предреволюционного периода, отразился в появлении ряда новых течений во всех видах искусства, и в частности музыкального. Оно обогатилось художественными темами либо неизвестными в искусстве предшественников, либо разработанными в нем с недостаточной последовательностью, стилистической законченностью, художественной яркостью. Так, жанрово-комический стиль, идущий от демократической эстетики третьего сословия, оставил глубочайший след на всем музыкальном творчестве второй половины XVIII века. Не менее значительна для музыки века Просвещения и новая «чувствительная» образная сфера, которая сложилась как выражение руссоистского начала. Оба эти течения развились раньше ясного в музыкальном театре и значительно видоизменили ее старый «барочный» стиль [22].

[22] См. разделы 9 и 10 настоящей главы.

<стр. 188>

Однако среди всех новых явлений музыкального творчества той эпохи с особенной силой выявилась тема гражданственности, которая вышла на главную дорогу музыкального творчества начиная с поздних ораторий и опер Генделя и достигла высшего выражения в Девятой симфонии Бетховена. Накаленная атмосфера предреволюционной Европы, общественное предчувствие грядущих великих потрясений отразились в музыке в форме новой героико-трагической темы (понимаемой в широком идейно-эстетическом плане), которая по силе художественного выражения осталась непревзойденной во всем дальнейшем музыкальном творчестве Западной Европы. Эта тема была трактована не в торжественно-прямолинейном плане, не как условная рыцарская героика, а как победа высшего нравственного начала над личными побуждениями, гражданских идеалов — над миром лирических эмоций. Глюк, первый оперный композитор, провозгласивший во весь голос эту главную тему современности, преломил ее в духе классицистской трагедии как столкновение человека и судьбы. Именно глюковские музыкальные образы и вся разработанная им система интонационной выразительности легли в основу тематизма будущей симфонии, в решающей степени определили весь ее облик и путь.

Однако еще в преддверии глюковской реформы, внутри традиционной оперы *seria*, и ярче всего у Генделя, наметился новый интонационный комплекс, выражающий героико-трагическую атмосферу классицистской трагедии [23]. Идея театрального конфликта в нем еще не была ни подчеркнута, ни выявлена. Через слияние типических интонаций арии скорби и арии героики родился музыкальный тематизм, которому было суждено стать выразителем возвышенно-трагедийной атмосферы в музыке будущего у Моцарта, Гайдна и Бетховена, и далее, в XIX веке, вплоть до «Манфреда» Шумана и сцены «Смерть Зигфрида» Вагнера.

В операх XVIII века стала типичной ситуация, в которой герой был показан либо в трагических обстоятельствах, либо в состоянии тяжелого душевного конфликта. В подобных случаях оперный «монолог чувства» интонационно

[23] За пределами оперы этот интонационный комплекс ярко представлен в вокально-драматических произведениях И.-С. Баха.

<стр. 189>

строился на переплетении типичнейших приемов арии скорби (минорный лад, тональность *c-moll* или *d-moll*, нисходящие обороты, элементы остинатного баса и другие) и арии героики (восходящие скачки, аккордовая мелодика, маршево-пунктированный ритм).

Это переплетение можно проследить на ряде примеров. Один из самых ранних — скорбно-героическая патетика в опере «Армида» Люлли. Возбужденный речитатив

Армиды, намеревающейся убить спящего Рено, — «Боже, кто может меня остановить?.. Я вся дрожу... но отомщу... я вздыхаю» («Ciel, qui peut m'arrêter?.. Je tremis, vengeons nous... je soupiré»), — характеризуется огромными скачками в восходящем движении, в то время как минорный лад окрашивает музыку в скорбные тона (пример 139).

Другой пример — ария мести Анастасио из оперы «Юстин» — «одна из... минорных арий Генделя, в течение целого столетия занимавших по непрерывному впечатлению мощи место наряду с героическими минорами Бетховена» [24]. Широкая октавная и аккордовая структура мелодики, черты маршевого ритма приобретают скорбный характер не только благодаря характерному ладотональному колориту (с-moll), но и из-за нисходящего направления мелодии (примеры 140, 141).

К этому же типу принадлежит величественная трагическая ария ослепленного Самсона из оратории «Самсон» (пример 142).

В арии Медеи из оперы «Тезей» отражена борьба двух чувств — желание смерти и жажда мести. Гендель сочетает здесь два выразительных плана. На слова «умру, но отомщу» («mòrto, ma vendica») в партитуре солирующие партии обыгрывают приемы скорбно-лирической арии, а аккомпанирующая группа основывается на широких фанфарных оборотах героических «монологов» (пример 143).

В опере «Юлий Сабин» Сарти встречается замечательный эпизод — похоронный марш, перекликающийся с массовыми жанрами эпохи Великой Французской революции и бетховенскими темами. Обостренный маршевый ритм, мелодическая плакатность, тембры духовых инструментов, свойственные героическим музыкальным сценам, здесь

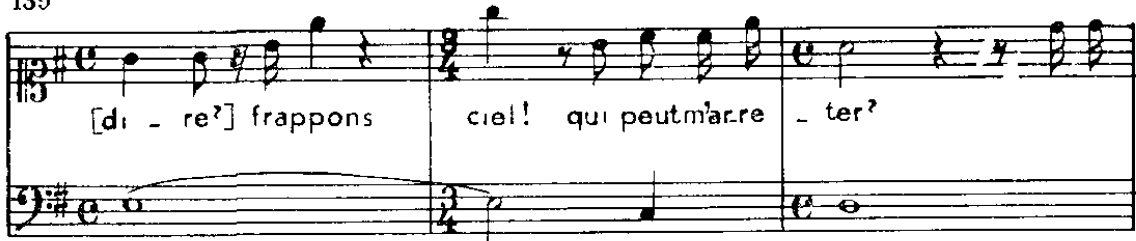
[24] Бюкен Э. Героический стиль в опере. М., 1936, с. 50.

<стр. 190>

органически сплавлены с нисходящей мелодикой (пример 144). На близких интонациях строится и сцена казни героя в той же опере.

Из широко известных классических примеров назовем арию с-moll Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта (пример 145). На сцене герой показан в смертельной опасности. Он взывает о помощи. Скрытая полифония позволяет различить переплетение интонационных приемов героической и скорбной арий — контуры восходящего трезвучия в миноре и нисходящие мотивы на слова «На помощь!» («Zu Hülfe!»).

Вопли утопающих, молящих о помощи, в опере «Идоменей» Моцарта обрисованы интонациями, в которых ясно различимы и черты хроматического остинатного баса, и интервалы восходящего трезвучия (пример 146).



[di - re?] frappons ciel! qui peut m'ar - re - ter?




di Re sde - gna - to

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

141

Гендель. «Юстин»

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The music is in a 4/4 time signature. The vocal line includes the lyrics "di Rè sde - gna - to".

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

142

Larghetto

Гендель. «Самсон»

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The music is in a 4/4 time signature. The vocal line includes the lyrics "To - tal eclipse".

Musical score for piano, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves.

143 Adagio Solo Гендель «Тезеи»

Oboe

Violini

Viola

Медя

Basso

Mo - ri - ro, mo -

Musical score for orchestra and vocal soloist, starting at measure 143. The tempo is Adagio. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The score includes parts for Oboe, Violini, Viola, Bassoon (Медя), and Bass (Basso). The vocal soloist part has the lyrics "Mo - ri - ro, mo -".

Continuation of the musical score from the previous page. The vocal soloist part has the lyrics "- ri - ro, ma vendi ca".

144

Allegro

Сартри «Юлий Сабин»

(Tutti) *Ché ascolto?* V-ni

p *sforz* *p*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 144. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Ché ascolto?'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sforz*) accent, and then returns to piano (*p*). A violin part is indicated by 'V-ni'.

145

[Allegro]

Моцарт «Волшебная флейта»

Zu Hil-fe! zu Hil-fe!

fp *f* *p*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 145. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked '[Allegro]'. The key signature has two flats. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Zu Hil-fe! zu Hil-fe!'. The piano accompaniment starts with a fortissimo piano (*fp*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic.

f *p*

Detailed description: This block shows the continuation of the piano accompaniment for measure 145. It consists of two staves. The dynamics are marked as fortissimo (*f*) and piano (*p*).

146 [Allegro assai]

Моцарт «Идомеией»

p *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 146. It features a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked '[Allegro assai]'. The key signature has two flats. The dynamics are marked as piano (*p*) and fortissimo (*f*).

f *cresc*

Detailed description: This block shows the continuation of the piano accompaniment for measure 146. It consists of two staves. The dynamics are marked as fortissimo (*f*) and crescendo (*cresc*).

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The first system features a vocal line with the lyrics "Pie - tà!.." and a piano accompaniment marked with a forte (*f*) dynamic. The second system features a vocal line with the lyrics "pie - tà!" and a piano accompaniment marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment in both systems is characterized by a complex, interwoven texture of chords and moving lines.

Подобное переплетение двух музыкальных планов — настолько тесное и органичное, что отделить их на первый взгляд невозможно, — является достоянием скорее доглюковской, чем послеглюковской оперы. Воздействие арий такой структуры часто прослеживается в инструментальном тематизме Бетховена, в особенности в зрелый период его творчества. Именно это и позволяет нам говорить о влиянии музыкального языка эпохи Баха и Генделя на творчество Бетховена; оно и придает многим его темам оттенок скорее психологического, чем театрального драматизма. Вместе с тем для Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена характерен другой тип тематизма, более непосредственно связывающийся с театральной конфликтностью, сформировавшийся в оперной музыке несколько позднее (об этом подробнее на с. 217—226).

Прекрасным образцом инструментальной темы, воплощающей интонационные элементы героико-трагической арии, является тема «Тридцати двух вариаций» Бетховена. Аккордовая структура мелодики, ее последовательно восходящее направление, пунктированный ритм, «героические тираты» переплетаются с хроматическим остинатным басом в нижнем голосе, с подчеркнутыми нисходящими скачками, тональностью *c-moll* (пример 147).

Мелодия главной темы финального рондо из «Патетической сонаты» (*c-moll*) представляет собой сочетание аккордовых мотивов с линией типа остинатного баса, образуемой скрытой полифонией, и нисходящими скачками, которые создают эффект «вздоха». В кульминационный момент нисходящий скачок обрисовывает уменьшенную квинту (пример 148).

Главная тема (*c-moll*) «Похоронного марша» из Третьей симфонии вся сплетена из оперных героико-трагических мотивов. Однако здесь каждый традиционный выразительный элемент помещен в столь нетрадиционное место и столь сросся с элементами своего выразительного антипода, что требуется аналитический глаз, чтобы распознать оперные истоки этой ярчайшей инструментальной темы. Так, например,

«героические тираты» звучат в предельно низком регистре у контрабасов. Общее восходящее направление широко развертывающейся мелодии дано зигзагообразно и прерывается нисходящими секундовыми мотивами и секундовым поступенным движением. Свободно льющаяся песенная мелодика построена на пунктированных ритмах (пример 149).

В увертюре к «Кориолану», представляющей, как известно, инструментальное обобщение героико-трагической идеи драмы Коллина, главная тема образуется из тесного переплетения контуров восходящего минорного трезвучия и нисходящих малых секунд (пример 150).

К такому же типу мелодической структуры относится и тема главной партии из увертюры Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт» (пример 151).

Потрясающая выразительность темы коды из первой части Девятой симфонии, которой завершается сложнейшее, в высшей степени напряженное развитие, исходит из подобного же переплетения скорбных и героических интонаций, трактованных с непревзойденным у самого Бетховена лаконизмом. Постепенное восхождение, охватывающее громадный регистровый диапазон, осуществляется при помощи одного только d-moll'ного аккордового мотива, пронизанного пунктированностью. Этой широкой мелодии контрапунктирует постепенно движущийся голос в предельно низком регистре, опирающийся на хроматическую линию остинатного баса (пример 152).

Медленная часть квартета op. 59 № 1 (f-moll), одно из глубочайших трагедийных произведений Бетховена и

<стр. 196>

всей мировой квартетной литературы, соткана целиком из героико-трагических мотивов (пример 153).

Вспомним и стремительную тему финала «Лунной сонаты» (cis-moll), в которой постепенно восходящему верхнему голосу с характерной аккордовой структурой противостоит линия нисходящего хроматического баса, образуемая скрытой полифонией.

Бетховен. 32 вариации

147 Allegretto

f

f *p*

Бетховен. Соната № 8

148 Allegro

p

149

Adagio assai

Бетховен. Симфония № 3

First system of musical notation for measures 149-150. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The first measure (149) starts with a piano (*p*) dynamic in the treble and a pianissimo (*pp*) dynamic in the bass. The second measure (150) continues the melodic line in the treble and has a *pp* dynamic in the bass.

Second system of musical notation for measures 151-152. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The first measure (151) features a melodic line in the treble and a bass line with a *pp* dynamic. The second measure (152) continues the melodic line in the treble and has a *pp* dynamic in the bass.

Third system of musical notation for measures 153-154. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The first measure (153) starts with a fortissimo (*sf*) dynamic in the treble and a *pp* dynamic in the bass. The second measure (154) features a triplet of eighth notes in the bass line, marked with a '3' above it, and a *pp* dynamic.

150

Allegro con brio

Бетховен. Увертюра «Кориолан»

First system of musical notation for measures 150-151. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The first measure (150) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble and a *ff* dynamic in the bass. The second measure (151) continues the melodic line in the treble and has a *ff* dynamic in the bass. Fingerings '1' are indicated above the treble staff and below the bass staff.

Second system of musical notation for measures 152-153. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The first measure (152) features a melodic line in the treble and a bass line with a *ff* dynamic. The second measure (153) continues the melodic line in the treble and has a *ff* dynamic in the bass. Fingerings '1' are indicated above the treble staff and below the bass staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. Dynamics markings include *p* and *ten*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with quarter notes and half notes. The lower staff features a bass line with quarter notes and half notes. Dynamics markings include *cresc.* and *f*.

Бетховен. Увертюра «Згмонт»

151 (Allegro)

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and half notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and half notes. A dynamic marking of *sfp* is present.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and half notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and half notes. A dynamic marking of *sfp* is present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and half notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and half notes.

<стр. 199>

Musical score for piano, measures 149-152. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 149 and 150, and a trill in measure 151. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

152 [Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

Бетховен. Симфония № 9

Musical score for piano, measures 153-154. The score is in G minor and 4/4 time. The right hand has a melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

Musical score for piano, measures 155-156. The score is in G minor and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 155. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

Musical score for piano, measures 157-158. The score is in G minor and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 157 and 158. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

Musical score for piano, measures 159-160. The score is in G minor and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 159. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

153 Adagio molto è mesto

p

tr

cresc.

И, однако, в процессе становления характерного симфонического тематизма и связанных с ним строго определенных формообразующих принципов главная роль принадлежит не подобным интонационным образованиям, в которых элементы скорбного и героического образа переплетены в неразрывном единстве.

В типической структуре классического сонатного аллегро на первый план выступает тематизм другого склада, где элементы оперных арий скорби и героических арий противопоставлены друг другу в форме театрального драматического диалога. Жизнь подобному тематизму, в котором идея классицистской трагедии оказалась воплощенной одними интонационными приемами, дали музыкальные драмы Глюка, и прежде всего наименее реформаторская и наиболее «итальянская» из них — «Орфей и Эвридика».

8

Значение оперной реформы Глюка так велико, многосторонне, перспективно, что границы ее «сферы влияния» почти не поддаются уточнению. Меньше всего она исчерпывается положениями, сформулированными Глюком в его «творческой программе». Находясь под сильнейшим влиянием Кальцабиджи, судившего о недостатках итальянской оперы *seria* почти исключительно с позиций

литератора и драматурга, Глюк вслед за ним акцентировал в посвящениях к «Альцесте» и «Парису и Елене» те свои намерения, которые должны были смягчить резкий разрыв между драматургией театра и драматургией современной итальянской оперы *seria*. Он подчеркивал стремление приблизить выразительность музыкального театра к речевой выразительности; поднять идейный уровень либретто до уровня художественного литературного произведения; усилить момент реалистического правдоподобия в сюжете и сценическом действии и т. п. На самом же деле, хотя оперная реформа Глюка совпадала в своих основных очертаниях с путем, намеченным Кальцабиджи и самим композитором, она соответствует ему отнюдь не буквально. Заметные отклонения от этого пути (так называемые «непоследовательности») представляют собой не что иное, как коррективы музыканта Глюка к крайностям отвлеченного теоретизирования поэта Кальцабиджи. При всем своем ясно продуманном критическом отношении к условной драматургии оперы

seria, Глюк бережно сохранил все те ее черты, которые были основой собственно **музыкальной драматургии** оперного спектакля. Структурно завершенные «монологи чувств», с их характерной напевностью и мелодической выразительностью, встречаются во всех музыкальных драмах Глюка вплоть до самой последней. И именно эти музыкальные элементы, тормозящие театральное-сценическое движение оперы, сыграли роль первостепенной важности в зарождении симфонического стиля венских классиков. Путь от музыкальных драм Глюка к венской классической симфонии намечен полностью (хотя и не явно) в «Орфее и Эвридике». И вовсе не увертюра этой оперы (которая, как известно, не имеет никакого отношения ни к реформаторским установкам композитора, ни к содержанию самой оперы), а весь образный строй ее музыки, особенности ее музыкального языка, структуры, композиции определили облик «инструментальных драм» Моцарта, Гайдна, Бетховена.

Чем же обязана венская классическая симфония этой небольшой опере, написанной на «вечный» (почти избитый) сюжет, имевший столько предшественников в оперной культуре XVII и первой половине XVIII столетия? С точки зрения оперной драматургии, реформаторская роль «Орфея» не так уж очевидна. Наоборот, «Орфей»

<стр. 202>

полон противоречий и непоследовательностей, если судить о нем с позиций реформаторских задач, сформулированных самим композитором. За пределами речитативных сцен в нем нет свободного вокального стиля, который воспроизводил бы акценты и интонации поэтической речи. В нем мало сквозных, сложно построенных сцен, создающих непрерывное музыкальное развитие. Основу музыкальной драматургии все еще составляют мелодически завершенные, структурно оформленные арии. Правда, либретто по своей театральной разработанности, серьезности, неповторимости композиции резко возвышается над схематическими, трафаретными «драмами» Метастазиио, которые служили эталоном оперы XVIII века. Но и его сюжет также бесконечно далек от высоких поэтических и гражданских мотивов, которыми пронизаны все другие лирические трагедии Глюка. Нет в этом либретто и той подлинной театральной — то есть сюжетной разветвленности, сценической многоплановости, — которая характерна для его более поздних, парижских опер. На первый взгляд кажется, что это только «драма чувств», и не больше.

Тем не менее «Орфей и Эвридика» Глюка — величайшее произведение искусства, и прежде всего потому, что, не порывая со сложившимися традициями оперных сюжетов, через символику мифологических образов и любовных мотивов, оно первое открыло в музыке «глюковскую», героико-трагическую тему. В чисто музыкальном плане, через одну только интонационную сферу сценические образы мифологической фантастики стали носителями напряженной предреволюционной атмосферы — атмосферы великих столкновений, жертв и побед.

Руссо охарактеризовал «Альцесту» как драму двух чувств: «скорби и страха». Это определение в большой мере приложимо и к «Орфею». Здесь все сценическое действие вращается вокруг этих двух контрастных состояний, а музыкальное содержание всецело подчинено им. Современная аристократическая аудитория в Вене отвергла «Орфея» и «Альцесту» из-за их эмоциональной одноплановости, из-за нарочитого обострения образов ужаса и страданий. Сравнивая музыкальные приемы «Орфея» с музыкой предшественников Глюка, мы убеждаемся в том, что своего мощного художественного эффекта Глюк достиг главным образом через концентрацию давно испытанных

<стр. 203>

приемов. Его «душераздирающие» музыкальные сцены основывались на тех же самых интонационных оборотах, которые уже начиная со второй половины XVII столетия прочно вошли в обиход и в оперном творчестве Пёрселла, Скарлатти, Генделя, Гассе и их современников достигли очень высокой степени художественной завершенности. Как в сценической драматургии, так и в композиционных приемах и в особенностях

музыкального изложения Глюк изгнал все элементы, все штрихи, которые могли бы ослабить впечатление эмоциональной одноплановости. Представители более поздних поколений обратили внимание на однообразие и недостаточность индивидуализации музыкальных образов в глюковской драматургии. Разумеется, по сравнению не только с Моцартом, но и с Керубини и Вебером глюковская драматургия кажется элементарной, статичной и недостаточно многоплановой. Но на самом деле в этом «недостатке» драматургии, в этом отсутствии образной разветвленности и кроется секрет громадного художественного воздействия глюковского «Орфея» (и также в большой мере «Альцесты»). Отсюда и та безжалостная, трагическая острота, которая отпугивала аристократическую аудиторию, воспитанную в гедонистических традициях декоративной итальянской оперы.

Но почему же Глюк избрал в качестве своей эмоциональной оси образы «скорби и страха»? Говорит ли эта монотония о недостатке художественного чутья или, наоборот, о гениальной интуиции?

Присоединимся на время к точке зрения, утверждавшей, что с драматической стороны «Орфей» и «Альцеста» — произведения неудачные или, во всяком случае, противоречивые, не нашедшие места в постоянном репертуаре музыкального театра последующей эпохи. В наше время успешное возрождение глюковских опер на западноевропейской сцене заставляет пересмотреть этот приговор, вынесенный веком, восставшим против эстетики домоцартовской оперы. Но ради научной аргументации примем эту точку зрения как бесспорную и поставим вопрос, почему же при всей своей драматургической несостоятельности «Орфею» и «Альцесте» Глюка было суждено оказать такое громадное и неослабевающее воздействие на искусство своей эпохи? Что в музыке этих традиционных классических сюжетов придало творчеству Глюка такое остросовременное звучание? Какие музыкальные (именно

<стр. 204>

музыкальные!) черты глюковских «Орфея» и «Альцесты» преобразуют избитые мифологические сюжеты в актуальные темы, столь созвучные духовной направленности времени [25]?

Очевидно, решение вопроса упирается в подтекст глюковских образов «скорби и страха». К тому времени, когда Глюк выступил на композиторском поприще, образ скорби имел уже традиции полуторавековой давности. Мы видели выше, что начиная с «Жалобы Ариадны», написанной на заре XVII столетия, он вошел в музыкальную жизнь в качестве самого характерного образа нового, то есть светского, лирического искусства, а его истоки и предпосылки уводят еще дальше в глубь истории — к мадригалам Джезуальдо и Монтеверди. Вплоть до ораторий Баха и Генделя образ скорби неизменно отождествлялся с «человеческим» началом, противостоящим идее «надчеловеческого» — будь то религиозная мистика или античный рок. Настроения жалобы, гибели, мольбы, ассоциирующиеся с музыкальным образом скорби, стали олицетворением слабого, «человеческого» начала, и именно в таком плане они были восприняты и

[25] Заметим кстати, что музыкальные драмы Глюка — последние в истории оперы, где сюжеты античных трагедий типизируют новое, современное в музыкальном искусстве. В этом смысле Глюк замыкает эпоху ренессансно-античных влияний в музыке. Вместе с тем принципы, разработанные им на основе этих устаревших сюжетных схем, вдохновили и оплодотворили оперное и инструментальное творчество по крайней мере последующего столетия.

Античные сюжеты послеглюковской большой оперы, например, у Гайдна, Моцарта, Россини и других — известная «инерция» прошлого. Новое в оперном творчестве этих композиторов связывается с либретто иного стиля. Так, ведь «Дон-Жуан», а не «Милосердие Тита» Моцарта, «Вильгельм Телль», а не «Семирамида» Россини открыли в оперном искусстве новые пути. Известное исключение представляют собой оперы, созданные на французской почве, например, берлиозовские «Троянцы». Но нельзя

забывать, что во Франции античные сюжеты связаны не с аристократическим ренессансным гуманизмом, а с «вечными» традициями национальной культуры (через классицистскую трагедию). Что же касается тяготения ряда композиторов нашей эпохи к сюжетам древнегреческого театра («Орестея» Танеева, «Царь Эдип» Стравинского, «Антигона» Энеску и т. п.), то это явление другого порядка, преемственно не связанное с традициями века Просвещения; оно вызывает свой круг эстетических ассоциаций, не имеющих никакого отношения к проблеме нашего исследования.

<стр. 205>

трактуются Глюком в его «Орфее». Избирая в качестве героя своей оперы великого музыканта античной мифологии, Глюк вовсе не поднимает в ней эстетическую проблему (подобно тому, как это сделают впоследствии, например, Берлиоз в своем «Бенвенуто Челлини» или Вагнер в «Мейстерзингерах»), В трактовке Глюка причастность «Орфея» к музыкальному искусству оказывается если не случайным, то, во всяком случае, побочным обстоятельством [26]. Разве в музыкальной характеристике «Орфея» есть что-нибудь отличающее его от страдающих героинь последующих опер Глюка? Альцеста и Ифигения раскрыты композитором посредством той же интонационной сферы, тех же художественных приемов. Орфей вызывает сочувствие слушателя не как великий художник, а как страдающий человек. Не столько силу и красоту искусства, сколько силу и красоту человеческого чувства воспевают Глюк в своей первой реформаторской опере. Но если образ скорби олицетворяет у Глюка идею «человеческого» со всеми присущими человеку душевными слабостями, колебаниями, страстями, то образ страха символизирует идею роковой неотвратимости. Именно эмоциональный колорит этого образа — суровый, властный, неумолимый — и рождает тот новый художественный элемент, который заявляет о «глюковской» теме в музыкальном творчестве. Интонационная сфера образа страха заимствована Глюком из героико-трагических арий предшественников. Он как бы извлекает из них те элементы, которые непосредственно связаны с образом героики. Но благодаря минорной ладовой окраске, оголению опорных мелодических контуров и резкому тембровому звучанию интонации ликования, торжественности приобретают суровые, мрачные тона и становятся средством характеристики образа рока, стоящего над человеком и угрожающего его счастью.

Но почему же идея противопоставления «человеческого» и «сверхчеловечного», трогательно-слабого и неумолимо-властного стала господствующей темой в музыкальном искусстве двух поколений? Почему в диалоге между

[28] Быть может, для либретто это обстоятельство и имеет значение, но в музыке нет ничего, что характеризовало бы Орфея как человека искусства.

<стр. 206>

скорбящим, умоляющим Орфеем и неземными существами, выражающими идею роковой неотвратимости, родилась та героико-трагическая тема, которая только два поколения спустя достигла завершающих высот в симфоническом творчестве Бетховена? Очевидно потому, что в музыкальном творчестве образ страха символизировал идею рока. Образы «скорби и страха» в глюковской опере олицетворяли мотив «человека и судьбы» — то есть тему личных жертв и страданий во имя тяжелой, но нравственно необходимой, морально очищающей гражданской цели. Конфликт между Орфеем и фуриями — не просто конфликт между человеком и судьбой, а то столкновение между личными побуждениями и высшим нравственным долгом, которое в музыкальном искусстве стало главным и ярчайшим выразителем передовых общественных настроений предреволюционной и революционной эпохи. В этом и заключено величие сцены Аида. Если бы Глюк не создал ничего другого, кроме этого небольшого, предельно насыщенного в музыкальном отношении диалога между фуриями и Орфеем, то и этого было бы достаточно, чтобы обеспечить его творчеству вечное, неуывающее значение. Сценой в Аиде Глюк открыл «тему эпохи», открыл целое направление, ставшее в музыке носителем идеи гражданственности. Диалог между грозными, неумолимыми возгласами фурий и

трогательными, скорбящими интонациями Орфея, диалог, на котором воздвигается музыкально-драматическая структура центрального действия оперы, воздействует на всю инструментальную культуру классицизма.

Какие же особенности музыки в сцене Аида так целеустремленно тяготеют к симфоническому стилю?

Прежде всего — прием концентрации. Если в современной итальянской опере линия лирических номеров перемежалась с ариями героического и торжественного характера, со свободными речитативами, то в сцене Аида арии «скорби и страха» безжалостно сосредоточены и заполняют всю музыкально-сценическую «протяженность». В масштабе всей оперы встречаются эпизоды и иного, пасторального характера, выполняющие роль того минимального светотеневого эффекта, вне которого притупилась бы острота восприятия. Но в этой сцене нет ничего уводящего от основной линии. Ее композиция основывается только на последовательном и подчеркнутом противопоставлении

<стр. 207>

«возгласов страха» и «монологов скорби». Оголенные, резкие «выкрики» фурий и трогательные интонации Орфея непрерывно чередуются со все нарастающим сближением «в пространстве», со все усиливающимся драматическим напряжением. Отсюда и близость к симфонической концентрации тематизма. Но еще более ярко выраженное сближение с инструментальными темами достигается через концентрацию самих интонационных приемов. Борьба, которую поднял Глюк против декоративности итальянской оперы, привела прежде всего к «освобождению» оперных интонаций от опутывающей их вокальной орнаментики. Обилие каденций, колоратур, украшений не только отдаляло мелодику от естественных акцентов человеческой речи (к которой стремились Глюк и Кальцабиджи), но и рассредоточивало мелодический рисунок и этим снижало его эмоциональную насыщенность. В «Орфее» (в отличие от последующих опер Глюка, он построен по традиционному принципу чередования завершенных номеров) мелодика уже очищена от всех внешних наслоений, от всего, что может в какой-то мере ослабить задуманный одноплановый эффект. Каждая мелодия в этой опере построена как «интонационный сгусток». Все интонационные приемы сконцентрированы, обострены, ясно отчеканены. Нигде нет тех свободных «колеблющихся» интонаций, которые близки к декламационным оборотам и преломляют особенности речевого произношения. В других музыкальных драмах Глюка, близких к французским традициям (вторая редакция «Альцесты», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде» и в особенности «Армида»), сознательно культивируется интонирование в манере классицистской трагедии. Однако в «Орфее» в целом (за исключением, разумеется, речитативных эпизодов) мелодика в высокой степени лаконична, сжата и построена на интонациях, обобщающих приемы традиционных оперных арий. Особенно непосредственно проявляется эта преемственность в сцене Аида.

Так, тема фурий, при всей ее ярчайшей новизне, представляет собой гениальную концентрацию мотива суровой героики (пример 154). В какой-то момент диалога между Орфеем и фуриями тема фурий сгущается до одного грозного выкрика «нет!», вторгающегося в мольбу Орфея (пример 155). Каждая из арий Орфея знаменует высшую точку в развитии интонаций арий скорби (примеры 156, 157).

<стр. 208>

И совершенно новый, подлинно симфонический прием развития в сцене Аида: постепенное перевоплощение характера темы фурий — грозного и прямолинейного — под воздействием арий Орфея в тона мягкой скорби (пример 158). Этот прием предвосхищает принцип взаимопроникновения контрастного тематизма, который будет играть важную драматургическую роль в симфониях венских классиков и особенно у Бетховена. (Назовем коду медленной части «Лондонской симфонии» Es-dur Гайдна, где происходит сближение героической и лирической тем, Andante Пятой симфонии Бетховена, коду «Аппассионаты» и т. д.)

Чей э то дерз кий дух наш по тре -

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics in Russian. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the piano part.

- во - жил слух?

The second system continues the musical score. It features a vocal line with the lyrics "- во - жил слух?". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system. The system concludes with a double bar line and a key signature change to A major, indicated by a sharp sign on the F line of the bass staff.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The second system consists of a grand staff (treble and bass clef). The music is in a minor key and common time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

155 [Ur poco *lento*]

cantabile

Диалог Орфея и фурий
Орфей

Vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on a grand staff. The tempo is marked 'Ur poco lento' and the mood is 'cantabile'. The lyrics are 'Со сле -'.

Vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'за ми я вас мо - лю,'.

Vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'ду - хи! Нет! Те - ни! Нет!'. The piano accompaniment features dynamic markings: *f*, *p*, and *f*.

Ва шей скор - би

не срав - нить ся

sf

cresc

f

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff begins with a fermata over a half note, followed by a melodic line. A dynamic marking *p* is placed at the end of the system. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The top staff features a melodic line with a long, sweeping slur. The grand staff continues with accompaniment, showing more complex rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of the musical score. The top staff shows a melodic line with several slurs. The grand staff accompaniment includes some chords with double flats, indicating a change in harmonic color.

Fourth system of the musical score. The top staff concludes with a melodic phrase. The grand staff accompaniment features a final cadence with sustained chords in the bass line.

157 **Agitato** *Orpheus* Вторая ария $\text{♩} = 1$

За_кли-на - ю, у - мо - ля - ю, сжа_ль-те_сь,

p¹ n *ten* *ten*

сжа_ль-те_сь на - до - мной

сжа_ль-те_сь на - до - мной

158 **Un poco lento** *mf* Хор фурии в конце сцены в Анде

Пе - нье вол шеб - но - е в ду - шу це

mf *mf*



Наконец, к инструментальному стилю тяготеют и маленькие (по сравнению с обычными ариями *da capo*) масштабы номеров, и их структурная оформленность. Сочетание интонационной концентрации с лаконичностью формы и структурной завершенностью придает вокальным номерам из «Орфея» (особенно в сцене Аида) сходство с будущими симфоническими темами.

