

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

Гуманитарный факультет  
Кафедра истории культуры

Методические материалы  
(учебное пособие)  
История музыки в истории культуры

Новосибирск

2012

Методические материалы (учебное пособие) предназначено для студентов ФФ, основная образовательная программа по направлению 011200 «Физика» (уровень подготовки – бакалавриат, факультативный курс), дисциплина «История музыки в истории культуры».

Методические материалы (учебное пособие) состоит из двух разделов, словаря музыкальных терминов и приложения. Первый раздел содержит документальные и художественные тексты, иллюстрирующие историю музыкального искусства Древней Индии, Китая, Античности, Средневековья, Ренессанса, Нового времени и Просвещения. Во втором разделе даны творческие портреты корифеев западноевропейской музыкальной культуры.

Автор  
М.А Тимофеева

Методические материалы (учебное пособие) подготовлены в рамках реализации Программы развития НИУ-НГУ на 2009–2018 г.

© Новосибирский государственный  
университет, 2012

**О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ**  
**Философы, музыканты, поэты и писатели**  
**об искусстве и музыке**

Андерсен в сказке «Бронзовый кабан» написал о гербе Галилео Галилея: «Красная лестница на голубом поле исполнена глубокого смысла, она могла бы стать гербом самого искусства, всегда пролагающего свои пути по пылающей лестнице, однако же – на небеса. Все провозвестники духа, подобно пророку Илье, восходят на небеса».

«Искусство – единственная форма человеческой деятельности, которая ведет к единению и ломает барьеры между людьми. Это – непрестанное, неосознанное, пусть мимолетное, вытеснение себя другими; подлинный цемент человеческой жизни; вечная отрада и обновление» (Д. Голсуорси) [7, с. 209].

«Искусство – это посредствующее звено между нами и вечностью» (Э. Гофман) [7, с. 209].

«Искусство – это сердце, способное мыслить» (Ш. Гуно) [33, с. 137].

«Искусство – это великое, всем доступное обновление. Ибо искусство никогда не бывает догматично; оно не защищает себя и не оправдывает – вы можете принять его или отвергнуть. Оно не навязывается тем, кто в нем не нуждается. Оно уважает любой склад характера, любую точку зрения. Но оно своенравно, капризно, как порыв ветра, оно ускользает и не дается в руки и лишь в отдельные, благословенные мгновения касается наших сердец» (Д. Голсуорси) [7, с. 209].

«Если есть на земле... верование, достойное преклонения, если есть что-то светлое, чистое, возвышенное, что-то, говорящее нашей неудержимой тяге к бесконечному и смутному, зовущемуся на нашем языке душой, – это искусство» (Г. Флобер) [7, с. 210].

«Мне... ощущение высшего счастья дают произведения искусства. В них я черпаю такое духовное блаженство, как ни в какой другой области...» (А. Эйнштейн) [6, с. 133].

«Искусство есть умение изображать то, что должно быть, то, к чему должны стремиться все люди, то, что дает людям наибольшее благо... Таких идеалов человечество пережило два и теперь живет для третьего. Прежде всего – полезность: и все полезное было произведением искусства, так оно и считалось; потом прекрасное и теперь доброе, хорошее, нравственное» (Л. Н. Толстой) [6, с. 99].

«Задача искусства – не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выразить.<...> Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, – ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно

схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ». (Оноре де Бальзак) (13, ч. II, с.127)

По Вёльфлину, искусство – это подлинная квинтэссенция духовной жизни. Оно не является вторичным духовным образованием, напротив – первично по отношению к другим сферам интеллектуальной жизни и само способно формировать дух эпохи. Аналогичной позиции придерживался и Фидлер: «Задача художника не в том, чтобы выражать содержание своей эпохи, но, скорее, в том, чтобы дать эпохе «содержание». (13, ч. II, с. 142)

«Суть искусства не только в решении и развитии формальных проблем. Оно всегда и в первую очередь является выражением владеющих человечеством идей. А его история, в той же мере, как история религии, философии или поэзии, представляет часть всеобщей истории духа». (М. Дворжак) (13, ч. II, с. 145)

«Вдохновение – высшее духовное состояние и настроение; восторженность, сосредоточение и необычайное проявление умственных сил. Наитие, внушение, ниспосланное свыше. Гений – самобытный творческий дар в человеке; высший творческий ум; созидательная способность; высокий природный дар, дарование; самобытность изобретательного ума». В. Даль, «Толковый словарь живого великорусского языка».

«Миссия поэтического и художественного гения в том, чтобы окружить истину сиянием красоты, пленить и увлечь ввысь воображение, красотой побудить к добру тронутое сердце, поднять его на те высоты нравственной жизни, где жертвенность превращается в наслаждение, геройство становится потребностью, где *com-passion* (сострадание, сочувствие) заменяет *passion* (страсть), любовь, ничего сама не требуя, всегда находит в себе, что может дать другим» (Ф. Лист) [24, с. 186].

«Как безрассудно было бы со стороны смычка и скрипки кичиться своим искусством. А как часто делаем это мы, люди – поэты, художники, изобретатели, полководцы! Мы кичимся, а ведь все мы – только инструменты в руках создателя. Ему одному честь и хвала!» (Г. Х. Андерсен, «Перо и чернильница»).

«Музыка – средство от немоты. Может быть, вся наша немота от неумения писать музыку» (В. Ерофеев) [7, с. 280].

«Музыка – акустический состав, вызывающий в нас аппетит к жизни, как известные аптечные составы вызывают аппетит к еде» (В. Ключевский) [7, с. 281].

«Для меня особенно ценна та музыка, которая помогает мне думать» (М. Булгаков) [29, с. 330].

«Музыка может примирить противоречия равно благотворным для обеих сторон усилием и все противоборствующее, все диссонирующее связывать в стройное, приносящее счастье созвучие» (С. Цвейг) [24, с. 211].

«Музыка играет внутри нас на клавикордах, составляющих нашу сокровенную природу» (И. Гердер) [24, с. 211].

«Музыка раскрывает нам истинные возможности души нашей; слушая ее, чувствуешь себя способным к благороднейшим усилиям» (А. Сталь) [7, с. 281].

«Музыка, когда она совершенна, приводит сердце в точно такое же состояние, какое испытываешь, наслаждаясь присутствием любимого существа, то есть... она дает, несомненно, самое яркое счастье, какое только возможно на земле» (Стендаль) [7, с. 281].

«...Это определено не шутка – быть избранным музыкой, родиться музыкантом. И все же это великолепное призвание и отличие, более, вероятно, счастливое и приветствуемое всеми с более радостным изумлением, чем всякий другой специфический талант» (Т. Манн) [24, с. 18].

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! Будь чаще наши меркантильные души! Ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром!» (Н. В. Гоголь) (33, с. 422)

«Я хочу доставлять радость и сам в ней нуждаюсь» (Рихард Штраус) (33, с. 414).

«Проливать свет в глубины человеческого сердца – таково призвание художника» (Роберт Шуман)(33, с. 419).

«Вы можете презирать кого и что угодно, но вы бессильны противоречить Генделю. <...> Когда звучит его музыка на словах “восседающий на своем извечном престоле”, атеист теряет дар речи» (Б. Шоу) [33, с. 109].

Альфред Эйнштейн подчеркивал, что для Баха и Моцарта «любая фальшивая нота была... оскорблением мирового порядка» [24, с. 189].

Для Листа удел истинного мастера искусства – «быть воплощением нравственной чистоты и гуманности, приобретя это ценой лишений, мучительных жертв» [24, с. 186].

«Я пытаюсь найти новые реальности... – дураки называют это импрессионизмом» (К. Дебюсси) [33, с. 153].

«Композитор являет внутреннюю природу мира и выражает самую глубокую мудрость на языке, умственно непостижимом» (А. Шопенгауэр) [3, с. 125].

«Дарование есть поручение, должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (Е. Баратынский) [7, с. 124].

### **Музыка и музыканты в зеркале народной сказки**

**О происхождении музыки.** Саамская сказка «Откуда пришла радость»: «Летала дочь Солнца Акканийди-Ясное Пятнышко по небу, смотрела с высоты небесной на землю, все живое она понимала, всем давала радость. Только люди были ей непонятны: по каким законам живут они, отчего плачут, отчего смеются, почему враждуют друг с другом? Пожалела этих

людей Акканийди, захотелось ей дать им такую радость, которая никогда бы их не покидала». Несладко пришлось дочери солнца на земле – зависть и жадность людская чуть не погубили ее, пришлось ей вернуться к отцу на небеса. «А песни остались, остались и пляски, остались узоры. Помнят их люди, передают мать дочке, отец сыну, придумывают сами. И раскрываются у них глаза и уши, умягчаются сердца, приходит к ним радость». Главный мотив сказок о происхождении музыки на земле – сострадание небес, желание дать людям нечто по-настоящему ценное, чистое, способствующее их самосовершенствованию.

Еще один распространенный мотив «музыкальных сказок»: музыкант – спаситель людей от «нечистой силы». В белорусской сказке «Музы ка-чародейник» черти хотели известить скрипача Музыку за то, что от его игры люди живут в мире и согласии, не борются и не ссорятся. Музы ка свирепых волков кроткими сделал, водяного плясать заставил, а сами черти «кувырком да колесом» разбежались от его музыки. С тех пор он и ходит по свету – «добрых людей веселит да тешит, лихих – без ножа по сердцу режет». Герой грузинской сказки «Чонгурист» едва не был съеден чудищем Гвелвешапи, но не успело оно отправить музыканта в огненную пасть: «поразили его никогда не слышанные звуки чонгури. Утишила нежная песня ярость злобного чудища». Подарил он чонгуристу яблоко бессмертия, добавив, что «и без того бессмертен человек, способный создавать такие прекрасные песни».

Музыкант говорит правду даже тогда, когда никто не смеет ее сказать. Один из примеров находим в казахской сказке «Мастер Али». Когда у жестокого хана погиб единственный сын, никто не мог принести отцу недобрую весть, ведь хан обещал залить вестнику горло кипящим свинцом. Мудрый пастух Али за одну ночь смастерил домбру, «застонали, заплакали струны» под его пальцами, рассказывая о погибшем на охоте юноше. В ярости и горе хан приказал плеснуть свинцом на инструмент, а жизнь ни в чем не повинных людей была спасена. В сказках тираны и злодеи всегда бывают побеждены музыкальным искусством; примеры тому – сказки «Семь Симеонов» (русская), «Матти-весельчак» (карельская), «Поющий чатхан» (хакасская), «Малыш Рысту» (алтайская).

Музыка помогает пережить горе и лишения. Узбекская сказка «Молодцу и семидесяти искусств мало» повествует о юноше Алимджане, который в колодце увидел умирающего дэва со скрипкой в руках. У того погиб единственный сын, и желание жить покинуло его. Дэв взял в руки скрипку, чтобы забыть свое горе, но не смог играть на ней. Алимджан исполнил ему необыкновенной красоты мелодию о том, как прекрасна жизнь, какой это редкий и замечательный дар, и спас несчастного от смерти. Близкий по смыслу сюжет встречается в сказках о царевнах, не знающих радости жизни; они никогда не смеются, не улыбаются, нередко стоят одной ногой в могиле. От этого недуга их не может излечить ни один лекарь; только настоящему музыканту под силу такая задача – пробудить в сердце радость и любовь к жизни.

Музыка разоблачает тайное зло, делает его явным, не дает виновникам зла избежать наказания. Удивительно похожи у разных народов сказки о дудочке, сделанной из тростника, выросшего на могиле невинно убитой девушки. Такова, например, русская сказка «Серебряное блюдечко и наливное яблочко». Дудочка, вырезанная пастушком из тростинки с могилы Алёнушки, всем рассказала о злых сестрах, погубивших сестренку из зависти. Наказали их страшною карой – прогнали с родимой земли (в характере наказания более всего проявился национальный колорит сказки).

Музыка несет мир, радость, объединяет людей – об этом сказка «Война колоколов» Дж. Родари. Генералы, снедаемые желанием во что бы то ни стало выиграть войну, перелили все колокола в пушки, но просчитались: огромные орудия не стали стрелять, а зазвонили на радость всем. «Солдаты выскочили из окопов и побежали друг другу навстречу. “Мир! Мир! – кричат. – Колокола! Слышите? Колокола! Праздник настал! Колокола звонят – знак подают! Мир!”» Пришлось генералам удирать далеко-далеко, ведь «не осталось на всей земле, ни на суше, ни в океане такого уголка, куда бы не достал голос тех колоколов». Очень много «музыкальных моментов» в сказках Дж. Родари, Г. Х. Андерсена, Т. Янсон, Э. Фарджон. Некоторые их миниатюры – настоящие гимны музыке, в них по-новому преломляются сюжеты народных сказок.

Музыкант в сказках всегда окружен народной любовью и сам является поддержкой для людей в трудные времена. Он смел и удачлив в борьбе со злом, каким бы коварным оно ни было, и всегда находит способ или изгнать его, или трансформировать силою своего искусства.

### **Об индийской классической музыке**

Индийский поэт Калидаса (ок. V в.) писал о четырех целях искусства: «Вызывать восхищение богов; создавать образы окружающего мира и жизни человека; доставлять высокие удовольствия с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса и др.; служить источником всеобщего наслаждения, радости, счастья и всего прекрасного» [6, с. 132–133].

Слово «сангита», во многих индийских языках означающее «музыка», буквально переводится как «сведение воедино и выражение всего». Индийский музыкант стремится ощутить бесконечное и разделить свое ощущение со слушателем. С древнейших времен цель всех духовных исканий в Индии заключается в отождествлении и слиянии личности с вечностью, абсолютном. Этот подход лежит и в основе музыки. Ключом к пониманию индийской музыки и особенностей ее исполнения служат некоторые из имен Великой Богини-Матери из гимна «Шри Лалита Сахасранама»: «Стотра-прия» – Любящая прославляющие гимны; «Стути-мати» – Достойная прославления; «Сама-Гана-прия» – Любящая декламацию гимнов Самаведы; «Видагдха» – Сведущая, или Искусная, мудрость, проявляющаяся в любом искусстве; «Гана-лолупа» – Любящая музыку; «Нада-рупини» – Изначальный звук, изначальная вибрация;

«Шрути» – откровения, полученные через слух; «Калавати» – Воплощение всех искусств; «Пунья-шравана-киртана» – Та, слушание или пение о которой составляет заслугу; «Раса-джна» – Знающая все расы (вкусы, ценности, радости и т. д.); «Кала-мала» – Носящая все искусства и умения в качестве гирлянды; «Кала-нидхих» – Сокровищница искусств; «Гандхарва-севита» – Та, кому служат гандхарвы (небесные певцы); «Натешвари» – Царица танцующих, Она сама танцует прежде сотворения, танцует, готовясь создать Вселенную.

«Древнеиндийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства о том, что в Индии музыка с давних времен была неотъемлемой частью жизни общины, где музыканты окружались большим почетом. <...> Ритуальные песнопения нашли свое отражение в “Ригведе” – одном из наиболее древних письменных памятников Индии (втором тыс. до н. э.). Песенные тексты более позднего времени собраны в “Атхарваведе”. Мелодии, возникшие на основе литургических текстов обеих Вед, зафиксировала “Самавед”, с которой традиционно связывают происхождение музыки в Индии. Трактат по театру, музыке и танцу “Натьяшастра” (I век н. э.) дает основание считать, что еще задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. <...> Средневековый семитомный трактат Шарангадевы “Сангитаратнакара” содержит обширные сведения о традиционных индийских ладово-ритмических построениях – рагах, ритмических формулах – тала, национальных музыкальных инструментах. <...> Изменения, которые испытывала музыкальная система Индии в процессе длительного исторического развития, не коснулись ее основных теоретических положений. <...> Древние музыкальные каноны оставались неизблемыми для многих поколений индийских музыкантов.

В индийской музыке применяется 7 главных тонов, соответствующих европейской семиступенной гамме. Обозначаются они начальным слогом санскритского наименования: са, ре, га, ма, па, дха, ни. <...> Минимальным расстоянием между двумя ступенями лада является интервал немногим более четверти тона. Благодаря этому октава делится на 22 неравных интервала – шрути (от слова “слышать, различать”), каждый из которых может быть исходным пунктом для новой гаммы. В Индии различают шесть основных и большое количество побочных гамм, построенных по принципу сочетания нижнего и верхнего тетрахордов. Из большого числа ладов наиболее широкое распространение получили 10 основных: калиан, билавал, кхамадж, бхайрав, пурава, марав, кафа, асавари, бхайрави и тоди, объединенных под общим названием тхат.

Для индийской музыки характерна импровизация. Любое произведение, как инструментальное, так и вокальное, строится на основе традиционных ладово-ритмических построений – раг. <...> Древнеиндийская музыка насчитывает 7 основных раг и 5 производных от каждой – рагини. С понятием рага связано выражение силы, мужества, героизма, рагини ассоциируются с мелодиями, выражающими нежность, любовь, печаль и др.



<...> Каждая рага состоит из вади – главного звука, “правителя”, самавади – второго по значению звука, “министра”, анувади – группы подчиненных звуков, “помощников”, и вивади – диссонлирующего звука, “врага”. Учение о рагах разработано в соответствии с древнеиндийской теорией о поэтических чувствах, эмоциях и эстетическом наслаждении – *раса*... Раги призваны вызывать у слушателя определённые чувства и состояния: *шрингара* – любовь, *хасья* – веселье, *каруна* – печаль, *вира* – героизм... *адбхута* – удивление, *шанта* – успокоение. Исполнение раг приурочивается к определённому времени года... и суток. <...> Некоторые раги наделяются особым магическим свойством: рага *мегха* – способностью вызывать дождь, рага *дипак* – пожар, и др. <...> Инструментальная и вокальная композиция строится по законам трёхчастной классической формы: первая часть *алапа* – медленное, проникновенное изложение темы, вторая – сложные мелодико-ритмические вариации в сопровождении ударных инструментов и третья – *гата* – кульминационные варианты темы с изысканной усложнённой орнаментацией» [26, т. 2, с. 512–513].

Согласно Ведам, сотворение мира началось с первозданного звука *ОМ*, проявившегося в момент разделения Бога Всемогущего (*Садашивы*) и его творческой, созидательной энергии (*Ади Шакти*). Этот звук олицетворяет собой высшее духовное начало, породившее мир. «В трактате *Мратанги “Брихаддешы”* говорится так: “Звук есть высшее лоно, звук – причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный”. <...> *Нада-Брахман* (букв. – звук-Брахман) – в индийской философии высшее мировое начало, воплощенное в звуке, зародыш всего сущего. Такое представление о звуке как проявлении высшего мирового творческого начала весьма характерно не только для индийской философской мысли... но является определяющим и в индийской музыке. <...> В трактате *Нарады “Сангитамакаранда”* семь *свар* связываются с семью мифическими материками, с семью созвездиями, с богами, с древними мудрецами-риши... Весьма примечательно и закрепление за каждой *сварой* определенной цветовой характеристики: таким образом, явление синестезии, то есть цветового восприятия музыки, которое в европейской традиции считается редким... экзотическим феноменом, в индийской вводится нормативно, как одно из проявлений сложной, синкретической природы звука» (А. М. Дубянский) [30, с. 65].

**Свара.** «Для музыканта произвести *свару* значит иметь возможность “передать” себя, свою сущность посредством звуков. Без этого музыкальный звук – просто звук, который приятен. В этом и секрет раги, сделанной из материала *свары*: обнаружение сущности, мерцающей в звуках подобно язычку пламени, вспыхивающему в глубинах *александрита*. <...> В трактате *Матанги “Брихаддешы”* этимология слова “свара” такова: “Это слово образуется от корня “*радж*” в значении “блистать, сиять” и приставки “*сва*” – “сам”. Таким образом, мы называем *сварой* то, что сияет само по себе» [30, с. 24, 71].

Поиски свары – это первая ступень овладения мастерством: звуки воспроизводятся в медленном темпе, безо всяких украшений и фиоритур. Ученик находится в медитативном состоянии, внимание его направлено внутрь, он добивается состояния, когда «самые тонкие оттенки чувства немедленно воздействуют на производимую им свару, изменяя ее качество и ее оттенки без его усилия. <...> Шастры утверждают, что внутри каждого звука, как раз посередине его, находится маленькая дверь и за ней – святилище, где обитает бог, покровитель этого звука. Ученик должен эту дверь отпереть и войти в нее» [30, с. 29, 30].

«Лучший способ наслаждаться индийской музыкой, – это самому научиться петь или играть ее» (Р. Менон) [30, с. 8]. Человеческий голос считается непревзойденным инструментом, об этом – «Разговор правителя и мудреца» из «Натьяшастры»:

- О мудрый, научи меня, пожалуйста, искусству скульптуры.
- Не могу, пока ты не научишься искусству живописи.
- О, достойный! Прошу, научи меня рисовать!
- Но ты не научишься рисовать, пока не постигнешь искусства танца.
- О, мудрец, давай начнем с танца.
- Но как ты сможешь танцевать, пока не поймешь тайны инструментальной музыки?
- Пусть будет инструментальная музыка, но давай начнем!
- Запомни, о царь, всегда следует начинать с первого и самого главного вида искусства – искусства пения!

Система гуру – шишья парампара (традиция учитель – ученик) предназначена для воспитания особого типа музыкантов. Гхарану (это слово буквально означает «семья») сравнивают с сосудом, содержащим насыщенный раствор усилий, таланта, вдохновения, передаваемым по наследству внутри одной семьи. Учитель дарит ученику сокровища своего опыта, практики, мироощущения и любви. Обучение музыке – процесс трансформации; к учителю обращаются, чтобы испытать прикосновение его духа и с его помощью преобразить себя. Эта древняя система построена на уважительном, почтительном отношении ученика к учителю, на их взаимной близости. Знания передаются от сердца к сердцу. Хороший учитель знает, что музыкальным искусством можно заниматься лишь в атмосфере дисциплины и самоуглубления, строгости и отсутствия соблазнов. Певцы-святые, такие как Тьягараджа, Мирабаи, Тансен, воплощали в своем исполнении страсть к Богу, опыт, обретенный в результате долгих жизненных поисков. Как будто о таких исполнителях в древних писаниях сказано: «Нанрших куруте кавйам» – «никто кроме провидца не создаст литературный шедевр».

**Рага.** «Этимология слова рага (от корня “рандъж” – “окрашивать”) указывает на определенную эмоциональную окрашенность изначальной формулы и соответствующей ей композиции... Как сказано в трактате Матанги “Брихаддеша”, “рага – это такая звуковая композиция, состоящая из мелодических движений, которая может окрашивать сердца людей.”

Доминирующая свара – Вади... задает специфическое настроение раги, поэтому ее часто называют также “дживой”, то есть “душой” раги...» [30, с. 66].

Одно из первых упоминаний о раге мы встречаем в великой эпической поэме Рамаяна. Сыновья короля Рамы Лав и Куш, никем не признанные, пришли к его двору, чтобы воспеть подвиги отца. Они пели под аккомпанемент вины, и их наставник, святой мудрец Вальмики, сказал им: «Вы должны петь перед собранием мудрецов, следуя правилам, которым я вас обучил. Не пойте ради денег, они не имеют ценности для отшельника, питающегося лишь кореньями и плодами».

Рагу уподобляют дереву, а цветы и фрукты на нем – это композиции в определенных тала. «Есть раги, которые дают ощущение апреля, праздника Холи или Байсакхи, или раги, которые покажутся эквивалентом жасмина, или те, которые напомнят вам праздник Дивали в дни детства или страшную тишину испепеляюще-жаркого июньского дня. Другие заставят вас вспомнить начало муссона, живую тропическую ночь, полную неясных и таинственных теней, журчанье водяных струй» [30, с. 14]. Рабиндранат Тагор говорил, что с наступлением каждого нового сезона (в Индии их шесть) природа обновляется и вместе с ней «обновляется и человек, получая благословение от солнца и неба» (25, с. 82). Поэт чувствовал, что вся природа в мире имеет свои раг-рагини и сама создает свою музыку. Русский музыковед Н. Черкасова описывала впечатления от времен года Индии, где она провела длительное время, изучая классическое искусство: «Холодный период «шишир» (январь-март) – время высокого голубого неба, чистого, точно горный родник, звенящего воздуха, дышащего приятным, бодрящим ветерком; сказочной красоты деревья и кустарники покрыты лишь огромными гроздьями ослепительно ярких цветов. Весной – «васант» (март-май) – небо одевается в глубокие синие тона, природа покрывается сочной густолиственной зеленью, дающей приют сотням тысяч семейств пестроокрашенной фауны. В жаркий сезон «гришма» (май-июль) изнемогаешь под тяжестью плотно насыщенного влагой воздуха;...земля горит под палящими лучами огненного солнца. Ей на помощь спешат муссоны и обрушиваются на нее живительным потоком: начинается сезон дождей «барсат» (июль-сентябрь). За ними следует бархатная осень – «шарад» (сентябрь-ноябрь) и зимний период «хемант» (ноябрь-декабрь)» (39, с. 46).

Соблюдение времени суток, благоприятного для каждой раги, до сих пор строго соблюдается в североиндийской традиции; южноиндийские музыканты менее строги в этом вопросе. Древняя традиция утверждает, что «правильность в отношении соблюдения специальных часов пения создает благозвучность и возможность достойного служения Всевышнему» (Наньядева, XII век) (25, с. 99).

Рагу Бхайрав, например, начинают исполнять перед восходом солнца, и она продолжает звучать, растворяясь в сиянии его первых лучей. Это древняя и очень строгая по правилам исполнения рага с расой возвышенного бхакти

(преданности богу). Поэтическое описание этой раги таково: «Блещет мощью Бхайрава [Шива], первый среди раг. Он держит реку Ганг; месяц во лбу Его, словно знак тилака; у него три глаза и змеями украшено тело Его; он облачен в слоновью шкуру; в руке Его сверкает трезубец... и одежда Его бела» (27, с. 134)

Рага Бхайрави, очень любимая индийскими музыкантами, описана так: «На вершине прекрасной Кайласы, созданной из кристаллов, восседает супруга Бхайравы, и поэты зовут Ее Бхайрави. Она цвета золота, и глаза ее огромны. Держит в руках Она тала и венчает Шиву лепестками цветущего лотоса» (27, с.134). Эта рага может исполняться в любое время, ее звукоряд совпадает с дорийским ладом Древней Греции, особо почитавшимся греками. Вслед за Пифагором и Платоном они считали, что именно в дорийском ладу настроен космос и небесные тела подобны его тонам. (26, т. 3, с.140)

Рага Рамкали (бутон Рамы) исполняется сразу после восхода солнца; она посвящена целомудренному образу Ситы, супруги благодетельного короля и героя Рамы. Свежесть и чистота этой раги вызывали у Р. Тагора возвышенное чувство: «Сейчас мир откроется передо мной!» (25, с. 104)

Истинное исполнение раги – это новый взгляд на мир, причем считается, что «если вы не в состоянии вдохнуть в рагу чувство наслаждения творчеством, чувство особого рода радости, то она не станет рагой... Даже в самых печальных композициях кроется эта радость, – она-то и творит рагу» [30, с. 40]. Как и звучание тампуры, на фоне которой она рождается, рага не имеет ни начала ни конца, находясь в состоянии становления, вечного превращения, изменения.

Тампура – струнный щипковый инструмент, который используется в качестве бурдонизирующего (то есть сопровождающего вокальное или инструментальное исполнение постоянным ровным звучанием). Этот инструмент «помогает в деле сосредоточения внимания на глубинах свары и раги, давая ученику понять громадные музыкальные творческие возможности и тонкость человеческого разума» [28, с. 33]. Говорят, что «в звуках тампуры дремлют, еще не рожденные, все раги индийской музыки и ждут освобождения из темницы, состоящей из тыквы-резонатора, дерева и металлических струн» [30, с. 35]. На вопрос, является ли тампура музыкальным инструментом, Фаияз Хан ответил: «Нет, это не музыкальный инструмент, это всего лишь моя мать» [30, с. 36]. Любовь и уважение, с которым индийцы относятся к тампуре, связаны с их концепцией звука: «Постоянный тон тампуры словно рождает из себя многочисленные звуки композиции, которые живут, развиваются, дробятся, но постоянно стремятся вернуться в породившее их лоно музыкальной бесконечности и в конце концов сливаются с ним» (А. Дубянский) [30, с. 70].

«Тала – способ временной организации музыкальной материи в индийской музыке; временной цикл с определенной структурой» [30, с. 69]. Термин ТАЛА произошел от слияния первых слогов названий «тандава» (танец бога Шивы) и «ласья» (пленительный танец богини Парвати). Тала определяется количеством в нем матр, то есть ударов. Существуют тала с шестнадцатью

ударами и их производные – с восемью и тридцатью двумя, есть тала с десятью и семью ударами, с двенадцатью и шестью. Однако тала различаются не только количеством матр, но и количеством тактов, на которые они делятся, а также относительным положением двух ключевых пунктов и циклов: сама и кхали (сильный удар – сам, «пропущенный» – кхали). Начиная с удара кхали происходит нарастание ритмической напряженности, она достигает кульминации перед сильным ударом, а затем спадает до полного расслабления.

В XX веке Индия переживала событие огромной важности – ценою многих жертв после трехсот лет британского владычества была завоевана независимость. Но наряду с радостью и гордостью за свой народ у многих выдающихся деятелей искусства Индии появилось осознание, насколько трудно сохранить культурные (в частности, музыкальные) традиции под натиском массовой культуры. Многие ученые задавали себе вопрос – неужели прекрасная классическая музыка, веками передававшаяся из уст в уста, теперь станет достоянием лишь узкого круга специалистов и знатоков? Нужно было искать пути сохранения и преумножения богатства, доставшегося современным музыкантам от традиционной системы обучения музыкальному искусству. Важной культурной инициативой стало создание учебных заведений, которые, сохраняя традиции, обогащали их достижениями современных ученых. Одним из международных центров по изучению классической музыки, танца и драмы стала Академия в Нагпуре, носящая имя П. К. Сальве, соратника Ганди по борьбе за независимость Индии, знатока индийского классического искусства и литературы. Эту академию в память о своем уважаемом отце основали госпожа Н. Шривастава и господин Х. Сальве. Большое место в выступлениях Н. Шривастава по всему миру занимают рассказы об основах индийской классической музыки, ее влиянии на здоровье, характер, нравственное состояние человека: «Лучший пример покорности ума демонстрируют не столько интеллектуалы в своих мысленных построениях, сколько те глубокие поэты и художники, которые со смирением в сердце творят, находясь в состоянии естественной, абсолютной преданности своему Создателю. Спонтанно созданные произведения искусства этих скромных людей являются вечным отображением природы и Божественного. Нескончаемый поток радости, бьющий ключом из их творений... открывает наши сердца и делает их похожими на благоухающие лотосы. Их работы излучают ни с чем не сравнимое умиротворение. <...> Когда вы видите или слышите произведение чистого искусства, все ваши мысли останавливаются, и вы просто начинаете свидетельствовать красоту той радости, которую художник чувствует в своем собственном сердце при создании этого произведения. <...> Умению ценить истинное искусство нельзя научиться в школе. Это не есть вопрос, который решается одним лишь умом через понимание, здесь требуется подход, основанный на внутреннем духовном опыте. <...> Существуют определенные произведения, созданные людьми, которые излучают Божественные прохладные вибрации, дающие возможность

человеку расслабиться. Старайтесь воспринимать их не по принципу “мне это нравится”, а по принципу “это нравится моему духу”» [42, с. 40–42].

### **Китайская классическая музыка.**

Китайская музыка – одна из древнейших в мировой музыкальной культуре. С самого начала профессиональная музыка была тесно связана с философией и социальными особенностями китайского общества; в ней была строгая оригинальная система мышления (претерпев серьезные изменения, она сохранилась до новейшего времени как целостное эстетическое явление). В текстах XI-VI вв. до н. э. «юэ» было синтетическим понятием и включало музыку, поэзию, танец, живопись, архитектуру, общий ритуал и искусство сервировки стола. В мифах и легендах VI-III вв. до н. э. рассказывается о том, как, благодаря музыке, растут злаки и цветут растения, идет долгожданный дождь и вся природа откликается на благодатные звуки. С музыкой связывали доблести героев: истоком добродетели царя Шуня считали совершенную игру на цине (пятиструнной цитре).

К VI в. до н. э. относится сборник песен и гимнов «Шицзин» – считается, что он был составлен самим Конфуцием. Хотя нотные записи не сохранились, именно Шицзин считают началом китайской музыки (на основе анализа стихов, составлявших ее, ученые установили, что при исполнении использовалось несколько ладов – пентатоника, лады, близкие лидийскому и дорийскому). В книге также упомянуто более 25 инструментов.

С развитием конфуцианства (V в. до н. э.) музыка приобретает все большее значение. Конфуций (551-479 гг. до н. э.) утверждал, что прекрасная музыка способствует истинному государственному устройству, поэтому она обладает строго определенной структурой. Эстетический идеал Конфуция – единство прекрасного и доброго, прекрасного и полезного. Музыка величественна – она микрокосмос, воплощающий великий космос, и выражает гармонию неба и земли, Инь и Ян. В учении Конфуция особенно подробно разработаны принципы взаимоотношений людей, нормы поведения человека в обществе. Разрабатывая эти принципы, философ отмечал исключительную роль музыки: «Начинай образование с поэзии, упрочивай его церемониями и завершай музыкой» (27, с. 173). Конфуций сказал: «Влечений, доставляющих человеку пользу, три, и влечений, причиняющих ему вред, три. Полезные влечения – это находить удовольствие в упражнении, в церемониях и музыке, не переступая должных границ; в рассказах о добре других и во множестве достойных друзей. Вредные влечения – это находить удовольствие во влечении к роскоши, в разгуле и страсти к пирам...» (27, с. 174).

«[Нормальная] жизнь человека непременно исходит от того, что он пребывает в состоянии спокойствия и уравновешенности. Он теряет ее непременно от того, что [чрезмерны] у него радость и гнев, грусть и печаль. Поэтому лучшим [средством] для сдерживания гнева является поэзия, для устранения печали – музыка, для ограничения веселья – ритуал, для

соблюдения ритуала – почтительность, для соблюдения почтительности – спокойствие» (13, Ч.1, к. 1, с. 203).

В философии даосизма красота тождественна гармонии, мудрости и мере. Термин «гармония» (хэ) употребляется в значении «мир», «согласие», характеризуя уравновешенность бытия и небытия, Инь и Ян, внутреннего и внешнего. В книге «Дао дэ цзин» говорится, что всякий, кто содержит в себе «совершенное дэ», обязательно гармоничен. «Знание гармонии называется постоянством. Знание постоянства называется мудростью».(13, ч.1, к. 1, с. 200). Вслед за своим великим учителем Лао Цзы его ученик философ Чжуанцзы считал, что нельзя обучить искусству, творчество есть откровение, художественное произведение возникает в сердце и лишь затем обретает внешнюю звуковую или словесную форму. В более поздних работах (IV в. до н. э.) даосы стали говорить о необходимости овладения техникой – первой ступенью к достижению художественного совершенства.

В V-IV вв. до н. э. при императорском дворе уже была специальная должность – дасыюэ; человек, занимавший ее, ведал исполнением песенной и танцевальной музыки, обучением музыкантов и танцоров. В музыке VII в. до н. э., в соответствии с развитием интонационной природы китайского языка, из системы люй-люй, в основе которой был 12-ступенный звукоряд, было выделено 5 важнейших тонов, образовавших пентатонный звукоряд. Происхождение этих пяти ступеней во многом объяснялось подражанием природе: 1-й звук – гром; 2-й – шум ветра в ветвях; 3-й – потрескивание дров в огне, 4-й и 5-й – журчание ручья. С какого бы звука ни строилась пентатоническая гамма, I ступень, имевшая символическое значение, называлась гун (дворец), II – шан (беседа, совет), III – цзюэ (рог), IV – чжи (манифестация), V – юй (крылья). Эти звуки также ассоциировались с пятью первоэлементами и пятью основными цветами.