Идея театрально-драматического конфликта, выраженная чисто интонационными средствами, впервые воплотилась в музыке в центральном действии «Орфея и Эври-дики» Глюка. Она преломилась в виде музыкального диалога как подчеркнутое противопоставление двух ярко контрастных интонационных сфер. Каждая из этих сфер содержала столь ясные, однозначные эмоциональные ассоциации, что наличие слова лишь конкретизировало сценическую ситуацию, но не добавляло ничего существенного к их обобщенной музыкальной выразительности. До строго инструментального воплощения этой идеи оставался один шаг. И действительно, Глюк сам вскоре совершил его, создавая главную тему увертюры к «Альцесте».

«Альцеста», написанная вслед за «Орфеем», по существу представляет собой разработку идейного мотива сцены Аида в масштабе целой музыкальной драмы. Но если в «Орфее» гражданская тема раскрывается символически, через ту образную систему, которая стала традицией в музыкальном искусстве «оперной эпохи», то в «Альцесте» она звучит обнаженно, во весь голос. В «Орфее» конфликт показан через образы внутреннего мира человека и условной мифологической фантастики; в «Альцесте» же столкновение между суровым гражданским долгом и трогательным, слабым человеческим началом с самых

<стр. 214>

первых звуков, с самых первых сюжетных ситуаций поставлено прямолинейно, открыто, предельно целеустремленно. Тем важнее значение увертюры к этой драме, названной самим Глюком «обзором содержания» оперы, как подтверждение гражданского подтекста сцены Орфея и фурий. Ведь с чисто музыкальной стороны увертюра к «Альцесте» представляет собой полную реализацию принципов, так ясно намеченных в сцене Аида из первой реформаторской оперы Глюка. Все самые характерные черты ее мелодико-интонационного стиля и в особенности структуры главной темы уводят к центральному действию «Орфея и Эвридики».

Если мы рассмотрим главную тему увертюры к «Альцесте», то увидим без труда, как в сжатой инструментальной, то есть специфически музыкальной, форме она воспроизводит драматический диалог сцены Аида из «Орфея». На ее двух полюсах сконцентрированы два резко контрастных мотива. Первый мотив, на *fortissimo* в низких регистрах, построенный всецело на оголенных контурах минорного трезвучия, поразительно похож на унисонную тему хора фурий с ее суровым, аскетическим звучанием и аккордовой мелодикой в миноре. Противостоящий ему мотив у скрипок содержит чуть ли не все приемы арий скорби. Тут и нисходящая поступенная линия в скрытой полифонии верхнего

голоса и в нижних голосах, и эффекты «вздоха», и нисходящие квартовые скачки в нижнем голосе, и хроматизация всей ткани, и звучание *piano*. Все это с предельной остротой вызывает в памяти не только жалобные интонации Орфея, но и многие другие оперные образы скорби, предшествовавшие им (пример 159) [27].

Почти буквально на этих же мелодических оборотах, вплоть до тональности d-moll, строится одна из наиболее драматических сцен всей оперы — сцена прощания Альцесты с жизнью перед вступлением в царство Аида. Испуганная женщина, трепещущая за судьбу покидаемых ею детей, переживающая смертельную боль разлуки с

[27] Темы, построенные на противопоставлении двух мотивов в духе «диалога», встречались в инструментальной музыке до Глюка, в частности — у мангеймских симфонистов. Но интонационное наполнение этих тем было совсем иное. Глюк первый сообщил противопоставленным друг другу темам яркую выразительность, ассоциирующуюся с героико-трагической театральной конфликтностью.

<стр. 215>

жизнью, колеблется, перед тем как войти навек в мир бездушных теней, и внутренне молит о пощаде. Но суровое предначертание судьбы требует выполнения ею гражданского долга. Трагическая атмосфера этой сцены отражена в оркестровой партии, где проходят темы, которые самым непосредственным образом перекликаются с двумя контрастными мотивами главной темы увертюры. Тема рока (или гражданского долга из сцены в Аиде) воспроизводит интонации первого сурового унисонного мотива на тонах минорного трезвучия (пример 160). Тема мольбы столь же прямолинейно уводит ко второму мотиву, воспроизводящему элементы традиционных арий скорби (пример 161).

159 Lento

Глюк. «Альцеста». Увертюра

Musical score for measures 159-160, Lento tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *f*, *p*, and *ff*. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Andante

Musical score for measures 161-162, Andante tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic marking *p*. The right hand plays a melodic line with triplets, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Allegro

160

Глюк. «Альцеста». Тема рока

Musical score for measures 160-161, Allegro tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Musical score for measures 161-162, Allegro tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *p* and *f*. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

<стр. 216>

161 Andante

Тема «скорби и страха»

Musical score for measures 161-162, Andante tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 163-164, Andante tempo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Сюжетно-сценическая основа этого инструментального тематизма полностью раскрывает программное содержание главной темы увертюры.

Приведем здесь высказывание Лессинга, касающееся сущности театральной драмы.

«Трагедия... есть подражание действию», — пишет Лессинг, ссылаясь на Аристотеля, — которое воздействует «...не путем рассказа, а через **сострадание и страх**» [28].

«Только произведением в драматической форме, — читаем мы дальше, — можно возбудить сострадание и страх, по крайней мере никакая другая поэтическая форма не может возбудить этих чувств в столь сильной степени» [29].

Разве лессинговское определение драмы не совпадает полностью с кругом образов глюковской увертюры к «Альцесте»? Разве оно не является дополнительным подтверждением того, что в обобщенной, отвлеченной и вместе с тем мгновенно действующей форме, которая является неотъемлемой и неповторимой спецификой музыки, инструментальный тематизм Глюка воплотил идею театральной трагедии?

Сколько прямых потомков в тематизме сонат и симфоний венских классиков имеет главная тема увертюры к

[28] Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. — Избранные произведения. М, 1953, с. 574.

[29] Там же, с. 581. (Разрядка всюду моя. — В. К.).

<стр. 217>

«Альцесте»! Сонаты-симфонии, созданные после «Орфея» и «Альцесты» уже вне каких-либо конкретных театральных связей, без литературной программы, воспроизводят диалогическую структуру главной темы увертюры к «Альцесте» с ее характерной цезурой между двумя выразительными полюсами, с ее атмосферой трагедийного театрального конфликта. Приведем несколько наиболее ясных примеров без подробного анализа (ибо преемственность здесь очевидна).

Огромное, вызывающее удивление родство с увертюрой к «Альцесте» ощутимо в главной и связующих темах Семнадцатой сонаты d-moll Бетховена. Это произведение в целом воспринимается почти как сонатный бетховенский вариант глюковской увертюры.

Главная тема — диалог между спокойно-созерцательным аккордовым мотивом и «отвечающим ему» трепетным мотивом, построенным на нисходящих секундах (пример 162). В теме связующей партии этот же диалог приобретает еще более оперный, драматический облик. Его тематизм так ясно перекликается с инструментальными мотивами сцены в Аиде из «Альцесты», что кажется, будто он непосредственно заимствован оттуда (пример 163). На нисходящей мелодике типа остигатного баса завершается развитие всей части с его печальным угасанием в конце.

И особенно примечательны две «речитативные» темы в репризе, непосредственно связывающие это сонатное аллегро с оперой. Мотивы скорби приобретают здесь особенную рельефность, оголенность, перекликаясь с интонационными приемами старинной доглюковской оперы (примеры 164, 165).

В главной теме квинтета c-moll Моцарта круг интонаций не выходит за пределы мотивов глюковской увертюры, а в структурном отношении точно воспроизводит ее главную тему (пример 166).

На тех же интонациях строятся и другие приводимые ниже темы главных партий Моцарта и раннего Бетховена, которые и выразительностью мотивов, и своей конфликтной диалогической структурой восходят к глюковским образам суровой героики и человеческой мольбы (примеры 167—172).

У Бетховена зрелого периода творчества глюковские мотивы «скорби и страха» преломлены в значительно более

<стр. 218>

сложном сочетании, в сгущенном, многоплановом, как бы асимметричном тематизме.

Так, например, вступление к «Патетической сонате» (вокруг которой, как указывалось выше, разгорались споры, как будто речь шла о театральной постановке) преломляет все характерные черты «диалога» между роком и человеком. Грозный аккорд, которому

противостоит лирический мотив (с постепенной нисходящей мелодией) содержится в первых тактах вступления. Эффект драматического диалога всячески подчеркнут и во втором построении, где мотив, ассоциирующийся с лирическим звучанием струнных, прерывается грозными выкриками аккордов *tutti* (примеры 173, 174).

Тот же прием господствует в *Largo* d-moll из Седьмой сонаты, одном из самых глубоких трагедийных произведений раннего Бетховена (пример 175). Мы узнаём его без труда и в увертюре к «Эгмонту» (во вступлении и теме побочной партии — примеры 176, 177).

Вплоть до Девятой симфонии, бесконечно далеко ушедшей вперед по сравнению с начальной стадией симфонического обобщения, на которой находился Глюк, сквозь сложнейшую структуру ее сонатного аллегро и богатство тематических наслоений ясно слышатся интонации глюковской темы из увертюры к «Альцесте», а через нее — интонации сцены Аида из «Орфея». В теме главной партии Девятой симфонии гениально преломлены и суровые интонации рока, и жалобные возгласы мольбы, и их трагические конфликтные взаимоотношения (фанфара первого мотива, барабанные маршеобразные ритмы, контрастный нисходящий «мотив мольбы» и т. п.). В теме коды они предстают в другом, не столь очевидном сочетании. Однако нетрудно обнаружить в ней сплетение последовательно проходящих «глюковских» мотивов «скорби и страха» (или «человека и рока» — см. примеры 178, 179).

162 **Largo** **Allegro** **Бетховен. Соната № 17**

pp *p* *cresc*

<стр. 219>

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note Bb4. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth-note triplets. The first triplet starts on G3, and the second triplet starts on A3. The system concludes with a fermata over the final measure of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, featuring a half note Bb4 and a quarter note C5. The lower staff continues the eighth-note triplet pattern from the first system. A dynamic marking of *f* is placed above the final measure of the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a half note C5 and a quarter note D5. A dynamic marking of *p* is placed below the first measure. The lower staff continues the eighth-note triplet pattern. The system concludes with a fermata over the final measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The lower staff continues the eighth-note triplet pattern. The system concludes with a fermata over the final measure of the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. A dynamic marking of *sf* is placed below the first measure. The lower staff continues the eighth-note triplet pattern. The system concludes with a fermata over the final measure of the upper staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6. A dynamic marking of *sf* is placed below the first measure. The lower staff continues the eighth-note triplet pattern. The system concludes with a fermata over the final measure of the upper staff.

Musical score for piano, measures 162-164. The right hand has a melodic line with accents and sforzando (*sf*) markings. The left hand has a bass line with *sf* markings.

164

Largo

Бетховен Соната № 17

Musical score for piano, measures 164-166. The right hand has a melodic line with a piano (*pp*) marking and the instruction *con espressione e semplice*. The left hand has a bass line.

165

[Largo]

Бетховен. Соната № 17

Musical score for piano, measures 165-167. The right hand has a melodic line with the instruction *con espressione e semplice*. The left hand has a bass line.

166

Allegro

Моцарт. Квинтет с-молл

Musical score for piano, measures 166-168. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) marking and trills (*tr*). The left hand has a bass line.

Musical score for piano, measures 168-170. The right hand has a melodic line with a piano (*p*) marking. The left hand has a bass line.

Моцарт. Соната-фантазия с-молл

167 Molto allegro

f *p* *p*

Allegro con brio

Бетховен. Концерт № 3

168

f *sf* *p* *p*

169 Molto allegro e con brio

Бетховен. Соната № 5

f *p*

First system of a piano score. The treble clef staff features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, moving through several measures with a slur. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking appears in the third measure.

170 Allegro assai

Моцарт. Симфония g-молл

Second system of the piano score, starting at measure 170. The tempo is marked "Allegro assai". The treble clef staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic in the first measure, followed by a forte (*f*) dynamic in the third measure. The bass clef staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is also present above the treble staff in the second measure.

Third system of the piano score. The treble clef staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic in the first measure, a forte (*f*) dynamic in the third measure, and a fortissimo (*ff*) dynamic in the final measure. The bass clef staff continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of the piano score. The treble clef staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic in the first measure, a fortissimo (*ff*) dynamic in the second measure, and a piano (*p*) dynamic in the third measure. Trills (*tr*) are indicated above the notes in the second and fourth measures. The bass clef staff provides accompaniment.

Fifth system of the piano score. The treble clef staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic in the first measure and a first ending bracket labeled "1." in the final measure. The bass clef staff continues with accompaniment.

Моцарт. Симфония «Юпитер»

171 Allegro vivace

First system of musical notation for measures 171-172. It consists of two staves (treble and bass clef). Measure 171 features a forte (*f*) dynamic with a triplet of eighth notes in both hands. Measure 172 features a piano (*p*) dynamic with a melodic line in the treble and a sustained bass line.

Second system of musical notation for measures 171-172. Measure 171 continues with a forte (*f*) dynamic and triplet figures. Measure 172 continues with a piano (*p*) dynamic, showing the melodic development in the treble.

Allegro con spirito

Моцарт. Симфония D-dur

172

First system of musical notation for measures 172-173. The key signature has two sharps (D major). Measure 172 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 173 features a trill (*tr*) in the treble and a corresponding trill in the bass.

Second system of musical notation for measures 172-173. Measure 172 continues with a piano (*p*) dynamic. Measure 173 continues with the trill figures in both hands.

173 Grave

Бетховен. Соната № 3

First system of musical notation for measures 173-174. The key signature has two flats (B-flat major). Measure 173 features a fortissimo piano (*fp*) dynamic. Measure 174 continues with a fortissimo piano (*fp*) dynamic, showing a more complex rhythmic texture.

Бетховен. Соната № 8

174

p *ff*

175 [Largo e mesto]

Бетховен. Соната № 7

ff *ff* *f* *p* *fp*

ff *ff* *f* *p* *fp* *fp*

Sostenuto ma non troppo

Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

176

ff *marcato* *p*

p

Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

177 [Allegro]

ff *p dolce*

This musical system contains measures 177 through 180. It is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The tempo is marked [Allegro]. The first two measures (177-178) feature a fortissimo (*ff*) dynamic, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The final two measures (179-180) are marked *p dolce* and feature a more melodic line in the right hand with a long slur, and a simpler accompaniment in the left hand.

178 [Allegro ma non troppo un poco maestoso] (Бетховен. Симфония № 9

ff

This musical system contains measures 178 through 181. It is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The tempo is marked [Allegro ma non troppo un poco maestoso]. The first two measures (178-179) are marked *ff* and feature a rhythmic accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The final two measures (180-181) continue the accompaniment with some melodic movement in the right hand.

sf sf sf sf

This system contains measures 181 through 184. The dynamics are marked *sf* (sforzando) in the right hand for each of the four measures, while the left hand continues with a steady accompaniment.

ff sf f

This system contains measures 184 through 187. The first measure (184) is marked *ff*. The second measure (185) is marked *sf*. The third measure (186) is marked *f*. The fourth measure (187) is marked *f*. The right hand features a melodic line with a long slur, while the left hand provides accompaniment.

p sf f p f

This system contains measures 187 through 190. The first measure (187) is marked *p*. The second measure (188) is marked *sf*. The third measure (189) is marked *f*. The fourth measure (190) is marked *p*. The fifth measure (191) is marked *f*. The right hand features a melodic line with a long slur, while the left hand provides accompaniment.

179

Давно уже эти интонации перестали ассоциироваться с образами фурий и страдающего любовника, потерявшего свою Эвридику, или с героической женщиной, расстающейся с жизнью ради спасения короля и супруга. Но в том обобщенном плане, который допускает более широкие программные толкования, они стали ярчайшими носителями идеи величественного героико-трагического конфликта. Мы узнаём их даже и в увертюрах к «Кориолану» и «Эгмонту» — произведениях, связанных со своими самостоятельными сценическими образами, не имеющими ничего общего с мифологической атмосферой музыкальных драм Глюка. Раскрывая содержащуюся в них гражданскую тему, Бетховен прибегает к тому же типу конфликтного диалогического тематизма, который зародился в «до-минорном царстве подземных духов», в сцене трагического столкновения между Орфеем и фуриями — то есть человеком и судьбой, а законченное инструментальное выражение получил впервые в симфоническом «обзоре содержания» гражданской трагедии «Альцесты».

9

Комедийное направление в музыкальном театре — явление относительно позднее. Первый самостоятельный комический жанр в оперном искусстве — итальянская *buffa* — сложился лишь в 30-х годах XVIII века, то есть чуть ли не на полтора столетия позднее, чем серьезная музыкальная драма. По сравнению со своим литературным источником — комедией масок (*dell'arte*) — опера *buffa* задержалась

<стр. 227>

почти на два столетия. Такой значительный разрыв во времени в известной мере ставит под сомнение связь комической оперы с комедией *dell'arte*. Разумеется, назвать этот итальянский театр буквальным прототипом *buffa* нельзя, и не только из-за отделяющей его исторической дистанции. Ни один вид оперного искусства не соответствует в точности своей литературной жанровой параллели. Опера *seria* и музыкальный театр Люлли также отклоняются от стиля классицистской трагедии, с которой оба тесно связаны. Однако комическая опера родилась не только позднее, но и в иной общественной атмосфере и на иной культурной почве, чем ее классическая разновидность в драматическом театре. Опера *buffa*, французская комическая опера, австрийский и немецкий зингшпиль — все они подлинные детища века Просвещения. И тем не менее глубокое родство между комедией *dell'arte* и оперой *buffa* бесспорно и очевидно. Как самостоятельный вид искусства *buffa* сложилась на основе тех определенных традиций, которые развивались в

рамках оперного театра, но непосредственно восходят к образной сфере классицистской театральной комедии. Еще до появления оперы *buffa*, даже задолго до того как родились «интермедии слуг» — плебейский дивертисмент, появлявшийся в антрактах серьезной оперы, — внутри музыкальной драмы начала формироваться образно-интонационная сфера будущей музыкальной комедии. Композиторы вводили в круг персонажей и сцен комические типы и ситуации, явно перекликающиеся с театром масок. Правда, на протяжении XVII столетия эти зарисовки имели эпизодический характер и существенно не влияли на господствовавшую систему выразительных средств оперы. Но уже на ранней стадии развития оперного искусства в отдельных комедийных образах были заложены устойчивые основы того круга интонаций, который более чем сто лет спустя стал безраздельно господствовать в опере *buffa*.

Как в литературе средневековья и Ренессанса область серьезного ассоциировалась с возвышенно-рыцарским началом, а область комического отождествлялась с персонажами из народа, так и в оперном искусстве комедийное начало неотделимо от круга интонаций народной и жанрово-бытовой сферы. Обрисовывая комическую ситуацию, композиторы опирались на стилистические черты именно того направления ренессансной музыки. На протяжении

<стр. 228>

длительного времени собственно комедийное и просто жанрово-бытовое вообще не дифференцировались сколько-нибудь определенно.

Комедийное начало проникает в оперу с того момента, как она вышла за рамки придворного дивертисмента и столкнулась с демократической средой. В римской опере (30-е годы XVII века), сознательно ориентировавшейся на психологию «плебея», и в венецианской, развивающейся в общедоступных городских театрах, впервые появились комедийные номера со своим ясно очерченным «набором» мелодических (в известном смысле и гармонических) приемов.

Если музыкальный язык полноправных, «законных» героев оперы, принадлежащих к благородно-возвышенной сфере, характеризуется выразительной мелодикой широкого дыхания, плавной кантабильностью, то комедийные персонажи «разговаривают» в совсем другой манере. Подобно тому как в «интермедиях слуг» действующие лица высмеивали поведение и чувства героев серьезной оперы, так интонационная характеристика комедийных образов как бы нарочито бросает вызов принципам выразительности *bel canto* [30]. Вместо плавной песенности, медленно развертывающейся мелодики, детализированных мотивных оборотов музыка комедийных «плебейских» элементов упорно культивирует свои, нарочито «антикантабильные» приемы. Мелодика тяготеет к стаккатности, сочетающейся с репетиционными нотами; подчеркивается мелко расчлененная периодическая фразировка; преобладает оживленный, а временами и очень быстрый темп с тяготением к двудольности; господствуют танцевальные ритмы; в фактуре ансамблей или оркестровых партий типичны терцовые и секстовые подголоски (этот гармонический эффект на протяжении многих веков характеризовал народно-бытовую полифонию, в отличие от профессиональной).

Позднее, когда опера *seria* полностью изгнала из своего арсенала выразительных средств низкие регистры мужских

[30] Разумеется, известное влияние стиля *bel canto* ощутимо в мелодике первых комических образов. В них значительно больше мелодической плавности и значительно более развита вокальная техника, чем в ренессансных народно-бытовых мелодиях. Однако в рамках нового стиля комические образы как бы нарочито противопоставляют себя господствующей, лирической линии оперных образов.

<стр. 229>

голосов и культивировала только «серебряные» альтовые тембры кастратов, контральто и высокую женскую колоратуру, *buffa* достигала острейших комических эффектов при помощи одного только звучания басового голоса.

Рассмотрим несколько ранних комедийных оперных номеров. Они принадлежат разным композиторам, были созданы в традициях различных национальных школ и охватывают более чем полувековой период (от 30-х до 90-х годов XVII века). Однако все они отмечены если не преемственностью, то безусловной общностью интонаций.

Прекрасный пример раннего комедийного оперного номера встречается в трагедии Монтеверди «Коронация Поппеи». После зловещего, глубоко волнующего эпизода прощания с Сенекой, приговоренным Нероном к самоубийству, следует шутливая сценка между служанкой и пажом. Паж, этот далекий, но бесспорный прообраз моцартовского Керубино, поет о непонятном чувстве, охватившем его при встрече с молодой женщиной. Музыкальная характеристика этого образа выражена вполне отчетливо и резко выделяется на фоне господствующего стиля оперы (приводим этот номер целиком — пример 180). В более ранней опере Монтеверди — «Возвращение Улисса» — комический образ толстяка и обжоры Иро охарактеризован отрывистыми, «стучащими» звуками, элементарнейше однообразной мелодикой (пример 181).

В опере «Святой Алексей» Ланди есть комическая сценка, где два юных пажа, веселясь и потешаясь, поют бессмысленную песенку. Она явно перекликается по своим выразительным приемам с комедийными образами Монтеверди (пример 182).

В песне любителя-рыболова (вечный комический тип!) из оперы «Галатя» Виттори прославляется рыбная ловля в духе развлекательной легкожанровой поэзии:

Il pescan fa l'huora giocondo
Ogni noia fa scordare

(«Рыбная ловля делает тебя веселым, заставляет забывать всякую скуку» — пример 183). В качестве образцов можно привести также ригурнель из шутовой песенки в опере «Ганчья» Мелани (пример 184); канцонетту из оперы «Ксеркс» Кавалли, начинающуюся словами «Ха-ха, меня смешите вы!» («Affe, affe! Mi fate ridere» — пример 185); инструментальный ригурнель к арии Садовницы из оперы «Язон» Кавалли. Садовница **<стр. 230>**

в данной ситуации не только представитель плебейского сословия; она — характерный тип комической «влюбленной старухи», прочно вошедший в либретто венецианских опер, и предшественница по прямой линии влюбленной Берты из «Севильского цирюльника» Россини (пример 185).

Характерен в той же опере образ другого слуги, Демо. Комедийность его облика дополнительно подчеркивается тем, что он также горбун и заика. И в нем угадывается предок типичных образов сложившейся buffa, в частности — судьи из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (примеры 187, 188 — ригурнель и начало ариозо).

В опере «Дидона и Эней» Пёрселла встречается песня матросов. Здесь важен уже сам жанровый колорит, вторгающийся в возвышенную мифологическую атмосферу лирической драмы. Однако не менее выразительно и содержание песни. В нарочито комическом контрасте к трагической любовной ситуации героев оперы матросы поют о том, с какой легкостью они заводят и покидают возлюбленных в каждом порту. Комедийное начало определенно проявляется уже во вступительном ригурнеле (пример 189).

К этой же выразительной сфере относится и инструментальный ригурнель в картине «Лето» из оперы «Королева фей» Пёрселла, где широко использованы грубоватые фривольные тексты в духе современного комедийного театра (пример 190).

Приводим также две темы из увертюры комедийной оперы «Иоделет» Кайзера, близкой по сюжету к традиционным плебейским фавльям (примеры 191, 192).

Комическая опера широко использовала черты музыкального языка комедийных сцен большой оперы. Даже на более поздней стадии, когда к чисто буффонной разновидности прибавилась «чувствительная» комическая опера, эти интонации оставались

характерными для комедийного оперного жанра в целом. Комедийный «язык» фигурирует как в собственно буффонных ситуациях, так и в народно-жанровых эпизодах. Первые более характерны для итальянской buffa, вторые — для французской комической оперы, с ее тяготением к руссоистскому «пейзанскому» началу.

Особенно последовательно проводятся буффонные интонации в быстрых частях увертюры (которая к тому времени

<стр. 231>

вполне сложилась как органический элемент оперного представления) и в ансамблевых финалах.

Приведем ряд примеров из опер Перголези, Галуппи, Пиччинни. Эта музыка написана, как правило, на комические куплеты в духе фарса. Так, текст в арии Лезбины «Девчонка, которая неглупа» из оперы «Деревенский философ» Галуппи (пример 200) в итальянском оригинале звучит как типичная водевильная поэзия:

Una ragazza
Che non è pazza.

Совершенно так же воспринимаются и тексты песен Ринальдо (примеры 201, 202) «Кто выпьет доброго вина, повеселеет сразу»:

Del buon vin si bevera
Ed allegri si stara, —

и «Я прыгнул высоко»:

Ma fatto il salto
Saliti in alto.

Во всех этих примерах комические «интонационные штрихи» так ясны, что нет нужды специально анализировать их. И гармоническая (в особенности терцово-секстовая) фактура, и стаккатоные приемы, и репетиции, и танцевальная структура и двудольность при тяготении к $6/8$, и дробная фразировка, и особенная подвижность темпа — все это как бы вынесено на поверхность, подчеркнуто.

Любопытный пример — «Кофейная кантата» Баха. Как известно, Бах опер не писал. Тем более чужда была всему его художественному облику буффонность. И, однако, в наследии композитора есть отклик на новейший оперный жанр того времени. «Кофейная кантата», созданная в период кристаллизации первой школы музыкальной комедии, представляет собой шутивную музыкальную сценку, родственную buffa. Характерные интонации buffa переплетаются в этом уникальном произведении с более тяжеловесным немецким барочным стилем. Такова, например, мелодия арии Шлендриана, баса-буфф, жалующегося на легкомысленное поведение современных молодых девиц (пример 206).

Комические оперы Моцарта насыщены сходными приемами. В частности, на них основывается характерная выразительность и «скерцозной» увертюры к «Волшебной флейте», и особенного — легкого, игривого — стиля в ее вокальных ансамблях, например в ансамбле трех дам из

<стр. 232>

первого действия (пример 207). Встречаем мы эти интонации и гораздо раньше, например в «Похищении из сераля» — во вступительном ригурнеле к арии кавалера «комической пары» (пример 208).

Преемственная связь со старинной интонационной традицией прослеживается вплоть до Россини. Несмотря на свою принадлежность к «романтическому веку», «Севильский цирюльник» завершает путь оперы buffa века Просвещения и строится на традиционной

для нее системе сценических и музыкальных образов. Вспомним хотя бы заключительную тему увертюры, тему Фигаро (примеры 209, 210), сцену бритья и многие другие.

180

Монтеверди. «Коронация Поппеи»

Sen-to_uncerto non so che,

<стр. 233>

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line consists of a single melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment is written for the right and left hands, with chords and moving lines.

181

Из партии Иро

Musical score for the second system, featuring a vocal line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The vocal line continues with a series of notes and rests.

182

Ланди. «Святой Алексей»

Musical score for the third system, featuring a vocal line and a basso continuo line. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The vocal line includes the lyrics "Po - ra vig - lia" and "basso continuo". The basso continuo line provides a harmonic foundation for the vocal line.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and a basso continuo line. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The vocal line continues with a series of notes and rests. The basso continuo line continues with a series of notes and rests.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and a basso continuo line. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The vocal line continues with a series of notes and rests. The basso continuo line continues with a series of notes and rests.

di, di - ri, di, di - ri, di, di - ri, di, di - ri,

Musical score for the sixth system, featuring a vocal line and a basso continuo line. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The vocal line includes the lyrics "di, di - ri, di - ri, di - ri, di,". The basso continuo line continues with a series of notes and rests.

di, di, di-ri, di, di-ri, di, di-ri, di, di-ri,
di-ri, di, di-ri, di, di-ri, di, di-ri, di



di, di-ri, di, di-ri, di
di-ri, di, di-ri, di, di-ri, di, di-ri, di



183 Il pe-scan fa l'huom gio-con-do

Виттори «Галатея»



184

Мелани «Танчя»



185

Аf-fè, af-fè, mi fa-te ri-de-re! Ah!

Кавалли «Ксеркс»



Musical score for measures 185-186. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the melodic line.

186

Кавалли «Язон»

Musical score for measures 187-188. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the melodic line.

187

Кавалли «Язон»

Musical score for measures 189-190. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the melodic line.

188

Кавалли «Язон»

Musical score for measures 191-192. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the melodic line.

189

Перселл. «Дидона и Эней»

First system of musical notation for exercise 189. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for exercise 189. It continues the two-staff format from the first system. The melodic line in the treble clef staff features a series of eighth notes and rests, while the bass clef staff continues with a steady accompaniment of chords and eighth notes.

190

Перселл. «Королева фей»

First system of musical notation for exercise 190. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for exercise 190. It continues the two-staff format from the first system. The melodic line in the treble clef staff features a series of eighth notes and rests, while the bass clef staff continues with a steady accompaniment of chords and eighth notes.

191

Spiritoso

Кайзер «Иоделет»

First system of musical notation for exercise 191. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music begins with a **Spiritoso** dynamic marking. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Trills (*tr*) are indicated above the final notes of the first staff.

Second system of musical notation for exercise 191. It continues the two-staff format from the first system. The melodic line in the treble clef staff features a series of eighth notes and rests, while the bass clef staff continues with a steady accompaniment of chords and eighth notes. Trills (*tr*) are indicated above the final notes of the first staff.



192 Allegro

Кайзер. «Иоделет»



193 Presto

Перголези. «Наказанный ревнивец»



194

Перголези. «Наказанный ревнивец»

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes in the upper staff and chords and eighth notes in the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

195

Allegro assai

Перголези. «Наказанный ревнивец»

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a more active melody in the upper staff.

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with a similar rhythmic pattern.

196

Allegro

Перголези. «Ливьетта и Траколло»

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

197

Allegro

Перголези. «Ливьетта и Траколло»

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with a similar rhythmic pattern.

198 Allegro Перголези. «Ливьетта и Траколло»



199 Allegro Галуппи. «Деревенский философ»

Mil le tren - te



200 Allegro ma non presto Галуппи. «Деревенский философ»

U - na ra - gaz - za



201 Allegro Галуппи. «Деревенский философ»

Del buon vin

The score for exercise 201 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are "Del buon vin". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piece is marked "Allegro".

202 Non tant' allegro Галуппи. «Деревенский философ»

Ma fat - to il sal - to,

The score for exercise 202 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "Ma fat - to il sal - to,". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piece is marked "Non tant' allegro".

203 Presto Пиччинни «Добрая дочка»

The score for exercise 203 is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/8 time signature. The piece is marked "Presto".

204 Allegro Пиччинни. «Добрая дочка»

205 Allegro Пиччинни. «Добрая дочка»

206 Moderato И. С. Бах. «Кофейная кантата»

207 [Allegro] Моцарт. «Волшебная флейта»

Laßt uns zu uns - rer Für - stin ei - len,

208 Allegro Моцарт. «Похищение из сераля»

209 [Allegro vivace] Россини. «Севильский цирюльник»



Начиная со второй половины XVIII века значительное распространение получил в комедийном театре, особенно во французской комической опере (но также и в других вокально-драматических жанрах, связанных с традициями руссоистской «пейзанской» оперы), народно-жанровый образ. Чаще всего он воплощен в виде крестьянских хоровых сцен.

В музыкальном языке подобных сцен смягчены или вовсе отсутствуют такие буффонные приемы, как стремительность темпа или стаккатные звучания. Но зато максимально развита гармоническая фактура и танцевальная структура, часта двудольность (при размере $\frac{6}{8}$). Кроме того, последовательно проведены сопоставления куплетов и хорового рефрена. Преобладает тональность G-dur.