Традиционная китайская нотация изображает ноты вертикальными колонками иероглифических знаков, расположенными справа налево. Одно из первых записанных нотами произведений называлось «Цзю гэ», «Девять напевов», IV-III вв. до н. э.

В период Хань (206 до н. э – 220 н. э.) общий культурный подъем коснулся и музыки. При императорском дворе создается специальная Музыкальная палата – Юэфу. При ней было собрано около 800 лучших певцов и танцоров из различных областей Китая. Особенностью китайской музыки была ее теснейшая связь с поэзией, этим объясняют большую значимость вокальных жанров по сравнению с инструментальными.

В III-VI вв. на характер китайской музыки и ее теорию оказало влияние даосско-буддийское мировоззрение. По концепции Цзи Кана (III в.) музыка – это наивысшее выражение Дао (сути бытия); она приобщает человека к вечному и великому, благодаря ей он освобождается от чувства своего ничтожества.

Период Тан (VII-X вв.) отмечен новым подъемом культуры; в музыке расцветает так называемый танский стиль (он был также распространен в то время в Корее и Японии). Большое внимание стали уделять музыкальному

образованию – в 714 году открылось пять специальных учебных заведений, в которых обучали музыке и танцам. Были созданы первые актерские придворные группы, исполнительские школы, объединявшие музыкантов, например «Лиюань» – «Грушевый сад».

В XIII-XIV вв. сложилось две школы в музыке – северная и южная. Для северной школы характерны героическая тематика, свободное применение композиторских средств, простота музыкального языка, использование семиступенных ладов. Для южной – культивирование лирики, утонченных средств музыкального выражения, строгие правила композиции, пентатоника, использование деревянных духовых инструментов.

Высокого расцвета достигла китайская музыка в XIII-XVII вв. (периоды Юань – Мин) и этот расцвет был связан с так называемой юаньской драмой – вершиной китайской драматургии и театра. Юаньские теоретики раскрывали особенности храмовой музыки в зависимости от вида религии и связанного с ней характера религиозного песнопения; эти черты присущи и музыкальной драме («даосы поют о чувствах, буддисты о сущности, конфуцианцы о принципах»). Важнейшие эстетические критерии в музыке этого времени – изысканность (я), и простонародность (су).

Заключительный этап в развитии китайской классической музыки относится к периоду Мин (XIV-XVII вв.) и с XVII века она остается традиционной.

Сюнь-Цзы (ок. 315 – 236 до н. э.) Из трактата «О музыке».

«Музыка – источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется – это находит выражение в его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, тембр его голоса, поведение – все это проявляется в музыке! Поэтому человек не может обходиться без музыки, музыка же не может не иметь соответствующего выражения. Если не направлять это выражение музыки, возникнет беспорядок. Князья-предки питали отвращение к беспорядку в музыке, поэтому они направляли ее, создавая гимны и оды. Благодаря этому звуки музыки смогли доставлять радость и утратили непристойность, линия мелодии, новые звуки, их окраска и ритм – все это стало волновать людей и вызывать хорошие мысли, исчезла возможность появления порочных настроений. <...> Когда хорошая музыка звучит в храме предков и ее одинаково внимательно слушают и правители и их министры, это неизбежно приводит к согласию и взаимному уважению. Когда хорошая музыка звучит на женской половине дома и ее одинаково внимательно слушают и отец, и сын, и младший и старший брат, это неизбежно приводит к родственному согласию. Когда хорошая музыка звучит ... и ее одинаково внимательно слушают стар и млад, это неизбежно приводит к согласию и послушанию. Поэтому в музыке следует находить гармонию и с ее помощью определять сочетания звуков; согласуя инструмент с необходимым звучанием, украшать ритм, согласуя ритм инструментов, добиваться красоты их звучания. Музыка должна вести всех по правильному пути, должна приводить в порядок все



изменения в обществе <...> Когда музыка гармонична и спокойна, в народе царит согласие и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царят единство и порядок. Когда народ пребывает в согласии и единстве, армия сильна, стены крепки, и враг не смеет подступить к Поднебесной. И весь народ тогда живет спокойно, доволен своими правителями и не помышляет о переезде в другие места. <...> Когда музыка пуста и порочна, народ распущен и ленив, дик и достоин презрения, ...возникают беспорядки и споры, слабеет армия, становятся хрупкими стены, и враг угрожает Поднебесной. В этом случае народ лишается покоя и недоволен своими правителями. Поэтому, если отбросить этикет и хорошую музыку, возникнут порочные звуки, а вслед за этим - и возможность быть покоренными и опозоренными. <...> Музыка – источник радости мудрых людей. Она способна вызывать и в народе хорошие мысли; глубоко проникая в его сознание, она изменяет его нравы и обычаи. <...> Признаки эпохи смуты и беспорядка таковы: люди носят роскошные одежды, мужчины прихорашиваются, как женщины, нравы распущены, люди стремятся к наживе, их действия беспорядочны, а звуки и музыка – непристойны; люди не соблюдают правил приличия и стремятся лишь к внешней красоте, в поддержании своего существования не соблюдают порядка, при похоронах близких допускают непочтительность и проявляют скупость, презирают этикет и чувство долга и восхищаются лишь смелостью; если бедны – разбойничают, если богаты – бесчинствуют. В эпоху мира и порядка все обстоит как раз наоборот». (27, с.176-183)

Глава «Юэцзи» («Записки о музыке») из книги «Лицзи» («Книги установлений»), предположительно, III- II века до н. э. В этой книге получили закрепление нормы, регламентирующие моральное поведение последователей конфуцианского учения.

«Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца. В нем рождаются чувства, воплощающиеся в голосе. Музыкой становится голос, украшенный искусством. Поэтому в мирное время, когда управление правильно и гармонично, музыка выражает спокойствие и радость. Во времена смуты, когда управление пристрастно и несправедливо, музыка выражает недовольство и гнев. Во времена гибели государства, когда народ отягощен невзгодами, музыка выражает скорбь и озабоченность. Настроенность музыки связана с политикой.

Первая нота гаммы (гун) означает властителя, вторая (шан) – его слуг, третья (цзюе) – народ, четвертая (чжи) – трудовую повинность, пятая (юй) – вещи. Когда правильны эти пять звуков, то музыка гармонична. Когда же первая нота расстроена, то звук грубый. Значит, князь высокомерен. Когда расстроена вторая нота, то звук неровный. Значит, чиновники недобросовестны. Когда расстроена третья нота, звук печальный – народ недоволен. Когда расстроена четвертая нота, звук жалобный – трудовая повинность тяжела. Когда расстроена пятая нота, звук оборванный – вещей не хватает. Когда же расстроены все пять звуков, наступает всеобщее

равнодушие. Когда дошло до этого, государство может погибнуть со дня на день. <...>

Древние цари, устанавливая правила ритуала и музыки, не думали об удовлетворении желаний рта, желудка, глаз и ушей, а лишь о том, чтобы научить народ умерять любовь и ненависть и исправить тех, кто не идет правильным путем. Человек при рождении чист и спокоен, такова природа, данная ему небом. Познав предметы, он начинает любить и ненавидеть их. Если любовь и ненависть не умеряются изнутри, то он дает себя увлечь внешними предметами и не в силах уже вернуться обратно. Полученные им от неба качества уничтожаются. Ибо предметы действуют на человека непрерывно, и если он не управляет чувствами влечения и отвращения, которые они внушают, то предметы подступают к человеку и поработают его. Тогда человек теряет все то, что у него от неба, и приобретает дурные желания. Его сердце становится врагом разума, несправедливым, хитрым, фальшивым, сам он становится смутьяном и развратником. Тогда сильные начинают чинить насилие над слабыми, большинство бесчинствует над меньшинством, хитрые обманывают простосердечных, дерзкие мучают робких; больным и увечным не помогают; старики, дети и одинокие не находят поддержки. Это путь великой смуты. <...>

Грохочет гром, поднимается ветер, и проливается дождь, движется время, проходя через четыре сезона, дни и месяцы приносят тепло – и вот в мире все изменяется и развивается. Так и в музыке выражается гармоническое согласие неба и земли. <...>

Некогда Шунь изобрел пятиструнный цинь и с ним исполнял южные напевы. Куй (легендарный управляющий музыкой при Шуне) впервые упорядочил музыку, и она стала служить для награждения князей. При ее помощи сын неба награждал тех из них, кто заслужил этого своими достоинствами. Если их доброта и благоволение расцветали в изобилии и наставления, [которые они давали народу], были возвышенны, то их хлеба созревали вовремя, и тогда-то их награждали [разрешением иметь хорошую музыку]. Поэтому-то у тех, кто управлял народом добросовестно, ряды танцоров и музыкантов были длинны, у тех же, кто управлял небрежно, ряды танцоров и музыкантов были коротки. Их танцы давали возможность судить об их достоинствах, так же как посмертный титул дает возможность судить о поведении [при жизни].

В музыке древние цари считали самым важным природу человека и его чувства. Изучая их, они старались привести в соответствие с ними размеры [инструментов], число их частей и упорядочить их при помощи ритуала и справедливости. В музыке отражалась гармония [двух основных начал] живого, и она шла путем пяти элементов, соответствующих пяти добродетелям, так, чтобы распространение принципа Ян не стало рассеянностью, неподвижность принципа Инь не стала скованностью, чтобы твердость не выродилась в гнев, а мягкость в робость. Эти четыре начала развиваются внутри и проявляются вовне, каждая согласно своему положению и не мешая друг другу. <...>

Звуки ясные и светлые представляют небо, сильные и широкие – землю, начало и конец музыкального произведения олицетворяют четыре времени года, круги танцующих – ветер и дождь, пять звуков гаммы – пять цветов, составляющих прекрасное целое и не смешивающихся друг с другом, восемь видов инструментов – ветры с восьми главных направлений, дующие не отклоняясь от своего курса. При этом постоянно соблюдается мера и число...

Совершенство в поведении – крайнее проявление человеческой природы, музыка же – цветение этого совершенства. ...Когда гармония и повиновение накапливаются внутри, то цветение в музыке прорывается наружу. Ничто так не противится фальши, как музыка. ...Мудрый человек за основу берет движение сердца и рождающееся отсюда музыкальное вдохновение выражает в звуках. Лишь после этого он думает об украшениях.

Музыка приводит мудрого человека к тому, чтобы любить добро, простого человека – к признанию своих ошибок. Поэтому говорят, что великое деяние музыки заключается в том, что она ведет народ по правильному пути.

Когда великий человек почитает ритуал и музыку, то блещет творческая сила неба и земли. Небо и земля сливаются в гармонии, и сходятся принципы Инь и Ян. Все живое согревается ласковым теплом неба и по-матерински вскармливается землей, расцветают деревья и травы; распрямившись, выходят на поверхность посеянные в землю семена; взлетают вверх птицы; рождаются и растут олени;...птены не погибают в яйцах, и зародыши – во чреве матери. Таково действие музыки.

Будучи человеком, правитель должен внимательно следить за собственной любовью и ненавистью. То, что любит правитель, делают его приближенные, а тому, что делают высокопоставленные, подражает народ. Недаром в Ши сказано: «Очень легко совратить народ». <...>

Когда постижение музыки направлено на то, чтобы управлять своим сердцем, то сердце само собой становится простым, прямым, любящим и честным. Простое, прямое, любящее и честное сердце полно радости, радость приносит покой, а покой означает постоянство. Постоянство сближает человека с небом...

Когда блеск добродетели достигает сердца властителя, то добродетель воспринимает и народ; когда в поведении и внешнем виде властителя проявляются упорядоченность и соразмерность, то послушание распространяется и среди народа. Поэтому говорят, что для властителя, который постиг суть ритуала и музыки, распространил их по всей Поднебесной и придал им силу, нет ничего трудного.

Древние цари добились, чтобы их мелодии звучали радостно, не будучи распутными, а слова доставляли неисчерпаемые темы для бесед.

Когда слышишь песни и гимны, растут и расширяются стремления и мысли. Когда со щитом и секирой сгибаешься и разгибаешься, склоняешь и поднимаешь голову, осанка становится солидной и величественной. Когда в рядах танцующих, заняв предназначенное место, двигаешься в такт музыке, то не нарушаются границы общественного положения и в надлежащем порядке совершается продвижение вперед и возвращение назад. Так музыка

управляет небом и землей и устанавливает основы соразмерности и гармонии. Человеческое чувство не может обойтись без нее.

С помощью песен человек направляет себя на правильный путь и развивает лучшие свои стороны. Тогда его действиям соответствуют движения неба и земли, и устанавливается гармония четырех времен года, правильный ход планет и благоприятное развитие всего живого.

Тот, кто усвоил гимны Шан, быстро принимает решения в неожиданных обстоятельствах. Те, кто усвоил песни Ци, бескорыстен и уступает другому то, что может оказаться выгодным для него самого. Умение быстро принимать решения в неожиданных обстоятельствах – смелость; бескорыстие и умение уступить другому то, что выгодно самому – справедливость. Может ли человек без помощи песен сохранить эти качества?» (27, 184-208)

Мэн-Цзы (390-305 гг. до н. э.) – один из виднейших последователей учения Конфуция; он придавал большое значение музыке как средству установления гармонии в общественной жизни.

Мэн-цзы сказал: «Что приятнее – одному ли наслаждаться музыкой или вместе с другими?» «Лучше вместе с другими», – ответил князь. «Что приятнее – с немногими наслаждаться ею или вместе со многими?» «Лучше вместе со многими», – отвечал князь. (27, с.209)

О происхождении пяти музыкальных тонов: «Мудрые люди, слушая раскаты грома, определяли первый тон, слушая звуки колеблемого ветром дерева, определяли третий тон; слушая свист огня при горении дров и журчание воды в ручье, они определяли четвертый и пятый тоны». (27, с.211)

Для китайской классической музыки важным было сохранение традиционных ладов, ставших основой музыкального искусства; эта каноничность станет понятней современному слушателю, если только он проникнется древней идеей: ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира, своего рода «генетический код» музыки.

### **Вопросы.**

1. Искусство как вид духовного освоения мира.
2. Музыка как вид искусства, ее роль в жизни человека и общества.
3. Сюжеты мифов, легенд, народных и авторских сказок о музыке.
4. Индийский поэт Калидаса о четырех целях искусства.
5. Особенности отношения к звуку и ритму в индийской классической музыке.
6. Система гуру-шишья (учитель-ученик) – основа устной традиции в музыке.
7. Конфуций о музыке и ее влиянии на нормы поведения людей в обществе.
8. Эстетический идеал Конфуция – единство прекрасного и доброго, прекрасного и полезного.
9. Гармония (хэ) как уравновешенность Инь и Ян, внутреннего и внешнего, бытия и небытия в философии даосизма.
10. Творчество как откровение. Происхождение пяти музыкальных тонов, их символика.

### Из эстетики Античности.

Три античных божества тесно связаны с искусством: Афина Паллада – покровительница творчества, богиня гончарных, плотничных и золотых дел, изобретательница колесницы, плуга, красок и обуви;

Аполлон – бог мировой гармонии и эстетического оформления жизни, создатель музыки и вдохновитель всех музыкантов; божественный кузнец Гефест, виртуозно исполняющий работы из металла. Аполлона сопровождают девять муз; в одном из гимнов Гомера говорится: «Блажен человек, если Музы любят его», а в «Теогонии» Гесиода есть следующие строки:

Ибо от муз и метателя стрел

Аполлона-владыки

Все на земле и певцы существуют и лирики-мужи».

(ст. 93-94)

Одним из центральных понятий античной эстетики является **калокагатия** (от греч. *calos* – прекрасный и *agathos* – хороший, нравственно совершенный) – гармония внешнего и внутреннего, являющаяся условием красоты. Ксенофонт, Платон и Аристотель понимали калокатию как гармонию внутреннего и внешнего, причем под внутренним понималась мудрость, осуществление которой в жизни приводило человека к калокатии. В эпоху эллинизма калокатия стала трактоваться не как естественное качество, а как результат моральных упражнений и тренировки. «Единым термином – «**techne**» – древние греки охватывали не только архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и танцы, но и сапожное, кузнечное, горшечное, плотничье дело, и даже арифметику, геометрию, врачевание и общественно-политическую деятельность. Всё это, с их точки зрения, – искусство. Искусство – это творчество жизни во всех ее проявлениях. ...А. Ф. Лосев замечает, что и в более поздние времена у древних эллинов «сандалии, кулачный бой и Дорифор Поликлета вызывали совершенно одинаковый восторг и одинаково могли быть предметом и содержанием искусства» (13, ч. I, к 1, с. 219).

**Пифагор Самосский** (вторая половина IV века – начало V века до н. э.) исходил из представлений о числе как об основном принципе всего сущего. Космос, душа, добро и красота – всё это в качестве общей основы имеет некое числовое устройство. Поэтому и познание мира сводится к познанию управляющих им чисел. Осмыслив число как диалектический синтез предельного и беспредельного, пифагорейцы пришли к выводу о творческой направляющей, созидательной сущности числовых отношений. Числовые закономерности – это начало всех начал. Опираясь на знание числовых отношений, можно создавать любые реальные или мысленные конструкции, соединять в одно целое физические элементы (землю, воздух, воду и огонь), геометрические тела, числовые пропорции и музыкальные звуки.

Основной тон, кварта, квинта и октава в учении пифагорейцев служат телесной характеристикой космоса, музыкально-числовая структура которого выражена в тетрактиде. Тетрактида содержит в себе основные музыкальные

интервалы (2:1 – октава, 3:2 – квинта, 4:3 – кварта) и является выражением числовой «гармонии сфер», а космос звучит как музыкальный инструмент (13, ч. I, к. 1, с. 227-228). «Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество столь огромных светил со столь великою быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук» (41, с.19)

«Древняя акустика, как и многие другие отрасли эллинской культуры, была синкретичной. Телесное, физическое, предметное начало было тесно слито для ученых-философов с проявлением всеобщих законов пропорциональности, симметрии, числовых отношений. Мир звуков был образом всего мира. Соразмерность, слаженность звуковых высот была одним из проявлений гармонии мира, гармонии небесных сфер» (28, с. 95).

Числовая гармония создает также души и вещи. Души обретают гармоническое равновесие с помощью «**катарсиса**» (умиротворения и исцеления), а вещи – через «соразмерность» (*symmetria*) и «пропорциональность». Гармония составляет основу всякой красоты.

От пифагорейцев идет и осмысленное использование в изобразительном искусстве и архитектуре знаменитой пропорции, для обозначения которой Леонардо да Винчи ввел термин «золотое сечение». Суть этой пропорции выражается так: вся длина относится к большей части, как большая к меньшей.

В трактате «О пифагорейской жизни» Ямвлих писал, что Пифагор «установил в качестве первого – воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание всех нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей... Существовали те или иные мелодии, созданные против страстей души, против уныния и внутренних язв. <...> Другие, в свою очередь, – против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены. Еще иной род песнетворчества был найден против вожделений». (41, с.18)

Постепенно развивалось античное учение об **этосе**: «Учение о связи известного рода созвучий и соотношений тонов с космическими явлениями, с временами года, с произрастанием растений и погодой, с мужским и женским началом, с рождением, исцелением от болезней, смертью и переселением душ... представления о воздействии музыки на силы и деятельность природы – подверглись критической переоценке и заменены были другими воззрениями; теперь на первом месте оказалось учение о связи музыки с темпераментом и способностями человека и о влиянии ее на настроение и характер, который она или ослабляет, или укрепляет». (41, с.43)

**Гераклит из Эфеса** принадлежал к ионийской ветви досократовской философии. Термин «гармония» связан у этого философа с единством противоположных, борющихся начал: «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду (*eris*)». Сущность лиры или лука со стрелами проявляется в «натяжении» и «разнонаправленной устремленности». Музыкальный

инструмент рождает прекрасные звуки благодаря борьбе действующих на каждую колеблющуюся струну противоположных сил. Скрытую гармонию Гераклит считал сильнее явной.

Интересен взгляд Гераклита на устройство мира: «Вечность есть дитя, играющее, которое расставляет шашки: царство [над миром] принадлежит ребенку». Для философа игра мирового хаоса с самим собой – его естественное состояние. (13, Ч. I, к. 1, с.244)

**Демокрит** (ок. 460 до н. э. – год смерти неизвестен; по некоторым сообщениям прожил более ста лет) и атомисты. Демокриту приписывают теорию происхождения искусств из материальной нужды и потребности общения. При этом, по рассказу Филодема, музыку Демокрит считал «младшей из искусств», поскольку ее «породила не нужда», а некий «избыток сил» и «развившаяся роскошь». Приведем некоторые высказывания философа:

«Постоянно размышлять о чём-нибудь прекрасном свойственно божественному уму».

«Нужно выбирать не всякое удовольствие, но удовольствие от прекрасного».

«Имеет право на существование та любовь, которая стремится к красоте бескорыстно (anibristos)».

«Великие наслаждения получаются от созерцания прекрасных произведений».

«Ни искусство, ни мудрость недостижимы, если им не учиться».

«Прекрасна надлежащая мера во всем. Избыток и недостаток мне не нравится».

«Красота тела звероподобна, если под ней нет ума».

«Прекрасное есть простота в украшении». (13, ч.I, к. 1, с. 251-252).

308. Демокрит утверждал, что без «воспламенения духа» никакой хороший поэт «существовать не может». Такая «гениальность счастливее презренного искусства» и несовместима с деятельностью «здравомыслящих поэтов» (13, ч.I, к.1, с. 308)

Изучая эстетические свойства слов, атомисты объясняли их «округлостью», «гладкостью», «шероховатостью», «тяжеловесностью» формы атомов, участвующих в образовании звуков. Они также выдвинули оригинальное учение об индивидууме («individuum» буквально означает «неделимое» и, по сути, это латинский перевод древнегреческого понятия «атом»). Мир, человек и произведенные им вещи не являются для атомистов только всеобщим и универсальным; это значит, что каждое произведение искусства должно пониматься как самобытное и оригинальное. Человеческому индивидууму стало придаваться огромное значение.

**Сократ** (ок.470-399 до н. э.) Именно Сократ впервые высказал мысль о том, что прекрасное само по себе надо отличать от отдельных прекрасных предметов. Вот фрагмент из воспоминаний Ксенофонта, содержащий рассуждение Сократа:

«В другой раз Аристипп спросил его, знает ли он что-нибудь прекрасное.

-Даже много таких вещей, - отвечал Сократ.

-Все они похожи на другую? – спросил Аристипп.

-Нет, так непохожи некоторые, как только возможно, - отвечал Сократ.

-Так как не непохожее на прекрасное может быть прекрасно? – спросил Аристипп.

-А вот как, - сказал Сократ. – На человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, непохож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более непохож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро летать» (13, ч. I, к. 1, с. 267).

Аристипп недоумевал, каким образом Сократ в разговоре с ним характеризовал прекрасное также, как и хорошее: « -А ты думаешь, - отвечал Сократ, - что хорошее одно, - а прекрасное – другое. Разве ты не знаешь, что всё по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам – нечто хорошее, а по отношению к другим – нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными и хорошими в одном и том же отношении к одним и тем же предметам, и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно» (13, ч. I, к. 1, 269).

Если красота действительно есть некая гармония внутреннего и внешнего, значит, основу прекрасных вещей составляет целесообразность. Красота есть целесообразность. Учение о цели и целесообразности – телеология – говорит о наличие особой, целевой причинности, отвечающей на вопрос – для чего, ради какой цели существует то или иное явление, совершается тот или иной процесс. Телеологический принцип Сократа Ксенофонт излагает так: «Разум во вселенной устраивает вселенную так, как ему угодно». Сократ считал, что прекрасное всегда полезно своей красотой, а полезное всегда прекрасно своей пользой.

Сократ говорил, что свобода духа должна приводить к разумному улучшению и преобразованию жизни настаивал на полной неразрывности красоты, истины и добра.

### **Софисты.**

Слово «софист» означало «умелец», «искусник», «мудрец», в более узком смысле так именовали учителей мудрости и красноречия, которые впервые стали практиковать передачу своих знаний любому желающему за плату. Их представления о прекрасном и безобразном проявляются в следующих изречениях: «Убегать от неприятеля безобразно, а на стадионе от соперников прекрасно»; «Благодетельствовать друзьям – прекрасно, врагам – безобразно»; «Друзей и граждан убивать безобразно, неприятеля же – прекрасно. И это во всем».(13, с. 259)

Софист **Горгий** создал небывалый для Греции культ красноречия; он назвал слово «великим властелином», способным «страх изгнать, и печаль уничтожить, и радость вселить, и сострадание пробудить». (13, 258)Ему



принадлежит первое определение трагедии как иллюзии, воспроизводящей мифы с их аффективной стороны и доставляющим зрителям наслаждение. Горгий считал, что подлинная красота невыразима ни художественными, ни какими-то другими средствами; воплощение красоты даже в самом совершенном произведении искусства только подтверждает ее таинственную природу. Этическое и эстетическое неразрывно связано – об этом рассказывает **Продик** во фрагменте о двух женщинах, явившихся Гераклу: «Из них одна была благообразной наружности и благородной породы. Телу ее красотой служила чистота, глазам стыдливость, внешнему виду целомудрие. Она была в белой одежде. Другая же была тучной и изнеженной, с набеленной и покрашенной кожей, так что она казалась блее и румянее, чем была в действительности. Внешний вид ее был такой, что она казалась выше, чем была на самом деле. Глаза она держала широко раскрытыми. Она была одета так, чтобы возможно более обнаружилась её красота. Она беспрестанно оглядывала себя и наблюдала, не смотрит ли на некто-нибудь другой, часто оглядывалась и на собственную тень». (13, 261) Этот отрывок и замечание Горгия «не красота, но [добрая] слава женщины была известна народу» говорят о неодобрительном отношении некоторых софистов к противопоставлению этических и эстетических ценностей.

**Аристоксен** (354 до н. э. – 300 до н. э.) утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным струнным инструментам. Это дает людям возможность познать музыку и ее закономерности на практике. Он призывал к использованию чувственного опыта при изучении музыки: «О величинах интервалов мы судим при помощи слуха». Философ впервые выдвинул предположение, что в «непосредственной слышимости» музыкальные звуки несколько отклоняются от «чистого строя», сконструированного пифагорейской школой. О ритмике Аристоксен писал как о выражении мужественного, активного начала в музыке; он связывал ритм в музыке с ритмом стиха и мерностью физического движения в природе. Последователей Аристоксена называли гармониками, в отличие от последователей Пифагора, называемых канониками (26, т. 1, с. 202).

**Платон** (наиболее вероятные годы его жизни 427-347 до н. э.) делил искусства на существенные и несущественные. К существенным искусствам он относил арифметику, «измерительное искусство», «искусство взвешивания», «строительное искусство», кораблестроение, многие отрасли «плотничьего искусства». Несущественные искусства, по мнению философа, отличаются меньшей точностью. Они зиждутся на подражании, ощущении «с помощью навыка, опыта и способностей» и могут достигать совершенства «благодаря упражнению и труду». Такова, к примеру, музыка, «строящая созвучие не на размере, но на упражнении и чуткости». Недаром кифаристика «ищет меру всякой приводимой в движение струны по догадке, так что содержит в себе много неясного». Сюда же примыкают «врачебное искусство», «земледелие», «искусство управлять кораблями» и «военное искусство». (13, с.306)

В диалоге «Ион», получившим название от имени исполнителя гомеровского эпоса рапсода Иона Эфесского, вернувшегося в Афины после одержанной им победы на состязании певцов, природа художественного творчества характеризуется как проявление «божественной силы», «божественного вдохновения»... Сила эта действует подобно магниту, притягивающему металлическое кольцо, за которым следует второе, третье и т. д. «... Твоя способность говорить о Гомере – это... не искусство, а божественная сила, которая тобою движет, как сила того камня, который Еврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклейским. Камень этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они в свою очередь могут делать то же самое, что и камень, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочка железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от того камня. Так и Муза – сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением <...> Теперь ты понимаешь, что такое зритель – последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под воздействием гераклейского камня. Среднее звено – это ты, рапсод и актёр, первое – это сам поэт, а бог через вас влечёт душу человека куда захочет, сообщая одному силу через другого». (13, с. 307).

Об идее красоты Платон писал в учении о Едином. Красота не есть последний и высший принцип. Выше неё – «Единое» (или «Благо»). Благоу присуща пятиступенная иерархия. «Высшим благом» Платон объявил меру как таковую. Второе место отведено соразмерному, прекрасному, совершенному и достаточному. На третьей позиции – ум и рассудительность (вся умственная жизнь в целом). На четвертом – знания, искусство и правильные мнения. Пятое занимают чистые, истинные, беспечальные удовольствия («вызываемые красивыми красками, прекрасными цветами, формами, весьма многими запахами, всем тем, в чём недостаток незаметен и не связан со страданиями»).

Наряду с прекрасным, о котором много пишет Платон, он часто пользовался такими эстетическими понятиями как безобразное, возвышенное, низменное, комическое и трагическое. Рассматривая различные проявления красоты, он пишет о «совершенстве», «порядке», «пропорции», «подобии», «равенстве», «чистоте», «простоте» и многом другом, но особенно скрупулезно характеризует «число», «меру», «гармонию» и «ритм». Число вслед за пифагорейцами Платон понимает как единство противоположностей, предельного и беспредельного, такое тождество внутреннего и внешнего, которое производит все формы бытия. Будучи идеальной структурой, число становится внутренним основанием вещей, которое проявляется в их внешнем состоянии. Это учение об упорядочивающих бытие числах создавало цельную эстетическую картину мира. Платон был убежден: кто знает числа, овладел учением об арифметических, стереометрических, акустических и физических

пропорциях, тот может проникнуть в тайну жизненной силы человеческого организма, разобраться в истории общества.(13, с. 298)

«Мера, – писал Платон, – есть середина между избытком и недостатком». Он ставил эту категорию даже выше самой красоты.

Учение о гармонии, по Платону, должно занимать столь же высокое место, какое принадлежит арифметике, геометрии и астрономии. Поскольку любое целое предполагает некую разделённость и противоположение образующих его элементов, поэтому и понятие гармонии неизбежно связано с понятием единства противоположностей. Идея гармонии божественна и бессмертна, она представляет собой равновесие всех добродетелей и находит своё окончательное выражение в «справедливости».

Ритм Платон трактовал как «порядок в движении». Будучи противником всяких излишеств, Платон ратовал за «благонравное» использование ритма в искусстве. «Вся жизнь человеческая нуждается в ритме»; он есть средство против «нестройного и неудовлетворительного состояния духа» и «душевной сумятицы», которая чужда разумному и цельному человеку. Ритмика – организующее начало всего мироздания, она пронизывает бытие общества и каждого человека. (13, с. 299-300)

Платон считал, что искусство лишено познавательной ценности; удел художника – «подражание подражанию». Художник далек от «разумности», поскольку всецело находится во власти собственных субъективных ощущений.

Сторонник древнего синкретизма искусств, Платон выступал против их возрастающей дифференциации. Поэтому он отрицательно относился ко многим проявлениям современной ему музыкальной практики: инструментальной музыке как самостоятельному жанру, модернизации струнных инструментов, становлению многоголосия и т.д.

Греческое общество классического периода жило под непрерывно расширявшимся влиянием различных видов художественного творчества, особенно лирической поэзии, музыки и театра. Проницательный ум Платона открыл ему истину, имеющую исключительное значение: искусство – это могущественная сила, активно формирующая внутренний мир человека. В диалоге «Пир» мы можем прочесть: «А согласие во все... вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единоплешие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание начал любви, касающихся строя и ритма». (41, с.29)

Платон рекомендовал чередовать занятие искусства с совершенствованием физической формы: «...Кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны»(41, с.27)

В диалоге Платона «Протагор» читаем следующее: «...Когда дети усвоили буквы и могут понимать написанное..., они кладут перед ними на скамьи творения хороших поэтов, чтобы те их читали, и заставляют детей

заучивать их, – а там много наставлений, много поучительных рассказов, содержащих похвалы и прославления древних доблестных мужей, – и ребенок, соревнуясь, подражает этим мужам и стремится на них походить. И кифаристы со своей стороны, заботятся об их рассудительности и о том, чтобы молодежь не бесчинствовала; к тому же, когда те научатся играть на кифаре, они учат их творениям хороших поэтов-песнетворцев, согласуя слова со звуками кифары, и заставляют души мальчиков свыкаться с гармонией и ритмом, чтобы они стали более чуткими, соразмерными, гармоничными, чтобы были пригодны для речей и для деятельности: ведь и вся жизнь человеческая нуждается в ритме и гармонии».(13, с. 309)

### **Аристотель Стагирит (384 до н. э. – 322 до н. э.)**

В понятии «калокагатия» Аристотель реставрировал одно из самых древних представлений греков о единстве прекрасного и благого. В «Риторике» он подчеркивал, что прекрасным может считаться только то, что высоко и в нравственном отношении. Прекрасное – это нечто желательное, но не «для себя самого». Прекрасные поступки – это безотносительно-хорошие поступки, совершаемые человеком, презревшим собственную выгоду. Человек получает удовольствие от осознания собственной моральной высоты. А. Ф. Лосев: «Тут мы и подходим к разгадке аристотелевского (а вместе с тем в значительной мере и общеантичного) учения о прекрасном. Прекрасно то, что доставляет бескорыстное и созерцательное удовольствие, будучи морально высоким». В «Метафизике» Аристотель называет важнейшие виды прекрасного – это «слаженность, соразмерность и определенность, математика больше всего выявляет именно их».(13, с. 324)

Искусство у Аристотеля трактуется как бескорыстная и самоценная деятельность человеческого духа. Философ разграничивает занятия ремеслом (часто оплачиваемые) и занятия наукой и искусством, которые он относит к области досуга, заключающего «уже в самом себе и удовольствие, и счастье, и блаженство». (13, 326)

Приведем знаменитый фрагмент «Поэтики» Аристотеля, неоднократно толковавшийся на протяжении веков: «...задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь Геродота можно переложить на стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия говорит об общем, история – о единичном». А. Ф. Лосев разъясняет это как то, что «искусство говорит не о чистом бытии, но о его становлении, о его динамике». Таким образом, мы не должны понимать «**мимезис**» Аристотеля как простое подражание окружающему нас «реальному» миру. Искусство не является воспроизведением ни того, что есть, ни того, что было. Строго говоря, оно творчески воспроизводит только то, что могло бы

быть с точки зрения вероятности или необходимости. Лосев полагает, что это проповедь автономности искусства, «автономности его внутренних законов, автономности эстетического и художественного переживания и полной свободы всей этой художественной сферы и от логики, и от этики, и от науки о природе. Подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества».(13, с. 329)

По Аристотелю, главное значение музыки – познавательное и нравственно-наставляющее; она должна «сделать нашу жизнь более радужной», доставлять «безвредную радость» и «интеллектуальное развлечение». В отличие от своего учителя Платона считал, что музыка способствует узнаванию истины. Инструментальная музыка – авлетика и кифаристика – хотя и обладает художественными достоинствами, может достигнуть лишь ограниченного познавательного и этического результата. Полная реализация всех потенций мелодии осуществима лишь в сочетании с поэтическим словом и танцем. (26, с.204)

Античная эстетика исходила из идеи единства теории и практики в искусстве. Аристотель, например, доказывал, что необходимо самостоятельно владеть инструментом, а не просто изучать лады, ритмы и т.д. «Не может подлежать сомнению, что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично, будет ли он сам изучать на практике то или иное дело. Музыкальное воспитание должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами». В эпоху эллинизма стойки развивали эту мысль, так как считали единство теоретического и практического необходимым условием совершенного и полноценного искусства: «Добродетель есть искусство и теоретическое и практическое. И действительно, оно содержит теорию [созерцательную сторону]...[она есть] и действие, ибо добродетель есть искусство всей жизни, в которой [совершаются] и все действия. Поэтому теория добродетели всепрекрасна, а действие и [практическое] употребление добродетели вожделенно». (41, с.104)