Обратимся к номерам, заимствованным как из собственно комических опер, так и из народно-жанровых сцен большой оперы. Ко второй половине XVIII столетия, в особенности начиная с реформаторских опер Глюка, музыкальная драматургия серьезной музыкальной драмы обогатилась влияниями «руссоистского» театра. Однако характерные черты народно-«пейзанского» стиля слышны иногда и раньше, например в тамбурине из оперы-балета «Галантная Индия» Рамо или в крестьянском танце из первой французской комической оперы «Деревенский колдун» Руссо (примеры 211, 212).

Рассмотрим также фрагменты из двух сцен народных празднеств в опере «Фаэтон» Йоммелли, созданной в период, когда влияние комедийного театра на серьезный дает себя ясно чувствовать. Для обеих сцен характерен хороводно-«пейзанский» стиль (примеры 213, 214).

В «Альцесте» Глюка, лирической трагедии, выдержанной в возвышенных и суровых тонах, встречается эпизод, резко контрастный по отношению к музыкальному языку всех сольных эпизодов. Это сцена народного ликования. Музыка написана в стиле народно-бытовых сцен комического театра (примеры 215, 216). Два танца из сцены

<стр. 243>

народного празднества в его же «Ифигении в Авлиде» также созданы в рамках этого стиля, вплоть до формы рондо (примеры 217, 218).

Опера «Ричард Львиное Сердце» Гретри начинается с «пейзанской» хороводной сцены. Несмотря на значительно большую утонченность гармонического языка (Гретри выступает здесь как предвестник романтизма), музыка этой сцены также близка к стилю народно-жанровых эпизодов-предшественников (примеры 219, 220). Этот стиль оживает и в сцене крестьянской свадьбы из «Дон-Жуана» Моцарта (пример 221).

Укажем также на ритурнель из песни Ганны с хором из оратории «Времена года» Гайдна. Хотя это произведение и не предназначено для исполнения в театре, оно тем не менее чрезвычайно близко к опере, и в особенности к французской комической опере, — как по «руссоистской» идее, лежащей в ее основе, так и по многим художественным приемам. (Характерна, например, для французской оперы сцена грозы, звукоизобразительные эпизоды, «пейзанские» хороводные сцены и другие.) К традиционной оратории героического плана «Времена года» имеют весьма отдаленное отношение. Шутливая песенка крестьянки, высмеивающей одураченного барина, восходит по прямой линии к традиционным образам «плебейской» поэзии, а в музыкальном плане — к буффонным и народно-жанровым сценам комедийного театра (пример 222).

211 Gal Рамо «Галантная Индия»

211 Gal Рамо «Галантная Индия»

This musical score is for the piece 'Gal' by Ramo, titled 'Галантная Индия'. It is marked with a forte 'f' dynamic. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

212 Лепе Руссо «Деревенский колдун»

212 Лепе Руссо «Деревенский колдун»

This musical score is for the piece 'Лепе' by Russo, titled 'Деревенский колдун'. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a more melodic and flowing line compared to the first piece, with some grace notes and slurs. The left hand continues with a simple accompaniment of chords and eighth notes.

<стр. 244>

213 Andante

Йоммелли. «Фазтон»

Del la gran buc-ci-na

f *p*

214 Andante

Йоммелли. «Фазтон»

p

Andante

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with long, sweeping slurs across several measures.

The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, with more complex rhythmic patterns including sixteenth notes and some triplets. The lower staff continues the bass line, with more active eighth-note patterns and some slurs.

215 Allegro

Глюк. «Альцеста»

Measure 215 is marked 'Allegro'. The upper staff begins with a dynamic marking 'f' (forte). The music is in treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

216 Andante

Глюк. «Альцеста»

Measure 216 is marked 'Andante'. The upper staff begins with a dynamic marking 'p' (piano) and the word 'Pgrazioso' (Pizzicato). The music is in treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Глюк. «Ифигения в Авлиде»

217 Andante grazioso

p

Глюк. «Ифигения в Авлиде»

218 Moderato

p

Гретри. «Ричард Львиное Сердце»

219 Allegro

f

Гретри. «Ричард Львиное Сердце»

220 Allegro

Моцарт. «Дон-Жуан»

221 Allegro

p

<стр. 247>



Интонации буффонных и народно-жанровых образов оперы оказали огромное влияние на формирование тематизма сонатно-симфонических финалов. Разумеется, в последней части венской классической симфонии ясно ощутима и преемственность с финалом танцевальной сюиты. Быстрый темп, тенденция к отрывистым «антикантабильным» звучаниям, танцевальные ритмы — все это в такой же мере характерно для жиги, как и для рондо, обычного финала венской классической сонаты-симфонии. Но принципиальное, бросающееся в глаза отличие между финалами сюиты и сонаты заключается в характере тематизма. Финал сонаты-симфонии отличается рельефными темами мелодического характера, которых не было в музыке танцевальных сюит. Интонационно эти темы явно перекликаются с музыкой оперных буффонных и народно-жанровых образов. Подобный характер тематизма финалов сонатно-симфонического цикла последовательно осуществлен уже в симфониях

<стр. 248>

мангеймской школы (примеры 223, 224). Он в высшей степени типичен и для Гайдна, Моцарта и Бетховена, при этом два более поздних венских классика стремятся драматизировать финал и сблизить его с сонатным аллегро (примеры 225—236). Иногда интонации комедийной оперы появляются и в тематизме других частей сонатно-симфонического цикла. Но такое явление не закономерно, а скорее составляет исключение, если не считать поздних, «Парижских» и «Лондонских» симфоний Гайдна. Интонации венского фольклора, широко представленного в так называемых «уличных жанрах» (Nachtmusik), своеобразно скрещены в тематизме Гайдна с интонациями оперного

буффонного образа. Огромное место «итальянизмов» в городском венском фольклоре, связанных отчасти с широчайшим и давним распространением в Австрии итальянской оперной культуры, легко допускало подобное слияние. В качестве образца приведем тему главной партии из симфонии G-dur («С ударом литавр»), хотя легко можно было выбрать и другую, столь же показательную (пример 237).

В симфонии Моцарта «Юпитер» второй этап заключительной партии, носящий характер «окаймляющего рефрена», построен по типу оперных буффонных и народно-жанровых номеров [31]. Можно назвать также главные темы его квартета C-dur, увертюры к «Волшебной флейте», финала Первой симфонии Бетховена. Черты народно-хоровых сцен преломляет Бетховен и в третьей части, носящей название «Веселое сборище поселян», из Шестой («Пасторальной») симфонии (примеры 238—242). Последнее произведение по всему своему облику ближе к «руссоистской» опере XVIII века или к оратории «Времена года» Гайдна, чем к традиционной классицистской симфонии. Оно, по существу, завершает «руссоистско-пейзанскую» линию в музыкальном творчестве века Просвещения.

[31] Это предопределено общим обликом сонатного аллегро, которое как бы охватывает и отражает все самые характерные образы современного театра, включая тему, построенную в форме диалога я связывающуюся с образами классицистской трагедии (тема главной партии), и женственно-изящную тему «чувствительной» комической оперы (побочная партия), и буффонную жанрово-бытовую тему комедийного народного театра (заключительная партия).

<стр. 249>

223 Prestissimo

Стамиц. Симфония G-dur

Musical score for Stamic's Symphony in G major, measures 223-224. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano introduction with a forte (*sf*) dynamic in the first measure, followed by a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and a prominent bass line.

224 Allegro

Тоэски. Симфония B-dur

Musical score for Toeschi's Symphony in B major, measures 224-225. The score is in 2/4 time and B major. It features a lively melody with eighth-note patterns and a steady bass line.

225 Allegro di molto

Гайдн. Симфония G-dur

Musical score for Haydn's Symphony in G major, measures 225-226. The score is in 2/4 time and G major. It features a lively melody with eighth-note patterns and a steady bass line. The dynamic is piano (*p*).

226 Allegro con spirito

Гайдн. Симфония Es-dur

Musical score for Haydn's Symphony in E major, measures 226-227. The score is in 2/4 time and E major. It features a lively melody with eighth-note patterns and a steady bass line. The dynamic is piano (*p*).

227 Allegretto innocente

Гайдн. Соната G-dur

228 Presto

Гайдн. Соната E-dur

229 Allegro

Моцарт. Квинтет g-moll

Моцарт. Симфония D-dur

230 *Preso*

p

This system contains measures 230-233. The music is in D major and 4/4 time. The tempo is marked 'Preso'. The first staff (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 230-231 and a fermata over measure 232. The second staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure.

This system continues measures 230-233. The first staff continues the melodic line with slurs and a fermata. The second staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

Моцарт. Симфония D-dur

231

This system contains measures 231-234. The first staff features a melodic line with slurs and a fermata. The second staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

This system continues measures 231-234. The first staff features a melodic line with slurs and a fermata. The second staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

8.....

p

This system contains measures 231-234. The first staff features a melodic line with slurs and a fermata. The second staff continues the accompaniment with eighth notes and chords. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure. A first ending bracket labeled '8.....' spans the first two measures.

8.....

This system continues measures 231-234. The first staff features a melodic line with slurs and a fermata. The second staff continues the accompaniment with eighth notes and chords. A first ending bracket labeled '8.....' spans the first two measures.

292

[Allegro molto e vivace]

Бетховен. Симфония № 1

First system of the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. It continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

233

[Presto]

Бетховен. «Крейцера соната»

First system of the first movement of Beethoven's 'Crescendo' Sonata. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of the first movement of Beethoven's 'Crescendo' Sonata. It continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of the first movement of Beethoven's 'Crescendo' Sonata. It continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Бетховен. Скрипичный концерт.

234 [Allegro]

Viol *ten*

delicatamente

Piano *pp*

tr *ten*

p

Бетховен. Соната № 6

235 [Presto]

Бетховен. Соната № 18

236 [Presto con fuoco]

f *sf*

236 *sf*

237 *Vinice assai*

Гайдн. Симфония G-dur

237 *p*

[Allegro vivace]

Моцарт. Симфония «Юпитер»

238 *f*

tr

239 *Allegro*

Моцарт. Квартет G-dur

239

240 Allegro

Мсадарт. «Волшебная флейта»

Musical score for Mсадарт's «Волшебная флейта». It consists of two staves in 2/4 time. The first staff has dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. The second staff has dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*.

241 [Allegro con brio]

Бетховен. Симфония № 1

Musical score for Beethoven's Symphony No. 1. It consists of two staves in 2/4 time. The first staff starts with a *p* dynamic. The piece features sweeping melodic lines in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

242 [Allegro]

Бетховен. Симфония № 6

Musical score for Beethoven's Symphony No. 6. It consists of two staves in 3/4 time. The first staff has dynamics *sf*, *dim*, and *p*. The piece features a steady rhythmic accompaniment in the lower voice and a melodic line in the upper voice.Continuation of the musical score for Beethoven's Symphony No. 6. It consists of two staves in 3/4 time. The first staff has a *p* dynamic. The piece features a steady rhythmic accompaniment in the lower voice and a melodic line in the upper voice.

«Чувствительность (sensibilité) становится не только литературным направлением, а способом познания жизни. Ею определяется психологический облик нового человека», — пишет советский исследователь, подчеркивая громадное

<стр. 256>

значение сентиментализма в строе мысли предреволюционного поколения [32]. Для музыкального искусства влияние сентиментализма было чрезвычайно велико. Ряд творческих направлений XVIII столетия, охватывающих время от 1730-х годов до «раннего бетховенского периода», объединены общими признаками «галантно-чувствительного стиля». Противопоставляя себя барочному письму неаполитанской оперы, скрипично-ансамблевой школе старинной традиции, творчеству Генделя, Баха и их последователей, музыка этого стиля создала искусство, проникнутое преувеличенной чувствительностью, утрированной грацией, иногда жеманным изяществом. Вместо трагедийной атмосферы, которой были овеяны произведения предшествующей эпохи, новейшая музыка XVIII века окрасилась в облегченные сентиментальные тона. Наиболее известная итальянская опера чувствительного стиля — «Добрая дочка» Пиччинни — воплотила сентиментальный строй литературного стиля Ричардсона (на сюжет романа которого она и была создана).

Однако в дальнейшем главный путь развития сентиментализма в опере отклоняется от строго выдержанной лирической линии. Последовательная «мещанская драма» мало характерна для оперного искусства. Сентиментально-лирическое начало, как правило, переплетается или чередуется в нем с жанрово-комедийными образами. В зрелых, классических произведениях комедийного музыкального театра (у Гайдна, Моцарта, Паизиелло, Чимарозы, Россини) «язык сердца» уживается с «языком сатиры» [33]. На протяжении всего предклассицистского периода в музыкальном театре Европы не появилось ни одного подлинного шедевра в «галантно-чувствительном стиле», который можно было бы поставить рядом с вокально-драматическими произведениями Баха, Генделя, А. Скарлатти, Пёрселла, воплотившими с высоким художественным совершенством возвышенный строй трагедийного театра. Даже

[32] Левашева О. Оперная эстетика Гретри. — В кн.: Классическое искусство за рубежом. М., 1966, с. 146.

[33] Одна лишь французская комическая опера остается более или менее однотонно-лирична, в отличие от комедийных музыкальных жанров, развивавшихся на итальянской и венской почве.

<стр. 257>

Гретри, наиболее талантливый и плодовитый представитель сентиментализма в опере, по своему масштабу значительно уступает как композиторам героического плана «уходящей эпохи», так и своим великим современникам — Глюку и Моцарту, которые, включив в сферу своего мышления чувствительное начало, не исчерпали себя в нем.

И тем не менее влияние чувствительного восприятия мира на музыкальное творчество второй половины XVIII века так значительно, что ему можно почти всецело приписать громадные изменения в формах музыкального выражения, которые так ясно отличают, например, Баха от его сыновей Филиппа Эмануэля и Иоганна Кристиана, А. Скарлатти и Генделя от Гассе и Глюка или Корелли и Вивальди от Парадизи и Альберти. Упрощение всех элементов музыкального языка при господстве чувствительных интонаций и культивировании орнаментальных деталей в мелодике — вот важнейшие признаки «галантно-чувствительного стиля», которые пронизывают и оперное и инструментальное творчество эпохи. Во второй половине века барочно-героическое начало сходит со сцены. Жанрово-«пейзанский» элемент тесно переплетается с чувствительным началом. И собственно буффонный круг образов также поддается воздействию его прозрачных форм выражения.

До эпохи Глюка музыкальная образная сфера, соприкасающаяся с литературным сентиментализмом, разрабатывалась почти исключительно в рамках комедийного театра (к нему примыкали и итальянская *buffa*, и немецкий зингшпиль, и венский зингшпиль, и, наконец, особенно близкая «слезливой комедии» французская комическая опера, берущая начало от «Деревенского колдуна» Руссо). Круг драматургических форм этого театра был в достаточной мере разнообразным. Пасторали, ариетты, хороводные номера, куплеты, экзотические «янычарские» сцены, изобразительные картины, пантомимы, мелодрама — все это было найдено и узаконено в «буржуазной опере».

В дальнейшем в большой мере под воздействием Глюка, синтезировавшего жизнеспособные черты всех оперных школ современности, музыкальные приемы комической оперы стали настойчиво проникать и в область серьезной музыкальной драмы. Наибольшее значение для музыкальной современности имела образная сфера, связанная с трогательным, чувствительным

<стр. 258>

началом. Она была представлена ариями двух типов. Один из них тяготел к нежной меланхолии, другой — к душевной гармонии и светлой, возвышенной любви. Главным средством их воплощения служил в высшей степени характерный и детально разработанный мелодический стиль, нашедший широкое распространение и в инструментальной культуре современности. Он был мало связан с интервальной структурой мелодики (во всяком случае, значительно меньше, чем мелодика арии жалобы или героической арии). Выразительный эффект достигался в основном при помощи характерной фразировки, ритмической структуры, гармонического языка.

Между нежно-чувствительной арией и *lamento* в целом ощутима преемственная связь. Особенно непосредственно она предстает в нежно-меланхолической арии, которая, по существу, представляет собой «модернизированный» вариант старой арии жалобы. Она и вытеснила классическое *lamento* конца XVII и начала XVIII столетий, переняв его наиболее характерные интонационные признаки. (Такие, как нисходящее секундовое движение, элементы хроматического остинатного баса, мотив «вздоха», характерный ряд тональностей [34]) Однако особенности гармонии и структуры придают им несколько иной выразительный оттенок.

В основе мелодических построений чувствительной арии лежит предельно облегченная гармония — трезвучия, очищенные от всяких следов полифонических наслоений, от проходящих голосов, диссонирующих звучаний. В движении трезвучных аккордов максимально ясно предстают простейшие функциональные тяготения. На подобном разреженном, прозрачном фоне мелодические обороты, встречавшиеся ранее в ариях жалобы, воспринимаются по-иному, чем гармонически «утяжеленные», опорные мелодические обороты в старинных *lamento*, где каждый хроматический звук был «отягощен» своей гармонией и ритмически подчеркнут, где каждый мелодический оборот имел мотивное значение.

[34] Мы включали и чувствительные арии в сферу своего исследования, когда прослеживали связь *lamento* с оперными образами века Просвещения (у Глюка, Моцарта, Гайдна).

<стр. 259>

Быть может, самый типичный, бросающийся в глаза прием чувствительной арии — так называемый «мелодический вздох», характерный в равной мере и для нежно-меланхолической и для светлой лирической арии. Это нисходящая секунда, используемая в виде «женского окончания», часто как задержание. И другие нисходящие интервалы, в том числе и крупные скачки, повторяют фразировку «вздоха». Появляется обилие форшлагов, воспроизводящих этот же эффект. Он становится столь характерен для «галантно-чувствительных» оборотов, что воспринимается почти как его символ.

Приводим мелодические фрагменты из чувствительных арий, выражающих настроение нежной меланхолии и интонационно преемственно связанных со старинным *lamento*: ария

Траколло из интермедии «Ливьетта и Траколло» Перголези на слова «Окажите милосердие» («Fate un po' la carità»); ария Ливьетты оттуда же со словами: «Дорогой, прости меня!» («Саго, perdonami»); фрагмент из оперы «Деревенский философ» Галуппи, где мнимая нищенка просит милостыню: «Пожалейте несчастную!» («Di questa poverella abbiate carità»); две арии Ринальдо из той же оперы, в первой он поет: «Я верный возлюбленный, готов вытерпеть всякие горести» («Fido amante é ver, son io ogni duol soffrir sa prer»), во второй он выступает в роли огорченного любовника; ритуфель к арии из оперы «Влюбленный брат» Перголези; ария страдающей Магдалины и ария раскаяния Петра из «Страстей Иисуса Христа» Йоммелли; ария Климены из его же оперы «Фэтон» на слова: «Ответь на мой призыв, о милосердная мать богородица» («Rispondi a miei voti o madre pietosa»); вступительный ритуфель к знаменитой арии Клитемнестры из «Ифигении в Авлиде» Глюка, где она молит Ахиллеса спасти от смерти ее обреченную дочь; ария Альцесты из оперы Глюка того же названия, оплакивающей предстоящую вечную разлуку с детьми; траурный хор из «Орфея и Эвридики» Глюка (примеры 243—254; см. также обе арии Орфея из сцены в Аиде — примеры 156, 157 на с. 210—212). Классический пример чувствительного образа в музыке XVIII века — балетная сцена из глюковского «Орфея». Картина блуждания Орфея в царстве теней в поисках Эвридики сопровождается музыкой, в которой солирующая флейта передает тончайшие оттенки мелодики чувствительной арии (пример 255).

<стр. 260>

243 Andante Перголези. «Ливьетта и Траколло»

Fate un po' la carita, la carita

244 Andante Перголези. «Ливьетта и Траколло»

Ca - ro per - do.na.mi

245 Larghetto Галуппи. «Деревенский философ»

Di que - sta po - ve - rel - la

246 Allegro assai Галуппи. «Деревенский философ»

Fi - do a - man.te

247 Allegro assai Галуппи. «Деревенский философ»

O men - de - tea - mi

p

f

248 Larghetto Перголези. «Влюбленный брат»

pp

249 Andantino Йоммелли. «Страсти Иисуса Христа»

Ma - ri - a che lan - gae

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings *f* and *p* are present.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings *f* and *p* are present.

250 *Larghetto* Йоммелли. «Страсти Иисуса Христа»

Measure 250, *Larghetto*. Йоммелли. «Страсти Иисуса Христа»
Pian - gi, ma pian-gi,
Piano accompaniment with dynamic marking *p*.

251 *Larghetto* Йоммелли. «Фазтон»

Measure 251, *Larghetto*. Йоммелли. «Фазтон»
Ri - spon - di a mie - i

252 *Allegro moderato* Глюк. «Ифигения в Авлиде»

Measure 252, *Allegro moderato*. Глюк. «Ифигения в Авлиде»
Piano accompaniment with dynamic marking *p*.

253

Moderato

Глюк. «Альцеста»

254

Moderato

Глюк. «Орфей и Эвридика»

<стр. 264>

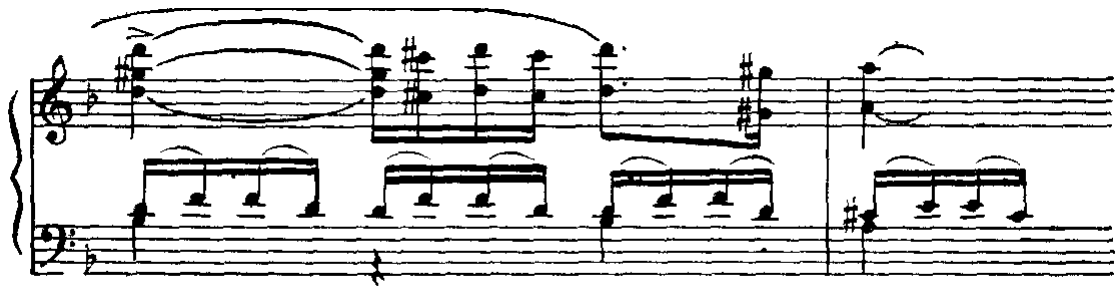
Musical score for piano, measures 250-254. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 250-251) features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. The second system (measures 252-253) continues the melodic line, with a *bd* (basso continuo) marking above the right hand. The third system (measures 254) concludes with a *smorz* (ritardando) marking and a *f* (forte) dynamic marking.

255 Lento

Глюк. «Орфей и Эвридика»

Musical score for piano, measures 255-259. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 255-256) begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and features a melodic line in the right hand with a long slur, and a bass line with eighth notes. The second system (measures 257-258) continues the melodic line with a slur and the bass line with eighth notes. The third system (measures 259) concludes with a slur over the melodic line and eighth notes in the bass line.

<стр. 265>



Но если нежно-меланхолический образ имел своего прямого предшественника в опере XVII столетия, то изящно-лирический образ зародился или, во всяком случае, утвердился в чувствительных сценах новейшей комической оперы. К нему в значительной мере восходят внешние формы выражения той вдохновенной светлой лирики, в которой Моцарт не имеет себе равных.

Помимо широко обыгрываемых эффектов «вздохов» и слабых окончаний для светлой чувствительной арии характерны также детализированная мелодическая линия, часто с хроматизмами, данными на одной гармонии и имеющими фигуративное, а не собственно мотивное значение; изысканная, капризная, дробная ритмика, непериодическая фразировка мелодического голоса, не совпадающая в деталях с сильными и слабыми акцентами метра. Часто встречаются отдельные пунктированные обороты, удлиняющие опорный мелодический звук. В высшей степени характерен «синкопированный вздох» с удлиненной слабой долей; медленный темп *Larghetto* или *Andante*, реже *Largo*, мажорный лад.

Один из самых ранних классических образцов содержится в куплетах Колетты из первой французской комической оперы «Деревенский колдун» Руссо (пример 256). Она поет: «Я потеряла счастье. Колен покинул меня» («J'ai perdu tout mon bonheur, Colin me délaisse»). Приводим далее из оперы «Добрая дочка» Пиччинни арию героини на слова «Приди, душа моя полна горя» («Vieni, il mio seno di duol ripieno»); из «Прекрасной мельничихи» Паизиелло отрывок — «Я отдам ради нее свою жизнь» («Che per lei la mia vita io spenderei»); из «Фаэтона» Йоммелли — «Душа моя всегда верна первому чувству» («Sempre fido il primo affetto»); из «Страстей Иисуса Христа» Йоммелли — ария Магдалины «Я хочу рассказать тебе о моем горе» («Vorrei dirti il mio dolore»); из «Орфея» Глюка — ария «О друг бесценный мой», хор

<стр. 266>

блаженных теней и, наконец, знаменитая, ставшая классической ария «Потерял я Эвридику» (примеры 257—263).

Непревзойденные по своей красоте и выразительности лирические арии Моцарта непосредственно связаны с мелодическим стилем чувствительной арии. Приводим три примера из наиболее известных: ария из «Свадьбы Фигаро» (Графиня вздыхает по ушедшей любви — пример 264), партия Церлины в любовном дуэте «Дай ручку мне» из «Дон-Жуана» (пример 165), ария Тамино из «Волшебной флейты» (момент, когда портрет Памины вызывает в нем чувство всепокоряющей любви, см. два отрывка — 266, 267).

J'ai per - du tout mon bon - heur,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics "J'ai per - du tout mon bon - heur," are written below the notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part features a steady accompaniment with some triplet figures.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a dynamic marking of 'f' (forte). The bass clef staff continues the accompaniment with a steady rhythm.

The third system of the musical score continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with triplet figures marked with a '3' and a dynamic marking of 'f' (forte). The bass clef staff continues the accompaniment with a steady rhythm.

257 Largo

Пиччинни. «Добрая дочка»

Musical score for measure 257, marked Largo. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with the lyrics "Vie - nial mio se - no" and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

258 Andantino

Паизиелло. «Прекрасная мельничиха»

Musical score for measure 258, marked Andantino. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with the lyrics "Che per le -" and a piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *mp* dynamic marking.

Continuation of the musical score for measure 258. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, maintaining the *mp* dynamic.

Continuation of the musical score for measure 258. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, maintaining the *mp* dynamic.

259

Andantino

Йоммелли. «Фазтон»

Musical score for measures 259-260. The vocal line begins with the lyrics "Sem - pre,". The piano accompaniment is marked *p*. The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features a steady bass line and arpeggiated chords in the right hand.

Musical score for measures 261-262. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The right hand uses arpeggiated chords, while the left hand provides a simple harmonic support.

Musical score for measures 263-264. The piano accompaniment features a trill (*tr*) in the right hand in the final measure. The overall texture remains light and delicate.

260

Un poco andante

Йоммелли «Страсти Иисуса Христа»

Musical score for measures 265-267. The vocal line begins with the lyrics "Vor - rei dir - ti". The piano accompaniment is marked *p*. The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features a steady bass line and arpeggiated chords in the right hand.

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

261

Larghetto

Глюк «Орфей и Эвридика»

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *mf* and *P sost assai*.

О, друг бесценный мой

262 Andantino grazioso

Глюк. «Орфей и Эвридика»

dolce *pp*

263

[Andante con moto]

Глюк. «Орфей и Эвридика»

По - те - рял я Эв - ри - ди - ку

<стр. 271>

Musical score for page 271, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical score for page 271, measures 5-8. The score is in treble and bass clefs. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *riten. poco*, *rit.*, and *pp*.

264

Larghetto

Моцарт. «Свадьба Фигаро»

Musical score for page 272, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: Бог люб - ви,

Musical score for page 272, measures 5-8. The score is in treble and bass clefs. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: сжал - ся и внем - ли воп - лям

<стр. 272>

горь - ким мо - ей ду - ши!

265 [Andante]

Моцарт. «Дон-Жуан»

Как бытне зна - ю, пра - во, не зна - ю, пра - во, не зна - ю, пра - во!

p

266 [Larghetto]

Моцарт. «Волшебная флейта»

Ich fühl'es

sfp *sfp* *sfp* *sfp*

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system is marked with the measure number 267. The score includes dynamic markings: *cresc* (crescendo) and *f p* (fortissimo piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The overall texture is light and rhythmic, characteristic of the style of the time.

Если мы обратим свой взгляд в сторону венской классической симфонии, то увидим, какое огромное количество тем, связанных чаще всего с сферой побочной партии или второй, медленной части, использует интонации светлого лирического образа из чувствительной оперы.

Приведем ряд примеров из произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена. Из более ранних образцов инструментальной музыки, предшествовавшей венской классической симфонии, сошлемся на тему побочной партии из увертюры к «Альцесте» Глюка, на ряд побочных тем в симфониях мангеймской школы.

268 Adagio

Гайдн. «Прощальная симфония»

269 Andante

Гайдн. Симфония «Часы»

270 Andante

Моцарт. «Маленькая ночная серенада»

271 [Allegro vivace]

Моцарт. Симфония «Юпитер»

First system of musical notation for measure 271. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign above the first note. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation for measure 271. It continues the grand staff from the first system. The treble staff has a slur over the first two notes and a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

272 [Andante]

Моцарт. Симфония g-moll

Musical notation for measure 272. It is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

273

Моцарт. Симфония g-moll

Musical notation for measure 273. It is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a complex melodic line with many slurs and ties. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

274 Allegretto ma non troppo

Моцарт. Квартет d-moll

Musical notation for measure 274. It is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The time signature is common time (C). The music is marked with an Allegretto ma non troppo tempo. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

275 [Larghetto] Бетховен. Симфония № 2

275 276

276 [Allegro con brio] Бетховен. Симфония № 3

276 277

277 [Adagio ma non troppo] Бетховен. Квартет ор. 18 № 5

277 278

278 [Allegro]

Бетховен. Соната № 17

279 Andante

Глюк. «Альцеста»

Все рассмотренные выше типы симфонических тем, интонационно связанные с характерными образами оперы XVII—XVIII веков, играют роль главного, опорного начала в тематизме венской классической симфонии и во многом исчерпывают ее мелодическое содержание. По сравнению с ней, ни в одном инструментальном жанре этот тематизм не был представлен столь последовательно и широко, нигде связи с господствующими оперными образами не были столь обнажены и подчеркнуты. Но как ни ясно интонационное родство между оперными ариями и симфоническими темами, не этим одним определяются театрально-драматические ассоциации венской классической симфонии. В мелодическом складе тематизма проявляется только одна сторона оперно-драматической выразительности симфонии. Другая сторона заключена в особенностях ее структурных и формообразующих принципов.

Разумеется, между драматургией оперы и драматургией симфонии нет такой же прямой, очевидной преемственности, какая характерна для интонационного строя оперных арий и симфонических тем. Логика инструментального развития следует своим законам, резко отличающимся от принципов сюжетного развития в драме. Однако в высокоабстрагированном виде структурные и формообразующие черты венской классической симфонии также отразили театральную и драматическую сущность оперы. Мы увидим в следующей главе, как через специфику отвлеченного инструментального мышления некоторые важнейшие признаки классицистского оперного театра проявились в структуре и формообразовании симфоний Гайдна, Моцарта и Бетховена.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Театр и формообразующие принципы симфонии

1

Есть у позднего Моцарта несколько удивительных сонатных аллегро. Их своеобразие — в выдержанном монотематизме. Согласно общепринятым критериям, эти части (финалы симфоний Es-dur и «Юпитер» [1], увертюра к «Волшебной флейте») не могут быть признаны сонатами, так как в них отсутствует один из самых главных признаков классицистской сонатности — нет интонационно самостоятельных тем. Весь их тематизм соткан из одного мотива.

Вместе с тем для каждого, кто слышал эти произведения, нет никакого сомнения в том, что звучат они как многотемные; что та сторона выразительности сонатной формы, которая связана с драматическим контрастным противопоставлением тематических эпизодов, здесь выявлена с предельной остротой.

Каким же образом согласуются эти, казалось бы взаимоисключающие, явления — монотематизм и сонатность? Ведь для сотен симфоний, созданных между первыми пробами Самmartини в этом жанре и последними бетховенскими шедеврами, однотемность не просто не характерна, а резко противопоказана. Наличие двух контрастных или по крайней мере интонационно самостоятельных тем — один из основополагающих признаков сонатной формы. Моцарт также неизменно опирался на него, создавая свои

[1] Финал симфонии «Юпитер» особенно своеобразен благодаря полифоническому характеру развития и тематизма. Побочная тема представляет собой обращение и ритмическое увеличение главной темы.

сложные симфонические конструкции. И для него монотематизм исключение. Но именно поэтому возможность подобного «антагонистического сочетания» в высшей степени знаменательна. Она говорит о том, что формообразующие принципы сонатно-симфонического аллегро обладают сами по себе ясным и целенаправленным выразительным смыслом.

К тому времени, когда Моцарт создавал свои последние инструментальные произведения, эти принципы были настолько разработаны, настолько внедрены в сознание слушателей, что сонатные аллегро, построенные на одной теме, стали возможными как своеобразная игра мастерства. Кажется, будто великий художник наслаждается и забавляется, открывая выразительные возможности, заложенные в самой технике симфонического письма. И действительно, его монотематические сонатные аллегро обнажили скрытые от поверхностного взгляда истоки драматической выразительности сонатно-симфонической **формы**. Они показали, какая сила эмоционально-ассоциативного воздействия таится в таких узкоформальных элементах, как структура тематизма, расположение тематических эпизодов во времени и их внутренние соотношения с точки зрения тонального плана, динамических оттенков и инструментовки, приемы мелодического развития, композиция цикла. Собранные в законченную высокоупорядоченную и типизированную систему, эти элементы стали сами по себе носителями театрально-драматической идеи.