В «Политике» Аристотель говорит о существовании музыкального катарсиса, ведь «аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены, в сущности, все, причем действие отличается лишь степенью интенсивности; например, [все испытывают] состояние страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойственен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость». (41, с.32-33)

Аристотель создал одну из первых в истории античной эстетики систему классификации искусства. Виды искусства «различаются ... друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают...». Высшими видами искусства Аристотель считал поэзию и музыку. Музыка обладает особыми достоинствами потому, что она способна непосредственно выражать этические качества: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств». Аристотель отмечает, что музыка способна непосредственно передавать движение и возбуждать энергию, которые лежат в основе нравственных движений души: «почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое свойство [этос]? Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус? А потому, что только она содержит движение. <...> Движения эти – деятельны, а действия суть знаки этических свойств».(41, с. 35)

### **Стоики.**

Идеал стоиков – мудрый человек, обладающий большой волей, умеющий укрощать свои страсти и готовый выполнить свой долг до конца. «Всё прекрасное, чем бы оно ни было, прекрасно само по себе». Красота никак не связана со стремлением извлекать из всего только непосредственно материальную выгоду. «Красота не есть ни полезное, ни вредное, но нейтральное». Красота бескорыстна и представляет собой вполне самодовлеющую ценность. Красота дает человеку внутреннее счастье, может доставлять наслаждение, которое «никогда не оскудевает». В собрании стоических фрагментов можно прочесть: «прекраснее богов и людей, конечно, ничего не существует, ибо разум – то, что главенствует над всем». «Космос прекрасен. Это ясно из формы, окраски, величины и разнообразия звезд в космосе». Красота человеческого тела, по Хрисиппу, состоит в «симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности <...> красота же разума в гармонии учений и созвучии добродетелей».(13, с.353) Для Зенона природа есть «художница», «попечительница», «промыслительница всяких полезных благ»; «вся природа художественна (*artificiosa*), потому что она как бы имеет некоторый путь и правило, которому следует».(13, с.353) Неудивительно, что и искусство для стоиков – деятельность, требующая особой дисциплины. Зенон: «искусство есть состояние, которое всего достигает методически»; «искусство есть состояние, творящее пути, то есть создающее нечто при помощи пути и метода»; и, наконец, «искусство есть система пониманий, совместно вышколенных для какой-нибудь цели в жизни»(13, с.354). Сенека также подчеркивал, что художественная деятельность всегда есть результат «внутренних методических усилий человека». Любой человек отчасти художник, поскольку методически формирует самого себя (пример такого

творческого самосовершенствования – «Нравственные письма к Луцилию» Сенеки). Марк Аврелий сравнивал свободную волю человека, творящего красоту и искусство с Логосом и судьбой, которые охватывают весь космос..., ибо «единая гармония проникает всё». (13, с. 354) Стоики были поклонниками искусства и внимательным его исследователями.

**Эпикурейцы** считали, что сильные художественные переживания раздражают человека, лишают его душевного покоя, разрушают привычную размеренность безмолвного самонаслаждения («атараксия» – безмятежный, безмолвный покой души – одна из главных ценностей эпикуреизма).

Последователей Эпикура привлекал тенистый сад, птичье пение, цветы и т. п. Они считали, что художественное творчество не идет ни в какое сравнение с природой, и советовали поменьше заниматься этим сомнительным делом.

Эпикуреец Филодем (I в. до н. э.) считал, что мелос не в состоянии что-либо создать в душе, поэтому музыка не имеет никакого отношения ни к добродетели, ни к порочности. «Этоса» в ней не больше, чем в поварском искусстве. Бесполезна она и в религиозной жизни. «Еще никто не доказал, что занятия музыкой облагораживают нравы, – тот, кто не обладает высокими нравственными качествами, не приобретет их от музыкальных упражнений. Поэтому сомнительно, что музыка может содействовать воспитанию. Она просто служит удовольствию подобно еде и питью, приносит человеку отдых и облегчает труд». (41, с. 50)

А. Ф. Лосев: «Эпикурейство звучит, как некая укоризна <...> Вы предлагаете мне науку, сулите радости искусства, обещаете политический и экономический рай на земле, приманиваете милостями богов? Нет, возьмите себе вашу науку и ваше искусство, а уж я как-нибудь обойдусь без этого. Возьмите себе и всю политическую жизнь с её импозантными идеалами, да заодно и всех богов с их неизреченными милостями. А я уж как-нибудь так, без этой дорогой и тревожной, изнурительной роскоши. Всё это – надежды, тревоги, ожидания, море страстей и чувств; всё это – упование на будущее. Нет уж, надейтесь сами, а я обойдусь без вас. Умру один, и без вас, без богов и героев, без борьбы и надежды, без победы и поражения» (13, с. 371).

### **Скептики.**

Скептик поглощен созерцанием красоты, но что есть красота он знать не хочет. Никакие определения красоты, никакие учения о художественном творчестве не нужны и невозможны. Нет желания заниматься проблемами эстетики и искусствознания. Нужна ли какая-нибудь эстетическая теория, чтобы воспринимать красоту в природе, созерцать живописное полотно или скульптурное произведение? Разве мало людей, которые с удовольствием слушают музыку и при этом не имеют ни малейшего представления о том, как устроена флейта и чем отличаются друг от друга музыкальные интервалы?

А. Ф. Лосев: «Скептик очень учен, он все знает... Молчит он не потому, что ему нечего сказать. Но тогда почему он не говорит? Не потому ли, что ему изнутри известна суетность всякого слова и мысли, что жизнь гораздо глубже слова и мысли, что и бытие глубже, чем само человеческое сознание? Да,

молчание скептика есть действительно ответ на кричащие запросы жизни. И мы бы сказали, что это один из самых интересных, один из самых сложных и глубоких философских ответов вообще».(13, с. 380)

### **Музыкальная практика Античности.**

Музыка античной Греции тесно связана со сценическим искусством, танцем, словом. Эсхил, Софокл и Еврипид были не только драматургами, но и музыкантами. Античная музыка была, по преимуществу, вокальной – инструменты использовались главным образом для аккомпанемента. Вплоть до эпохи эллинизма Древняя Греция не знала виртуозной инструментальной музыки. В античной музыке отсутствовала полифония – голос и аккомпанемент звучали в унисон. Олимп считался законодателем древнейших правил (номов) игры на авлосе и законов гармонии (энармоники), понимаемой как согласованность, благозвучие, совершенство. По преданию, игра Олимпа производила успокаивающее действие. Учеником Олимпа предание называет Талета с острова Крит. Именно Талет перенес с Крита в Спарту обычай сопровождать игрой на флейте исполнение пеана – гимна радости в честь Аполлона. Он же ввел традицию хорового пения. Гомер в «Илиаде» также подтверждает, что хоровое пение зародилось на Крите.

VII в. до н. э. связывают с именем Терпандра с острова Лесбос. Он ввел в музыкальный обиход кифару, сопровождающую пение гомеровских поэм и установил номы (правила) кифародии.

Начало расцвета лирической музыки связывают с именем поэта Архилоха (сер. XVII в. до н. э.) – он использовал ямбические и трохеические триметры, которые пелись в сопровождении музыкальных инструментов. Около 650 г. до н. э. Архилох основал музыкальную школу.

В 586 году до н. э. на Пифийских играх в Дельфах победил аргосский авлет Сакад, исполнивший музыкально-поэтическое произведение в пяти частях об убийстве Аполлоном дракона. Предполагают, что это древнейший образец программной музыки.

Свой вклад в историю музыки внесли поэты и музыканты с острова Лесбос Алкей и Сапфо. Для сопровождения песен Сапфо были введены новые струнные инструменты – барбитон и пектида.

Классиком хоровой лирики стал поэт и музыкант Пиндар, автор гимнов, застольных и победных од; на основе его гимнов развился дифирамб, исполнявшийся на дионисийских празднествах (ок. 600 до н. э.). Ариону приписывают отделение от хора сольной партии корифея. Все это стало основой античной трагедии – искусства, соединявшего в себе драму, танец и музыку. Авторы трагедий, подобно лирическим поэтам, были одновременно и создателями музыки. В трагедии были хоры, танцы, позже партии корифея и актеров. Хор из «Антигоны» Софокла «Много на свете дивных сил, но сильней человека нет» стал национальным афинским гимном.

Еврипид в своих произведениях ограничил введение хоровых партий и сосредоточил основное внимание на сольных партиях актеров и корифеев по



образцу так называемого нового дифирамба (более эмоционального и виртуозного). Создателями стиля нового дифирамба были Кинесий (450-390 до н. э.), любитель виртуозного сольного пения Филоксен из Киферы (436-380 до н. э.) и кифаред Тимофей из Милета (ок. 400 до н. э.). Тимофей изменил традицию сопровождения хора авлосом – вместо авлоса он ввел кифару.

В Аркадии все граждане до тридцати лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке; в Спарте, Фивах, Афинах – учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом). Заметим, что в Древнем Риме, напротив, в учебных заведениях пение и игра на инструментах не преподавались. Это считалось частным делом и подчас встречало противодействие властей, что иногда заставляло римлян обучать детей музыке тайно.

**Аэд** (от греч. пою, воспеваю) – так в IX-VIII вв. до н. э. называли профессионального поэта и певца, исполнявшего эпические песни. Традиции своего ремесла аэды передавали из поколения в поколение. Исполняя старинные песни-сказания, они непременно участвовали в торжествах, пирах, соревнованиях. Некоторые из них находились на постоянной службе, другие странствовали. Во время пения аэды аккомпанировали себе на струнном щипковом инструменте форминксе. Поэтические тексты они распевали с помощью традиционных мелодических оборотов-номов (предполагают, что их диапазон был не более кварты или квинты). Важен был также элемент импровизации, без нее певец не считался мастером. Среди знаменитых аэдов в древнегреческом эпосе упоминаются Фемий и Демодок. В эпоху эллинизма место аэдов занимают рапсоды.

**Авлос** – духовой инструмент древних греков, наряду с кифарой был одним из важнейших музыкальных инструментов античности. Изначально он состоял из трубки, 2-4-х (позже до 15) отверстий и двойной трости. В Риме его называли **тибия**. При сольной игре (**авлетика**) исполнитель-авлет обычно использовал одновременно два авлоса: на одном играл мелодию, а на другом выдержанный звук. Авлос использовался в военных походах, при выполнении гимнастических упражнений, для поддержки хоров в трагедиях, во время погребальных обрядов и при жертвоприношениях. Пение с сопровождением авлоса носило название **авлодия**.

Кифара, гитара – древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент. Первоначально на деревянный корпус натягивали 4 струны, позже их стало семь и более. Кифару применяли как сольный и аккомпанирующий пению инструмент; сольную игру называли **кифаристикой**, а пение с сопровождением кифары – **кифародией**.

Возникновение кифародии связывалось с победой Терпандра на состязании в 676 году до н. э. во время 26-й олимпиады в Спарте. Имена лучших кифаредов пользовались известностью. В изобразительном искусстве кифара

– один из атрибутов Аполлона. От слова «кифара» происходят названия ряда позднейших музыкальных инструментов – китаррон, цитра, гитара и др.

Согласно мифу, древняя лира была сотворена из панциря черепахи, а поэту VII века до н. э. Терпандру принадлежит заслуга ее усовершенствования.

Нерасторопна черепаха-лира,  
Едва-едва беспалая ползет,  
Лежит себе на солнышке Эпира,  
Тихонько грея золотой живот.

Ну кто ее такую приласкает,  
Кто спящую ее перевернет?  
Она во сне Терпандра ожидает,  
Сухих перстов предчувствуя налет.

*Осип Мандельштам. «На каменных отрогах Пиэрии»(29, с.87)*

В книгах по искусству не раз упоминался рассказ известного русского писателя конца XIX-начала XX века Глеба Успенского «Выпрямила». В этом рассказе говорится о том, как, случайно попав в парижский музей Лувр и увидев там знаменитую скульптуру Венеры Милосской, бедный, сломленный жизнью учитель Тяпушкин переживает трансформацию, удивительную для него самого: «Что-то, чего я понять не мог, дуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом. Я в оба глаза глядел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего это так вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня? И решительно не мог ответить себе ни на один вопрос; я чувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа». (18, с. 6)

### **Вопросы**

1. Космос как воплощение наивысшей красоты.
2. Пластика и идея судьбы – основа классической эстетики.
3. Учение Пифагора Самосского о «гармонии сфер» и «катарсисе». Числовая гармония как основа совершенства и красоты. Суть пропорции, позже названной «золотое сечение».
4. Гераклит из Эфеса и его учение о Логосе («мировом порядке», «формуле вещей»). Сущность гармонии.
5. Демокрит и его теория происхождения искусства и музыки.
6. Риторика – высшее достижение эстетики софистов.

7. Сократ и его идея самопознания. Целесообразность как основа блага и красоты. Установление общих понятий прекрасного, меры, гармонии.
8. Категории числа, меры, гармонии и ритма в эстетике Платона. Значение искусства в формировании внутреннего мира граждан идеального государства.
9. Аристотель Стагирит и его трактовка «калокагатии» – единства прекрасного и благого. Наука и искусство как область досуга. О музыкальном катарсисе. Система классификации искусств. Понятие мимезиса. Учение об этосе.
10. Стоики об искусстве.
11. Эстетические взгляды скептиков.
12. Особенности отношения к искусству эпикурейцев.
13. Цели и задачи музыкального воспитания в эпоху Античности.
14. Понятие «техне», единое для ремесла и искусства.
15. Синкретизм античного искусства.
16. Музыкальные инструменты Античности.
17. Система музыкальных ладов; формула лада как «генетического кода» музыки.

### **Эстетика Средневековья.**

**Григорий Нисский** (335-394) в своем «Толковании к псалмам» писал: «Приходилось мне слышать от одного мудреца вот такое рассуждение о нашей природе: человек есть некий «малый мир» (микрокосм), заключающий в себе все, что можно найти в «большом мире» (макрокосме). Между тем, порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и никогда не выходящая из этого созвучия, и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразных звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес. Как мне представляется, таким слушателем был и великий Давид, когда он, наблюдая разумную стройность движений небес, расслышал, как эти небеса повествуют о славе Бога, своего устроителя <...> Расслышавши, как мне представляется, это славословие, Давид сказал в одном из псалмов (148), что Бога хвалят силы небесные, и сияние звезд, и солнце, и луна, и небеса небес. Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка. Ее искусный Творец, по неизреченному закону мудрости вызывающий ее к жизни, есть устроитель

Вселенной. Коль скоро, следовательно, миропорядок в целом есть некое музыкальное созвучие, творцом которого является Бог, коль скоро человек есть «малый мир» и в то же время образ и подобие Того, кто придал стройность мирозданию, – по необходимости все то, что рассудок усматривает в макрокосме, должно отразиться и в микрокосме: ведь часть целого однородна с целым. В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск; так и в макрокосме, то есть в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании <...> Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusикального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения. Но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях <...> Вообще, музыка заставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности (35, с. 11)

**Аврелий Августин** (354-430) считается одним из родоначальников средневековой эстетики. Вершина его эстетической системы – Бог как триединство истины, добра и красоты. Весь универсум – произведение Бога, созданное по законам красоты, которая иерархична и возрастает от материального мира через духовную сферу к абсолюту. В трактате «О музыке» Августин изложил свое учение о числах; он различает, во-первых, звучащие числа, существующие в звуках, независимо от того, слышит их кто-нибудь или нет (*sonantes*); во-вторых, числа, находящиеся в ощущениях тех, кто их воспринимает (*occursores*); в-третьих, движущиеся числа, которые возникают в воображении, когда отсутствуют реальные звуки и слуховые ощущения (*progressores*); в-четвертых, числа, продолжающие оставаться в памяти даже тогда, когда мы их не вспоминаем (*numeri recordabiles*); и, наконец, в-пятых, так называемые числа судящие (*judiciales*). При этом *numeri recordabiles* дают возможность узнавать музыку, которую мы слышали раньше, а *judiciales* выступают в роли своеобразного критерия, с помощью которого бессознательно оцениваются все другие числа, в результате чего они могут одобряться или отвергаться. (13, с. 400-401)

**Бозций** (480-524) – философ, теолог и поэт, принадлежавший к старой римской знати. Он получил блестящее образование, достиг высокого положения при дворе одного из остготских королей, но по обвинению в тайных отношениях с Восточной Римской империей подвергся жестоким преследованиям и был казнен. Его «Утешение философское» (иногда переводят «Утешение философией»), написанное в заточении и посвященное свободе духа, переводилось на многие европейские языки; в течение целого тысячелетия это произведение было одним из самых читаемых. В этом трактате Бозций описывает свою встречу с Философией в виде прекрасной богини, которая говорит ему: «...Всякое внезапное изменение жизни, без сомнения, пробуждает в душах смятение. Поэтому случилось, что ты на

короткое время утратил спокойствие духа. Но сейчас настал час, чтобы ты попробовал мягкий и приятный напиток, который, проникая внутрь, откроет путь для более сильных лекарств. Пусть же на помощь мне явится убеждение сладкой риторики, ведущей правильным путем, лишь когда она не отступает от наших наставлений и когда вместе с ней выступает музыка, сложенная лирами, вторящая ей быстрыми или медленным ладами». (41, с. 98)

Упорядоченность и всеобщую связь элементов мира Боэций сравнивает с музыкальной гармонией:

Сколь многими путями управляет природа миром  
Чей огромный круг, прозорливая, связывает законами,  
Соединяя отдельные явления неразрывной цепью.  
Ей угодно выразить это сладкой игрой на податливой  
Кифаре...