Попытаемся обобщить наиболее характерные формальные признаки классической сонаты-симфонии и установить их связь с театральной культурой. Еще раз подчеркиваем, что эмоционально-ассоциативные связи формообразующих элементов имеют гораздо более сложно опосредствованный и отвлеченный характер, чем интонационное родство между симфоническими темами и оперными ариями. Мы различаем здесь два момента: во-первых, **структуру**, имеющую для искусства классицистского стиля первостепенное

значение; во-вторых, собственно **формообразующие принципы**, характерные как для сонатного аллегро, так и для всего цикла венской классической сонаты-симфонии.

Начнем с вопросов структуры.

Уже во многих инструментальных жанрах, предшествовавших классической симфонии, ясно определилась логика

<стр. 281>

сонатного развития. В итальянской оперной увертюре, в клавирных «экзерсисах» Д. Скарлатти, в циклических сонатах Ф. Э. Баха, в симфониях композиторов мангеймской школы выявлены основные приемы сонатного аллегро (такие, как тематический контраст, тонико-доминантовые тональные центры, часто совпадающие с основными тематическими группами, тяготение к трехчастной репризности и т. п.). В частности, влияние клавирных сонат Ф. Э. Баха на Гайдна и Моцарта было так велико, что оба великих классика прямо называли его родоначальником своего стиля.

И, однако, ни у Д. Скарлатти, ни у Ф. Э. Баха сонатная форма обычно не имела строго упорядоченной, отчетливой структуры.

В произведениях этих композиторов для клавира сонатность имела, как правило, рассредоточенный, часто даже внешне импровизационный характер. Ее признаки пробивались сквозь многоплановую полифонизированную фактуру, подчас сочетаясь с фугированными и прелюдийными приемами или растворяясь в общих формах движения. Между тем для сонатной формы **симфонии** определенная, строго оформленная, типизированная структура, перекликающаяся с общими композиционными принципами классицизма, является одним из важнейших органических признаков.

Во внешнем оформлении звучащего материала венской классической симфонии господствуют следующие принципы.

Принцип структурной расчлененности. Начиная с первой выраженной музыкальной мысли и кончая масштабами целого, этот принцип господствует в венской классической симфонии. Он проявляется в цезурах, разделяющих отдельные более или менее завершенные музыкальные построения. В масштабе самой мелкой конструктивной единицы, то есть темы, этот принцип проявляется в самом построении периода, где первое предложение отделено от второго при помощи ритмической и гармонической остановки; предложение в свою очередь делится на два построения либо при помощи откровенной цезуры, либо через расчленяющий эффект, достигаемый благодаря повторности сходных оборотов.

Внутри каждой части принцип расчлененности проявляется своеобразно. Так, в сонатном аллегро он ощущим

<стр. 282>

через ясно очерченные границы внутренних разделов (интродукции, экспозиции, разработки, репризы) и всех тематических партий (главной, продолжающего этапа главной, связующей, побочной, сдвига в побочной, заключительной). В финальном рондо (часто сонатном) он дополнительно выявлен в чередовании завершенных эпизодов и рефрена. Квинтэссенция этого принципа — менуэт, с его предельно сжатыми во времени, регулярно члениющимися, завершенными периодами и фразами. И только в медленных частях, где, как правило, более или менее непосредственно ощутима преемственная связь с «ариозными» частями concerto grosso, расчлененность менее подчеркнута, хотя она неизменно лежит в основе вариационной, трехчастной или сонатной формы второй части. Наконец, и сам цикл, распадающийся на ряд самостоятельных, вполне законченных частей, подчиняется принципу структурной расчлененности.

Принцип периодичности и симметрии. Тенденция к периодической повторности, симметричному расположению материала, эффекту «окаймления» или «обрамления», строгой уравновешенности пропорций — один из самых характерных признаков венской классической симфонии. Эта тенденция проявляется особенно последовательно в структуре тематизма. Все основные темы сонатного аллегро, менуэта и финала неизменно

заклучены в рамки строго квадратной, внутренне уравновешенной структуры, получившей название классического периода. Уравновешивающее соотношение отдельных предложений, фраз и мотивов соблюдается в нем с тончайшей математической точностью [2]. Тональный план симфонической темы также почти без исключения следует закону строгой симметрии. Если схему мелодической структуры темы обозначим как А В А₁ В₁, то схема гармонического движения, наоборот, замкнута — А В В А. В масштабе всего цикла эффект уравновешенной симметрии достигается соотношением двух крайних быстрых

[2] Структура классического периода настолько знакома всем, что нет нужды останавливаться на ней подробнее. Вкратце напомним лишь о принципах группировки мелодических мотивов. Это либо периодичность (А В А₁ В₁), либо структура более сложная — суммирование, дробление с замыканием.

<стр. 283>

частей, как бы обрамляющих более сдержанные срединные части.

В пределах отдельных частей он ощутим: в сонатном аллегро — в соотношении экспозиции и репризы; в финале — через периодически возвращающуюся тему рондо; в менуэте — особенно последовательно и подчеркнуто благодаря сочетанию периодического возвращения рефрена и трехчастной репризности. Даже в вариационной форме вторых, медленных частей ясно вырисовываются контуры симметричной репризности и периодичности (если же вторая часть развивается на основе сонатной или трехчастной формы, то эти принципы господствуют явно).

Художественная острота подобной структуры особенно подчеркнута благодаря тому, что периодически и симметрично построенные тематические эпизоды последовательно прослаиваются более нейтральным материалом. Так, строго организованному сонатному аллегро предшествуют свободные «прелюдийные» интродукции. За идеальным классическим периодом темы главной партии следует более аморфно построенный «продолжающий этап», а «квадратной» теме побочной партии предшествует разрабочная, как бы распавшаяся на отдельные мелодические элементы связующая партия. Но в этом уже проявляется другой господствующий композиционный принцип сонатно-симфонической формы венских классиков.

Принцип контрастных противопоставлений. По сравнению с инструментальным стилем романтиков, максимально обыгрывающим эффект полярно противоположной, разноплановой контрастности, контрастность венской классической симфонии может не представляться обостренной. Однако на фоне инструментальной культуры XVIII века, в органическом сочетании с приемами расчлененной структуры, периодичности и симметрии она дает в высшей степени характерный стилистический эффект. При этом контрастирующие, светотеневые приемы извлекаются буквально из всех элементов музыкального тематизма, а также группировки материала.

Так, в сонатном аллегро отдельные тематические эпизоды «окаймляются» своими антиподами. За «излагающим этапом» главной партии, то есть за главной темой, оформленной в виде идеально завершеного и уравновешенного периода и исполненной струнной группой, следует дополнение на оркестровом tutti, мелодически обезличенное.

<стр. 284>

А его другая «граница» «окаймлена» собственно связующей партией, которая возвращает слушателя к основному мелодическому мотиву главной темы, к прозрачному камерному звучанию отдельных оркестровых групп. Структура связующей партии нарочито асимметрична, неустойчива. Нечто аналогичное характеризует отношение темы побочной партии и так называемого «сдвига в побочной», резко вторгающегося в спокойное начало. Примерно так же строго оформленным крайним частям сонатного аллегро, с их тональным однообразием, стройными, завершенными структурами, противостоит разработка, художественный смысл которой заключается в предельной неустойчивости. Она зиждется на тональном блуждании, на бесформенном, с точки зрения мелодической

структурной логики, последовании отдельных тематических «осколков», на свободных чередованиях и вторжениях инструментальных тембров.

В тех случаях, когда тема главной партии состоит из двух элементов, оба мотива ясно противопоставлены друг другу. Акцентированы всевозможные эффекты контрастов — начиная с типа мелодической структуры и кончая средствами инструментов и динамических оттенков. (См., например, темы главных партий из симфонии «Юпитер» Моцарта, финала его же симфонии g-moll, фортепианной сонаты c-moll, Пятой фортепианной сонаты Бетховена и другие — примеры 167—171 на с. 221—223.)

На принципе контрастных обрамлений воздвигается и трехчастная форма менуэта. В высшей степени характерен и заключительный «окаймляющий» эффект, иногда сводящийся к двум аккордам, иногда к двум-трем тактам торжественной фанфары, которыми замыкается целая часть симфонии или крупный раздел ее (например, экспозиция или реприза).

Наконец, в контрастных взаимоотношениях находятся примыкающие друг к другу части симфонического цикла. Противопоставление быстрого и медленного темпов; чередование тематизма песенного, оперно-ариозного или танцевального склада; смена тональностей между первой, второй и третьей частями цикла; смена формообразующих принципов (прелюдийность, сонатное аллегро, вариации, сложная трехчастность, рондо) — вот приемы, используемые для достижения контрастирующего эффекта в масштабе цикла. В последнем случае принцип контрастности

<стр. 285>

выражен слабее, чем в деталях тематизма и формы отдельных частей и чем в циклах миниатюр у романтиков. Однако по сравнению с инструментальными циклами, предшествовавшими симфоническому, то есть танцевальной сюитой и concerto grosso, он максимально подчеркнут и всесторонне организован.

Любое зрелое симфоническое произведение Гайдна или Моцарта может служить эталоном рассмотренных выше принципов. Каждая из инструментальных тем, воспроизведенных в предыдущей главе, служит наглядным примером структурных закономерностей венской классической симфонии.

Несколько по-иному преломляется структурный принцип у Бетховена. В области интонаций преемственность его симфоний с традицией ранних классиков сохраняется (как мы видели выше) вплоть до Девятой симфонии. Несмотря на множество других и более старых и более новых наслоений (с одной стороны, уводящих к Баху, с другой — предвосхищающих романтиков и неоклассицистов конца века), симфонический тематизм Бетховена продолжает хранить связь с интонационными оборотами, сложившимися в культуре века Просвещения. Но в отношении структуры тем и композиции целого законы, идеально выражающие эстетическое мышление XVIII века, своеобразно трансформируются у него чуть ли не с первых зрелых произведений. Художник нового времени, он не принимает изящную уравновешенность речи ранних венских классиков. На традиционную гармоническую и ритмико-структурную основу классицизма как бы накладывается более свободный мелодический план, в котором выразительная кульминация смещается от центра к «точке золотого сечения», контрастирующие элементы поданы не в ясно уравновешенном, светотеневом противопоставлении, а в тесном переплетении и взаимонаслоении. Даже в изложении самих тем разработанность начинает преобладать над приемами экспозиции. Внешне организованный, «постановочный» характер контрастных противопоставлений Бетховен сохраняет только в менуэте и ранних скерцо. Все же свои другие контрастирующие элементы он подает в гораздо более сложном, асимметричном, далеко не всегда «наглядно» воспринимаемом сочетании. Наконец и границы внутренних разделов формы у него часто «замаскированы». Развитие происходит как бы на одной непрерывно

<стр. 286>

восходящей волне. Отсюда в большой мере проистекает ощущение внутреннего, психологического драматизма, неотделимого от музыкального творчества «романтического века».

Но при этом симфоническое мышление Бетховена пронизано чувством классицистской структуры. Если шопеновское *rubato* или шумановские *stringendo* обладают яркой выразительностью лишь потому, что они воздействуют на фоне строго равномерной ритмической пульсации; если художественный смысл синкопы в том, что наш внутренний слух не забывает о реально отсутствующем периодическом чередовании сильных и слабых долей; если обаяние гармонического эллипсиса кроется в неожиданности замены ожидаемого разрешения — то совершенно так же динамическое мелодическое развитие Бетховена, его интенсивное гармоническое нагнетание тем сильнее воздействуют на нас, что на самом деле они неразрывно связаны с классицистским структурным фундаментом. Остановимся, наконец, на последнем принципе структуры венской классической симфонии, имеющем одинаково важное значение для симфонического стиля всех трех венских классиков.

Принцип танцевальной ритмической конструкции. Рихарду Вагнеру принадлежит высказывание о том, что «основа симфонии — танец» [3]. В другом месте он отозвался о Седьмой симфонии Бетховена как об «апофеозе танца». Последовательное стремление со стороны одного из величайших музыкантов-мыслителей связать симфонию с танцем продолжало озадачивать музыковедов вплоть до относительно недавнего времени [4]. На первый взгляд, мысль Вагнера действительно кажется односторонней, крайней, облеченной в слишком категорическую форму. Ведь за исключением отдельных, по существу единичных, жанрово-танцевальных симфоний Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана, симфоническая музыка не связывается с образами танца в эмоционально-художественном плане. Гораздо более ярко и непосредственно в ней представлено театральное-драматическое начало (у венских классиков) или

[3] О применении музыки к драме. — В кн.: **Вагнер Р.** Избранные статьи о музыке. М., 1935, с. 95.

[4] См. предисловие Р. Грубера к указанной выше книге.

<стр. 287>

психологическое, эпическое, картинное (в искусстве романтического стиля). Мы видели выше, что тематизм классической симфонии глубоко родствен оперно-арийной выразительности. Мы увидим в дальнейшем, что ее приемы формообразования обладают многосторонними, сложно опосредствованными связями, которые в целом ни в какой мере не исчерпываются выразительными принципами танцевальной музыки. И, однако, стоит только углубиться в анализ конструктивных элементов симфонии и проследить их исторические истоки, как изречение Вагнера поразит нас своей пронизательностью. В чем главное отличие симфонической темы от ее интонационного прообраза — оперной арии? Разумеется, в **структуре** мелодики. Для итальянской драматической арии не характерно лаконичное, сконцентрированное, периодическое построение симфонической темы. При более детальном рассмотрении структуры симфонической темы мы увидим, что она пронизана танцевально-ритмическим началом. Мельчайшая ячейка темы — мотив. Он является не только интонационно осмысленным «мелодическим сгустком», но и ярко выраженной ритмической группой танцевального характера. Периодическая структура темы возникает на основе этого краткого ритмического «узора», обладающего ясной **моторной** выразительностью [5].

Благодаря удивительному единству сонатно-симфонического развития особенности главной темы определяют структурное и формообразующее развитие всей части. Одним из приемов, в высшей степени характерных для структуры симфонического сонатного аллегро, является, как известно, мотивная разработка: из темы вычленяется краткий ритмический мотив, который по принципу танцевально-ритмической остиности пронизывает музыку разработочных разделов сонатного аллегро. Этот

ритмический принцип господствует не только в жанрово-танцевальных симфониях, хотя свое классическое выражение он получил впервые в гайдновских циклах подобного

[5] Для музыки XVII и XVIII столетий понятия танцевальности и моторности отождествляются. Оба предполагают оstinатное проведение лаконичного ритмического мотива, вызывающего ассоциации с **упорядоченным движением**. С этой точки зрения маршевость также воспринимается как танцевальность.

<стр. 288>

характера (в квартетах, продолжающих традиции венской бытовой сюиты, так называемой «*Nachtmusik*», и в парижских симфониях). Моторная оstinатность свойственна и остро драматическим симфониям, где она неразрывно сочетается с мелодическими оборотами, далекими от танцевальной музыки, а подчас даже переплетается с полифоническими приемами.

В танцевальных частях цикла — в менуэте и финале — оstinатный ритмический принцип, как правило, господствует всецело.

Откуда заимствовала венская классическая симфония свои структурные принципы? Быть может, проще всего было бы сослаться на фольклор. Ведь уже в народно-бытовых жанрах эпохи Возрождения встречалась тенденция к расчлененности и периодичности структуры. Уже в элементарных по форме лютневых пьесах содержались в зародышевом виде и принцип цикличности и танцевальная оstinатность. Периодическая структура намечена и в ренессансной (елизаветинской) балладе. Она присутствует и в итальянских фроттолах и вилланеллах, и в бытовых инструментальных пьесах, сложившихся на австро-немецкой почве в XVII столетии.

И, однако, при более пристальном рассмотрении мысль о непосредственных заимствованиях из фольклора не выдерживает критики. Нельзя не заметить огромную дистанцию, отделяющую «народные элементы» симфонической структуры венских классиков от аналогичных явлений в самой народной музыке. В бытовых жанрах структурные признаки симфонической темы нигде не были специально акцентированы, развиты, собраны воедино. Между тем в венской классической симфонии они реализовались в законченную художественную систему. Элементы симметрии, периодичности, расчлененности, ритмической оstinатности неотделимы здесь от подчеркнутых, строго сбалансированных светотеневых эффектов, в создании которых участвуют и разработанный типизированный тональный план, и строго упорядоченная оркестровка, и нарочито акцентированные динамические контрасты. Элементы, коренящиеся в фольклоре, приняли здесь форму законченного художественного стиля. Очевидно, между истоками, заложенными в народной музыке, и структурными принципами симфонии пролегает длительная и многоступенчатая полоса профессиональных традиций.

<стр. 289>

И действительно, в музыкальном творчестве XVII и первой половины XVIII столетия сложился ряд «школ», которые были призваны играть роль связующего звена между фольклорными традициями, с одной стороны, и структурными принципами венской классической симфонии — с другой. Они охватывают не одно поколение и включают разные национальные культуры. Важнейшей вехой на этом пути оказались художественные принципы, впервые внедренные в общеевропейское музыкальное творчество через великолепный, стилистически законченный оперный спектакль Аюлли.

2

Мысль о громадной дистанции, отделяющей фольклорные истоки от окончательно сложившейся симфонической структуры венских классиков, неизбежно влечет за собой постановку другого самостоятельного вопроса о взаимоотношении народных и профессиональных традиций в европейской музыке.

В музыкально-исторических анализах очень часто ссылаются на связи профессиональной музыки с фольклором, подразумевая при этом, что наличия элементов народного творчества вполне достаточно для характеристики ее облика. В этом в большой мере сказывается инерция взглядов прошлого века, когда оплодотворяющая роль фольклора для композиторского творчества была особенно значительной. Опора на народное и бытовое искусство была жизненно важным элементом стиля для эпохи, отмеченной зарождением и расцветом национально-демократических школ. Известное замечание Глинки, переданное Серовым: «...создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» [6], — обобщает тенденцию музыки эпохи романтизма к сближению с народно-жанровыми основами.

Вместе с тем в этом афоризме заключены разные оттенки. Он допускает не одну, а множество художественных трактовок. В частности, можно ли считать, как иногда принято, что широкое использование фольклора уже само по себе способно придать музыкальному произведению

[6] См. Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М—Л., 1950, с. 111.

<стр. 290>

высокую содержательность? Отбросим даже то обстоятельство, что далеко не во всех видах народной музыки отражены лучшие духовные и художественные устремления народа, что далеко не все из них возвысились до классического уровня. В народной музыке, которая непрерывно находится в состоянии изменений, весьма часто встречаются переходные, промежуточные формы; кроме того, она охватывает не только произведения высокой духовной направленности, но подчас и творчество весьма низкого пошиба, вроде того пресловутого негритянского фольклора, который формировался в среде, близкой кабакам и публичным домам Нового Орлеана. Однако ради научной аргументации будем считать, что композиторы обращаются только к тем образцам народного творчества, которые и по силе обобщенности выраженных в них идей и по совершенству выразительных приемов достигли высокого художественного уровня. И тем не менее, даже принимая это условие, мы не можем не видеть, что и судьба самого фольклора, и в еще большей степени эстетический облик произведений, опирающихся на него, могут быть резко различными в зависимости от того, в рамках какой профессиональной среды культивируются особенные черты народного музыкального мышления.

Что касается самого фольклора, то для него связь с профессиональным творчеством, как правило, не существенна. Разумеется, обратные влияния профессионального творчества на народное отнюдь не исключены. В наши дни они особенно ощутимы. Широчайшее проникновение радио в самые отдаленные уголки мира заметно сказывается на изменившемся облике современного фольклора, отличного от «застывших» в своем развитии старинных образцов. Можно указать и на исторические примеры подобных влияний. Вспомним хотя бы фольклор «оперного века». В связи с интенсивным развитием оперной музыки в XVII и XVIII столетиях городской фольклор Западной Европы поддался воздействию оперной мелодичности. В большинстве стран старинные ладовые обороты либо полностью архаизировались, либо сохранились только в глубоких подпочвенных слоях деревенской культуры. История «поставила» для нас бесценный «эксперимент», заключающийся в том, что в XVI и XVII столетиях на пустынную культурную почву Нового Света было ввезено множество видов ренессансного, дооперного фольклора. И еще в 20—

<стр. 291>

40-х годах нашего века американские фольклористы отмечали, что английский, испанский и немецкий фольклор, развивавшийся в Северной Америке, стране, которая не знала оперной культуры, ближе к своим ренессансным прототипам, чем соответствующие виды народного искусства в самой Европе.

Тем не менее при всех условиях музыка в народной среде продолжает развиваться по своим законам. Даже тот фольклор, который испытал обратное воздействие оперной арии

и обнаруживает интонационные точки соприкосновения с ней, **в целом** ни в какой мере не утратил свой характерный художественный склад. Стравинскому, широко претворившему в ранних произведениях ритмоинтонации русской народной песни, принадлежит интереснейшее, на наш взгляд, высказывание о том, что произведение фольклора является законченным и замкнутым художественным организмом, который под пером композитора-профессионала неизбежно искажается, превращаясь во «вторичный продукт» [7]. Сам же по себе фольклор не нуждается ни в расчленении, ни в добавлениях, ни в варьировании и расчленении в рамках чуждого стиля. Как бы ни влияло профессиональное музыкальное творчество на образы и выразительные приемы фольклора, произведения народного творчества, стиль которых утверждался и отшлифовывался если не веками, то многими поколениями, продолжают развиваться своими собственными независимыми путями. Иной вопрос — судьба фольклора внутри жанров профессионального искусства. Здесь перед нами раскрывается сложнейшая картина, лишенная единых закономерностей. Она включает не только разные, но подчас прямо антагонистические эстетические явления. Поскольку произведение народного искусства не укладывается, как правило, в рамки профессионального из-за самостоятельности и замкнутости каждого из них, то в композиторском творчестве происходит как бы «расчленение» фольклора на его составные элементы. Композитор использует только те слои, которые либо соответствуют авторскому замыслу, либо легко поддаются желаемым видоизменениям. В разных художественных стилях могут

[7] См. **Collaer P.** *La musique moderne.* Bruxelles, 1955.

<стр. 292>

встречаться признаки одного и того же фольклора, но в каждом они так специфически преломлены в зависимости от композиторской индивидуальности, что подчас не всегда можно уловить их общее происхождение.

Приведем несколько примеров.

На протяжении XVIII и XIX столетий, от Гайдна до Брамса, в музыке Западной Европы культивировался венгерский фольклор. «Унгаризмы», окрашивающие произведения классицистского и романтического стилей, были в большой мере родственны между собой. «Венгерское рондо» Гайдна не противоречит стилю «Венгерского дивертисмента» или фортепианной фантазии f-moll Шуберта; «Ракоци-марш» Берлиоза совпадает по очертаниям со многими «Венгерскими танцами» Брамса. Но вот в нашем столетии появился Барток. И всей своей деятельностью — и в качестве серьезнейшего исследователя-фольклориста, и как композитор выдающегося таланта — он опрокинул те представления о венгерском фольклоре, которые культивировались в творчестве его предшественников. В произведениях Бартока, опирающихся на венгерский фольклор, нет ничего общего с «унгаризмами» классицистов и романтиков. Он миновал «вербункош» и сосредоточил внимание на других пластах венгерского фольклора, которые не заметили композиторы XVIII и XIX столетий, так как они не были созвучны их собственным художественным идеям. В то же время нетрудно заметить, что произведения Бартока, созданные на основе открытой им народной музыки, имеют чрезвычайно много общего с современными ему импрессионистами, экспрессионистами или неоклассицистами Австрии, Германии, Франции, Англии.

В 40-х годах прошлого столетия в Северной Америке сложилась разновидность музыкального театра («представление менестрелей» — «minstrel show»), отличительной особенностью которого была опора на песни и танцы американских негров. Музыкальный стиль, характеризующий этот театр, получил распространение не только в Америке, но значительно позднее и в Европе (вспомним «Minstrels» Дебюсси). А четверть века спустя после появления первых «менестрелей» и в самый разгар их популярности мир неожиданно познакомился с подлинным негритянским фольклором, с хоровыми песнями спиричуэле, рождающимися в гуще народных низов. И хотя невозможно отрицать черты общности между музыкой «менестрелей» и

<стр. 293>

музыкой спиричуэле, столь же трудно не заметить их кричащее различие. Это не просто разные, а в полном смысле слова антагонистические эстетические явления: в одном случае господствует гротесковый бурлеск, в другом — глубоко одухотворенное, серьезное начало. В высшей степени характерно и то, как по-разному преломили негритянский фольклор композиторы-профессионалы, принадлежащие к разным художественным школам. Так, Дворжак в симфонии «Новый Свет» трактовал тему спиричуэле в манере симфонической темы венских классиков. Дебюсси сблизил «менестрельную» тему с модернистским фортепианным стилем раннего XX столетия. А у Гершвина в «Рапсодии в блюзовых тонах» народные негритянские темы переплелись с эстрадно-джазовым началом.

Похожи ли испанские мотивы Глинки или Бизе на испанский фольклор в преломлении Дебюсси, Альбениса или Равеля? Импрессионисты «окутали» его такой многоцветной, тонко смешанной гаммой гармонических нюансов, так «раздробили» мелодику, подчинив ее колориту, что по сравнению с рельефными контурами танцевальных мотивов классиков XIX века он почти неузнаваем.

Как по-разному звучит народный немецкий танец гротеск в «Карнавале» Шумана и в «Авроре» Бетховена! Великий классицист трансформирует его в отвлеченную, возвышенную тему симфонического склада, а у композитора-романтика подчеркивается бытовая, национально-самобытный колорит.

Дает ли бетховенская трактовка русских народных песен, положенных в основу двух частей квартетов ор. 59, сколько-нибудь ясное представление об их национальном стиле? В тесном переплетении с полифонией квартетного письма, с функционально-гармоническим «вводнотонным» мышлением венских классиков темы этих песен в процессе развития перестают быть подлинно русскими.

Стравинский был учеником Римского-Корсакова и, подобно ему, нашел и утвердил свой собственный ранний стиль, широко используя особенности русского фольклора. Но мотивы древнеславянской обрядовости в одном случае породили мягкую романтическую поэзию «Снегурочки», а в другом — модернистскую «варварскую» красочность «Весны священной».

Сравним восточный фольклор в произведениях Глинки или Римского-Корсакова с тем восточным фольклором,

<стр. 294>

который пронизывает музыку современных советских композиторов в Армении, Азербайджане или Грузии. Безусловно связанный — в определенном плане — с традициями русских ориенталистов, музыкальный язык композиторов Советского Востока в значительно большей мере поражает своим отличием от них. Сопоставим для примера фортепианный концерт Хачатуряна и «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Сложные лады, диссонирующие, «атемперированные» гармонии, «хаотические» рапсодийные приемы изложения, характерные для произведения советского композитора, столь же отличаются от упорядоченной, ласкающей слух красочности русского классика, сколь не похожи друг на друга гармоническое мышление XX и XIX («романтического») столетий.

У позднего Шопена мазурка утончена, психологична, насыщена нервным артистизмом. У Монюшко — это энергичный, простоватый «мужицкий» танец.

Народные песни французской провинции вдохновили и романтическое письмо Берлиоза, с его тонко нюансированной, свободно текущей «ораторской» мелодикой, и бойкие песенно-танцевальные мотивы «Арлезианки» и «Кармен» Бизе.

Обратимся даже к такому далекому историческому примеру, как народные песни, используемые в качестве *cantus firmus* в франко-фламандских мессах. Они превратились в монотонный, ритмически неподвижный, подчеркнуто скандируемый григори? „<ий хорал. А в песнях трубадуров, связанных с выразительностью светской поэтической речи, эти же мотивы звучат совсем по-иному.

Затронем, наконец, явление, соприкасающееся с основной темой нашей работы, — венский фольклор на рубеже XVIII и XIX столетий. В своих ранних квартетах и поздних симфониях Гайдн, как известно, широко претворял его мотивы. Но прошло всего лишь пять лет со смерти основоположника венского классического симфонизма, и появилась на свет «Маргарита за прялкой» Шуберта. На основе того же венского фольклора она провозгласила в музыке новый романсный стиль. Характерные обороты гайдновских тем, близкие «руссоистско-пейзанским» оперным ариям, исчезли из вокальной лирики XIX века. Наоборот, в романсах Шуберта вышли на поверхность те слои народной песенности, которые у Гайдна (а тем более у Моцарта и Бетховена) были оттеснены на второй план.

<стр. 295>

Очевидно, формы использования фольклора в профессиональном творчестве, его место и значение всецело обусловлены художественной средой, которая избирает и культивирует те или иные виды народного искусства.

Именно так Люлли, создавая французскую национальную оперу и вовлекая в этот процесс давно накопившиеся ценности народного искусства, акцентировал и развил те его стороны, которые гармонировали с эстетикой французского классицизма и подчеркивали его характерные черты.

3

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

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

Напомним еще раз о том, что оперное искусство в целом в неизмеримо большей степени, чем это имело место в творчестве средневековой и ренессансной эпохи, вовлекло в свою сферу отдельные приемы народной и народно-бытовой музыки. Итальянская оперная школа, как мы видели выше, отталкиваясь от стиля бытовых жанров, развила до высокого совершенства его мелодическое начало. Напевный верхний голос, издавна характерный для итальянской светской музыки, стал главным выразительным приемом итальянской оперной школы. Тому, что вплоть до наших дней господствующим элементом оперы

<стр. 296>

является ариозное пение, мы обязаны, по всей вероятности, фольклорным традициям итальянского народа.

Люлли же творил на другой национальной почве, и в созданной им разновидности оперного спектакля отразились и акцентировались другие стороны народного искусства — связь с хороводно-танцевальной основой. Флорентиец, выходец из города, который был родиной сольного оперного пения, Люлли, однако, безошибочным художественным чутьем угадал, что французский музыкальный театр должен исходить из других основ, и понял, в какой сфере следует их искать. Для Франции национальные светские традиции в музыке лежали главным образом в области танца. Роскошные балетные постановки, культивировавшиеся при французском дворе со времен раннего Возрождения, оставили глубокий след на всей светской музыке Франции. Они стали в известной мере ее характерным началом. Подобно тому как напевный верхний голос противоречил

равноплановой многоголосной структуре ренес-сансной полифонии и уже поэтому сам по себе становился в эпоху Возрождения носителем народного антицерковного начала, так и формообразующая структура, связанная с народно-хороводными танцевальными традициями, противоречила господствующему профессиональному стилю «дооперной эпохи».

С началом расцвета светских традиций в музыке связь с народно-хороводными элементами стала определять облик новой музыкальной школы во Франции. Еще до того как Люлли создал свой законченный оперный стиль, в новейшей французской лютневой школе и во вновь появившейся самостоятельной клавесинной литературе Франции отчетливо проявилась опора на танцевальное начало (напомним хотя бы творчество лютниста Готье и клавесинные миниатюры Шамбоньера). Однако это было искусство сугубо камерного плана и малых форм, а клавесинная литература имела тогда весьма ограниченную сферу распространения. Люлли же перенес традиции танцевальной музыки в театр. Он обобщил, подчеркнул, сконцентрировал типичные приемы хороводно-танцевального искусства, сделал их носителем той широты, простоты, декоративности, вне которых театральная музыка немислима. Наконец, с мастерством великого художника он заставил их заиграть теми красками, которые как нельзя лучше оттеняли принципы французского классицизма в целом.

<стр. 297>

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

Инерция мышления «романтического века» заставляет нас искать фольклорные влияния в музыке почти исключительно в ладогармонической и мелодической сфере. Для музыки XIX столетия поиски национального действительно означали «высвобождение» мелодики от универсального, общеевропейского стиля, который был наследием космополитической итальянской оперы. Начиная с Шуберта и Вебера каждый композитор послебетховенского периода прокладывал новое национальное направление в музыке прежде всего тем, что «очищал» мелодику от интонационных наслоений, связанных с итальянской ариозностью, и внедрял в нее ладовые и мелодические обороты, услышанные в народной, главным образом крестьянской, среде. Но в эпоху, к которой принадлежал Люлли, на очереди стояли совсем другие проблемы. В искусстве классицизма народно-национальное начало не было осознанной художественной платформой. Единый общеевропейский мелодический стиль также еще не был выработан. Поэтому,

<стр. 298>

хотя Люлли и широко привлекал в свое творчество народную и бытовую музыку, в его художественных принципах ощутимы прежде всего не ладоинтонационные особенности фольклора. Гораздо более отчетливо выступают в них те элементы, которые выражали

универсальное, вненациональное начало и тяготели к строгой упорядоченности формы. Мы имеем в виду черты, связанные с **метроритмической структурой** музыки.

Дошедшие до нас данные о процессе творчества Люлли подтверждают, какое огромное место в художественных концепциях композитора занимала проблема структурного оформления. Люлли, как правило, начинал писать свои оперы не с отдельных музыкальных номеров. Его творческий метод не допускал создания музыкальных фрагментов оперы до того, как было завершено все либретто.

Для многих композиторов концепция крупного произведения вырастает из какого-нибудь одного музыкального образа, который прежде всего складывается в их воображении (а часто и реально разрабатывается и записывается). Из этого художественного зерна вырастает и вся остальная ткань музыкального произведения. Так, например, соната *b-moll* Шопена выросла из похоронного марша, который играет роль ее кульминации и идейного центра. У Прокофьева музыкальная концепция оратории «Александр Невский» начала возникать из песни девушки на мертвом поле битвы. Оперы Вагнера «Валькирия» и «Сумерки богов» разрослись из сцены смерти Зигфрида. Известно, как отставало создание либретто «Руслана и Людмилы» от ясно намеченных музыкальных замыслов Глинки.

Для Люлли же подобный метод творчества был исключен, так как он начинал создание своей оперы с эскиза ее структуры и композиции в целом. Текст лирической трагедии, создаваемый Кино в традициях французского театра классицизма, был к тому времени готов если не полностью, то в основных чертах. В его разработке участвовал сам композитор. Люлли реально представлял себе и стиль придворной сцены, и характер театральных декораций всего спектакля. На первой стадии творческого процесса он действовал как архитектор, создающий проект целого и взвешивающий соотношение разных его элементов. И только после того как этот проект был в достаточной мере разработан и в крупном плане и в частностях, начиналось его музыкальное «заполнение». Процесс этот

<стр. 299>

даже не всегда выполнялся до конца самим Люлли. Он мог поручать другим лицам завершить в деталях задуманное им музыкальное «оформление».

Подобная манера работы привела к тому, что многие страницы партитур Люлли звучат обезличенно. По сравнению с современной ему итальянской оперой, интонационно они мало выразительны и часто не выдерживают самостоятельного существования в отрыве от сцены. Но зато его творческий метод дал замечательный результат в другом отношении. По сравнению с итальянской оперой (а иной в то время не было), Люлли значительно обогатил художественные элементы оперного спектакля. Если итальянская опера строилась только на ариях и речитативах *secco*, то Люлли привлек в свои грандиозные «проекты» и хоры, и ансамбли, и свободные сцены в духе монологов классицистской трагедии, и арии, и пантомиму, и маршевые и балетные эпизоды. Именно так, через сопоставление разнообразных музыкально-сценических элементов и воздвигалась развернутая, крупноплановая композиция пятиактной оперы Люлли. Для достижения стройности и законченности структуры Люлли последовательно и настойчиво использовал метод контрастных противопоставлений. Целеустремленно развивая драматургическую линию, он тем не менее согласовывал ее с определенным музыкально-композиционным планом. В опере Люлли отдельные музыкально-сценические элементы располагаются в такой последовательности, которая, по принципу оттеняющего контраста, подчеркивает выразительную специфику каждого элемента, а вместе создает стройную контрастно-симметричную композицию. И в более крупных, и в более мелких масштабах оперная композиция Люлли тяготела к контрастной периодичности и симметрии. Хоровые эпизоды обрамляют сольную арию; в середину балетной сцены вводится *air dansée*; сама балетная сцена строится на чередовании контрастирующих танцев; свободный монолог окружен

строго оформленным материалом, и т. д. и т. п. Масштабы же этих сцен таковы, что ощущение контрастной композиции никогда не теряется для слушателя. Величие Люлли проявилось в том, что общие законы сценического оформления спектакля он распространил на структуру самой музыки через неповторимую специфику ее языка. При этом он действовал не как «оформитель»,

<стр. 300>

работающий со звучащим материалом, а как музыкант, которому архитектурное мышление было глубоко свойственно. Оно отражалось в каждой стадии творческого процесса: и в композиции крупного плана, и в деталях музыкального языка. Но если в оформлении спектакля в целом Люлли располагал такими принципами контрастной структуры, которые являются достоянием **всех** искусств, то, работая уже с самим музыкальным материалом, он дополнил эти принципы и иными приемами, принадлежащими к выразительному арсеналу уже только одной музыки. В основе исканий Люлли, охватывающих разные стороны музыкальной выразительности, лежит целеустремленная тенденция к типизации и упорядоченности. Для музыкальной культуры XVII столетия эта тенденция знаменовала высокопрогрессивное начало. Мы видели выше, что разрыв с полифоническим стилем был провозглашен еще на заре XVII века, вместе с рождением музыкальной драмы. И, однако, как ни радикален был переворот, осуществленный оперой, музыкальный язык не скоро очистился от «пережитков» полифонии. Они ощутимы не только за пределами музыкального театра, например в органной, хоровой или скрипично-ансамблевой музыке, где «обновленное» полифоническое мышление продолжало свою жизнь. И внутри самой оперы отдельные разрозненные элементы старинного мышления продолжают цепляться за новый «монодический» стиль. По существу, гомофонно-гармонический склад в его «чистом», зрелом виде окончательно откристаллизовался только в эпоху итальянской комической оперы и Глюка, то есть к середине XVIII века. А в период, когда творил Люлли, период, прошедший под знаменем многообразнейших исканий, оперная музыка была еще очень пестра по своему музыкальному языку.

Вот почему столь значительным в свете проблем музыкальной современности было настойчивое стремление Люлли к отбору типических музыкальных приемов, к их широкому внедрению в музыку балетного и оперного спектакля, к очищению музыкальной ткани оперы от всего, что дисгармонировало с этим типическим началом. Разумеется, с точки зрения сложившегося классицистского стиля и у Люлли гармония и фактура далеко не окончательно освободились от элементов музыкального языка полифонической эпохи. Но можно ли отрицать, что именно

<стр. 301>

Люлли в своей попытке преломить в музыке принципы структурного оформления театрального спектакля первый воплотил ту ясность и отчетливость мышления, которая была идеалом эстетики классицизма? И можно ли не видеть, какое глубокое внутреннее родство объединяет музыкальные произведения композитора при дворе Людовика XIV с архитектурой Версальского дворца — идеала классицизма в зодчестве? «...Сравните итальянский фасад школы Бернини, перегруженный... статуями в развевающихся одеждах: их руки, ноги, бедра — в движении... они падают в конвульсиях; сравните эту суматоху и болтовню, это постоянное движение — **с простыми, отчетливыми, обнаженными линиями** (разрядка моя. — *В. К.*) версальской или луврской колоннады. Люлли осуществил в музыке упрощение того же порядка» [8]. Возникший в творчестве Люлли почти утрированный в своей последовательности новый стиль открыл в музыке далеко ведущие пути. С наиболее очевидной, непосредственно воспринимаемой, внешней стороны стремление Люлли к развитию нового музыкального языка проявилось в звуковой динамике и тембровой оформленности инструментальных звучаний. Общеизвестно совершенно необычное для того времени внимание, которое Люлли проявлял по отношению к

инструментальному компоненту оперных спектаклей. Он не только создал свой оркестр с строго установленным составом, выросшим из «Двадцати четырех скрипок короля», то и неумолимо работал с ним, добиваясь невиданных в то время эффектов четкости и слитности звучаний. Насколько позволял ограниченный состав оркестра того времени, Люлли разработал в своем ансамбле тонкие оттенки в динамике и тембре звучаний и с виртуозной техникой подчинил их игре светотеневых контрастов. Точнейшие ритмические акценты, подчеркнутые цезуры кадансов, цельная, внутренне уравновешенная

[8] **Роллан Р.** Музыканты прошлых дней. М., Музгиз. 1938, с. 192. Мы не присоединяемся к иронической характеристике Роллана итальянского барокко в архитектуре, но нам представляется, что основные черты французского классицизма оттенены на этом фоне весьма удачно.

<стр. 302>

фразировка — все это отражало, подчеркивало и делало логически завершенными закономерности музыкального языка Люлли в целом, и прежде всего ясную, внутренне оформленную мелодическую и гармоническую структуру.

«...Точность интонаций, мягкость и ровность игры, отчетливый решительный удар всего оркестрового состава, берущего аккорд (так называемый «первый удар смычка»...)» [9], — эти особенности оркестра Люлли современники воспринимали в первую очередь.

Чем была вызвана такая целеустремленная работа над оркестровым звучанием?

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

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

[9] **Muffat G.** Floriligium. Denkmaler der Tonkunst in Österreich. II Band, Zweite Hälfte, S. 32.

<стр. 303>

стороны? Здесь Люлли явно обратился к художественным принципам, которые лежали в основе народно-хороводной и танцевальной музыки и были созвучны его собственной концепции.

Вкратце эти принципы можно суммировать так.

Хороводно-танцевальная музыка является выражением коллективно-организованного действия. Поэтому в ее стиле отражено стремление к строгой оформленности звучаний.

Принципы звуковой организации тяготеют в ней к особенностям танцевальной, поэтической и театрально-постановочной структуры.

Близость к **танцевальному** началу проявляется в длительной остинатности одной ритмической ячейки, простоте и лаконичности этой ритмической ячейки и ясной акцентированности сильной доли.

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

Одновременно хоровод неразрывно связан и с моментами **театрализации**, например, с периодическим чередованием сольного и группового исполнений, создающим эффект упорядоченных контрастов. В музыке это проявляется в элементах рондообразности или в прямой куплетности с рефреном.

Эти принципы, которые в народном искусстве выражены в элементарной, по существу эмбриональной, форме, Люлли развил, максимально подчеркнул, собрал в единую неразрывную систему.

Рассматриваемые ниже закономерности проявляются (как уже было сказано) не только в балетных сценах, хотя там, быть может, они выражены более непосредственно. Они лежат в основе и хоровых, и ансамблевых, и сольных, и самостоятельных инструментальных эпизодов (например, в увертюрах или интермедиях к театральным постановкам). И только развернутые монологи или «полуречитативные» сцены, близкие по интонированию и декламации классицистской трагедии, выпадают из этого общего стиля.

Обратим внимание прежде всего на структуру музыкальных номеров у Люлли.

<стр. 304>

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

Для каждого танца, культивируемого в придворном спектакле — бурре, гавота, аллеманды, сарабанды, ригодона, чаконны, куранты, бранля и других, в частности и для марша и менуэта (о которых подробнее речь впереди), — композитор разработал лаконичный и максимально выразительный ритмический мотив. Каждый такой мотив становится конструктивной ячейкой относительно крупного, завершенного музыкального номера.

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

Художественный инстинкт подсказал ему принципы группировки материала в согласии с безусловным законом музыкального восприятия: в сознании слушателя последовательные сходные мотивы расчленяются, а разнородные объединяются [10]. Люлли так варьирует и сопоставляет остинатные ритмические мотивы, что вместе они образуют цельные законченные музыкальные построения с определенной логикой внутреннего движения.

Наиболее распространенные типы структур Люлли совпадают с хорошо известными структурами классического периода. Отдельные такты-ячейки группируются и по принципу суммирования (простого, по схеме 1 + 1+2, двойного: 1 + 1+2 + 4 или «перемены в 4-й раз», — АААВ), и дробления (из восьмитактной или четырехтактной фразы вычленяется краткий мотив и самостоятельно

[10] Этот закон был сформулирован Риманом чуть ли не два века спустя.

<стр. 305>

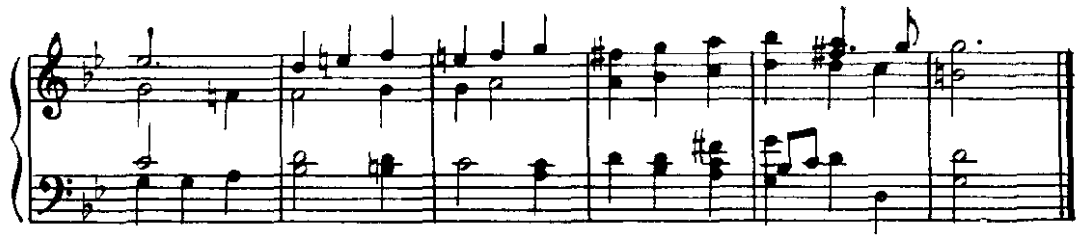
проводится несколько раз, с последующим суммированием). Иногда на элементарную танцевальную периодичность Люлли наслаивает другой, более сложно оформленный ритмический план и также проводит его строго периодически. Небольшие завершённые построения группируются в более крупные конструкции, в которых эффект членящих цезур всячески акцентирован.

Приводим фрагменты из произведений Люлли, типичные для его музыкального языка. Структурные особенности, которые были указаны выше, здесь выявлены столь непосредственно, что нет нужды специально анализировать их. Вначале даются инструментальные отрывки (примеры 280—284), далее следуют вокальные номера, которые точно воспроизводят структурные закономерности, идущие от балета (примеры 285—288).

Люлли. «Тезей». Танец

280

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with rests, and chordal accompaniment. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in the bass line with more active eighth notes. The fourth system concludes the fragment with a final cadence.



281

«Тезей». Балетная сцена



282 Gracieusement

«Тезей». Балетная сцена



283

«Армида» Инструментальный ригурнель



284

«Брак поневоле». Гавот



285

«Тезей». Хор фурий

286 Suite de la Sagesse

«Армида» Хор «Эхо»
Suite de la Gloire

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

«Психея». Трио.

287

Musical score for the second system, starting with measure 287, showing a treble and bass clef with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

Musical score for the third system, continuing the piece with a treble and bass clef and a melodic line in the treble.

Musical score for the fourth system, showing a treble and bass clef with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

288

«Брак поневоле». Повествование красавицы

Musical score for the fifth system, starting with measure 288, featuring a treble and bass clef with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

<стр. 309>



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

Периоды в свою очередь складываются в более крупные конструкции, образующие собственно форму музыкального произведения. У Люлли встречается завершенная двухчастная форма, симметричная трехчастность, так называемая старинная двухчастная форма с элементами разработки, и другие. Особенное распространение получила у него форма рондо, развивающая принцип хороводного чередования соло и припева, который таит в себе возможности контрастных сопоставлений. Многие хоровые эпизоды в его операх организованы рондообразно. В высшей степени характерен для них и эффект так называемого «эха»: подчеркнутое противопоставление самых крайних динамических оттенков на повторном тематическом материале (см. пример 286).

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

Прямым следствием танцевально-остинатной структуры явилась аккордово-гармоническая ткань музыки Люлли. В ней в целом исчезли такие «пережитки» хоровой полифонии, как тенденция к свободно развертывающейся мелодике, к самостоятельности голосов, к случайным (с точки зрения функциональной гармонии) сочетаниям

<стр. 310>

звуков. Правда, на наш слух, и у Люлли гармонические обороты звучат подчас архаично, и у него не господствует еще подчеркнутая вводнотонность кадансов, неотделимая от языка венских классиков. Модуляция метроритмическими средствами (достигаемая при помощи многократного совпадения сильной доли с тоническим аккордом новой тональности) для него более характерна, чем доминантсептаккордовые разрешения. И тем не менее фактура всех его балетных, хоровых, ансамблевых номеров определяется тенденцией к «чистой» трезвучной гармонии.

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

Разумеется, не Люлли открыл закон тональных тяготений. Модуляции в сторону доминанты встречаются очень рано (они ясно намечены уже у Фрескобальди).

Постепенное формирование функциональных аккордовых взаимоотношений — важнейшая линия развития музыкального мышления XVII века, проявившаяся во всех сферах музыкального творчества. Нет никаких оснований особенно связывать ее с оперным искусством. Однако и в складывающиеся законы гармонии Люлли также внес

характерный театральный штрих. Создавая музыку как параллельный план к балетному «сценарию», Люлли проводил свой тональный план так ясно и целеустремленно, так подчеркивая заложенные в нем возможности симметрии и периодичности, что модуляция становится у него элементом колоритного, декоративного театрального стиля. Тоника-доминанта — доминанта-тоника — вот остов тональной симметрии, ставшей типичным элементом в театральной музыке Люлли. Иногда он дает и периодическое чередование тоники и доминанты, предвосхищая структуру классического периода (например, в марше из «Тезея»).

Люлли «Тезей». Марш



<стр. 311>



Композитор подчеркивает тональный план при помощи таких внешних, но непосредственно действующих приемов, как смена темпа, динамики, ритмического рисунка после кадансовой остановки. Так, в частности, строится музыка его интермедии к опере «Жсеркс» Кавалли. Периодическое противопоставление темпов (Grave и Gai) совпадает с модуляцией в другую тональность. Появление нового тонального центра акцентируется ритмически сильной долей и цезурой.

На основе новых ритмогармонических эффектов (неразрывного сочетания аккордовой фактуры, тональной организации и отчетливого моторного ритма) и родились, в частности, маршевые и менуэтные эпизоды Люлли, столь характерные для созданного им стиля.

Марш возник у Люлли как музыкальная параллель к сценам торжественных процессий, как музыкальное воплощение коллективного организованного движения. Связанный с неизменным периодическим упором на одну и ту же ногу, он стал подчеркнuto двудольным. Менуэт же у Люлли представлял иную разновидность придворного церемониала. Он был отмечен поклонами-реверансами поочередно и в левую и в правую сторону, что соответствовало его трехдольному размеру. И марш и менуэт отличались акцентированными сильными долями, четкой расчлененностью структуры, сдержанным, размеренным темпом, и оба были носителями величественной постановочной торжественности в музыке.

С Люлли начинается эпоха классицистского ритмического мышления, завершившаяся только в творчестве Бетховена. Насколько важным элементом музыкального классицизма была ритмико-структурная сторона, мы можем судить хотя бы по некоторым неоклассицистским тенденциям нашего времени. Своеобразной реакцией на структурную расплывчатость и самодовлеющую красочность позднеромантической и импрессионистской музыки явилось

<стр. 312>

культивирование многими композиторами XX века нарочито строгого ритмического стиля. На основе иного ладогармонического, мелодического, тембрового материала они, в частности, возродили и отчеканенные, моторно-остинатные ритмические структуры (последние, как законченный стилистический элемент, берут свое начало в архитектурно совершенном оперном спектакле Люлли). Вспомним хотя бы «Классическую симфонию» Прокофьева, «Сюиту 1922 год» Хндемита, «Провансальскую сюиту» Мийо.

Единство всех элементов, подчиненных главенству рит-мико-структурного начала, — первый принцип стиля, созданного Люлли. На этом фоне возникает второй — игра уравновешенных контрастов. Так, через тональные, динамические, фактурные противопоставления создаются рон-дообразные эффекты в сценах процессов (например, в маршевой сцене из «Тезея»). В мотивно-ритмических вычленениях участвует игра регистровых переключек. Повторные построения всегда динамически контрастны. И все светотеневые эффекты точно сбалансированы, ясно противопоставлены друг другу, замкнуты в своей завершенности. При этом согласованность между ритмогармоническим планом в музыке и «сценарным» планом балета иногда почти наглядно ощутима. Не требуется особенно тонкого чутья, особенно развитого воображения, чтобы реально представить себе, как все типизированные музыкальные приемы Люлли первоначально мыслились им в неразрывной связи с упорядоченными фигурами классического балета. Вспомним теперь рассмотренные выше характерные признаки структуры в симфониях венских классиков, и мы без труда распознаем их близкое родство со стилем оперной музыки Люлли.

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

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

Так, идея упорядоченного контраста воплощена в заостренном противопоставлении двух частей увертюры, где

<стр. 313>

сталкиваются гомофонный и полифонический стили [11], медленный и быстрый темпы, массивное звучание *tutti* и *dpf* ференцированные линии струнных, *forte* и *piano* и т. и Принцип расчлененной периодичности и симметрии осуществляется в структуре увертюры — в периодическом построении первой части, в подчеркнутых цезурах между периодами и между двумя частями, в эффекте «окаймляю шей» симметрии, достигаемом благодаря сжатоному проведению темы первой части в конце.

Торжественный маршевый стиль проявляется в тяжеловесных, отчеканенных пунктированных ритмах, массивной аккордовой фактуре, сдержанном темпе первой части. Вплоть до интродукций к «Самсону» и «Мессии» Генделя, к оркестровым сюитам Баха, к «Лондонским» симфониям Гайдна, симфониям D-dur (без менуэта) и Es-dur, увертюре к «Дон-Жуану» Моцарта, «Патетической сонате», Первой симфонии Бетховена тянутся нити от французской увертюры. Ее значение для инструментальной музыки XVIII века неоспоримо. И все же воздействие оперного стиля Люлли на инструментальную культуру XVIII века ни в какой мере ею не исчерпывается.

Между операми Люлли и венской классической симфонией (то есть между 70—80-ми годами XVII века и таким же периодом следующего столетия) зародились и расцвели инструментальные школы, которые, впитав в себя стилистические принципы Люлли, преломили их на австро-немецкой почве и донесли до венских классиков. Оркестровая сюита, *concerto grosso*, венская бытовая сюита (так называемая «*Nachtmusik*») — вот разные звенья инструментальной музыки, которые последовательно, начиная с последней

четверти XVII века, передавали друг другу «по эстафете» устремленные в будущее принципы «версальского мастера».

4

Люлли пользовался широчайшей общеевропейской славой. Из всех стран Европы (Италии, Англии, австро-немецких княжеств) стекались музыканты в Париж для

[11] Как уже было сказано, в инструментальной музыке XVII века полифония, отвергнутая оперой, продолжала широко развиваться. Одну из частей своей увертюры Люлли пишет, как правило, многоголосном стиле.

<стр. 314>

того, чтобы под руководством ведущего композитора Франции приобщиться к новейшим музыкальным достижениям. Подобно тому как дворец Людовика XIV и вся его художественная атмосфера служили эталоном для княжеских дворов Европы, так и музыкальный стиль французской оперы, даже после смерти ее создателя, продолжал восприниматься как критерий современности в музыке. При этом сам жанр лирической трагедии, созданный Люлли, не укоренился ни в одной стране, кроме Франции. Итальянская опера, которая (как мы видели выше) была призвана играть роль ведущего музыкального жанра в общеевропейском масштабе, практически не поддавалась влиянию оперной эстетики Люлли. Вплоть до реформы Глюка она шла своими собственными путями.

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

В австро-немецкой оперной культуре влияние Люлли менее заметно. По существу, вплоть до Моцарта в ней господствует итальянский музыкальный театр. Отдельные попытки Кайзера или Генделя «омолодить» итальянскую оперу *seria* чертами лирической трагедии Люлли не привели к сколько-нибудь устойчивым результатам.

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

В известной степени принципы Люлли сказались в обогащенной композиции кантатно-ораториальных жанров. (Так, многие оратории Генделя строятся по принципу контрастного, а иногда и контрастно-симметричного расположения музыкального материала: хоровых и сольных номеров; ансамблей в манере строгой полифонии *a cappella* и свободных, преломляющих оперный ариозный стиль; инструментальных и вокальных эпизодов и т. п. На

<стр. 315>

такой же основе возникает и крупномасштабная структура баховских пассионов.) Однако в целом этот вид творчества, прочно связанный с традициями духовного искусства, был слишком чужд эстетике придворной оперы. А его многоголосный склад, отличающийся свободным развертыванием мелодических линий, «густыми» смешанными хоровыми тембрами, не поддавался четко расчлененной, танцевально-периодической структуре музыки французского театра классицизма.

Где же и каким образом в таком случае проявлялось могущественное влияние Люлли? Почему именно ему приписывается заслуга воплощения в музыке духа и стиля эпохи Людовика XIV? Почему один из ведущих музыковедов нашего времени называет Люлли

основоположником «формального мышления великого века» («the formalism of the grand-siècle») [12], создателем общеевропейского «универсального музыкального языка» [13]. Если раздвинуть рамки обозреваемой нами картины и включить сюда явления, развивавшиеся за пределами оперы, то можно увидеть, что творчество Люлли имело действительно громадный резонанс общеевропейского масштаба. Созданный им художественный стиль продолжил свою жизнь вне сцены, в новейших жанрах оркестровой музыки, которая только в век Люлли и в значительной мере под его воздействием начинала становиться самостоятельным и важным художественным течением.

Для австро-немецкой культуры (от которой венская классическая симфония неотделима) французские влияния играли огромную роль уже начиная с середины XVII века. Вне художественных импульсов, приходивших с той стороны Рейна, нельзя понять развитие ни немецкой, ни тем более венской музыкальной жизни. Предвестником «французской моды», захлестнувшей немецкую инструментальную культуру, был вышедший в 1682 году сборник пьес С. Куссера под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу» («Composition de Musique Suivant la Methode Française»). Но начало глубоких и устойчивых «версальских» влияний совпадает с появлением

[12] **Lang P.** Music of Western civilization. London — N. Y., 1942, p. 537.

[13] Там же, с. 383.

<стр. 316>

в 1695 году в Германии первых оркестровых сюит, написанных сознательно и подчеркнута «во французской манере» (то есть в подражание Люлли).

Один из опусов принадлежал И. Г. Фишеру. Композитор не только объединил свои танцы под общим французским названием «Le Journal du Printemps», но и посвящение маркграфу Баденскому написал на французском языке. И уж совершенно «по-французски» звучит музыкальный язык его сюит. Каждая из них открывается увертюрой, представляющей собой точный слепок с увертюры Люлли. Марши, менуэты (построенные по образцу таковых из французской оперы), гавоты, ригодоны, чаканы, «арии» и другие номера балетно-танцевального склада прямо возвращают нас к стилю оперных сцен Люлли. Рондо-образные конструкции, эффекты «эха», периодические построения — все это перенесено из французской лирической трагедии.

Приведем два отрывка: один из маршеобразного номера в манере «эха», другой заимствован из менуэта.

Фишер. Марш

290

Фишер Менуэт

291

<стр. 317>

Еще более значительным событием для австро-немецкой музыки было появление оркестровых сюит (16³, 1698) эльзасца Г. Муффата, который провел несколько лет до того в Париже, обучаясь у придворного музыканта Людовика XIV. Этот момент и ознаменовал рождение концертной оркестровой сюиты — именно концертной, эстрадной, а не бытовой, — отличающейся мощными ассоциативными связями с оперной и балетной музыкой Люлли. Вся австро-немецкая литература в этом жанре, вплоть до Баха и Телемана, написана в русле муффатовской традиции.

Муффат предпослал своим сборникам развернутое предисловие на французском языке, в котором подробно анализировал художественные приемы Люлли, подчеркивая, что они

«могут служить нашей цели» [14]. Его восхищение изящным стилем Люлли не знает границ. Он преклоняется перед его умением совместить движения танца с красотой собственно музыкального звучания. Он обращает внимание на четкость и акцентированность ритмики, удивительную стройность оркестрового звучания, слаженность фразировки. Он улавливает стремление Люлли к предельной индивидуализации и строгой выдержанности темпа и ритмического рисунка для каждого отдельного номера. Он понимает художественный смысл повторений Люлли, сущность его структуры. Не противопоставляя прямо немецкие полифонические традиции гомофонно-гармоническому стилю Люлли, он все же выделяет те стороны французского музыкального языка, которые связаны с балетно-танцевальной структурой. Муффат мыслил свои циклы как «сценическую музыку вне сцены», объединяя в одно произведение ряд балетных

[14] **Muffat G.** Floriligium. Denkmaler der Tonkunst in Österreich. II Band, Zweite Hälfte, S. 32.

<стр. 318>

танцев и театральных картин. Осуществлял он это всецело в рамках оркестровой музыки, но программные названия его пьес вызывают прямые и яркие ассоциации с образами французской оперы: «Кавалеры», «Призраки», «Арии амазонок», «Крестьяне», «Жандармы», «Горбуны», «Канарейки» и т. д. Каждой сюите предшествует французская увертюра, в каждой много менуэтов. Именно этот танец, в котором как в капле воды отразилась сущность постановочно-театрального стиля Люлли, заполнил новейшую оркестровую музыку Германии. Традиционные танцы старинной бытовой камерной сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига) отступили перед ним на второй план. Приводим фрагменты из оркестровых сюит Муффата. Их сходство с музыкой Люлли бросается в глаза (индивидуализация танцевального ритма, остиная повторность, периодическая структура, прием переключек и другие).

292 Муффат. Менуэт

293 Муффат. Менуэт «Военный»

<стр. 319>

294 Муффат. «Канарейки»

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

пределы камерной манеры письма. Ни в трио-сонате, ни в скрипичной сюите нет и намека на общедоступный, театральный облик оперного оркестра Люлли [15]. Что же касается немецкой оркестровой сюиты, то ее тембровое звучание отличалось той компактностью, простотой, четкостью, которые являются носителями театрально-эстрадного начала и которые позднее безраздельно господствовали в венской классической симфонии. В высшей степени важно и то, что профессионально разработанный, установившийся состав инструментального ансамбля Люлли подготовил основы будущего классического оркестра, с его четко разграниченными оркестровыми группами и ведущей ролью струнных инструментов.

[15] Мы увидим в дальнейшем, что почти одновременно и в янской опере вырабатывался свой оркестровый жанр — *sinfonia* (увертюра), — оказавший наиболее непосредственное влияние на симфонию. Однако оркестровый стиль Люлли опередил итальянскую школу. Оркестровая сюита родилась одновременно с итальянской увертюрой, независимо от нее и под прямым воздействием французской оперы, влияние которой в первой половине XVIII века на инструментальную культуру Германии и Австрии было гораздо более значительным, чем влияние итальянской оперной увертюры.

<стр. 320>

Несколько лет спустя (1701) и на австрийской почве был создан классический сборник оркестровых сюит: «*Concentus musico instrumentalis*» И. Фукса. Ярко и талантливо в нем соединились стилистические принципы Люлли и традиции австро-немецких бытовых сюит. Стиль, созданный Фуксом, господствовал на протяжении полувекового периода, по существу уже соприкасавшегося с творчеством Монна, Вагензейля и молодого Гайдна. Оркестровая сюита просуществовала недолго, но перед разработанными в ней художественными принципами открывалось блестящее будущее. Ее характерные стилистические черты продолжали жить и после упадка самого жанра, когда сюита исчерпала себя как ведущее художественное течение. Два других вида оркестровой музыки, вытеснивших сюиту с главного пути развития инструментальной музыки, вобрали ее наиболее прогрессивное и жизнеспособное начало и стали непосредственным предшественником венской классической симфонии. Одним из этих видов был *concerto grosso* (и отчасти рожденный им сольный концерт), другим — возрожденная старинная австро-немецкая бытовая сюита («*Nachtmusik*»). Оба непосредственно подводят к симфонии.

Жанр *concerto grosso* возник в последней четверти XVII века как оркестровая разновидность трио-сонаты. Вплоть до первых концертов Корелли (1712) он не имел ярко выраженных самостоятельных признаков, за исключением того, что был намеренно противопоставлен камерному облику традиционной скрипично-ансамблевой музыки. Родовые признаки трио-сонаты сохраняются в оркестровом концерте до самого конца его пути. В этих признаках (полифонический склад первой части, созерцательное настроение прелюдий, отвлеченный характер некоторых танцевальных номеров) и заключается главное принципиальное отличие сложившегося *concerto grosso* от поглощенной им оркестровой сюиты. Однако Корелли наполнил этот жанр яркими театральными чертами. В частности, через сюиту, так тесно связанную с оперно-балетными приемами Люлли, он усилил и развил основной формально-выразительный принцип оркестрового концерта — периодическое чередование контрастов. В *concerto grosso* этот принцип вылился в противопоставление групп *solì* и *ripieni*, *piano* и *forte*, в сольном концерте — в постоянном чередовании партий солиста и *tutti*. От оркестровой

<стр. 321>

сюиты *concerto grosso* воспринял и жанрово-рельефные балетные номера, соседствующие со своими отвлеченными прототипами; интродукцию, сочиняемую неизменно по образцу увертюры Люлли; рондообразные и другие подчеркнута периодические расчлененные конструкции. Классические концерты Генделя в полной мере отражают двойственное происхождение этого жанра, его известный эклектизм. Элементы итальянской трио-

сонаты, с ее углубленно-созерцательным, отвлеченным камерным обликом, совмещаются в нем с рельефными, театрально-программными танцевальными номерами немецкой оркестровой сюиты [16].

Венская «уличная музыка» — бытовая сюита «Nachtmusik» — имела старинные традиции. Не случайно художники в австро-немецких княжествах, воплощая образы и стиль Люлли, избрали путь оркестровых пьес. Правда, под натиском своего профессионального, сильно «офранцузенного» соперника бытовая сюита на время совсем угасла. К середине века она опять возродилась, но уже в сильно преображенном виде. Восприняв структурно-стилистические черты профессиональной сюиты, ее приемы формообразования, театрализованный облик, она соединила их с мелодикой бытовых «уличных» напевов. Именно с подобных сюит — венских серенад, кассаций, дивертисментов — и начинал свой путь как инструментальный композитор молодой Гайдн.

Преимственность между оркестровой сюитой и венской классической симфонией прослеживается главным образом не в мелодической сфере. Мы видели выше, что типичный склад симфонического тематизма был в решающей степени подготовлен мелодическим стилем итальянских оперных арий. У самого Гайдна (тематизм которого в нашем восприятии неотделим от музыки венского городского быта) симфонии раннего и среднего периода еще очень оперны по своему мелодическому складу. В то время как его первые квартеты, отталкивающиеся от традиций «Nachtmusik», во многих отношениях близки австро-немецкой оркестровой сюите, произведения того же периода в симфоническом

[16] Сольный концерт в большей степени, чем concerto grosso, связан с итальянскими традициями и значительно меньше поддался французским влияниям.