(Книга III, стих II) (41, с. 98)

Времена года создают единую музыку мира, «ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым, и времена года поочередно либо сами приносят плоды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды» (41, с. 115). Понятие гармонии Боэций объясняет как «единение многого и согласие разногласного». Вслед за Аристотелем, сблизившим понятие «средины» с понятием «совершенства», Боэций развивал учение о пропорциях и гармоническом «музыкальном среднем» так, что оно стало сердцевиной его эстетической концепции.

Боэций подчеркивал, что ощущение и разум являются основными «орудиями гармонической способности» человека, однако только «разум судит о целом», «управляет заблуждающимся ощущением и соразмеряет его». Вот почему теория музыки, согласно Боэцию, главенствует над практикой, и в искусстве может преуспеть только тот, кто, исследовав теорию художеств, «приобрел знания не рабством труда, а властью созерцания». (13, с.404)

Боэций утверждал, что существует музыка «мировая», *mundana*, (неслышимая), о которой повествуется в пифагорейском учении о гармонии небесных сфер, а также музыка человеческая (*humana*) и музыка инструментальная (*instrumentalis*). Все три вида упорядочены по иерархическому принципу. Человеческая музыка приводит в порядок самого человека. «А что такое человеческая музыка, понимает всякий, кто углубляется в самое себя. Ведь что сочетает бестелесную живость ума с телом, как не согласие и некая температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких тонов?» Инструментальная музыка – та, которую можно услышать. (41, с. 97)

Боэций отметил, что Пифагор был мыслитель, «не веривший никаким человеческим ушам», в то время как Аристоксен, напротив, свои суждения строил исключительно с опорой на органы слуха. Пытаясь примирить эти подходы, Боэций считал возможным определять созвучия посредством слуха, однако при решении вопроса «какими расстояниями различаются эти

созвучия», доверять «уже не ушам, суждения которых тупы, а правилам и разуму». (13, с. 406)

Одно из положений Боэция оказалось определяющим для эстетики Средневековья: «Работа рук ничего не стоит, если ею не руководит разум. Простых исполнителей музыки называют по их инструментам: кифаред – по кифаре, флейтист – по флейте. Но только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, но разумом». (41, с. 105) Не случайно в трактатах мы встречаем два термина, обозначающих музыканта: *musicus* (музыкант) и *cantor* (певец).

Боэций убежден, что музыка неразрывно связана «с нравственным строем души» и приводит мнение Платона о том, «что в государстве нет худшего разрушения нравов, чем постепенный отход от музыки стыдливой и скромной». (13, с. 406)

Музыкой своего времени Боэций был не удовлетворен; по его мнению «род человеческий <...> находится целиком во власти сценических и театральных ладов. А между тем музыка была более стыдлива и скромна, пока пользовалась более простыми инструментами. Как только ее стали делать более разнообразной и сложной, она потеряла меру строгости и добродетели и, едва ли не целиком погрязнув в пороке, сохраняет лишь следы бывшего своего величия». (41, с. 96)

Ученый монах и теолог **Беда Достопочтенный** (672-735) в своем небольшом трактате «Практическая музыка» опирается на взгляды Боэция: «и по свидетельству Боэция, среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без нее. Говорят, сам мир создан гармонией звуков, и само небо разворачивается под мелодию гармонии. Среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви...» (41, с. 102)

Крупный писатель, ученый и философ раннего Средневековья **Магнус Аврелий Кассиодор** (ок. 490-593) происходил из богатой сирийской семьи и занимал крупный пост при дворе Теодориха. Вторую половину жизни он провел в основанном им самим христианском монастыре Вивариуме и в этот период создал энциклопедическое по характеру сочинение «О науках и искусствах». В специальном сочинении «Введение к псалмам» Кассиодор писал: «Божественности радостна та похвала, когда деяния наши не противоречат качеству святых слов. Ведь не может быть такое, если псалом будет говорить о целомудрии, а певец не станет уклоняться от непристойности? Если псалом будет проповедовать смирение, а чтец его раздуется от чванства и гордости? Поэтому Господом не может быть воспринято хорошо то, что, как известно, борется между собой в противоречивой враждебности. Ибо тогда Господу радостно восхваление, когда в одном союзе объединяются и голос, и жизнь». (41, с. 100)

**Регино из Прюма** (ум. В 915 г) в трактате «Об изучении гармонии» пишет, что музыка свойственна человеку по самой его природе. «Музыка естественным образом свойственна всем людям любого возраста и пола. Ни для кого, кто понимает самого себя, в этом нет сомнений. Дети, юноши, а

также старики естественным образом соединяются каким-то произвольным чувством с музыкальными модуляциями, так что вообще нет никакого возраста, который был бы лишен способности наслаждаться сладостной мелодией». (41. с. 103)

**Иоганн Скот Эриугена** (ок. 810-ок.877) писал, что красота гармонична, она есть «симфония», поскольку основана на слиянии всех элементов и частей в единое целое. Интересно его положение о незаинтересованном характере эстетического любования. Если созерцание прекрасной вазы в скупом возбуждает одну только алчность, и он «подходит с вожделением» к красоте зримых форм, то в мудреце «нет вообще никакого вожделения» и в красоте вазы он будет видеть одну только «хвалу Господу и его творениям». (13, с. 408)

Эриугена видел в искусстве божественное откровение. Искусство материально, но идеальные прообразы рождаются в божественном Логосе и переходят оттуда сначала в душу художника, а уже потом – в краску, бронзу и мрамор.

Гармония составляет сущность музыки. «Ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов, которые, соединяясь между собой, производят сладость музыкальной мелодии. Не звуки различные вызывают гармоническую приятность, а [соразмерность] звуков и пропорции, которые воспринимает и различает внутреннее чувство одной только души. Музыка есть наука, светом разума освещающая гармонию всего, в познаваемом движении или в столь же познаваемой неподвижности находящегося». (13, с.408-409)

**Гвидо из Ареццо** (ок. 995-1050) был сторонником практического направления в музыкальной теории. Начиная с XI века, происходит резкий поворот к практике музыкального исполнения и образования, и главой этого процесса считают Гвидо. Он первым стал применять четыре разноцветные черты с ключевым буквенным обозначением. Разместив невмы на линейках, он придал им точное высотное значение (до этого они писались без обозначения высоты). Его система записи имела огромное научное значение и господствовала до XVIII века. Гвидо интересовали вопросы образования – как обучить пению, чтению нот, ритмике, интонации и т. д. Он был руководителем и преподавателем певческой школы в Ареццо и практика его имела огромный успех, так как с помощью новых правил певцы быстро достигали того, на что раньше уходили годы. «Я решил, – писал он, – с Божьей помощью так нотировать этот антифоний, чтобы по нему всякий одаренный умом и желающий научиться человек легко смог бы выучить неизвестную ему мелодию. Хорошо узнав часть ее с помощью учителя; остальное он без всякого сомнения познает один. Если кто думает, что я лгу, пусть придет, испытает сам и увидит, ибо подобное у нас осуществляют мальчики, которые до сих пор за незнание псалмов и обычных букв получали суровое наказание плетью». (41, с. 108-109)

«...Каждая мелодия подобна чистому серебру: она тем более выигрывает в красоте, чем чаще ею пользуются; что теперь не нравится, будет

впоследствии вызывать похвалу, подобно отполированному серебру. Также она находится в известном отношении с разнообразием национальностей и настроений: то, что этому не нравится, любит другой; одного привлекает созвучие, другого – различные звуки; этот требует по состоянию своего духа плавности и шутливой нежности, другому, суровому человеку нужны строгие напевы, третий наслаждается как безумец, сложными и прихотливыми, трудными мелодиями. Каждый считает наиболее благозвучными те напевы, которые соответствуют врожденным качествам характера». (41, с. 108) Гвидо говорил, что по характеру исполнения можно легко различить, что это поет грек, испанец, тевтонец или галл. Поэтому при сочинении и исполнении музыки нужно учитывать особенности характера, возраста и национальности людей.

«В музыке... европейский динамизм проявился в удивительно равномерных трехсотлетних циклах, на стыке которых периодически возникала идея новизны: это начальные годы XI, XIV, XVII, XX веков... С тех пор, как Гвидо Аретинский в XI веке, побуждаемый сугубо педагогическими соображениями, изобрел или закрепил в практике ряд приемов, позволяющих более или менее точно фиксировать каждый звук мелодии, западноевропейская музыка встала на путь постепенного, но все время ускорявшегося движения от устного, канонического, анонимного творчества к творчеству письменному, авторскому, индивидуальному (а значит, всегда содержащему нечто новое, хотя имевшему в качестве ориентира определенный канон). Произведение начало существовать как текст, сочиненный конкретным человеком, и одним из критериев музыкального мастерства постепенно стало умение создавать такие тексты, которые отличались от уже имевшихся новым поворотом мысли, новой техникой, новым эмоциональным посылом» (17, т. 1, с. 32).

**Ульрих Страсбургский** (1220-1277) в трактате «О красоте» исключительное значение придает эстетике света. Бог есть «единственный истинный свет, освещающий каждого человека», «божественный свет – это свет разума». Бог есть «действующая причина всякой красоты, наподобие света, в сиянии своем сообщая красота всем вещам». Сама красота «уподобляется свету, разливающему свое сияние над тем, что обретает форму». Свет «предшествует красоте» и является «причиной прекрасного». Так же, как свет телесный есть «причина красоты всех цветов», «свет форм (lux formalis) есть красота всех форм». (13, с. 419-420)

Англичанин **Роберт Гроссетест** (1175-1253) также называл свет первоисточником всякой красоты. Свет – украшение всего видимого, «самая чистая сущность», доставляющая наибольшее наслаждение. Зрительное восприятие есть «не что иное, как гармоническая встреча двух видов света, света физического мира и света сознания». (13, с. 420)

Поляк **Витело** (ок.1230-ок.1275) считал, что красоту создают свет, который является «первым предметом зрения» («солнце, луна и звезды прекрасны уже благодаря одному своему свету»); удаленность и близость (мелкие и тонкие детали «только вблизи глаза становятся видимыми и



способствуют тому, что форма представляется взору прекрасной»); величина («более крупные звезды красивее мелких»); положение (если в тексте одна из букв «большая, а другая маленькая, зрение не признает красивыми строки, состоящие из них» и т. п.). Витело называл красотой «удовлетворение души». Он также писал о национальном своеобразии эстетической оценки: одни цвета и пропорции одобряет «мавр», другие – «датчанин», третьи – «германец». (13, с. 420-421).

Француз **Никола Орем** (1323-1382) поставил вопрос о безусловных эстетических достоинствах иррациональных отношений (иррациональные отношения не могут быть выражены дробью  $m/n$ , где  $m$  и  $n$  – целые числа). Это было особенно важно в эпоху, когда классическая «книжная» традиция продолжала признавать лишь простые целочисленные отношения, в то время как в художественной практике (например, в скульптуре и архитектуре) иррациональные отношения играли все более значительную роль. В своих суждениях о «будущей музыке» Орем защищал тезис о неизбежности широкого использования иррациональных отношений в различных областях художественной культуры. (13, с. 422-423)

### **Музыкальная практика Средневековья.**

В эпоху Средневековья в Европе складывалась музыкальная культура нового типа, объединяющая в себе профессиональное искусство, любительское музицирование и фольклор. Профессиональная музыка создавалась в храмах, монастырях и при дворе. Светскими профессиональными музыкантами были барды и скалды, они создавали и исполняли эпические сказания при дворе, среди воинов и т.д. Со временем развивались любительские и полупрофессиональные формы музицирования рыцарства: во Франции их называли трубадуры и труверы, в Германии – миннезингеры. Музыкально-поэтическое одноголосие рыцарей шло от античной традиции – от стадии синтетического искусства слова, музыки и жеста, через одноголосие раннего Средневековья и арабо-иранскую музыкальную культуру. Влияние Востока, в частности, сказалось в интенсивном привлечении музыкальных инструментов (лютня, виола «пришли» в Европу с Востока) и особой манере пения фальцетом. Рыцарское искусство трубадуров и труверов расцвело в условиях преимущественно замковой культуры, а на исходе своего развития захватило ряд провансальских и северо-французских городов, оставив след в их музыкальной практике и испытав, в свою очередь, воздействие со стороны городского музицирования. С ростом городов стали ярко проявлять себя «народные профессионалы»: сказители, странствующие артисты – жонглеры, мимы, менестрели, шпильманы, скоморохи. Творчество в те времена выступало в единстве с исполнительством (как правило – в одном лице) и с восприятием.

В содержании и форме музыки, созданной при храмах и монастырях, господствовала идея коллективности, царила строгая традиционность и каноничность. Закреплению, сохранению и распространению традиций и эталонов, их постепенному обновлению способствовал переход к линейной

нотации (ее автором был Гвидо из Ареццо, XI век), которая позволяла точно фиксировать высоту тонов, позже – их длительность (невмы, которыми с седины IX века записывали мелодии, лишь приблизительно указывали характер мелодического движения). В VI-VII вв. в Западной Европе сложилась система одноголосной (монодической) церковной музыки на основе диатонических ладов (григорианское пение). На рубеже I-го и II-го тысячелетий зародилось многоголосие, сформировались новые жанры: органум, мотет, кондукт, месса. Первые образцы письменно зафиксированного многоголосия – органума IX века – были обнаружены на территории Франции. Во Франции в XII веке образовалась первая композиторская (творческая) школа при Соборе Парижской Богоматери (Леонин, Перотин). На рубеже Возрождения (стиль *ars nova* во Франции и Италии XIV века) в профессиональной музыке одноголосие начало вытесняться многоголосием, в музыке усилилось значение светских жанров (Гийом де Машо).

### **Григорианское пение.**

Григорий I, папа в 590-604 гг., собрал отовсюду вошедшие в употребление в течение нескольких веков песнопения и составил из них годовой круг. Постепенно во всех центрах был внедрен общий тип богослужебной музыки, ее принятые формы, ее распорядок, ее обиход в церковном году, стиль ее изложения – единые во всей католической церкви. Григорианское пение является строго одноголосным, независимо от того, исполняется ли песнопение одним певцом или хором. Одноголосие не только способствовало лучшему восприятию библейского текста (его варианта на латыни), но и символизировало полное единение чувствований и помыслов верующих. Исполнителями были только мужчины – женщины к богослужебному пению не допускались. Григорианские песнопения неоднородны: в них встречается псалмодирование на одном звуке, более развитые мелодии, связанные с традицией гимнов, а также узорчатые, украшенные фрагменты. В целом для этого пения характерны строгость и сдержанность мелодики, преобладание плавных, поступенных ходов голоса. Мелодии много веков передавались от певца к певцу (так называемая устная традиция) из одного христианского центра в другой. С IV века руководитель хора движениями рук напоминал о направлении мелодии – гораздо позже напев стал записываться мензуральной нотацией на четырех линейках. Самые ранние рукописные записи относятся к концу VIII века и содержат только тексты песнопений; в других записях VIII-IX вв. есть указание на лад, в котором следует исполнять, а в IX веке появились первые нотные записи, в которых была применена невменная нотация. Из такой записи становились ясными направление мелодии, оттенки, но не ритмика и не интервалы (точные расстояния между соседними звуками). Поскольку ритмика точно не фиксировалась, большое значение приобретала вариантность. В XII-XIII вв. стали точно фиксировать ритм. Мензуральное нотное письмо – изобретенная в XII веке нотация, при помощи которой оказывалось возможным

записывать не только высоту нот, но и их длительность (mensurabilis-измеримый). Потребность в нем появилась, когда поющие вместе голоса стали произносить некоторые слоги в пении не одновременно, а в разное время. Но, согласно историческим свидетельствам, к этому времени григорианское пение стало более мерным и медленным, в связи с чем получило название «плавное пение» («cantus planus»). Таким образом, мы можем только гадать, какой была ритмика раннего григорианского пения. Любой напев отвечал одному из восьми средневековых ладов и был строго диатоничен (хроматика в григорианское пение не допускалась).

Небольшие органы в католической церкви встречались с VII века, но особое впечатление произвел большой орган, который в 757 году послы византийского императора Константина Копронима подарили королю франков Пипину Короткому. Сын Пипина Карл Великий приказал скопировать этот орган для Ахена. Со времен Каролингов орган начал постепенно проникать в католическое богослужение, он был первым признанным в нем инструментом.

XII-XIII века медиевисты считают периодом могучего подъема, творчества новых форм, когда развивались рыцарская культура – музыкально-поэтическая, одноголосная и многоголосие различных видов.

**Трубадурами** (фр. troubadour, от провансальского trobador, от trobar – находить, изобретать, слагать стихи) с конца XI века по начало XIV века называли поэтов-певцов. Прованс достиг в конце XI века более высокого экономического и культурного уровня, чем тот, что был на севере страны; на юге ранее всех произошел перелом в рыцарских нравах от грубого варварства к куртуазному поведению. Поэтические тексты трубадуров – это первый опыт европейской лирической поэзии на народном языке ок. Трубадуры были первыми творцами светского искусства, владевшими музыкальной грамотой – сохранилось почти 300 песен с нотной записью, правда ритмика в них не обозначена – она подчинялась ритмике текста. Творчество трубадуров в основе своей было искусством устной традиции и предназначалось для пения; как писал Фуше Марсельский, «строфа без музыки – всё равно, что мельница без воды». Трубадур исполнял свои песни под аккомпанемент виелы, арфы, и других инструментов, его пение порой сопровождали менестрели или жонглеры. Выступления жонглеров и менестрелей на городских площадях сразу делали песни трубадуров широко известными и любимыми в народе (разумеется, если они были достойны этого). Эти песни прославляли мужество и благородство воинов, воспевали любовь к «прекрасной даме». Основными жанрами и формами лирики трубадуров были: **серена** – вечерняя песня; **альба** – утренняя песня; **пасторела** (или **пастурель**) – как правило, диалог рыцаря с сельской красавицей, пастушкой; **тенсона** – песня-диалог, пререкание, спор; **рондо**, **баллада** и **эстампида** – танцевальные песни; **плэн** – печальная песня, плач; **сирвента** – политическая, сатирическая песня; **кобла** – любовная песня, состоящая из одной строфы; **канциона**. Большое значение придавалось

красоте, изяществу и чистоте языка. Иногда тексты были так полны аллегориями, намеками и иносказаниями, что понять и оценить их могли лишь немногие. У этой усложненной манеры были как сторонники, так и противники – таким образом, сложились два стиля: темный и ясный. Среди трубадуров славились **Маркабрю, Гильом IX – герцог Аквитанский, Бертран де Борн, Гираут Рикьер** и др. После альбигойских войн (1209-1229), в которых северяне победили южан, искусство трубадуров, как и вся провансальская культура, стало клониться к упадку. Попытки возродить это искусство делались неоднократно, например в 1323 году в «благородном королевском городе Тулузе» была создана литературная академия «Консистерия веселой науки» и учреждены так называемые Цветочные игры – состязания трубадуров, где в качестве премии вручались цветы из золота и серебра. Первого мая 1324 года «Консистерия веселой науки» пригласила всех поэтов на состязание: награда – золотая фиалка – должна была вручаться победителю независимо от его социального положения («будь он сеньором или из простых ремесленников»).