<стр. 322>

жанре явно тяготеют к мелодике итальянской увертюры. И если сам Гайдн в поздний период творчества сблизил тематизм своих симфоний с народно-бытовым мелодическим стилем, издавна свойственным его квартетам, то ни Моцарт, ни Бетховен в этом отношении не пошли по его пути.

Однако в области структурных (и отчасти формообразующих) приемов наблюдается иная картина. Здесь господствуют именно те принципы, которые при посредстве учеников и последователей Люлли были донесены от французского оперно-балетного спектакля до венской инструментальной культуры последней четверти XVIII века. Непрерывная преемственность соединяет два явления, отделенные друг от друга целым столетием. Одно из них провозгласило впервые принципы классицистской структуры в музыке, другое завершило эпоху классицистского музыкального мышления.

У Бетховена есть произведение, которое сильнее и ярче, чем это могли бы осуществить исторические исследования, «перебрасывает мост» от симфонического творчества венских классиков к Люлли. В 1812 году, наметившем в истории Западной Европы поворот к реставрационной эпохе, Бетховен сочинил удивительнейшую симфонию. После «Героической» и Пятой, после увертюр к «Кориолану» и «Эгмонту», после Пятого фортепианного и скрипичного концертов и квартетов, посвященных Разумовскому, — короче говоря, после своих величайших шедевров, утвердивших полную эмансипацию от раннеклассицистских традиций, Бетховен пишет Восьмую симфонию, в которой угадывается восхитительно тонкая пародия на идеалы века Просвещения. Можно усмотреть в этой камерной, ультраклассицистской симфонии добродушную усмешку по адресу ранних венских классиков. Она сразу вызывает в памяти опусы Гайдна и Моцарта. И, однако, стоит нам углубиться в сравнительный анализ Восьмой симфонии и стиля Гайдна и Моцарта, как становится очевидным, что Бетховен пародирует здесь не только музыку своих непосредственных предшественников. Он преподносит в юмористическом плане те более общие принципы классицизма, которые лежали уже в основе «новейших» музыкальных течений конца XVII столетия.

Вспомним нарочитую расчлененность и симметрию главной партии Восьмой симфонии с ее упорядоченными

<стр. 323>

динамическими контрастами в манере «эха» и механический «игрушечный» характер разработочного мотива. Представим себе Allegretto scherzando, где эффект механической ритмической остинатности сгущен до карикатурности и образует художественное содержание музыки. В финале комически преувеличенная рондообразность, переплетаясь с типичнейшей выразительностью жиги — традиционного финала танцевальной сюиты, — вызывает в памяти инструментальное искусство далекого прошлого. И, наконец, «ключ» художественного замысла всей симфонии — менуэт, единственный симфонический менуэт Бетховена [17]. Размеренный темп, акцентированные ритмические фигуры, ассоциирующиеся с балетными движениями, «великолепные» обрамляющие ригурнели, подчеркнутые светотеневые эффекты (чередование *piano* и *fortissimo*, струнных и духовых инструментов) — все вызывает в памяти придворно-церемониальный стиль. Приводим примеры:

Allegro vivace e con brio Бетховен. Симфония № 8. Главная партия

295

P dolce

[17] Формально это не точно, так как третья часть Первой симфонии Бетховена тоже носит название «Менуэт». Однако по своему выразительному облику ее стремительная, задорная музыка совершенно лишена черт «менуэтности». И уже во Второй симфонии Бетховен, как известно, откровенно называет третью часть «Скерцо».

<стр. 324>

Musical score for measures 294-295. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *sf*.

296 2. Конец экспозиции

Musical score for measures 296-297. Measure 296 is the second ending. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

297 Вторая часть

Allegretto scherzando

pp sempre staccato

Musical score for measures 297-298. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. The tempo is *Allegretto scherzando* and the dynamics are *pp sempre staccato*.

Musical score for measures 298-299. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. The tempo is *Allegretto scherzando* and the dynamics are *pp sempre staccato*.

298 - Финал

Allegro vivace

pp

Musical score for measures 298-300. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. The tempo is *Allegro vivace* and the dynamics are *pp*.

299 [Tempo di Menuetto]

Cor. Tr-be V-ni

Cor. Tr-be V-ni

Через призму бетховенского юмора мы ощущаем глубокую связь между «языком» ранних венских классиков и теми классицистскими формами выражения, которые впервые приняли законченный стилистический облик в оперно-балетном театре Люлли.

5

Стройная и целеустремленная форма гайдновско-моцартовской симфонии на самом деле очень многослойна. Ее кажущаяся простота есть простота высшего порядка, в которой переработаны и обобщены выразительные приемы многих предшествующих инструментальных жанров. Ни сонатная форма, ни строение симфонического цикла не совпадают с основными формообразующими приемами оркестровой сюиты или concerto grosso. Гораздо очевиднее и значительнее связь формообразующих принципов симфонии с итальянской оперной увертюрой [18]. Тем интереснее на этом фоне увидеть наследие оркестровой сюиты. Вне структурных элементов оркестровой сюиты выразительность симфонии была бы совсем иной. Об этом можно судить по самой увертюре, ранней камерной симфонии и клавирной сонате доклассического периода. Более того, и в

[18] Подробнее об этом см. в разделе 6 настоящей главы.

рамках самого симфонического цикла встречаются сонатные части, которые имеют совсем другие образно-эмоциональные оттенки, чем сонатные аллегро. Иногда и вторые части симфоний у позднего Моцарта и раннего Бетховена созданы на основе сонатности. Но в этих свободных «ариозных» частях элементы структурной упорядоченности, идущей от Люлли, как правило, завуалированы, не подчеркнуты. И в результате их музыка лишена той объективности стиля, «постановочности», которые характерны для всех других частей венской классической симфонии. Именно черты сюитной структуры, продолжающие свою жизнь в рамках сонатно-симфонического аллегро, придают гайдновско-моцартовской симфонии ее характерную выразительность. Отсюда в большей мере и проистекают эмоциональные ассоциации с театрализованным началом.

Проследим выразительный эффект сюитной структуры в рамках сонатно-симфонической формы.

Начнем с особенностей цикла.

Симфонический цикл вырос на иной основе, чем цикл в оркестровой сюите или concerto grosso. По существу своему он трехчастен, наподобие цикла итальянской увертюры, сольного концерта, клавирной сонаты. Трехчастная структура этих жанров симметрична, замкнута, благодаря чему она и таит в себе известный намек на «потенциальную одночастность». На этом фоне достаточно одной лишней части, чтобы замкнутость формы распалась, чтоб возникло ощущение свободной периодичности. Первая, вторая и последняя части симфонического цикла точно соответствуют замкнутой симметрии трех разделов итальянской увертюры. И вместе с тем симфония четырехчастна.

Художественная логика оркестровой сюиты, выросшей из театрально-балетной музыки, заключается в том, что сюита представляет собой как бы экспозицию, «показ» отдельных «сценок-картин», свободно следующих одна за другой. Само слово «сюита» означает «набор», «гарнитур», не ограниченный внутренними законами и не замкнутый извне. До известной степени его можно и увеличить и уменьшить, не нарушая сколько-нибудь существенно его художественный облик. Разумеется, строение сюиты не хаотически произвольное. В ее основе заключены скрытые закономерности. (Так, например, принцип контрастного чередования последовательно воплощен в расположении двудольных и трехдольных танцев; наблюдается

<стр. 327>

определенное тяготение медленных частей к центру, а наиболее оживленный темп, как правило, совпадает с финалом.) Однако в целом **принцип свободной экспозиции безусловно господствует над стремлением к замыкающей симметрии**. Специфику сюитного цикла особенно наглядно оттеняет сопоставление с замкнутым трехчастным циклом современного ему итальянского сольного концерта или итальянской увертюры. Введение новых частей или сокращение одной из них сразу разрушает принцип замыкающей репризности. Можно ли представить себе арию da capo, в которую вторгся бы лишний тематический эпизод или откуда выпала бы реприза? Столь же немыслима и структура итальянского концертного или увертюрного цикла, основанная на свободном «нанизывании» частей. А оркестровая сюита принципиально не замкнута, свободна, «калейдоскопична». В самой ее структуре отражена идея балетно-театральных картин. Это наследие танцевальной сюиты, сохранившееся вплоть до первых двух симфоний Бетховена, придает симфоническому циклу черты внешней, театральной «экспозиционности». Разве не возникают здесь ассоциации с галереей «театральных картинок», воплощенной в оркестровых сюитах Муффата? Разве не вспоминается композиция балетно-театральных сцен у Люлли? Цикл итальянской увертюры, с которым так тесно связана структура ранней симфонии, менее непосредственно тяготеет к сфере внешних, объективных образов, к экспозиционному началу, чем сюитная многочастность симфонического цикла.

Особенно пристального внимания заслуживает «лишняя» часть симфонии — то есть менуэт, который в свое время вызывал такую антипатию ранних северогерманских симфонистов, что они даже отказывались включать его в свои циклы. И в самом деле, вторгаясь между «лирическим центром» и финалом, он тем самым нарушает ожидаемую замкнутую трехчастность. В обобщенной музыке так называемого «абсолютного стиля», к которой безусловно принадлежит венская классическая симфония, эта часть — единственная, имеющая определенное и неизменное программное название. Уже само по себе оно не только не оставляет никаких сомнений относительно непосредственного родства между симфонией и оркестровой сюитой, но с поразительной конкретностью указывает на их

<стр. 328>

общие «генеалогические» корни. В третьей части симфонического цикла — менуэте — мы видим прямого потомка той культуры, которая в музыке приняла классический облик при дворе Людовика XIV.

Из всех танцев, культивировавшихся в профессиональном творчестве той эпохи, один менуэт пережил своих «сверстников». В полном «расцвете сил» он вошел в новый, «сонатно-симфонический век» и сумел в значительной мере стать выразителем его ритмического мышления. При жизни Люлли с менуэтом в известной мере соперничали и другие танцы, связанные с придворным церемониалом, например полонез или гавот. Величавая, торжественная размеренность характерна для всех этих трех представителей «версальской» культуры. Однако ни гавот, ни полонез не заняли сколько-нибудь видного места в оперной или инструментальной музыке венских классиков, а «менуэтность» в высшей степени характерна для нее [19]. Отзвуки менуэта пронизывают многие оперные арии и сонатно-симфонические темы композиторов второй половины XVIII века. Сошлемся хотя бы на «пасторальные» образы глюковского «Орфея», на оркестровую картину «покоя» из увертюры к его же «Ифигении в Тавриде», на тему *Larghetto* из Второй симфонии Бетховена, на *Andantino* из моцартовской симфонии D-dur (без менуэта) и многие другие. «Менуэтность» в такой же мере типизирует их «моторное мышление», в какой «вальсовость» характерна для романтиков или «джазовая двудольность» для западных композиторов 20-х годов нашего века. Из всего многообразия танцев, образующих оркестровую сюиту XVII—начала XVIII столетий, симфонический цикл отобрал и узаконил именно этот размеренный трехдольный танец, который впервые вошел в мир профессиональной музыки через балетное творчество Люлли.

Поскольку менуэт известен в двух вариантах — и профессиональном и народном, — нужно уточнить, какая именно из двух разновидностей этого танца представлена в венской классической симфонии. В циклах Гайдна и Бетховена встречаются менуэты с затактом, связывающимся с народными традициями и слегка нарушающим

[19] Напомним, что речь идет не об интонационном, а о метроритмическом и структурном складе тематизма.

<стр. 329>

утрированную акцентированность сильной доли, величаво-спокойное движение «придворного» менуэта. Нет ли здесь прямого проникновения народной музыки в симфонический цикл?

Подобная возможность, однако, исключается, как только мы обращаем внимание на структурные особенности симфонического менуэта. Все без исключения третьи части симфоний построены по единой схеме, не поддающейся никаким отклонениям. С подчеркнутой последовательностью в ней осуществляются приемы, хорошо знакомые нам по классицистскому стилю придворного театра Франции. Если же в некоторых циклах и встречаются элементы более подвижного и свободного народного танца, то происходит это только на основе прочно утвердившихся приемов профессионального менуэта и всецело в рамках его стиля. Именно таков «затактовый» менуэт из бетховенского септета, с характерным для него обликом величавой церемониальности. Подчеркнутые эффекты уравновешенной контрастности и расчлененной периодичности в менуэтах Гайдна создают ясное различие между симфоническим и народным танцем. Достаточно сравнить почти любой оркестровый менуэт Гайдна с бытовыми миниатюрами Шуберта в жанре лендлера или танцевальными жанровыми сценами «Волшебного стрелка» Вебера, чтобы в полной мере ощутить театрально-балетное происхождение менуэта в симфоническом цикле.

300 *Menuetto* *Allegretto* Гайдн. Симфония Es-dur

301 *Tempo di Valse* Вебер. «Волшебный стрелок»

<стр. 330>

«Канонизированные» структурные и формообразующие приемы менуэта с максимальной степенью концентрации и лаконичности воплощают те художественные принципы, которые лежали в основе стиля Люлли. В этой концентрации есть нечто нарочитое, «игривое». Все те приемы, которые в других частях цикла могут быть поданы более завуалированно, здесь преподносятся с какой-то наивной, прямолинейной откровенностью. И подчеркнутая краткость тематических образований, и их последовательная «квадратность», и контрастная трехчастная форма с ее характерной «рондообразностью», с расчленяющими эффектами [20], и типизированная инструментовка, обыгрывающая прием противопоставления массивного tutti звучаниям солирующих инструментов, — все здесь выпячивает, обнажает, почти пародирует классицистские принципы упорядоченной контрастной периодичности и симметрии. Но, быть может, главное наследие оркестровой сюиты — прием **ритмической остинатности**, который лежит в основе развития менуэта и в несколько измененном виде

образует важнейший специфический элемент структуры венской классической симфонии в целом.

Ведь не только менуэт построен на ритмически остиной основе. Мотивное развитие в сложной форме сонатного аллегро также связано с принципом «танцевальной остиности». Благодаря ему с особенной наглядностью

[20] Напоминаем схему симфонической «менуэтной» формы: AABABA CCDCDC ABA.

<стр. 331>

достигается единство и целостность столь многотемной и внутренне контрастной музыкальной формы, какой является сонатное аллегро венской классической симфонии. Речь идет отнюдь не только о симфониях танцевального склада. Разумеется, в произведениях такого рода (например, в поздних симфониях Гайдна, в Четвертой или Шестой Бетховена) эта черта особенно непосредственно ощутима. Можно предположить, что Гайдн потому так настойчиво, так последовательно внедрял в свои поздние симфонии темы танцевального склада, что благодаря им особенно ясно осуществлялось единство между характером тематизма и характером сонатного развития. Напомним еще раз, что тематизм танцевального склада вовсе не преобладает в целом в симфоническом творчестве композиторов второй половины XVIII века — ни у самого Гайдна в симфониях 60-х и 70-х годов, ни у композиторов мангеймской школы, ни у Моцарта, ни у Бетховена. А поздний Гайдн нарочито избирает такой склад тематизма, который тяготеет бы к структурным и ритмическим приемам танцевальной оркестровой сюиты [21]. На этой основе он и создал такую форму сонатного аллегро, которая стала неотъемлемым признаком венского классического симфонического стиля в целом.

Структура гайдновских тем, с их ясно выраженным моторным началом, ритмической простотой, классицистской симметрией и расчлененностью, требует мотивного вычленения в качестве основного элемента развития (наравне с модуляционным движением). Темы, более свободные по своей структуре (более расплывчатые, более многослойные или многоэлементные), плохо согласовывались бы с принципом мотивного вычленения и ритмической остиности [22]. И структура гайдновского тематизма, столь близкого принципам оперно-балетной музыки, естественно

[21] Предшественником Гайдна в этом отношении был венский композитор Георг Монн, который еще в 1740 году в своей симфонии воспроизвел типичную композиционную технику оркестровой сюиты в применении к мелодиям фольклорного происхождения.

[22] Мы имеем в виду темы, характерные, например, для главных партий мангеймских симфоний, клавирных сонат Ф. Э. Баха, основных фигурированных частей concerto grosso, традиционных органных токкат и фантазий и т. п.

<стр. 332>

поддается и расчленению и вычленению одного лаконичного мотива, и проведению принципа ритмической остиности. По существу, прием мотивной разработки, который, наряду с модуляционным движением, образует главный индивидуальный признак классической сонатности, представляет собой не что иное, как «танцевальную остиность», примененную к сфере более сложных тональных и тематических образований сонатной формы.

Правда, в разработочных эпизодах классического сонатного аллегро нет той наивной «механичности», которая неотделима от танцевального стиля оркестровой сюиты. Ритмическая остиность сонаты более усложненно варьирована и часто представляет собой цепь из нескольких родственных ритмических звеньев. Но при всем этом — можно ли не заметить, что размеренная ритмическая пульсация подчеркнута моторного характера образует важнейший органический элемент сонатного аллегро классических симфоний? Он характерен не только для Гайдна и не только для симфоний, основанных на тематизме танцевального склада. Даже в таких произведениях венских классиков, которые по

интонационному складу далеки от жанрово-танцевального начала, принципы мотивной ритмической остинатности, заимствованные из сюиты, играют роль неизменного формообразующего элемента.

Сошлемся на ряд произведений, которые, казалось бы, по своему эмоционально-образному содержанию не имеют ничего общего с балетно-танцевальной музыкой. Allegro Пятой симфонии Бетховена, с его высокой драматической напряженностью и ярчайшими тематическими ассоциациями с трагедийным музыкальным театром века Просвещения, почти всецело воздвигается на основе остинатной повторности главного ритмического мотива. Мы узнаём этот прием и в разработочном эпизоде внутри главной партии бетховенской увертюры к «Эгмонту» — эпизоде взволнованном, динамичном. В симфонии Моцарта g-moll покоряющая песенность, предвосхищающая будущий романский стиль, заслоняет на первый взгляд ее классицистские черты; это произведение часто называют романтическим. Между тем здесь налицо все признаки симфонической структуры классицизма, без единого отклонения. Разработка в финале этой симфонии Моцарта по эмоциональной напряженности не имеет себе равных среди симфонических произведений

<стр. 333>

добетховенского периода. И здесь виртуозное фугированное развитие неразрывно переплетено с остинатным проведением мотива, вычлененного из главной партии. Даже в грандиозной разработке первой части Девятой симфонии Бетховена, с ее сложнейшим полифоническим развитием, равномерно пульсирует краткий ритмический мотив моторного характера. Вспомним, наконец, и потрясающую коду этого произведения, построенную на «суровом, боевом» (Серов) ритме марша (см. пример 152, с. 199). С такой же последовательностью проходит танцевально-ритмический мотив через структуру каждой части Седьмой симфонии Бетховена (за исключением интродукции). В финале Семнадцатой сонаты Бетховена, этой удивительно обаятельной лирической музыке, остинатность единого ритмического мотива не прерывается ни в одном такте. Приводим примеры:

Бетховен. Симфония № 5

302 [Allegro con brio],

The image displays three systems of musical notation for the first system of the development section of the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The notation is in G minor, 2/4 time, and marked 'Allegro con brio'. The first system begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a rhythmic motif of eighth notes, while the left hand provides a steady pulse of quarter notes. The second system continues this pattern, showing the motif's development. The third system shows further variations of the motif, maintaining the ostinato character.

Two systems of musical notation for piano. The first system (measures 300-301) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. A *cresc.* marking is present in the first measure. The second system (measures 301-302) continues the melodic and harmonic development.

303 [Allegro] Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

Four systems of musical notation for piano, starting at measure 303. The tempo is marked [Allegro]. The score consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. *cresc.* markings are present in the second, third, and fourth systems. The piece is by Beethoven, Overture «Egmont».

A short musical excerpt for piano, consisting of two staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Моцарт. Симфония g-молл

304 [Allegro assai]

Musical score for piano, measures 304-305. The piece is in G minor and marked [Allegro assai]. The score begins with the instruction *p sempre*. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff features a steady accompaniment of chords.

Musical score for piano, measures 306-307. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings *p*, *sf*, and *f*. The bass staff continues the accompaniment with chords and dynamic markings *p* and *sf*.

Musical score for piano, measures 308-309. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings *sf* and *f*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and dynamic markings *sf* and *f*.

Моцарт Симфония g-молл

305

Musical score for piano, measures 310-311. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff features a steady accompaniment of chords.

Musical score for piano, measures 304-305. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 305.

Musical score for piano, measures 306-307. The score continues the complex texture from the previous page, with various chordal and melodic elements. A dynamic marking of *sf* is also present in measure 307.

•Бетховен. Симфония №9

[Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

306

Musical score for piano, measures 308-309. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 308.

Musical score for piano, measures 310-311. The score continues the complex texture from the previous page, with various chordal and melodic elements.

Musical score for piano, measures 312-313. The score continues the complex texture from the previous page, with various chordal and melodic elements.

Two systems of piano music notation. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Phrasing is indicated by curved lines (slurs) over groups of notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

307

[Vivace]

Бетховен. Симфония № 7

Piano music notation for measure 307. The grand staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 6/8. The music is marked *pp* (pianissimo). The upper staff contains a series of eighth notes, while the lower staff has a more complex rhythmic pattern with some rests.

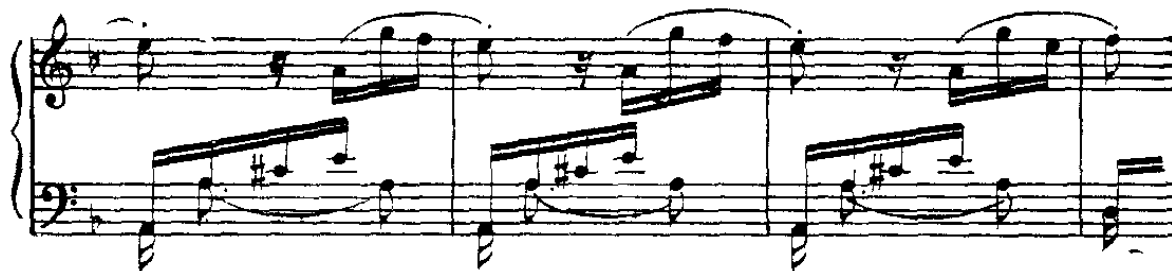
Piano music notation for measure 308. The grand staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 6/8. The music is marked *pp* (pianissimo). The upper staff features a long, sustained note with a slur, while the lower staff has a more active rhythmic pattern.

308

Allegretto

Бетховен. Соната № 17

Piano music notation for measure 308. The grand staff shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The music is marked *p* (piano). The upper staff contains a series of eighth notes, while the lower staff has a more complex rhythmic pattern with some rests.



Благодаря приему танцевальной остинатности связывается воедино сонатное развитие столь драматичной «театрализованной» музыки, как первая часть симфонии «Юпитер» Моцарта.

«...Музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной... Исполнительские традиции пренебрегают этим», — пишет Стравинский, отмечая, что даже в лучших интерпретациях Моцарта дирижер «...постоянно просит оркестр “петь”, и никогда не напоминает ему, что надо “танцевать”. В результате простая мелодическая ткань этой музыки утяжеляется непосильными для нее крикливо преувеличенными чувствами конца XIX века, а ритмический рисунок становится напыщенным» [23]. Именно громадная роль ритмической остинатности и побудила Вагнера высказать приводившуюся выше мысль, что «основа симфонии — танец». Требуется лишь несколько расширить и уточнить эту мысль. Да, основа симфонии — танец но танец организованный, упорядоченный и впервые ставший элементом профессионального музыкального творчества благодаря оперно-балетному театру XVII века.

Характерно, что распад классицистского стиля в симфоническом творчестве начинается с расшатывания его идеально уравновешенной расчлененной структуры.

Уже в Первой симфонии Бетховена, интонационно глубоко родственной музыке века Просвещения, особенности структуры говорят о разрыве с традициями классицизма. В чем эстетическое расхождение между стилями Первой симфонии и септета Бетховена? Как известно, оба эти ранние произведения великого симфониста были впервые исполнены в одной и той же «академии». Но в то время как септет сразу и безоговорочно понравился публике, симфония вызвала множество нареканий. Причина

[23] Стравинский И. Диалоги, с. 172.

заключается в том, что септет написан всецело в рамках уравновешенного, симметрично расчлененного, классицистского стиля предшествующей эпохи, симфония же с первых тактов нарушает ожидаемые периодические соотношения. Пусть по интонационному складу она еще целиком принадлежит эпохе Гайдна и Моцарта. Однако слушателю, воспитанному на инструментальном творчестве ранних венских классиков, не могло не казаться, что все пропорции в тематизме этой симфонии нарушены, всё смещено, всё сдвинуто вкривь и вкось и беспорядочно переплетено между собой. Принадлежность Бетховена к стилю классицизма неоднократно подвергалась сомнению, в частности именно из-за его стремления нарушить идеальную уравновешенность структур. Остановимся еще на одной детали, которая ясно освещает преемственную связь между стилем французской оперы XVII века и приемами венской классической симфонии. Возьмем для примера снова симфонию Моцарта g-moll. Финал симфонии венчает развитие всех предшествующих частей цикла. В нем квинтэссенция его трагедийного замысла. Побочно-заключительная тема в репризе финала — образ глубочайшей скорби, поражения и изнеможения — передает то страдальческое настроение, которое заставляет вспомнить значительно более субъективное и психологическое искусство романтиков (см. пример 69, с. 152). Но в конце интимные интонации жалобного излияния переходят в обезличенные, фанфарообразные, моторно-подвижные мотивы, напоминающие «ритурнель». Этот «ритурнель» выполняет только одну выразительную функцию —

функцию контрастного противопоставления, которое сразу заставляет слушателя ощутить, что то, что он «видит» (или слышит), происходит не в жизни, а на сцене, где все упорядочено, предусмотрено и спланировано в строгом соответствии с требованиями театральной условности, с законами контрастного «окаймления».

Такой же нейтральный заключительный двутактный «ритурнель» в танцевальном стиле «окаймляет» и хрупкую, разорванную, «жалующуюся» тему коды первой части симфонии, столь похожую на традиционное *lamento* или, точнее, на нежно-меланхолическую арию из чувствительной оперы и даже на интимный романс следующего века.

<стр. 340>

Моцарт. Симфония g-moll. Финал

309 [Allegro assai]

f sempre

Моцарт Симфония g-moll. Первая часть

310 [Allegro molto]

[*p*]

f

ff

Если восстановить в памяти еще несколько сонатных аллегро венских классиков, то станет ясно, что традиция контрастных «окаймлений», выражающаяся в торжественных заключительных аккордах-фанфарах, — стилистическая закономерность. Она соблюдается даже и в тех случаях, когда торжественная ритурнельность противоречит настроению всей музыки.

Зачем, например, понадобилось Бетховену в сонатном аллегро Пятой сонаты, музыка которого завершается угасающими, скорбными интонациями, дать два аккорда фанфарного характера в качестве заключительного «поклона»? Очевидно, этого потребовала его приверженность к раннеклассицистскому стилю, невысказанному вне контрастного

<стр. 341>

«окаймления», ассоциирующегося с театрально-постановочным началом.

Стилистическая законченность романтической «Неоконченной симфонии» Шуберта проявляется, в частности, и в том, что автор впервые осмелился завершить обе ее части угасающими, «тающими» звучаниями. В этой симфонии, где нет ни контрастной по отношению к сонатному аллегро интродукции, ни «театральных поклонов» — фанфар в конце, впервые теряются преемственные связи со стилистическими законами театральной музыки Люлли.

В симфоническом творчестве романтиков, с их тяготением к образам субъективно лирическим, к образам размышления и переживания, постепенно исчезают элементы расчлененных, завершенных, контрастно-противопоставленных периодов. Танцевально-ритмическая остигатность, как один из основополагающих элементов формы, также практически теряет свое назначение. Вспомним «Неоконченную симфонию» Шуберта — первую подлинно романтическую симфонию, ее свободные песенно-протяжные темы, непосредственные переходы одного раздела в другой (вступление и главная партия), противопоставление сфер главной и побочной партий без членящих цезур и промежуточных контрастных «окаймлений». Логика самой сонатной формы здесь не нарушена. Но для художественно-восприимчивого слушателя нет никакого сомнения в том, что все драматические конфликты происходят «в душе героя», что образная сфера симфонии — внутренний мир.

Так и «Фантастическая симфония» Берлиоза возникает на основе темы, которая с точки зрения классицистской структуры кажется совсем аморфной. Сонатное аллегро образуется путем непрерывных, гибких «мотивно-мелодических переходов», без намека на ритмическую остигатность или внутреннюю расчлененность структуры. И как идеально соответствует эта музыка ее психологическому программному содержанию [24]!

[24] В высшей степени характерно, что в квартетном письме «зрелого» Бетховена, как и в некоторых поздних квартетах Моцарта и Гайдна, отличие от симфонического стиля проявляется не только в характере тематизма, но в еще большей мере в особенностях структуры. В квартетном жанре, выражающем образы размышления, отсутствует расчлененная контрастная структура, сильно видоизменен принцип танцевальной ритмической остигатности.

<стр. 342>

Сопоставим тематическое строение в симфонических поэмах Листа или симфониях Брамса с структурным складом симфоний классицизма. И станет ясно, что расчлененная, симметричная, ритмически-периодичная структура венских классических симфоний так относится к свободно развертывающейся мелодике романтиков, с ее тенденцией к «бесконечности», как объективный, внешне драматизированный характер первой — к созерцательной «поэчности» второй.

Принципы танцевально-ритмической остигатности или расчлененной симметричной структуры тематизма сохраняются в XIX столетии в сонатном творчестве только тех композиторов, которые сочетают в своем творчестве черты романтического и классицистского стилей. Так, «Итальянская» и «Шотландская» симфонии Мендельсона, «первого классициста среди романтиков», воспроизводят особенности и структуры тематизма венских симфонистов и приемы мотивной разработки. В сонате b-moll Шопена главная и связующая партии и разработка всецело основываются на ритмической остигатности. Allegro Пятой симфонии Дворжака также уводит к этим приемам. Можно было бы сослаться еще на ряд примеров. Все подобные случаи представляют собой

отклонение от характерных выразительных приемов романтизма и свидетельствуют о тяготении к искусству более внешнего драматического склада. Сама упорядоченность, уравновешенность, замкнутость и расчлененность формы противостоят идее свободного эмоционального излияния. Все эти черты предполагают элемент «показа», элемент строго разработанной условности, не допускающей свободных субъективных отклонений. Именно такой разработанной упорядоченной условности, основанной на элементах контрастности, расчлененности, ритмической остринатности, не было также в драматических инструментальных жанрах более древней традиции, чем соната-симфония. Драматические элементы очень ярко проявлялись, например, в «свободных», органичных жанрах — токкате, фантазии, в токкатных эпизодах фуги и т. п. Однако здесь тенденция к господству «хаотичных», эмоционально необузданных или блестяще-декоративных моментов создавала скорее эффект ораторского пафоса или углубленной мысли, но не условного театрализованного начала.

<стр. 343>

Итак, не только тематизм классической симфонии связан с образами музыкального театра. Ее структура также содержит яркие эмоционально-ассоциативные элементы, уводящие к театрально-постановочному началу. Но связи симфонии с театром этим отнюдь не исчерпываются. Мы увидим в следующем разделе, что в формообразующих принципах сонатного аллегро и симфонического цикла отражена в высокоопосредствованном виде другая важнейшая сторона театральности — сама идея драматургии.

6

Родство между оперно-театральным мышлением и сонатно-симфонической формой не может быть установлено путем прямых сопоставлений, подобно тому как это было предпринято по отношению к интонационным и структурным, формообразующим сферам. Здесь мы вынуждены аргументировать свои предположения, опираясь на более отвлеченные логические доводы и на элементы исторического и эстетического анализа. Общая картина развития инструментальной культуры конца XVII — первой половины XVIII столетия дает достаточно материала для обоснования тезиса о том, что в рамках музыкальной специфики сонатно-симфоническая форма воплотила художественную логику драмы. То новое, что отличает форму венской классической симфонии от инструментальных жанров более ранней традиции, было привнесено в нее из музыкального театра.

Почти одновременно с оркестровой сюитой и *concerto grosso* в инструментальной музыке конца XVII — начала XVIII столетия утвердился еще один инструментальный жанр, выросший из недр сценического искусства, а именно оперная увертюра (*sinfonia*). Этот жанр был плоть от плоти оперного театрального спектакля. В 30-х годах XVIII столетия увертюра «отпочковалась» от оперы и начала самостоятельную жизнь за пределами театра в виде камерной (или периодической) симфонии. Перед этим, самым молодым, членом скрипично-ансамблевого семейства открывалось большое будущее. Во второй половине века камерная симфония полностью затмила своих старших братьев — оркестровую сюиту и *concerto grosso*. Поглотив их характерные стилистические черты, подчинив их своим

<стр. 344>

формообразующим законам, она отвергла принцип «автономности», характерной для инструментальных школ предшествующего периода. Отныне господствующее положение в инструментальной музыке безраздельно принадлежало ей.