**Пюи** ( *puî* (фр.) – гора, холм ) от названия города Pui-en-Velay. В этом южно-французском городе происходили традиционные весенние «майские» празднества при участии трубадуров. Позже в различных городах стали устраивать поэтико-музыкальные состязания, куда имели доступ и женщины. Выступления участников происходили в присутствии особо избранного жюри. Победителя увенчивали венком и наделяли титулом «короля» поэтов-певцов. Пюи стали своеобразными братствами поэтов и музыкантов, живущих в городах.

Лирика трубадуров оказала влияние на теорию и практику «народного красноречия» Данте, творчество Петрарки, всю последующую историю европейской литературы.

**Трувер** ( *Trouver* (фр.) – находить, придумывать, сочинять тропы) – поэт-певец северной Франции конца XII-XIII веков. Поэзия труверов сначала распространилась в графствах Шампань, Фландрия, герцогстве Брабант, позже в графстве Анжу и герцогстве Нормандия (на территории языка ойль). Творчество труверов сложилось под влиянием трубадуров – они близки по тематике, стилю, системе жанров. Среди труверов прославились Ричард Львиное сердце, Тибо Шампанский (король Наварры), Жан Бодель, Пьер Монио и др. К середине XIII века рыцарскую лирическую поэзию потеснила городская лирика, стали развиваться жанры новеллы, повести, романы и всевозможные драматические жанры. Это сыграло важную роль в будущем европейской литературы и театра.

Крупнейшим мастером городской музыкальной культуры XIII века был поэт и композитор Адам де ла Аль, автор песен, мотетов, и очень популярной в свое время пьесы «Игра о Робене и Марион» (ок. 1283) – театрализованного представления, пронизанного музыкой. Одноголосную музыку трубадуров он трактовал по-своему, в его пьесе встречается редкое тогда многоголосие.

Немецкий средневековый поэт-певец, автор и исполнитель произведений рыцарской лирики XII-XIII века назывался **миннезингер** (от *Minne* – любовь

и Singer – певец). Сохранилось большое количество песен с мелодиями миннезингеров, но поскольку многие записи сделаны так называемыми квадратными нотами (Nota quadrata), это вызвало определенные трудности в расшифровке мелодий. Средневековые песенные записи передавали высоту тона и украшения, а музыкальный ритм зависел исключительно от слов и в музыкальной записи не фиксировался. Миннезингеры воспевали любовь и обычаи рыцарей – культ «прекрасной дамы» вдохновил их на изысканные, возвышенные произведения.

К XII веку германские рыцари начали участвовать в крестовых походах. В римских походах германских императоров они познакомились с провансальским языком и искусством, в ту пору сильно распространенным в Италии. Рыцарь **Фридрих фон Гаузен** был одним из выдающихся миннезингеров, примыкавших к провансальскому рыцарскому искусству. Будучи родом из Вормса на Рейне, он побывал во Франции и Италии, где соприкоснулся с романским музыкально-поэтическим языком. Участвуя в Крестовом походе и сопровождая Фридриха Барбароссу в Малую Азию, фон Гаузен был убит в сражении с турками в 1190 году. Приводим несколько текстов его песен:

Увы! Любовь, зачем ты мне велела  
 В последний раз переступить порог  
 Прекраснейшей, которая умела  
 Так много лет держать меня у ног?  
 Но вот настал разлуки нашей срок...  
 Что говорю? Уходит только тело,  
 Его призвал к себе на службу Бог,  
 А сердце ей принадлежит всецело.  
 Скорбя о ней душой осиротелой  
 В Святую Землю еду на Восток,  
 Не то Спаситель горшему уделу  
 Предаст того, кто Богу не помог.  
 Пусть знают все, что мы даем зарок:  
 Свершить святое рыцарское дело  
 И взор любви, и ангельский чертог,  
 И славы блеск стяжать победой смелой.  
 Потоки слез мне щеки бороздят,-  
 Я еду вдаль, предавшись Божьей воле,  
 Я не боюсь страданий и преград,  
 Одна любовь причина тяжкой боли.

Ах, плоть и сердце спорят меж собою,  
 Что так согласно жили много дней.  
 И жаждет плоть с язычниками боя,  
 А сердце льнет к избраннице своей,  
 Что краше всех... Скорблю я всех сильнеей:  
 Никак я распри их не успокою.

Меня глаза измучили тоскою!  
Пусть судит Бог, кто из двоих правей.  
Не чаялось мне быть в такой кручине,  
Как в честь Христа взялся я крест нести.  
Теперь я рад бы биться в Палестине,  
Но верность даме встала на пути.  
Как должно, душу мог бы я спасти,  
Когда б желанье сердца смолкло ныне.  
Но все равно ему в его гордыне,  
В рай или в ад придется мне идти.

Данте в числе наиболее известных поэтов своего времени называет короля Наварры **Тибо Шампанского**; приводим один из его поэтических текстов:  
Будь милостив, Господь, к моей судьбе.  
На недругов Твоих я рати двину.  
Воззри: подъемлю меч в святой борьбе.  
Все радости я для тебя покину, -  
Твоей призывной внемлю я трубе.  
Мощь укрепи, Христос, в Твоем рабе,  
Надежному тот служит господину,  
Кто служит верой, правдою Тебе. Я  
Я покидаю дом. Но, меч держа,  
Горжусь, что послужу святому храму,  
Что вера в Бога сил в душе свежа,  
Молитвенно летя вслед фимиаму.  
Дороже вера золота: ни ржа,  
Ни огонь ее не ест; кто, дорожа  
Лишь ею, в бой идет, не примет сраму  
И встретит смерть ликуя, не дрожа.  
Владычица, покровом окружа,  
Дай помощь. В бой иду, тебе служа.  
За то, что на земле теряю даму,  
Небесная поможет Госпожа.  
(12, с. 35)

### **Франция XII-XIV вв.**

В XII веке Париж стал одним из центров музыкальной культуры, особенно славилась **Певческая школа собора Нотр-Дам** (так называемая Парижская школа), объединившая певцов-композиторов и ученых. С этой школой связан расцвет культового многоголосия и открытия в области музыкальной теории. Музыканты раннего Возрождения дали этому искусству название **Ars antiqua** – старинное искусство, противопоставив ему **ars nova** – новое искусство. В этом стиле краткие песнопения многоголосного склада сочинялись на тему какого-либо литургического напева, проходившего в нижнем голосе (он назывался **tenor**). Над тенором располагалось от одного до трех голосов (**duplum, triplum, quadruplum**), и эта конструкция

скреплялась единым трехдольным размером. Ритмика всех голосов была единой (изоритмия) и соответствовала системе ритмических модусов Средневековья. Вплоть до XII века все голоса двигались строго параллельно друг другу: сначала в кварту, квинту и октаву, позже в терцию и параллельными секстаккордами (фобурдон). В XII-XIII композиторы Певческой школы капеллы Собора Парижской Богоматери Леонин и Перотин, ученики Перотина Р. Де Себильон и П. де ла Круа преобразовали этот стиль. В верхнем голосе – дисканте – они применили свободные переходы от параллельного движения к противоположному и орнаментально украсили мелодию, постепенно отойдя и от модальной ритмики. Обогащение музыкальной ткани потребовало усовершенствования нотации, точного обозначения длительностей (мензура). На основе работ теоретиков Йоханнеса де Гарландиа (XIII век), Франко Парижского и Франко Кельнского позже была разработана мензуральная нотация, позволявшая точно фиксировать ритм музыки.

Парижский университет был открыт в начале XIII века, музыке в нем уделялось большое внимание: по традиции того времени она включалась в число «семи свободных искусств», соседствуя в квадривиуме с геометрией и астрономией, и была одним из обязательных предметов. Эташ Дешан в своем трактате «Art de dictier» (1392 г.) приписывал музыке целительную силу, способную восстанавливать «сердца и умы» тех, кто переутомил себя изучением шести прочих свободных искусств. (12, с. 202)

Авессалом, аббат монастыря Св Виктора так писал об учащейся в Парижском Университете молодежи: «Наши учащиеся преисполнены тщетной философичности, счастливы, когда им удастся напасть на какие-либо новые открытия! Их интересуют строение вселенной, причины смены времен года, местоположение небесных светил, природа животных, первопричина ветров, закон развития растений. Вот конечная цель их изысканий, вот где мнят они найти основу всего сущего»(12, с. 135) В описаниях веселого времяпрепровождения студентов часто фигурируют пение, танцы и игра на музыкальных инструментах. Когда английский король Генрих III прибыл в 1254 году в Париж с визитом, студенты университета, особенно английского происхождения, приготовив песни и цветы, с гирляндами, венками и музыкальными инструментами шествовали навстречу кортежу прибывшего английского короля. Университетская среда была значительным очагом музыкальной культуры – новаторской, сложной и оригинальной. В то время как раз развивалось письменное многоголосие, и Париж XIV века стал его колыбелью.

В Париже XIV века были в ходу самые разные виды музыки; магистр Иоанн Грохео дает их описание: во-первых, музыка литургическая (*musica ecclesiastica*), музыка католического богослужения. Она звучала в монастырях, отчасти в городских соборах и королевской капелле. Во-вторых, народная музыка, буквально, «музыка широких городских слоев» или «простонародная музыка» (*musica simplex vel civilis*, или *musica vulgaris*),

одноголосная музыка, звучащая в повседневном обиходе. Она исполнялась жонглерами, вагантами, голиардами, отчасти трубадурами и труверами, переселившимся в города. По словам автора, она «возбуждает храбрость, великодушие и другие рыцарские доблести, предохраняет молодежь от дурного направления мыслей, смягчает тяжелую участь тех, кто трудится». В-третьих, Грокео говорит о «музыке, сложенной по определенным правилам», рассчитанной только на знатоков (*literati*), понимающих толк во всяких музыкальных тонкостях, ибо лишь знатокам эти многоголосные жанры доставляют эстетическое наслаждение (автор имеет в виду гокет, кондукт и мотет). (12, с. 202) Яков из Льежа также сообщает об исполнении мотетов в научных, образованных кругах общества (*sapientium societas*). Кондукт мог исполняться в виде застольной музыки на пирах и празднествах образованных и состоятельных людей. Мастера в области многоголосных жанров как правило были людьми науки, например, Филипп де Витри был большим знатоком математики, Никола Орем занимался аналитической геометрией, Иоанн де Мурис, будучи музыкальным теоретиком, был широко известен как выдающийся астроном и математик.

В XIV веке именно Париж был и оставался основным центром «гуманитарных» наук и искусств, в том числе и музыки. Иоанн Грохео с гордостью писал: «В наше время в Париже прилежно исследуют основы всех «свободных искусств» и проверяют на практике сущность как этих искусств, так и всех прочих «механических наук». (12, с. 201)

Пражский архиепископ Иоанн фон Иенценштейн в своем письме из Парижа (он прибыл туда в 1375-1376гг.) сообщает о громадном наплыве артистов в этот город, где можно учиться музыке у квалифицированных мастеров. Анонимный автор трактата о поэтике перечисляет ряд имен «поэтов-музыкантов или музыкантов-поэтов», упоминая среди прочих Иоанна Вайяна, содержащего в Париже музыкальную школу, где в частности учили подставлять мелодию к текстам о любви, в которых молодые люди имеют обыкновение «умолять, обещать и отчаиваться...». (12, с. 201)

Высокий уровень музыкальной жизни Парижа сопровождался особой оценкой роли музыки как предмета надлежащего воспитания; умение разбираться в сложных музыкальных произведениях считалось обязательным для каждого образованного человека. Так Никола Орем, подобно будущим итальянским гуманистам, считал изучение музыки необходимым условием хорошего воспитания, характеризуя тех, кто далек от музыки как «людей крайне грубых и неотесанных, страдающих пороком, который можно определить как отсутствие чувствительности». Он рекомендовал начинать заниматься музыкой с раннего детства, чтобы вовремя обрести музыкальный вкус, ведь оценивать музыкальное искусство намного труднее, нежели, скажем, «вкусовые ощущения». (12, с. 202)

В высших придворных кругах в то время широко распространилась мода на занятия литературой и искусством. С 1380-1411 годы более 200 ценных манускриптов поступило в библиотеку Лувра. Кастелян Диас де Гамец вспоминал, как во время его уединенных прогулок он слышал из



покоев адмирала Рено де Три «прекрасно сложенное, согласованное, исполняемое различными голосами пение лэ, вирелэ, рондо, баллад и всевозможных других разновидностей песен, на которые французы были большими мастерами», и «если бы такое наслаждение могло длиться вечно, то лучшего райского житья нельзя себе и вообразить».(12, с. 203)

## **ARS NOVA**

Само название «ars nova» появилось довольно случайно. Так назвал свой трактат, написанный в 1325 году, французский музыкальный теоретик Филипп де Витри. Когда мы оцениваем арс нова сегодня, нам важно не столько то обстоятельство, что интервал терции, ранее рассматривавшийся как диссонанс, был признан консонансом, или что наравне с трехдольным метром, безраздельно господствовавшим в церковной музыке Средневековья, равные права гражданства получил двудольный. ...Перемены, узаконенные в музыкальном языке, отражали громадные сдвиги в эстетике XIV века. Один из ренессансных признаков арс нова – появление первых светских произведений профессионального характера. Импульс к возникновению новой музыки дают образы и настроения светской поэзии, стихи, написанные на родном языке (так называемом *volgare*), воспевающие красоту и прелесть жизни. Расцвет поэтической лирики в огромной степени определил судьбу новой музыкальной школы. Известно, что *dolce stil nuovo* дантовских сонетов мыслился автором как предназначенный для пения. Многие итальянские поэты того времени имели музыкальные прозвища, присвоенные им в соответствии с той манерой, в которой писалась музыка на их тексты. «Музыка – это наука, которая стремится к тому, чтобы мы веселились, пели и плясали», – в этих строчках Гийома де Машо заключен вызов тысячелетней традиции. Лирика, созерцание природы, жанровые зарисовки в центре внимания музыкального творчества XIV века. Другой важный признак арс нова – появление множества композиторских индивидуальностей. Вдохновение признается некоей таинственной силой, рождающей художественные идеи. Музыканты создавали мелодии и разрабатывали новую образную сферу, в центре которой – эмоциональный мир человека. Появляются новые жанры и новые выразительные средства. Мадригал, баллата и качча – новые светские жанры, истоками которых были рондо и вирелэ трубадуров. Эта музыка опиралась на рыцарскую традицию Средневековья, но по форме была намного масштабнее. Композиторы арс нова как бы сплывали воедино возвышенный стиль, развитую профессиональную технику церковного искусства с выразительными чертами светской музыки. В мадригале главной темой было созерцание природы и любовная лирика в философском преломлении. Баллата была песней в традициях рыцарской лирики, а качча тяготела к жанрово-изобразительному началу (типа охотничьих сцен). Важнейшим вкладом арс нова в музыкальную культуру считают то, что здесь впервые три важнейших элемента – мелодия, гармония и ритм – были объединены и упорядочены в единой системе, которая по сей день служит основой европейской

музыкальной речи. Впервые в организации музыкальной ткани стало господствовать мелодическое начало. Мелодика, в которой ясно ощутимо песенное начало, подчинила себе все другие элементы. При этом она оказалась перенесенной в верхний голос. В многоголосной системе нижние голоса трактовались как аккомпанирующие, а не равноправные верхнему. Новым был также такой прием, как инструментальное сопровождение верхнему поющему голосу. Важным нововведением арс нова был новый полифонический принцип имитации – на нем держится классическая полифония вплоть до самой современной. Именно здесь появились многоголосные приемы, принципиально антагонистичные готической церковной полифонии.