Вклад итальянской увертюры в венскую классическую симфонию чрезвычайно велик. То новое, что внесла она в инструментальную музыку своего времени, означало принципиальный разрыв с старинно-сонатным формообразованием. Граница между классическим и предклассическим в области инструментального мышления проходит именно здесь — в оперных и камерных симфониях, создававшихся непосредственными

предшественниками зрелого Гайдна. Однако если мы углубимся в анализ «наследственных признаков», перешедших в венскую классическую симфонию от увертюры, то станет ясно, что ее огромный вклад исчерпывается, по существу, только одним: специфической организацией тематического материала.

На первый взгляд это утверждение отнюдь не бесспорно. Общность венской классической симфонии и увертюры видна не только в принципе группировки тематических разделов. Она не менее ощутима и в ряде других черт, таких, как строго типизированный тональный план, общий склад тематизма, структура цикла. Подобное родство очевидно и давно стало азбучной истиной. Однако попробуем взглянуть на эту проблему под иным углом зрения. Поставим вопрос: вправе ли мы считать, что все упомянутые выше формально-композиционные приемы характерны и специфичны именно для увертюры и что только через нее они могли быть привнесены в симфонию венских классиков? В более широком историческом аспекте оказывается, что для этого нет достаточных оснований. Ни тональный план, лежащий в основе симфонии, ни сам принцип циклической структуры, ни, наконец, интонационный облик тематизма ни в какой мере не являются исключительным достоянием самого молодого инструментального жанра «предклассической эпохи».

Так, тональный план симфонии (представляющий собой движение от тоники к доминанте и назад, от доминанты к тонике через субдоминантовую тональную сферу) в полной мере определился и в других инструментальных жанрах, опередивших увертюру. Он лежал в основе формы и почти всех частей танцевальной сюиты; и «концертных

<стр. 345>

аллегро» [25], образующих специфическую разновидность рондообразности в *concerto grosso* и сольном скрипичном концерте; и клавирных сонат Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха; и органных и клавирных фуг Баха и Генделя. По существу, вся инструментальная литература второй половины XVII и первой половины XVIII столетий целеустремленно тяготеет к тональному плану симфонического сонатного аллегро, детально и всесторонне разрабатывает его. Никакой монополии у оперной увертюры в этом отношении заметить не удастся.

Вероятнее всего, симфония восприняла этот важнейший формообразующий элемент не из одного, а из нескольких источников.

Обратившись к мелодико-интонационному содержанию симфонического тематизма, мы увидим, что и в этой сфере увертюра не обладает исключительным правом преемственности. Темы, испытавшие на себе влияние оперной ариозности, встречались во многих скрипично-ансамблевых произведениях той эпохи, проникали порой и в клавирную, и даже в органную музыку. Более того, за исключением трафаретных фанфарно-торжественных оборотов, часто совпадавших с начальными тактами увертюры и родственных по интервальной конструкции героическим оперным ариям, сам тематизм увертюры, как правило, нельзя отождествлять с симфоническими темами Гайдна, Моцарта, Бетховена. Он более обезличен, «нейтрален», менее разработан в художественном плане. Общие формы движения, тираты, стандартные танцевальные ритмические обороты характеризуют тематизм итальянской увертюры вплоть до «Орфея и Эвридики» Глюка. Не только у венских классиков, но и в симфонических произведениях их предшественников (например, у композиторов мангеймской школы, сыновей Баха и у некоторых других ранних симфонистов) темы значительно более рельефны, законченны. Затронем, наконец, проблему композиции увертюрного и симфонического цикла. Конечно, своей внутренней структурой они чрезвычайно близки друг другу. Но все

[25] Условно назовем так форму первой части скрипичного концерта и основной неполифонической части *concerto grosso*. Ее сущность — чередование эпизодов *solo* и *tutti* на сходном тематическом материале, но на фоне меняющейся тональной окраски.

<стр. 346>

же и здесь невозможно приписать увертюре монопольное влияние хотя бы потому, что принцип цикличности в полной мере выявился в трио-сонате и танцевальной сюите задолго до того, как родилась итальянская увертюра. Нет никакого сомнения в том, что сам жанр увертюры сложился под прямым воздействием камерного инструментального цикла. Наконец, нельзя не заметить, что симфонический цикл, будучи чрезвычайно похожим на увертюрный, тем не менее не совпадает с ним полностью. В четырехчастной конструкции «камерной симфонии» заключен свой особый выразительный оттенок, восходящий, как было показано, к композиции балетно-танцевальной сюиты.

Однако есть один формообразующий элемент в увертюре, неповторимый и специфичный для нее, который привнес принципиально новую выразительность в инструментальную культуру двухвековой давности и который был полностью воспринят венской классической симфонией. Мы имеем в виду те особенные принципы организации тематического материала, которые воплощали художественную логику увертюры — жанра, родившегося в оперном искусстве. Они были впервые разработаны в увертюре как специфическое музыкально-отвлеченное преломление ее оперно-театральных связей. Став неизбежными основами и сонатно-симфонической формы, главным образом они придали произведениям Гайдна, Моцарта, Бетховена их острую театрально-драматическую выразительность.

Здесь можно предвидеть возражение воображаемого оппонента: «Но ведь предшествующие страницы также были посвящены рассмотрению театрально-драматических черт симфонии», — резонно заметит он. «Ведь автор уже пытался раскрыть связь симфонии с театром через родство образно-интонационных элементов арии и инструментальной темы и через близость симфонической структуры к балетно-танцевальным принципам Аюлли».

Все это так. И тем не менее сами по себе интонационные и структурные элементы симфонии далеко не исчерпывают ее театрально-драматические черты. Вне строгой локализации тематического материала, вне твердо установившихся взаимоотношений тематических и тональных сфер выразительность увертюры и, соответственно, симфонии была бы иной. Мы судим об этом не априорно, а на

<стр. 347>

основании тех многочисленных произведений «предсимфонического стиля», тематизм которых был очень близок оперной музыке, но внутренняя композиция которых оставалась лишенной «увертюрной организации».

Пусть интонационное содержание тем, например, в сонатах Д. Скарлатти вызывает яркие и непосредственные ассоциации с оперными образами. Тем не менее общее впечатление от этих пьес не связывается с театральной драматургией. Совершенно также расчлененная контрастная структура оркестровых сюит Телемана или *concerto grosso* Генделя заставляет вспомнить сценическую композицию «версальской» оперы. Но ощущение классицистской драмы здесь не возникает. Вместе с тем многие сонатные аллегро «Лондонских» симфоний Гайдна, как и упомянутые выше «скерцозные» монотематические сонатные части Моцарта, достигают ярчайшего театрально-драматического эффекта при помощи одних лишь способов группировки тематизма и его структурного оформления.

Исследуя приемы тематической организации в симфонии, пришедшие к ней от увертюры, мы увидим, что в том отвлеченном плане, который образует сущность музыкальной выразительности, они воплощают основной принцип театральной драматургии.

Адекватному выражению этой одной господствующей идеи — идеи конфликта и его разрешения — подчинена вся сложная, высокоорганизованная и целостная форма венской классической симфонии.

7

Увертюра выросла непосредственно из недр музыкального театра.

С момента рождения оперы, в самых ранних *dramma per musica* уже присутствовал оркестровый элемент, органически связанный со спектаклем. Любой инструментальный эпизод, встречавшийся по ходу действия оперы, именовался «sinfonia». В это определение входили в равной степени как вступительные «интрады», токкаты, канцоны к каждому акту, так и звукоизобразительные картины и развернутые танцевальные ригурнели внутри действий. По мере развития инструментального письма, характерного для музыкального творчества XVII века, возникла тенденция к поляризации оперной музыки и «симфонии». Постепенно инструментальные эпизоды были вынесены за

<стр. 348>

рамки спектакля и сконцентрированы в виде одного относительно развитого и завершенного произведения, предваряющего оперное действие.

Нет надобности сколько-нибудь подробно освещать всю эволюцию увертюры на протяжении XVII столетия. Отметим лишь две наиболее характерные для нее и в известном смысле противоречивые тенденции. Одна из них вела к сближению с камерно-ансамблевой сонатой, другая — с музыкой оперного спектакля. Черты отвлеченной канцоны и танцевальной сюиты соперничали с программными, звукоизобразительными сторонами музыкального языка, с его стремлением воспроизвести настроение некоторых центральных сцен самой оперы.

Однако «совершеннолетие» итальянской увертюры ознаменовано ее освобождением от обеих тенденций. Лишь когда кончились и подражание трио-сонате, и попытки преломить в оркестровых звучаниях конкретные эпизоды оперно-театрального действия, родился новый инструментальный жанр «симфонии» со своими самостоятельными художественными законами. Отталкиваясь от традиций камерно-ансамблевой сонаты, сложившаяся увертюра уже не воспроизводила формообразующие основы ни канцоны, ни фантазии, ни танцевальной части, ни вариационного развития. Она нашла свою, новую форму, которая в обобщенно-музыкальном плане отражала не отдельные сценические ситуации, а театральную сущность оперного жанра в целом.

В основе тематической организации увертюры [26] (и, соответственно, симфонии) лежат три господствующих принципа: отбор и ограничение тематического материала, «бицентричность», трехчастная репризность.

Для музыкального творчества века Просвещения проблема **отбора и ограничения тематического материала** отнюдь не тривиальна. Если мы окинем

[26] Мы не рассматриваем ее в порядке формирования, а исходим из сложившейся классицистской увертюры и ранней «камерной симфонии». С точки зрения поставленной нами проблемы, нет никакой нужды дифференцировать исторические этапы становления увертюрной формы, например, рассматривать отдельно трехчастную, «досонатную» увертюру А. Скарлатти и ту, более позднюю, разновидность, в которой первая часть написана уже на основе сонатно-симфонических принципов.

<стр. 349>

взором всю инструментальную литературу XVII и XVIII столетий, то без труда заметим, что в ней господствует либо «нейтральный политематизм», либо монотематический остигатный принцип. Так, в фуге или сольном концерте все элементы контраста, участвующие в формообразовании этих жанров, имеют только внешний, «атематический» характер. Ни противосложение или интермедия в фуге, ни оркестровые рефрены в концерте не имеют своего тематического лица. Они всецело зависят от главной темы, предопределены ее особенностями и растворены в ней. Даже в миниатюрах французских клавесинистов, характерных законченной формой рондо, рефрен не контрастирует с основной темой, а подчинен ей. В танцевальной сюите благодаря господству мотивно-ритмической остигатности многотемность заведомо исключена. Более того, как в самой сюите, так и во многих выросших из нее старинных сонатах темы, как правило, нечетко сформулированные тематические и нейтральные связующие конструкции, столь ясно противопоставленные в венской классической сонате-симфонии, здесь почти не

дифференцированы. Что касается вариаций, то о них в этом плане даже не приходится говорить. Эта форма по замыслу своему однотемна.

Другие инструментальные жанры этого периода — канцоны, фантазии, прелюдии, преобладающее большинство клавирных сонат — наоборот, характерны рассредоточенным политематизмом, огромным разнообразием, если не пестротой, интонационных типов. Самые разные образцы мелодических структур представлены в них. Здесь и фугированные обороты; и общие формы движения, свойственные ренессансному многоголосию; и органно-клавирные экзерцисные построения; и лирическая оперная кантилена; и «ораторские», пышные, декоративные элементы токкат и фантазий; и фактурно-гармонический стиль импровизационных прелюдий; и эффекты оркестровых tutti и виртуозных каденций; и много других мелодических видов, вплоть до облегченных танцевальных («Nachtmusik») и бытовых напевов комической оперы. Стоит только перелистать тома клавирных сонат середины XVIII века — литературы, наиболее приблизившейся по форме к венской классической сонате-симфонии, — чтобы в полной мере оценить все значение скупого, лаконичного отбора тема-тизма в ранних симфониях. Тем более что именно в клавирной

<стр. 350>

литературе формировалась новая школа «мелодистов», противостоящая традициям барокко.

Увертюра, и в особенности «камерная симфония», произвела ясный и четкий отбор нескольких интонационных типов тематизма. Оркестровый тематизм постепенно очистился от пережитков полифонического письма [27], от всех разноликих тематических тенденций инструментальной музыки XVII века, от каких бы то ни было признаков мелодической рассредоточенности. Крупноплановый, «фресковый» стиль увертюры начал тяготеть к обобщенной лаконичной мелодике. Интонационные связи с оперными образами героики и скорби, нежно-чувствительной лирики и жанрово-комического начала заняли в ней господствующее положение. Важнейшая, по существу основополагающая, роль в этом процессе принадлежит мангеймской школе симфонистов. В их творчестве окончательно «установился» круг образов венской классической симфонии. В подобном «отборе» достаточно ясно осуществлялась связь между оперно-театральным и инструментальным мышлением.

Однако еще более далеко идущие последствия имел новый прием концентрации и поляризации тематических групп, впервые последовательно осуществленный в оперной увертюре. Став непреложным законом сонатно-симфонического формообразования, этот прием, который мы условно назовем принципом «**бицентричности**», привнес в инструментальную музыку неведомый дотоле эффект драматургического конфликта. Нам трудно представить себе сегодня, сколь сложной, длительной и принципиально важной была «борьба» за «дуализм» инструментального тематизма. Воспитанные на симфонической культуре, привыкшие с самых ранних музыкальных впечатлений к кажущейся элементарности взаимоотношений тематизма главной и побочной партий и тонико-доминантовых гармонических сфер, мы и не задумываемся над тем, какой крупный художественный рубеж был ознаменован их появлением, какой новый склад эстетического мышления он отражал. Именно в первых частях

[27] Возвращение полифонии в сонатно-симфоническую музыку Моцарта и позднего Гайдна (и, разумеется, Бетховена) происходит уже на новой основе, далекой от ренессансных и барочных полифонических традиций. Оно осуществляется на почве «бицентрической» сонатности и законченного гомофонно-гармонического склада.

<стр. 351>

увертюры и симфонии установились **два равноценных** тематических центра, взаимоотношение которых рождало острое чувство конфликта. Эти две тематические

группы были сосредоточены в полярно противоположных разделах экспозиции и отличались предельной внутренней контрастностью [28].

Мелодико-интонационное содержание первой из двух партий, главной, ассоциировалось, как правило, с образом оперной героини, второй, побочной, — с арией скорби или с нежно-чувствительной арией. Структурный прием внешнего контрастного «окаймления» подчеркивал четкие границы и интонационную рельефность каждой тематической партии. То обстоятельство, что между этими контрастными тематическими центрами не было других **самостоятельных** мелодических образований [29], усиливало эффект драматического столкновения. С внедрением в главную партию сонаты-симфонии «темы-диалога» (ведущей происхождение в основном от увертюры к «Альцесте» Глюка) впечатление театрально-драматической конфликтности дополнительно усилилось. Но еще более важным шагом в разработке драматической конфликтности сонатно-симфонического аллегро оказался параллелизм тематического и тонального движения, впервые последовательно осуществленный в симфонии. Он выразился в полном **совпадении** тематических и тональных **центров**. Внутренне контрастные темы, ассоциирующиеся с выразительностью типичных оперно-театральных образов, оказались впервые неразрывно связанными с тональной, тонико-доминантной конфликтностью. В предсимфонических инструментальных жанрах «параллельный ход» тонального и тематического движения ни

[28] Отсюда и введенный нами термин «бицентричность».

[29] В классической симфонии связующая партия строилась на мотивном вычленении из главной и была лишена самостоятельной мелодики. «Продолжающий этап» главной партии, как правило, мелодически обезличен. Это противопоставление тематически рельефных и нейтральных построений всячески подчеркивалось контрастно-расчлененной структурой. На более поздней стадии, после того как сформировалась самостоятельная симфония, тематические приемы увертюры, ставшей к тому времени одночастной, несколько изменились. Связующие эпизоды приобрели ярко самостоятельный тематический облик.

<стр. 352>

в какой мере не был обязательным элементом формы. Сплошь и рядом контрастные тематические образования лежали в одной тональной сфере или вообще находились вне тонико-доминантовых центров. Одновременно тональные конфликты столь же часто совпадали с однородным тематизмом. Не было в предсимфонической музыке и концентрации самого тонального движения. Вспомним хотя бы экспозиции фуги или «концертного аллегро», пронизанные тонико-доминантовым чередованием. В старинной двухчастной сонате, наоборот, доминанта появлялась лишь в самом конце первого раздела (TD DT). Таким путем создавалось впечатление симметрии целого; но ощущение конфликта отнюдь не возникало.

А в симфоническом сонатном аллегро доминанта «вторгается» в сферу дотоле господствующей тоники, вызывая острое чувство столкновения, нарушения устойчивости. Конфликт между тоникой и доминантой в сочетании с резкой образной контрастностью тематической сферы порождает небывалое качество эмоциональной напряженности. Последняя и дает основной импульс к развертыванию всей крупномасштабной формы сонатно-симфонического аллегро. В самых высоких образцах симфонического письма венских классиков — у позднего Моцарта и Бетховена — тонально-тематический конфликт экспозиции даже не разрешается полностью в рамках сонатного аллегро, а распространяется на весь цикл.

Вряд ли нужно специально подчеркивать близость принципа «бицентричности» в музыке к конфликтности, лежащей в основе театральной драматургии. Очищение музыкальной ткани от всех побочных тематических линий, централизация и сближение двух основных партий также вызывают в памяти принципы классицистской драмы. Более того, благодаря и своим образно-интонационным связям и характерной композиции (поляризация

героического и лирического начала, драматическое «вторжение» доминанты и темы побочной партии) сами темы начинают отождествляться с действующими лицами драмы. Принцип персонификации, который на более поздней стадии развития музыки будет выражен лейтмотивами, здесь уже намечен в образных ассоциациях двух тематических центров сонатного аллегро.

Дополнительные аналогии с театром возникают при анализе истоков и особенностей третьего принципа

<стр. 353>

тематической организации симфонии — принципа **трехчастной репризности**.

Нам опять придется преодолеть косность сложившихся представлений, для того чтобы в полной мере оценить новаторское значение принципа трехчастной репризности и понять его театральные истоки. Наша художественная психология, сформировавшаяся на основе музыкального творчества классицистского и романтического стилей, с трудом допускает мысль, что трехчастность в инструментальной форме — явление относительно позднее, что ее внедрение в музыкальное творчество совершило принципиальный перелом в формообразовании музыки предсимфонической эпохи. Предельная простота этой формы не связывается с подобным представлением.

Тем не менее стоит нам только углубиться в историю развития ранней инструментальной музыки, как станет ясно, что трехчастность утвердилась в качестве типического художественного принципа лишь в XVIII столетии. Под трехчастностью мы понимаем не элементарную симметрию, не внешний обрамляющий эффект, а более развитую форму, где все части внутренне, органически связаны между собой.

Отдельные проявления трехчастной симметрии встречались в инструментальной музыке и раньше, начиная с позднего Ренессанса. (В более древней многоголосной музыке применение трехчастности заведомо исключено.) Так, намек на эту форму содержится даже в отдельных, довольно редких образцах лютовневого репертуара. Трехчастность встречалась и в канцонах конца XVI — начала XVII века. Наконец, черты декоративной трехчастной симметрии свойственны и некоторым оперно-балетным номерам и увертюрам Люлли. Тем не менее до конца XVII века принцип трехчастной репризности не проник сколько-нибудь широко в композиторскую психологию. Подобно тому как элементы структурной расчлененности, периодичности, танцевальной остинатности, издавна характерные для народной музыки, стали основой законченной художественной системы только в музыке «версальского» театра, так и трехчастность в инструментальной культуре выявилась как развитой, последовательно проведенный принцип только в век Просвещения. Даже у Люлли, с таким законченным совершенством разработавшего структурные элементы формы, явно господствуют двухчастная

<стр. 354>

или рондсобразная периодичность и уравнивающая двухчастная симметрия. Намек на репризность, содержащийся в некоторых французских увертюрах, ни в какой мере не нарушает их законченную контрастную двухчастность. «Реприза» у Люлли настолько крохотна по масштабам, настолько неразвита по сравнению с предшествующим материалом, что она воспринимается всецело как контрастно-обрамляющая деталь. В танцевальной сюите все части также возникают на основе двухчастной симметрии. Менуэт — единственный ганец, тяготеющий к простейшей трехчастной симметрии. И старинная соната, стоящая на пороге симфонической сонатности, все же не «дотягивает» до трехчастной репризы, оставаясь в рамках сюитной танцевальной (то есть двух- или двух-трехчастной) формы [30].

Классическая же симфония пронизана трехчастностью. Наравне с принципом «бицентричности» трехчастная репризность определяет специфику симфонического сонатного аллегро, несмотря на то что следы его происхождения из двухчастной формы надолго сохраняются в виде повторения как экспозиции, так и разработки и репризы. С точки зрения соотношений протяженности во времени сонатное аллегро в изначальном

смысле двухчастно. Однако благодаря рельефному, строго отобранному тематизму, его точному расположению и определенной логике тонального движения на первый план для слушателя выступают именно моменты тематического и тонального формообразования, а отнюдь не временные пропорции. И не случайно повторение внутренних разделов сонатного аллегро постепенно приобретает характер *ad libitum*, а у позднего Бетховена исчезает вообще. Господствующим принципом сонатного аллегро становится трехчастная репризность.

Этому принципу подчинено и вариационное развитие медленной части. В утрированном виде, акцентированном при помощи контрастно-расчлененной структуры, трехчастность выявляет и сущность менуэтной формы: в симфонии она достигла значительно большей художественной остроты и законченности, чем элементарная декоративная симметрия менуэта в оркестровой сюите и балетной музыке

[30] Автором изучено около двухсот сонат Д. Скарлатти. Только две из них написаны в форме трехчастного сонатного аллегро.

<стр. 355>

Люлли. Наконец, и в основе структуры симфонического цикла лежит тот же принцип замыкающей трехчастности.

Откуда же заимствовала симфония этот характерный тонально-тематический прием? Попробуем проследить преемственность трехчастности, идя в глубь истории от ближайших предшественников симфонии.

В этой связи прежде всего вспоминается клавирная fuga Баха. Ее тональный «сценарий» симметрично трех-частен, хотя отсутствие тематической контрастности и классицистской структурной расчлененности несколько нивелирует этот эффект.

Но, как известно, не в баховской fugе был впервые найден прием трехчастной репризы. Fuga заимствовала его у одного из своих предшественников — итальянского сольного скрипичного концерта. Трехчастность проявлялась в нем не только в организации тонального движения в «концертном аллегро». Весь цикл воздвигался на основе замыкающей трехчастности.

Концерт, в свою очередь, заимствовал трехчастную структуру своего цикла из итальянской оперной увертюры, которая сформировалась еще в творчестве А. Скарлатти на рубеже XVII и XVIII столетий. Еще до того как наметилась внутренняя организация тематического материала на основе принципа «бицентричности», композиция увертюрного цикла была законченно трехчастной. Это был **первый** трехчастный цикл во всей известной нам инструментальной музыке «предсимфонического» стиля.

Удастся ли пойти еще дальше в поисках происхождения трехчастной репризности?

Последний шаг приведет нас к **арии da capo** неаполитанской оперы.

В посвящении к «Альцесте» — этом выдающемся историческом документе, который во многом определил оценку неаполитанской оперной школы будущими

[31] В сюитах Баха также встречаются гавоты и бурре, оформленные как сложная трехчастная форма. Однако трехчастная репризность здесь имеет характер механически-симметричный. Каждый отдельный танец в этой группировке самостоятелен, завершен и внутренне оформлен на основе двухчастности. Трехчастность возникает как **внешний структурный прием** контрастной симметрии, близкий художественному стилю Люлли.

<стр. 356>

поколениями, — Глюк увековечил резко отрицательное отношение передовых художественных деятелей своего времени к «монополии» арии da capo. За критикой ее недостатков ясно чувствуется рука поэта Кальцабиджи [32].

С точки зрения поэтической и драматической целесообразности, ария da capo представляла собой явление глубоко отрицательное. Она приостанавливала действие, тормозила развитие сюжета, лишала логики поэтическую мысль. И действительно, музыкальный театр только тогда вышел из критического состояния и достиг более

высокой ступени драматической правды, когда благодаря реформе Глюка—Кальцабиджи были найдены новые, более совершенные формы музыкально-поэтического синтеза, а господство арии da cello отошло в область прошлого.

Внутри оперы принципы арии da cello после реформы Глюка постепенно утратили свое значение. Однако за пределами театральной музыки они, наоборот, только тогда и вступили в эру могущества. Их влиянием отмечены многие инструментальные произведения будущего, в том числе и гайдновская симфония.

Как объяснить это? Почему ария da cello, изжившая себя в опере, вдохнула новую жизнь в инструментальное творчество?

Причина, как нам кажется, заключается в обобщенно-абстрагированном, по существу инструментальном, характере этой оперной формы.

Неаполитанская школа, с которой связана кристаллизация и расцвет арии da cello, подытожила, как известно, «век исканий» в области оперной музыки. Из всего громадного разнообразия музыкально-драматургических приемов, использованного в опере на протяжении XVII столетия, неаполитанская школа отсеяла все нетипичное, случайное, промежуточное. Вместе с тем она придала классически законченный облик нескольким интонационным и формообразующим элементам, которые воплощали наиболее характерные черты ранней музыкальной драмы. Именно так постепенно сошли со сцены другие музыкальные формы, заимствованные из народной, бытовой, старинной профессиональной музыки. А ария da cello выдвинулась на

[32] Сам Глюк, как известно, использовал арии da cello, когда это подсказывал ему музыкальный инстинкт,

<стр. 357>

первый план, подчинив себе все принципы формообразования, вплоть до некогда могущественного остигатного баса.

В чем причина жизненности арии da cello? Какая общая идея лежит в ее основе?

Вспомним прежде всего ее незыблемую музыкальную (именно музыкальную!) конструкцию — АВА. Первая, широко развернутая часть завершена, гармонически устойчива, рельефна в мелодическом отношении. Вторая же пронизана острыми гармониями, тональным блужданием. Она строится на значительно менее законченной, менее выразительной, иногда даже фрагментарной мелодике, развитие которой вообще не завершается, а заканчивается брошенным доминантсептаккордом — самой беспокойной, остро тяготеющей, конфликтной по отношению к тонике гармонией, какую только знала та эпоха. Длительная фермата и развернутая каденция на фермате безмерно затягивают и обостряют момент высокого драматического напряжения [33]. После него возвращение к первой части воспринимается как разрешение острой драматической ситуации.

А теперь ознакомимся с содержанием и структурой поэтического текста, образующего «программу» арии da cello: он как бы «переводит» для нас смысл трехчастности с отвлеченно музыкального на конкретный литературный язык.

В текстах десятков и сотен арий da cello, которыми насыщены оперы и кантаты конца XVII—первой половины XVIII столетий, ясно проступает одна общая закономерность. Поэтическая структура арии на редкость цельна, едина по своему облику. Это — всегда лирический монолог, посвященный выражению одного господствующего чувства, почти без исключения — чувства любви. Однако в этом излинии неизменно содержится намек на конфликтность в виде вторгающегося контрастного настроения. В схематическом виде однотипная структура поэтического текста арии может быть представлена так: в начале излагается определенная мысль. Далее всегда следует отклонение от нее. Иногда это отклонение носит ярко

33 Этот момент прекрасно выявлен в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Фермата».

<стр. 358>

конфликтный характер, иногда конфликтность смягчена, но элемент контраста обязательно присутствует. Как правило, содержание второго раздела составляет мечты, надежды, душевные колебания. За этим снова воспроизводятся первые строки, что сейчас уже воспринимается как окончательное утверждение реальности первоначально выраженной идеи.

Приведем несколько текстов арий da capo, начав с «Плача Ариадны» Монтеверди — первой в истории музыки трехчастной оперной арии.

Дайте мне умереть!
Кто утешит меня в моей жестокой судьбе,
В моих великих страданиях?
Дайте мне умереть!

Lasciate mi morire!
E che volete voi, che mi conforte
In cosi dura sorte, in cosi gran martire?
Lasciate mi morire!

Следующий пример заимствован из кантаты Дж. Бас-сани «Серенада».

Ты спишь, красавица, ты спишь?
Будь во сне менее жестокой,
Пусть сон пробудит в тебе немного милосердия.
Мое сердце трепещет, шлет глубокие вздохи любви,
но ты ничего не отвечаешь.
Ах, беспощадная любовь!.. Ты ничего не отвечаешь,
ты ничего не говоришь.
Ты спишь, красавица, ты спишь?
Будь во сне менее жестокой,
Пусть сон пробудит в тебе немного милосердия.

Dormi bella, dormi, dormi tu?
Se dormi sognati d'esser men cruda,
Se vegli porgini qualche pietà.
Sospiri profondi tramando dal cor
e tu non respondi
Ahi, barbaro amor, e tu non rispondi...
e tu non favelli.
Dormi bella, dormi, dormi tu?
Se dormi sognati d'esser men cruda,
Se vegli porgini qualche pietà.

Из оперы А. Скарлатти «Тигран».

Завоевывать славу в далеких странах
Меня призывают военные трубы.
Но в душе у меня боль и страдание,
Любовь угрожает моему воинственному пылу.
Завоевывать славу в далеких странах
Меня призывают военные трубы!

<стр. 359>

Al l'acquisto di gloriae di Fama tra belliche

Schiere di trombe guerriere.
Mi chiama, mi chiama, mi chiama il fragor
Ma portando del coro mio fene fisse al
l'alma le gravi sventure.
Avro sempre dure le pene nel cor.
Al l'acquisto di gloriae di Fama tra belliche
Schiere du trombe guerriere.
Mi chiama, mi chiama, mi chiama il Fragor.

Из оперы А. Скарлатти «Розаура».

Если преступно обожать его,
То я глубоко виновна.
Ты, властитель всех моих желаний,
Господствуешь над всеми моими мыслями...
Если преступно обожать его,
То я глубоко виновна.

Sé delitto e l'adoravi io son rea,
Son rea d un grand'error.
Tu signor di miei voleri, e tiranno di pensieri...
Sé delitto e l'adoravi io son rea,
Son rea dun grand'error.

Представляется уместным привести здесь высказывание Бернарда Шоу, которое дополнительно уточняет смысл трехчастности, лежащий в основе арии *da capo*. В Англии, классической стране театральной культуры, на протяжении веков сложился определенный трафарет драматического представления, которое воздействовало на кассового зрителя благодаря безотказно действующей драматургической схеме. Идея конфликта и его разрешения воплощена в трехчастной конструкции подобных пьес, опровергнутой только театром XX века.

«Раньше, в так называемых “хорошо сделанных пьесах”, — пишет Шоу, — вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение» [34].

Разве не слышатся ясные «переключки» между трехчастной структурой арии *da capo* и трехчастной конструкцией типичной драматической пьесы? Разве не ясно, что в рамках своей специфики, своей художественной логики, своих условностей и тех возможностей, которые были -

[34] Шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с. 65.

<стр. 360>

достигнуты музыкальным искусством/к концу XVII столетия, форма *da capo* воплощала идею драматургического конфликта и его разрешения (или, во всяком случае, ясно намекала на нее)?

К тому времени, когда Гайдн создавал классическую симфоническую форму, в художественный опыт его поколения вошли не десятки и даже не сотни, а тысячи арий *da capo*. Ведь она насчитывала к тому времени не менее семидесяти лет существования. С конца XVII столетия на сценах Западной Европы ежегодно осуществлялись сотни оперных постановок, а повсеместно господствующая неаполитанская опера состояла исключительно из речитативов *сессо* и арий *da capo*. На протяжении только одного вечера публика поглощала не менее десяти-пятнадцати арий *da capo*. Причем, как известно, художественный интерес спектакля сосредоточивался именно на них.

Культурному европейцу века Просвещения было бы столь же невозможно представить себе серьезную оперу без арии *da capo*, как немыслимо было бы, по его понятиям, либретто, свободное от мотивов мифологии, древней истории, экзотики, как не мог бы он допустить возможность существования театра без прямоугольной сцены и занавеса или оркестра, в котором бы не господствовало звучание скрипок. Совершенно так же с представлением о музыкальном театре неразрывно связывалась ария *da capo*. Ее громадная жизненность заключалась в том, что в сконцентрированной, специфической форме она воплотила две важнейшие стороны оперной музыки — с одной стороны, ее **лирическую** сущность, с другой — идею **драмы**. Отсюда, быть может, скорее подсознательно, чем сознательно, европейский меломан века Просвещения даже вне сцены воспринимал трехчастную репризность как носителя театрально-драматической идеи в рамках лирического музыкального искусства.

Обобщенный характер арии *da capo* противоречил требованиям театральной музыки. *Da capo* по существу представляла собой нечто вроде инструментального номера, в котором текст по существу уже не был необходим. Характерно, что арии неаполитанской оперы были чрезвычайно близки инструментальной музыке не только по характеру своего тематизма, но и по манере интонирования. На новой ступени развития оперная музыка должна была освободиться от деспотизма замкнутых, отвлеченных форм

<стр. 361>

арий *da capo*. В этом и заключается смысл реформы Глюка— Кальцабиджи. Постепенно место арии *da capo* заняли двухчастные арии, развернутые арии-сцены, ариозные аккомпанированные речитативы, драматические «диалоги» (то есть ансамбли) и т. п. Но зато обобщенная выразительность арии *da capo*, отбросившая свои программные аксессуары (слово и сценический фон), перешла из музыкальной драмы в область инструментальной музыки, став одной из важнейших характерных признаков сонатного аллегро.

Сходство между принципами арии *da capo* и трехчастной организацией тонально-тематического материала у Гайдна просто разительно. Разумеется, симфоническое сонатное аллегро представляет собой гораздо более высокую ступень преломления трехчастной репризности, чем оперная ария. И гораздо более крупные масштабы, и усложненная форма, связанная с «бицентрическим» конфликтом, и далекие цепи модуляций, и мотивное развитие при контрастно-расчлененной структуре (уводящие к балетно-оркестровой сюите) — все это, разумеется, преобразует форму арии *da capo*. Кроме того, сонатно-симфоническая реприза не механически воспроизводит экспозицию, а дает подлинное разрешение тонико-доминантной конфликтности. Как известно, тоника одерживает решительную победу над доминантовым «противником». И тем не менее за всеми новшествами, усложнениями и наследственными чертами инструментальной культуры нетрудно разглядеть в сонатном аллегро Гайдна прямого потомка оперной арии *da capo*. Вспомним прежде всего трехчастную схему гайдновского сонатного аллегро: экспозиция, разработка, реприза (АВА). Сопоставим тональную неустойчивость и мелодическую фрагментарность разработки с сходными тенденциями в средней части *da capo*. Вспомним остановку на доминантсептаккордовой гармонии и длительной фермате, которые отделяют у Гайдна тонально неустойчивую, мелодически не оформленную разработку от устойчивой репризы и подчеркивают **трехчастную** (именно трехчастную, а не двух- или двух-трехчастную) структуру сонатного аллегро. И сразу же на память приходят драматические кульминации излюбленной оперной формы XVIII века. Несомненный след трехчастной репризности арии *da capo* несет в себе и структура симфонического цикла.

<стр. 362>

С узко формальной точки зрения, он по праву называется четырехчастным. Однако художественная логика композиции, лежащей в основе симфонического цикла,

подсказывает другое определение. Точнее всего было бы обозначить его как «нарушенная трехчастность» или «трехчастный цикл с отклонением».

Как отмечалось выше, цикл итальянской увертюры был последовательно и замкнуто трехчастным, в отличие от периодической структуры всех других инструментальных циклов, не связанных с оперой. В этой трехчастности своеобразно отражались закономерности арии *da capo*. Первая часть — быстрая; вторая — медленная, в другой тональности, интонационно близкая к лирическим ариям; третья — опять быстрая и в тональности начальной части. Это последование намекало на драматическую выразительность формы *da capo* и создавало эффект завершенности, неведомый открытым периодическим структурам сюиты, *concerto grosso*, старинной сонаты. Под воздействием увертюры сформировались и замкнутые трехчастные циклы сольного концерта, клавирной сонаты. И нет ничего случайного в том, что композиторы северогерманской школы упорно держались именно за подобную композицию, ощущая в менюэте вторжение чуждого элемента.

Действительно, цикл симфонии органически трехчастен, как трехчастны по своей внутренней организации и ария *da capo* и сонатно-симфоническое аллегро.

Симфония вовсе не возникает на основе свободной, незамкнутой периодичности, характерной для балетно-оркестровой сюиты. Правда, поздние симфонии Гайдна тяготеют к сюитной конструкции. Его финалы скорее рассеивают, чем подытоживают конфликт сонатного аллегро. Эта особенность находится в полной гармонии с интонационным обликом гайдновского тематизма, близкого жанрово-танцевальным образам. Однако у позднего Моцарта (например, в симфонии *g-moll*, квинтете *g-moll*, квартете *d-moll*, квинтете *c-moll*) и у Бетховена (в Третьей, Пятой и Девятой симфониях), где сонатное аллегро насыщено остро контрастным оперным тематизмом, развитие драматической идеи охватывает весь цикл. В манере оперной увертюры (и арии *da capo*) вторая, медленная часть, наиболее свободная и ариозная, отклоняется от напряженной атмосферы сонатного аллегро, но финал знаменует драматургическую кульминацию или идею окончательного

<стр. 363>

разрешения конфликта, итог всего предшествующего развития [35].

С точки зрения замкнутой трехчастности, менюэт действительно нарушает внутреннюю логику симфонического цикла. Вторгаясь между «лирическим центром» и финалом, который был своеобразной репризой по отношению к сонатному аллегро, он ослабляет эффект целеустремленного движения к разрешению конфликта, к замыкающей устойчивости. Этот «пришелец» из балетно-оркестровой сюиты не соответствует драматическому началу в его чистом логическом преломлении, но зато он привносит с собой ярко выраженный элемент театрально-постановочной выразительности [36]. Важно, однако, что с формообразующей логикой симфонического цикла и сонатного аллегро менюэтная «интермедия» связана своей утрированно трехчастной структурой. В ней удивительно совмещены черты внешне-декоративной, контрастной расчлененности с оголенной логикой репризности.

В высшей степени знаменательно, что в своих поздних, «Парижских» и «Лондонских», симфониях Гайдн почти отказался от интонационно-контрастного тематизма. Его темы, будучи самостоятельными, рельефными, законченными, сходны между собой по мелодической конструкции. Создание драматического эффекта у Гайдна осуществляется при помощи принципа «бицентричности» с полярно противоположным расположением тем, тонального конфликта, контрастно-расчлененной, типизированной структуры и трехчастной репризности. Художественные ассоциации этих отвлеченных формообразующих элементов так сильны, столь однозначны по эмоциональному воздействию, что даже такой парадокс, как монотематическое сонатное аллегро, становится логически осмысленным художественным организмом.

Принцип «бицентричности» и трехчастная репризность распространились и за пределы сонатного аллегро. В финалах они преобразовали традиционную хороводную

[35] Характерно, что после того как сложился симфонический цикл, увертюра утратила цикличность и стала одночастной.

[36] Это не противоречит высказанному Т. Н. Ливановой тезису о том, что менуэт олицетворяет в симфоническом цикле «фон». См.: **Ливанова Т.** Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. М., 1948.

<стр. 364>

рондообразность в форму сонатного рондо. Они проникли даже в наиболее свободную, антитеатральную часть симфонии — «лирический центр». Господствующая у Гайдна вариационность приобретает трехчастные черты. У позднего Моцарта и Бетховена форма медленной части подчеркнута тяготее к сонатности [37].

Принципы «бицентричности» и трехчастной репризности как основа драматической выразительности симфонии проходят через все XIX столетие. Их воздействие сохраняется вопреки крупным переменам, произошедшим в эпоху романтизма в самом складе художественного мышления. Пусть творчество композиторов послебетховенского периода отмечено новым интонационным содержанием. Недавно господствовавшие оперные мотивы оказались вытесненными в нем оборотами народной песни и бытового романа; классицистская расчлененность и периодичность уступили место свободно развертывающейся «бесконечной» мелодике; иной характер приобретает и само мелодическое начало на фоне многоплановой фактуры, в сочетании с выразительностью тонко нюансированной гармонии и темброво-колористических приемов; вариационная трансформация тематизма начала преобладать над мотивной разработкой; наконец, сама симфония породила свою новую, романтическую разновидность — симфоническую поэму. И тем не менее внутренние тонально-тематические взаимоотношения сонатно-симфонической формы остаются незабываемыми, как выразители драматической конфликтности. Только в новой музыке эта конфликтность выходит за пределы театральных, внешнепостановочных ассоциаций и становится (как указывалось выше) носителем образов столкновений, происходящих в душе героя. И «Неоконченная симфония» Шуберта, и «Фантастическая» Берлиоза, и «Прелюды» Листа, и Четвертая Брамса, и d-moll'ная Франка, и «Из Нового Света» Дворжака, и «Патетическая» Чайковского — все эти (наравне со многими другими)

[37] Сонатная композиция не всегда выдержана в медленных частях не только у Моцарта, но даже и у Бетховена. Структура здесь также не расчленена, как указывалось выше. Отсюда проистекает ощущение свободного излияния, усиливаемое лирическим обликом самого тематизма. Но самостоятельность тем (хотя не обязательно контрастных) всегда выдержана, тональные конфликты также ясно выражены.

<стр. 365>

выдающиеся произведения роман достигают своей драматической силы при помощи формообразующих принципов, которые некогда пришли в инструментальное творчество из оперной увертюры и через абстрагированную логику музыкальной формы выразили идею драмы.



Речь шла об интервалах и периодах, о тональных планах и оstinатных ритмах, о циклических структурах и тематических контрастах, о симметрии формы и тембровой окраске. Использовались «узкотехнологические» термины и понятия, с помощью которых только и можно анализировать замкнутый, «зашифрованный», имманентный язык музыки. Но за «щеховыми» терминами и понятиями всегда стояли музыкальные звучания, обладающие яркой и конкретной образностью. Стиль и образы драматического театра, олицетворяющего главное течение в демократической художественной культуре многовековой эпохи, своеобразно преломились в инструментальном творчестве венских классиков: над ними витал дух Гетца фон Берлихингена, Валленштейна и дона Карлоса,

Ифигении, Альцесты и Леоноры, Зарастро, Эгмонта и Кориолана... Интонационное содержание тематизма венской классической симфонии, приемы ее формообразования, структуры и композиции сложились как выражение определенной темы, понимаемой не в специфически музыкальном, а в широком общеэстетическом плане. Это и обусловило связь самого «абстрактного», отвлеченного вида музыкального творчества XVIII столетия с главным руслом художественной мысли того времени — драматическим театром века Просвещения.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Завершая свое исследование и предвидя возможные вопросы читателя, хотелось бы оговорить ряд моментов.

Во-первых, автор в полной мере отдает себе отчет в том, что эта книга не охватывает всех связей симфонии с театром. Мы намеренно ограничились несколькими положениями, которые представляются наиболее существенными для разработки поставленной проблемы и вместе с тем особенно убедительно поддаются объективному — историческому и теоретическому — анализу. Можно также допустить, что некоторые связи между симфонией и театром выпали из поля зрения автора. В таком случае, быть может, будущие исследователи пополнят эти наблюдения.

Во-вторых, устанавливая родство между венской классической симфонией и оперным театром века Просвещения, автор ни в какой мере не предполагает, что оно способно само по себе помочь нам постичь тайну остроты художественного воздействия произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена. Осуществленное здесь исследование проливает свет лишь на причины того, почему материал, из которого так широко черпали венские классики, таит в себе возможности определенного образно-эмоционального воздействия. Здесь был «расшифрован» лишь общий склад музыкальной мысли эпохи венских классиков и заключенные в нем точки соприкосновения с общим эстетическим строем века Просвещения. Иначе говоря, внимание было сосредоточено только на типичном начале, которое является обязательной предпосылкой классического произведения искусства, его основой. Сам же вопрос о том, как из обычного и типичного возникает чудо неповторимо индивидуальной красоты, не поддается анализу на современном уровне музыкально-теоретической науки [1]. При любых обстоятельствах этот вопрос являл бы собой самостоятельную

[1] Насколько мне известно, только в самое последнее время в нашей теоретической науке наметилось изучение законов собственно художественного воздействия музыкальных произведений. См. работы Л. Мазеля «О двух важных принципах художественного воздействия» («Советская музыка», 1964, № 3), «Эстетика и анализ» («Советская музыка», 1966, № 12), книгу Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972) и другие.

тему, не укладывающуюся в рамки поставленной здесь задачи.

И, наконец, полная разработка проблемы «внемузыкального в музыке» требует значительно больше широкого исторического и музыкально-стилистического материала, чем охвачено этим исследованием. Наряду с установлением родства между симфонией и театром классицизма представляется в высшей степени важным изучение взаимоотношений между лирической поэзией XIX столетия и главным направлением инструментальной музыки романтиков, между хоровой полифонией Ренессанса и общим художественным оформлением католического богослужения (включающим не только молитвенное слово, но и готическую архитектуру католических соборов, церковную живопись, моменты театрализации в мессе и т. п.). Хотелось бы верить, что кому-нибудь из наших молодых специалистов подобная перспектива покажется заманчивой и эта книга окажется не замкнутым исследованием, а частью цикла будущих трудов, освещающих проблему «внемузыкального в музыке» на широком и многогранном художественном и историческом материале.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М., 1952.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1963; изд. 2-е — 1971.
- Асафьев Б. В. Люлли и его дело. — В кн.: De Musica. Л., 1926.
- Берков В. О. Хроматическая фантазия Свелинка. М., 1972.
- Бюкен Э. Героический стиль в опере. М., 1936.
- Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
- Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2. М., 1953—1959.
- Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, ч. 1. М., 1965.
- Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960.
- Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2. Изд. 2-е. М., 1936.
- Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. М., 1971.
- Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937.
- Левашева О. Е. Оперная эстетика Гретри. — В кн.: Классическое искусство за рубежом. М., 1966.
- Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1940.
- Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. М., 1948.
- Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 1. М., 1959.
- Протопопов В. В. История полифонии, ч. 2. М., 1965.
- Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938.
- Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — Собр. соч., т. 17. М., 1935.
- Роллан Р. Г. Гендель. М., 1931.
- Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М. 1931.
- Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. — В кн.: Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
- Швейцер А. Иоганн-Себастьян Бах. М., 1964.
- Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.
- Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., 1947.

- Abert H. Grundprobleme der Operngeschichte. Leipzig, 1926.
- Abraham G. The history of music in sound. London. Vol. 4. The age of humanism ed. by J. Westrup, 1953; vol. 5. Opera and church music (1630—1750), 1954; vol. 6. The growth of instrumental music ed. by J. Westrup, 1954.
- Adler G. Studien zur Musikwissenschaft Beihafte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien, 1923—1926.
- Baini. Palestrina. Roma, 1828.
- Bottstiber H. Geschichte der Ouverture und der freien Orchester Formen. Leipzig, 1913.
- Buettner H. Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. Berlin, 1935.
- Bukofzer M. Music in the Baroque era. N. Y., 1947.
- Cambridge modern history. N. Y., 1934. Vol. 1. The Renaissance; vol. 5. The age of Louis XIV; vol. 6. The eighteenth century.
- Chilesotti O. Lautenspieler des XVI Jahrhunderts. Leipzig, 1927.
- Chrysander F. G. F. Handel. S. 1., 1919.
- Davison A. Historical anthology of music. Cambridge, 1949.
- Della Corte A. Antologia della storia della musica. Torino, 1929.
- Della Corte A. L'opera comica italiana nel 700. Roma, 1923.
- Dent E. Foundations of English opera. London, 1928.

- Dent E.** Music of the Renaissance in Italy. London, 1933.
- Einstein A.** Gluck. London, 1936.
- Einstein A.** Geschichte der Musik. Zürich — Stuttgart, 1953.
- Einstein A.** The Italian madrigal. Princeton, 1949.
- Engel H.** Musik der Zeiten und Völker. Wiesbaden, 1968.
- Fuller-Maitland J.** The age of Bach and Handel. — In: Oxford history of music, vol. 4. 1902.
- Grout D.** A short history of opera. N. Y., 1947. Grout D. A history of Western music. N. Y., 1960.
- Goldschmidt H.** Studien der italienischen Oper in XVII Jahrhundert. Leipzig, 1901.
- Goldschmidt H.** Die Musikästhetik des XVIII Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich — Leipzig, 1915.
- Haas R.** Die Musik des Barocks. Potsdam, 1932.
- Hadow W.** The Viennese period. — In: Oxford history of music, vol. 4. 1902.
- Harman A., Milner A.** Late Renaissance and Baroque music (1525—1750). London, 1959. Historical anthology of music. Cambridge, 1959.
- Hitchings A.** The Baroque concerto. London, 1961.
- Kretzschmar H.** Geschichte der Oper. Leipzig, 1919.
- Lang P.** Music of Western civilization. London — N. Y., 1942.
- La Laurencie L. de.** Lully. Paris, 1919.
- Lorenz A.** Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Augsburg, 1927.
- Nef K.** Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig, 1921.
- Newman W. S.** The sonata in the Baroque era. Chapel Hill, 1959.
- Parry C.** The music of the seventeenth century. — In: Oxford history of music, vol. 3. 1902.
- Parry C, Hubert H.** The music of the seventeenth century. London—N. Y., 1938.
- Rebatet L.** Une histoire de la musique. Paris, 1969.
- <стр. 370>**
- Reese G.** Music in the Renaissance. N. Y., 1959. Renner H. Geschichte der Music. Stuttgart, 1965.
- Rolland R.** Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris, 1895.
- Ronga L.** Storia della musica. Roma, 1959—1962.
- Schrade L.** Monteverdi. Creator of modern music. N. Y., 1951.
- Terry C.** John Christian Bach. London, 1929.
- Wassilewski W.** Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis zum Ende des XVII Jahrhunderts. Berlin, s. a.
- Wassilewski W.** Geschichte der Instrumentalrausik im XVI Jahrhundert. Berlin, 1878.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адамова Ирина Амазасповна — 8
- Алексеев Александр Дмитриевич — 7
- Альбенис Исаак — 293
- Альберти Доменико — 257
- Альбиниони Томазо — 86
- Аристотель — 216
- Асафьев Борис Владимирович — 7, 87
- Байрон Джордж Ноэл Гордон — 14
- Барток Бела — 85, 292
- Бассани Джованни Баттиста — 86, 358
- Бах Иоганн Кристиан — 15, 257, 345
- Бах Иоганн Себастьян — 11, 15—17, 20, 21, 26, 31, 41, 42, 47, 53, 55, 64, 69, 78, 79, 82, 84—87, 93, 107, 109, 128, 129, 134, 135, 138, 142, 155, 188, 194, 204, 231, 241, 256, 257, 285, 313, 317, 345, 355

Бах Карл Филипп Эмануэль—18, 83, 84, 93, 156, 257, 281, 331, 345
Беранже Пьер Жан— 10
Берг Альбан — 10, 13, 60, 85
Берлиоз Гектор — 9, 14, 20, 24, 26, 31—34, 61, 67, 85, 106, 205, 292, 294, 341, 364
Бетховен Людвиг ван — 5, 11, 15, 23, 25, 28, 30, 31, 35, 39, 47, 52, 55, 60, 67, 74, 82, 84, 85, 93, 94, 109, 114, 125, 145, 146, 148, 153—156, 159—161, 178, 179, 183—186, 188, 189, 194—201, 206, 208, 217—221, 223—226, 248, 252, 253, 255, 273, 276—278, 284—286, 293, 294, 311, 313, 322—328, 331—334, 336—341, 345, 346, 350, 352, 354, 362, 364, 366
Бибер Генрих — 86
Визе Жорж—16, 92, 293, 294
Бородин Александр Порфирьевич — 85
Брамс Йоханнес—11, 18, 21—25, 33, 39, 85, 292, 342, 364

[1] Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

<стр. 371>

Брейгель (Breughel) Питер Старший — 52
Бриттен Бенджамин — 71
Брукнер Антон — 53, 96
Бруно Джордано — 37
Букстехуде Дитрих—17
Бюхнер Георг—13, 60

Вагензейль Георг Кристоф — 93, 320
Вагнер Рихард—15, 16, 18, 19, 23, 24, 33, 39, 41, 43, 61, 67, 85, 96, 106, 108, 109, 188, 205, 286, 287, 298, 338
Вайнберг Моисей Самуилович — 51
Васина-Гроссман Вера Андреевна — 7
Вебер Карл Мария фон—18, 23, 24, 32, 55, 60, 203, 297, 329
Вега Карпью Лопе Ф. де —57
Векки Ораццо— 101, 114
Венедиктов Александр Иванович — 7
Верачини Франческо Мария — 86, 91
Верди Джузеппе —60, 61, 85, 143
Вивальди Антонио — 55, 86, 91, 93, 257
Видор Шарль Мария — 79
Винчи Леонардо да—174, 176
Виппер Борис Робертович — 7
Витали Джованни Баттиста — 86
Виттори Лорето — 229, 234
Воан Уильяме (Vaughan Williams) Ралф — 26, 71
Вольф Гуго — 31
Вордсворт (Wordsworth) Уильям — 33

Габриели Андреа — 78
Габриели Джованни — 38, 42, 47, 92
Гайдн Франц Йозеф — 5, 18, 25, 35, 55, 71—73, 84, 92—94, 113, 125, 146, 156, 178, 181, 186, 188, 194, 201, 204, 208, 244, 247—250, 254, 256, 258, 273, 274, 278, 281, 285, 286, 292, 294, 312, 313, 320—322, 328, 329, 331, 332, 339, 341, 344—347, 350, 360—364, 366
Галуппи Бальдассаре—18, 231, 239, 240, 259—261
Гальяно Марко да —165, 167
Ганслик Эдуард — 27—29
Гассе Иоганн Адольф — 64, 72, 99, 203, 257
Гей (Gay) Джон — 66

Гендель Георг Фридрих—13, 17, 20, 21, 26, 39, 41, 42, 55, 69, 78, 79, 85—87, 93, 99, 128, 129, 135, 138, 141, 155, 156, 160, 166, 173, 174, 176, 179, 188, 189—192, 194, 203, 204, 256, 257, 313, 314, 321, 345, 347
Гершвин Джордж—10, 13, 293
Гете Иоганн Вольфганг— 13, 14, 60, 195
Глинка Михаил Иванович—19, 85, 289, 293, 298
Глюк Кристоф Виллибальд—13, 18, 29, 39, 43, 44, 55, 62, 68, 69, 71, 72, 90, 93, 99, 100, 102, 105, 111—115, 128, 129, 136, 138, 156, 178, 188, 200—218, 226, 242, 245, 246, 257-259, 262—265, 269, 270, 273, 277, 300, 314, 345, 351, 356, 361
Гольдони Карло — 69
Госсек Франсуа Жозеф— 15
Готье Дени — 296
<стр. 372>
Гофман Эрнст Теодор Амадей — 60, 357
Граун Карл Генрих—174, 177
Гретри Андре Эрнест Модест — 244, 246, 257
Григ Эдвард —92, 128, 134
Груббер Роман Ильич — 286
Гуно Шарль — 13
Гюго Виктор— 10

Данте Алигьери—12, 37, 42
Дворжак Антонин —21, 25, 39, 293, 342, 364
Дебюсси Клод Ашиль—10, 11, 60, 96, 106, 292, 293
Джезуальдо ди Веноза Карло — 38, 101, 204
Джеминиани Франческо — 86
Друскин Михаил Семенович—7
Дюфай (Dufay) Гийом — 42

Жанекен, Жаннекен Клеман — 47, 163
Жоскен Депре (Josquin Després, Josquin des Prés) — 39, 42, 52, 162

Йоммелли Николо —72, 174, 177, 242, 243, 259, 261, 262, 265, 268

Кавалли Франческо — 39, 126, 131, 137, 160, 166, 170, 229, 234, 235, 311
Кайзер (Keiser) Рейнхард — 230, 236, 237, 314
Кальдара Антонио — 39, 127, 132, 138, 141
Кальцабиджи Раньери —44, 200, 201, 207, 356, 361
Капуа Ринальдо ди — 93
Кариссими Джакомо —39, 119, 123, 124, 166, 171
Каччини Джулио — 20, 57
Керубини Луиджи — 44, 203
Кино (Quinault) Филипп —63, 298
Коллин Генрих—195
Коперник Николай — 37
Корелли Арканджело — 55, 86, 89, 93, 257, 320
Корнель Пьер — 57, 69
Коцебу Август — 60
Куперен Франсуа — 55
Куссер Сигизмунд — 315

Ланг Пол Генри — 6

Ланди Стефано—118, 122, 229, 233

Лассо Орландо ди — 39, 96

Левашева Ольга Евгеньевна—7

Левик Борис Вениаминович — 7

Леклер Жан Мари Старший — 86

Лео Леонардо—137, 140

Леонин (Leoninus) — 40

Лесков Николай Семенович—13

Лессинг Готхольд Эфраим — 216

Либман Михаил Яковлевич — 7

Ливанова Тамара Николаевна — 6, 7, 88, 363

Лист Ференц—15, 20, 26, 85, 342, 364

Локателли Пьетро — 86

<стр. 373>

Лопе де Вега см. Вега Карпью Лопе

Людовик XIV—72, 163, 295, 301, 314, 315, 317, 328

Людли Жан Батист —38, 39, 55, 58, 60, 70, 72, 82, 99, 111, 112, 128, 155, 163, 189, 190, 227, 289, 295—322, 325—327, 328, 330, 341, 346, 353—355

Мазель Лео Абрамович — 7, 367

Малларме Стефан — 11

Маренцио Лука— 101

Марини Бьяджо — 86

Марлоу (Marlowe) Кристофер — 60

Марчелло Бенедетто— 138, 140

Машо Гильом де — 42

Мейербер Джакомо — 60, 61, 63

Мелани Якопо— 126, 130, 229, 234

Мендельсон-Бартольди Феликс—11, 20, 23, 32, 85, 95, 286, 342

Меруло Клаудио — 78

Метастазιο Пьетро — 62, 63, 202

Метерлинк Морис—60

Меттерних Клеменс — 60

Мийо (Milhaud) Дариус — 26, 312

Микеланджело Буонарроти — 37

Мильтон Джон—13

Мицкевич Адам— 14

Мольер Жан Батист — 58, 59, 128, 295

Монн Георг —93, 320, 331

Монтеверди Клаудио— 19, 39, 41, 42, 55, 59, 60, 68, 69, 72, 100,

101, 114, 115, 117—119, 121, 123, 126, 160, 162, 163, 165, 167—169, 204, 229, 232, 358

Монюшко Станислав — 61, 62, 294

Мопассан Ги де — 96

Моцарт Вольфганг Амадей —5, 11, 15, 18, 19, 25, 35, 39, 44, 53,

55, 60, 71, 72, 84, 92—94, 99, 100, 105, 109, 112, 113, 125, 139, 142, 144—153, 156, 174, 177, 178, 181, 182, 186, 188, 190, 193, 194, 201, 203, 204, 217, 220—223, 230, 231, 241, 244, 246, 248, 250, 251, 254—258, 265, 266, 271—275, 278— 281, 284, 285, 294, 313, 314, 322, 326, 331, 332, 335, 338— 341, 345—347, 350, 352, 362, 364, 366

Мур (Moore) Томас— 14

Мусоргский Модест Петрович — 60

Муффат Георг —93, 317—319, 327

Назайкинский Евгений Владимирович — 367

Нардини Пьетро — 86

Окегем (Okeghem, Ockenheim) Йоханнес — 42

Островский Александр Николаевич — 60

Павчинский Сергей Эразмович — 8

Паганини Никколо — 85

Паизиелло, Паэзиелло Джованни — 256, 265, 267

Палестрина Джованни Пьерлуиджи — 31, 38, 39, 42, 45, 47, 51, 52, 96

Парадизи Пьетро Доменико — 257

<стр. 374>

Пахельбель Иоганн — 17

Пендерецкий Кшиштоф — 51

Пепуш Джон Кристофер — 66

Перголези Джованни Баттиста — 18, 93, 231, 237—239, 259—261

Пери Якопо — 13, 117, 120

Перотин (Perotinus) — 40

Перселл (Purcell) Генри — 17, 38, 54, 55, 59, 60, 70, 71, 82, 86, 89, 99, 127, 132, 133, 160, 174, 175, 203, 230, 236, 256, 314

Петрарка Франческо — 12, 42

Пиччинни Николо Винченцо — 93, 231, 240, 241, 256, 265, 267

Провенцале Франческо — 126, 131

Прокофьев Сергей Сергеевич — 26, 85, 298, 312

Пуччини Джакомо — 10

Пушкин Александр Сергеевич — 60

Равель Морис — 293

Разумовский Андрей Кириллович — 322

Рамо Жан Филипп — 55, 69, 156, 242, 244

Расин Жан — 69

Рафаэль Санти — 37

Рахманинов Сергей Васильевич — 16, 85

Регер Макс — 79

Риман Хуго — 304

Римский-Корсаков Николай Андреевич — 92, 293, 294

Ричардсон Сэмюэл — 256

Роллан Ромен — 74, 301

Ронсар Пьер де — 42, 52

Росси Луиджи — 126, 130, 166, 169

Росси Микеланджело — 165, 169

Россини Джоаккино — 61, 112, 204, 230, 232, 241, 242, 256

Руссо Жан-Жак — 202, 242, 244, 257, 265, 266

Саммартини Джованни Баттиста — 93, 279

Сарти Джузеппе — 189, 193

Свелинк Ян Питере — 54, 78

Свидерская Марина Дмитриевна — 59

Сервантес де Сааведра Мигель — 42, 57

Серов Александр Николаевич — 289, 333

Скарлатти Алессандро — 16, 18, 38, 55, 64, 72, 93, 99, 126, 131, 137, 138, 140, 141, 155, 160, 166, 171, 172, 174, 175, 203, 256, 257, 348, 355, 358, 359

Скарлатти Доменико — 54, 83, 84, 281, 345, 347, 354
Скриб Эжен — 60, 63
Скрябин Александр Николаевич — 85
Сметана Бедржих — 23, 61
Солер Антонио — 54
Стамиц (Stamic, Stamitz) Ян Вацлав Антонин — 15, 93, 180, 249
Стендаль (наст, имя и фам. — Анри-Мари Бейль) — 10
Стравинский Игорь Федорович — 10, 30, 53, 204, 291, 293, 338
Страделла Алессандро — 137, 140

Танеев Сергей Иванович — 204
Тартини Джузеппе — 86
Телеман Георг Филипп — 93, 156, 166, 174, 317, 347
<стр. 375>
Торелли Джузеппе — 86
Тоски (Toeschi) — 249
Траэтта Томмазо — 72, 138, 141, 142
Туманина Надежда Васильевна — 7

Фавар Шарль Симон — 69
Фишер Иоганн Гаспар — 93, 316
Фогль Иоганн Михаэль — 67
Форе Габриель — 85
Франк Сезар — 21, 24, 25, 79, 85, 364
Франц Роберт — 23
Фрескобальди Джироламо — 17, 78, 120, 310
Фробергер Иоганн Якоб — 17, 106, 109
Фукс Иоганн Йозеф — 93, 320

Хачатурян Арам Ильич — 85, 294
Хейвард Дюбоз — 13
Хиндемит Пауль — 312

Чайковский Петр Ильич — 11, 18, 21, 23—25, 28, 32, 34, 39, 41, 64, 85, 92, 156—159, 364
Чегодаев Андрей Дмитриевич — 7
Чезарини Карло Франческо — 137, 140
Чести Марко Антонио — 39, 72, 137, 139, 166, 170, 171, 174, 175
Чимароза Доменико — 15, 256

Шамбоньер, Чемпион де Шамбоньер Жак — 296
Шекспир Уильям — 11, 14, 37, 42, 52, 57, 60, 70
Шенберг Арнольд — 16, 28, 85
Шиллер Фридрих — 60
Шопен Фридерик — 14, 33, 85, 108, 109, 156, 157, 294, 298, 342
Шоссон Эрнест — 85
Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 4, 11, 13, 24, 26, 85
Шоу Бернард — 359
Шпор Луи — 60
Шуберт Франц — 11, 15, 18—20, 22, 23, 29, 32, 67, 85, 95, 292, 294, 297, 329, 341, 364
Шуман Клара — 67
Шуман Роберт — 13, 20, 22—24, 26, 31—33, 67, 85, 95, 188, 286, 293
Шютц Генрих — 55

Эйхнер Эрнст — 180
Эллингтон Эдуард Кеннеди (Дюк Эллингтон) — 50
Энеску Джордже — 204

Яворский Болеслав Леопольдович — 6
Яначек Леош — 60
Ярустовский Борис Михайлович — 7

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава первая. Внемузыкальное в музыке	9
Глава вторая. Значение театра для музыкальной культуры классицизма	37
Глава третья. Опера и предсимфоническая инструментальная музыка	74
Глава четвертая. Формирование симфонического тематизма в итальянской опере XVII — первой половины XVIII столетия	96
Глава пятая. Театр и формообразующие принципы симфонии	279
Вместо заключения	366
Список литературы	368
Указатель имен	371

Конен Валентина Джозефовна

ТЕАТР И СИМФОНИЯ

Редактор А. Зорина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Корректор С. Стоцкая

Художник В. Быковский

Техн. редактор Т. Сергеева

Подписано к печати 16/XII-74 г. Формат бумаги 84 x 108 ¹/₃₂

Печ. л. 11,75 (Усл. п. л. 19,27) Уч-изд. л. 20,39

Тираж 6 000 экз. Изд. № 5160

Т. п. № 606-74 г. Зак. 1068. Цена 1 р. 42 к. На бумаге № 2.

Издательство „Музыка“, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
Комитете Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Москва 109088,
Южнопортовая ул., 24