Со времени появления полифонии в церковной музыке в полифонических частях мессы, в нижнем голосе, играющем роль фундамента всей музыкальной структуры, обязательно звучала мелодия григорианского хорала. Другие голоса как бы наслаивались на эту незыблемую святую основу, получившую название кантус фирмуса (*cantus firmus* (лат.) – неизменный напев). Было принято называть мессу по первым словам избранного напева; мессы, основывающиеся на григорианских хоралах, назывались, например, *Salve Regina*, *Ave Maria Stella*, *Da Pacem*. Композиторы школы Окегема часто брали народные песни в качестве кантус фирмуса мессы – тогда месса носила название песни. Если композитор сочинял кантус фирмус сам, произведение носило название «Мессы без названия» («*Missa sine nomine*»). (16, с.68-72)

Филипп де Витри (1291-1361), композитор, музыкальный теоретик, философ и поэт. Человек, который сочетал духовный сан со службой при дворе, занятия наукой с музыкальным и поэтическим творчеством. Каноник, впоследствии епископ города Мо, «магистр» «королевский советник и нотариус», в течение многих лет доверенное лицо французского короля и его спутник в военных походах. Один из современников превозносит его как «философа, историка, любителя древностей и специалиста в разных областях математических наук». Петрарка, бывший в дружеских отношениях с де Витри, считал, что он выше всех современных ему французских поэтов («*poeta nunc unicus Galliarum*») и образованнейший человек страны («*Literatissimus homo*»). Итальянский поэт высоко ценил его как первоклассного музыканта, неустанного, пылкого искателя истины, «неутомимого и пронизательного испытателя природы». В одном из писем Петрарка шутливо упрекает друга в том, что «прогулки по Малому мосту и плеск Сены ему дороже всего на свете» (Малый мост был традиционным местом встреч и прогулок парижских студентов и магистров). Филипп де Витри прославился как музыкальный теоретик, изложивший в трактате «*Ars nova*» основные достижения французской музыки к началу XIV века, в том числе учение о мензуральной системе. Все отмечали его заслугу в деле упорядочения и систематизации «новой манеры музыкального письма». Смелость проявил автор и в области хроматизации мелодии, подчеркивает

выразительное значение полутона. В XIII веке такие сочетания звуков называли «фиктивной» или «ложной» музыкой. Филипп де Витри выдвинул тезис, что «музыка, называемая ложной, является отнюдь не ложной, но, напротив того, правильной и необходимой» (*non falsa sed vera et necessaria*), и «ни одного мотета, ни одного ронделя без нее спеть нельзя». Автор также настаивает на запрещении параллельных октав и квинт. В результате новую музыку в стиле *Ars nova* отличает прозрачность фактуры, хроматизация, насыщение музыкальной ткани терцовыми и секстовыми созвучиями (Витри утвердил за ними статус консонанса), двухдольное метрическое деление используется наряду с трехдольным. Как композитор Филипп де Витри создал совершенные образцы мотета. Пять из них входит как музыкальные номера (вставки) в «Роман о Фовеле» (рукопись этого романа, написанного в 1316 году, хранится в Национальной библиотеке в Париже). Произведения де Витри предназначались для «научных кругов» Парижа («*sapientium societas*») – астрономов, математиков, философов, которые помимо науки активно занимались совместным музицированием, объединявшим первоклассных музыкантов-профессионалов и любителей. И те и другие были тонкими ценителями искусства, трудного для неподготовленного восприятия. Полное собрание музыкальных сочинений де Витри вышло в свет в 1951 году в серии «*Corpus Mensurabilis Musicae*», подготовленной Американским институтом музыковедения.

**Гийом де Машо.** Неизвестно, где этот замечательный мастер XIV века получил образование – первые сведения о нем относятся к 1322 году и свидетельствуют о том, что он находился на службе чешского короля Иоанна (герцога Люксембургского). Двадцать три последующих года он находился в услужении этого правителя. Герцог Люксембургский был воспитан при дворе французского короля Филиппа IV, в 14 лет стал чешским королем, вел кочевую жизнь, полную опасностей, приключений, военных походов. Своим примером он стремился возродить славу и подвиги рыцарства, его жизнь протекала в чередовании суровых лагерных кампаний и пышных придворных празднеств, блиставших великолепием турниров и торжественных процессий. Гийом де Машо сопровождал герцога во всех странах и при любых обстоятельствах и только в возрасте около 40 лет стал вести более спокойную жизнь, покинув его и заняв должность королевского секретаря при дворе. Для Машо музыка – «веселая наука» (*gai savoir*), «заставляющая людей смеяться, петь и плясать, рассеивающая меланхолию». Машо подолгу вынашивал музыкальные проекты и никогда не «выпускал в свет» (т.е. не отдавал в чужие руки) произведение, пока многократно не прослушивал его. Творчество Машо связывают с возрождением былых рыцарских традиций, его многоголосные баллады положили начало французской полифонической песне – «*chanson*». Машо часто называют «Шопеном XIV века». На склоне лет он написал автобиографический роман в письмах «*Le livre du voir dit*». Машо был в равной мере поэтом и композитором – редкий пример органического сочетания музыкального и поэтического дарования и

мастерства. Он оказался последним из великих мастеров, кто, возрождая традиции трубадуров и труверов, писал одноголосные произведения. При этом стоит отметить, что именно Машо принадлежит первая из дошедших до нас четырехголосная полифоническая месса, созданная как единое художественное целое. После Машо в музыке начинается новая эра – господство полифонических школ XV-XVI вв. Положение ведущей музыкальной державы переходит от Франции к другим странам.

### **Италия XIV века.**

Флоренция – «Цветущая», «красавица» (*la bella*), «прелестная» (*la gentile*), «цветок Италии» в XIV веке превратилась в художественный и музыкальный центр Италии. Именно флорентийский диалект, созревавший в течение IX-XI вв., стал национальным языком Италии. В 1110 г. строится Баптистерий, в 1294 г. закладывается знаменитый собор Санта Мария дель Фиоре, Джотто расписывает капеллы Барди и Перуцци в Санта Кроче, в 1349 году основывается Университет. Данте, Петрарка, Боккаччо украшают Флоренцию своими именами. Один провансальский трубадур, напутствуя своего собрата перед итальянским путешествием, говорил: «Если будете в Тоскане, ищите приюта в благородном граде Флоренции. Там собираются все таланты, там совершенствуются и украшаются радость, песня и любовь». Мecenаты приглашали на свои загородные виллы философов, выдающихся ученых, музыкантов, объединяя весь цвет интеллигенции. Они проводили время в беседах, музицировании, диспутах на темы права, философии, религии, искусства. Музыка в этом обществе принадлежала одно из первых мест. Первым таким «ученым литературным салоном» считается вилла Альберти «Il paradiso», основанный в 1389 году. Джованни дель Прато, автор романа «Вилла Альберти», с восторгом упоминает замечательного музыканта того времени Франческо Ландини, блиставшего в этом салоне.

В Вероне, при дворе Кан Грандо в середине XIV века были собраны замечательные поэты. Данте здесь писал свою «Божественную комедию» и «Иоанн из Флоренции», создавал свои прекрасные мадригалы. Поэт Эммануэле да Рома, один из постоянных гостей Кан Грандо, так описывал атмосферу двора: «Шли споры о философии, об астрологии, о богословии. Немцы, итальянцы, французы, фламандцы, англичане говорили все разом. Шум стоял такой, что, мне казалось, звучат, не переставая, трубы. Тут же играли на разных инструментах: на гитарах и лютнях, на виолах и флейтах и высокими голосами пели певцы. И состязались певцы с музыкантами и трубадурами...». (12, с. 251) Пение высокими голосами – это особая манера пения фальцетом, распространенная в странах Востока и типичная для средневековой культуры. Гуманист Колуччио Салутати описывает как сын Франко Сакетти «улаждал слух прохожих по вечерам, вокализируя на одной из флорентийских площадей странным образом». (12, с. 251) Салутати говорит о «поразительном проворстве» звукоизвлечения, «более сладостного, чем звуки флейты или щипкового струнного инструмента». (12, с. 252)

Одним из любимых видов музыкальных увеселений было музицирование в саду; по рассказу монаха Салимбене, собиравшего милостыню в Пизе, он как-то зашел в сад: «там были леопарды и много других заморских зверей... И держали в руках как женщины, так и мужчины, виеллы и гитары и различные другие музыкальные инструменты, на которых исполняли сладчайшие наигрыши, и сопровождали их подходящими движениями. Никакого шума не было там, никто не разговаривал, но все в тишине слушали. И песня, которую они пели, столь была необыкновенной и прекрасной и по словам, и по разнообразию голосов, и по напеву, что сердцу становилось радостно свыше меры. Ничего нам не сказали, да и мы ничего не сказали им. И пока мы там были, они не переставали петь и играть. И мы провели там долгое время и едва могли оттуда уйти». (12, с. 252)

Сохранилось описание майского праздника, пришедшего из древнейших времен и ставшего впоследствии одним из истоков оперы: «Весь город выливался на улицу; на площадях расставлялись столы для снеди, пили и вкушали, музицировали, ...распевались особые гимны весне и веселые песнопения (маевки – *maggiolate*), поклонники украшали двери своих милых майскими ветвями (*maio*), повязанные ленточками и золочеными бантами...». Даже вне праздников музыка звучала на улицах почти непрерывно; в связи с этими любопытно одно из постановлений флорентийских властей конца XIII века: «Запрещается после вечернего звона большого ... колокола и до звона утреннего, ... ходить по улицам с песней и игрою на флейтах, виолах, цитрах и других инструментах, устраивать «серенаты» и «матинаты» (вечерние и утренние концерты) под окнами возлюбленных...». (12, с. 253) Виновные в нарушении правила подвергались штрафу, а инструменты, нарушавшие тишину, отбирались.

Авторами текстов, положенных на музыку, были как сами композиторы, так и крупные поэты – Джованни Бокаччо, Франко Сакетти (он был одновременно и композитором), Франческо Петрарка. Данте Алигьери писал поэтические тексты для музыки и сочинял прекрасные мелодии. Сохранилось стихотворение Пьетро Алигьери, сына поэта, «Плач семи свободных искусств», в котором Музыка, в знак скорби после смерти Данте разбивает свои инструменты и разрывает ноты, написанные величавым мастером музыки. (12, с. 254)

Особой любовью и уважением современников был окружен выдающийся мастер XIV века Франческо Ландини. Слепой с раннего детства, он назывался современниками божественным (*divino*) мастером звуков и стяжал невиданные среди музыкантов того времени почести вплоть до увенчания лавровым венком в Венеции в 1364 году королем Кипрским. Франческо Ландини родился в 1325 году в семье живописца Джакопо де Казантино, ученика Джотто. Ребенок ослеп в раннем детстве (видимо, осложнение после оспы), но изучал, несмотря на недуг, геометрию, астрономию, теорию музыки, диалектику, риторику и грамматику. Благодаря хронике Виллани мы знаем следующее: «Возмужав и постигнув сладостную прелесть мелодии, он стал поначалу петь, а потом и играть на струнных инструментах и на

органа. И когда он достиг поразительного искусства в этом, то, вызывая удивление всех, стал быстро разбирать все инструменты, которые ему довелось когда-либо встретить, как будто он по-прежнему наслаждался зрением. Весьма искусной рукой отсчитывая в то же время такт, он стал играть на органе со столь замечательным мастерством, что, без сомнения, несравненно превосшел в этом всех органистов, о которых сохранилось воспоминание. Рассказать об этом точно и правильно почти невозможно...Его сограждане смотрели на него как на красу города...». Также прославился Франческо как органный мастер и изобретатель, замечательный поэт-философ и астролог. Из современных ему поэтов он отдавал предпочтение Данте и народной поэзии. Итальянский писатель Джованни дель Прато писал о Ландини в своем романе: «И в свободных искусствах есть у нас мудрецы. У нас есть музыкант Франческо. Он был слеп, но светел был мир перед его духовными очами. Он знал и теорию и практику своего искусства; никто из современников не мог лучше Франческо транспонировать нежнейшие мелодии; никто не играл лучше него на всех инструментах, а особенно на органе. Игрой на нем приводил он в восторг даже людей, уставших от сладостных напевов».

Франческо умер 2 сентября 1397 года и был похоронен в капелле церкви Св. Лаврентия, где долгие годы служил органистом. Надгробный камень с изображением фигуры слепого музыканта с портативом (ручным органом) в руках украшен следующей эпитафией: «Здесь покоится прах Франческо, лишенного света; он один был превознесен Музыкой над всеми людьми за свой великий ум и сочинения для музыкальных инструментов. Душа его выше звезд».(12, с. 255-256) До нашего времени дошли мадригалы, каччи и баллады Ландини.

Приведем текст трехголосного мадригала, написанный самим Франческо: «Я, Музыка, плачу, ибо вижу, как умные, наделенные чувством люди отказываются от моих сладостных и совершенных гармоний ради народных песен; ибо невежество и порок царят повсюду. Люди пренебрегают хорошей музыкой и увлекаются плохой. Всякий хочет писать музыку, сочинять мадригалы, охотничьи песни и баллады и считать свои произведения совершенными. Добродетель, чтобы быть оцененной, должна снизойти на землю. Раньше мои прекрасные мелодии хвалили рыцари, бароны и знатные господа. Теперь благородные души стали порочными. Но не одна я, Музыка, сожалею и рыдаю. Я вижу, как другие добродетели также забыты».(12, с. 273)

Похожий по смыслу текст мы встречаем у поэта-композитора Франко Сакетти:

Полон мир теми, кто желает слагать рифмы.

Этот не умеет считать, но умеет слагать баллады,

Добиваясь наскоро того, чтобы они были срифмованы.

То же самое происходит и с пением.

Я вижу повсюду тысячи Маркетто (имеется в виду знаменитый музыкальный теоретик Маркетто Падуанский).(12, с. 273)

Этот период некоторые исследователи считают «самым лирическим периодом итальянской истории». Сила любви, проявившаяся в искусстве – вот в чем великое историческое значение *Ars nova* в Италии.

Одна ведущая тенденция пронизывает всю музыкальную культуру XIV века – интерес к человеческой личности. Символичны для того времени строки Франческо Петрарки: «Хотя ты познал все тайны, познал широту земли, глубину моря, высоту неба, но если ты не знаешь самого себя, то ты похож на человека, воздвигающего здание без фундамента: не постройку ты производишь, а разрушение. Не мудрец тот, кто не знает себя».

В конце XIV века, оплакивая гибель Бокаччо, один из его современников писал: «Теперь исчезла всякая поэзия, и опустели палаты Парнаса. Как мне надеяться, что восстанет Данте, когда нет никого, кто сумел бы истолковать его? Уже рога протрубили сбор, и время пошло на склон; вернется ли оно, не знаю; думаю, что не скоро». (12, с. 276)

Чем отличался стиль музицирования в то время? Громадным разнообразием инструментов и высочайшим вокальным мастерством. В светских кругах образованных дилетантов того времени была исключительно развита культура мгновенной импровизации в рамках единого законченного многоголосного вокально-инструментального произведения на заданный поэтический текст. При исполнении использовались колокольчики, тарелки, разного рода барабаны и литавры; струнные – псалтериум, арфа, лютня, лира, фидель; духовые – рога, трубы, тромбоны, продольные и поперечные флейты, гобой, волынки, органы (комнатные – позитивы, ручные переносные – портативы). Преобладали инструментальные тембры суховатые, гнусавые, резковатые, такое звучание сопоставимо с фальцетным пением, широко распространенным в то время.

### **Вопросы**

1. Григорий Нисский и Аврелий Августин о предназначении музыки
2. Боэций и его гипотеза о существовании музыки мировой, человеческой и инструментальной.
3. Искусство как божественное откровение (Иоганн Скот Эриугена).
4. Музыкальная реформа Гвидо из Арrezzo.
5. Григорианское пение
6. Рыцарские музыкально-поэтические традиции: трубадуры, труверы, миннезингеры.
7. Певческая школа собора Нотр-Дам.
8. *Ars nova* и творчество Филиппа де Витри.
9. Поэт и композитор Гийом де Машо.
10. Франческо Ландини и флорентийские музыкально-поэтические традиции.

### **Эстетика эпохи Ренессанса.**

«Речь о достоинстве человека» – своеобразный манифест эпохи Высокого Ренессанса. В этом тексте, созданном Пико дела Мирандола (1463-1494) Господь обращается к Адаму: «Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни

определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделаю тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные» (13, ч. I, к. 2, с.15) Таким образом, жизненный процесс становится творчеством. Человек создает себя и для него важно иметь идеал. Искусство обладает возможностями научить людей понимать красоту и величие идеального человека, творит образцы, которым жизнь должна подражать. Идеал свободного, прекрасного человека вдохновлял художников, скульпторов и поэтов. Искусство воплощало в прекрасные формы мироощущение людей эпохи: архитектура в камне создает идеальную обстановку, в которой должен жить человек; скульптура и живопись показывают личность, одухотворенность которой органично сочетается с телесной красотой; поэзия и музыка становятся неременной частью жизни. Быт, манеры, ритуалы, одежда, утварь, мебель – все должно быть прекрасным. Из кодекса рыцарской чести было заимствовано понятие о благородстве. Возвышенные чувства, понятия чести, стремление к подвигам, превознесение женщины вошли в эпоху Ренессанса из Средневековья.

Художник Ренессанса в такой же мере и ученый в отношении объектов своего искусства. Гиберти в своих «Комментариях» определяет математические пропорции человеческого тела, считая их основой красоты. Брунеллески тщательно изучает математические пропорции зданий в трактате Витрувия. Леон Батиста Альберти делает математику основой правильного изображения действительности. Живописцы и скульпторы внимательно изучают анатомию. Важнейшим достижением было открытие перспективы. Оно изменило видение мира, открыло пропорции предметов, определило единство точки зрения, с которой воспринимается все, что изображено в живописной композиции. Это единство – один из существеннейших элементов нового художественного метода. Искусство Возрождения сочетало художественное видение мира с математическим взглядом на вещи и явления. Рационализм Ренессанса следует понимать как глубокую убежденность в силе разума и его способности понять жизнь, законы, управляющие миром. Включая искусство в разряд наук, теоретики Возрождения придавали ему значение одного из самых могучих средств познания действительности.

Вся жизнь людей того времени была пронизана живописью, поэзией, музыкой, нам удивительна такая «насыщенность искусством» всей жизни в эту эпоху.



**Адам из Фульды** (1455-1505) преподавал музыку в Виттенбергском университете; он считал, что музыка приносит большую пользу государству. «Прежде всего – развлечение: человек нуждается в развлечениях, без них он и жить не может. Затем она прогоняет печаль и тоску, а меланхолия побуждает великих мира сего – императоров, королей, князей, консулов и правителей – к тирании и отчаянию. Если король тиран – музыка смягчает его; если он кроток, музыка дает ему развлечение, если он идет на войну, музыка помогает перенести бедствие <...> Итак, искусство само по себе хорошо, злоупотребление же им плохо».(41, с. 141) Адам из Фульды много говорит о роли музыкального образования, упрекая своих современников в пренебрежении к учению: «О дерзость, о проклятая самоуверенность! Уже в 12 лет мы боимся учиться и утверждаем, что все знаем, не хотим слышать никаких указаний, противимся истине, защищаем свои ошибки, знать не хотим учителей, сами все понимаем! С кем сравнить таких людей? О, несчастное искусство! Все невежды объявляют тебя своим! Ученики берут на себя обязанность судить о тебе. Да что ученики! Увы, хуже учеников светское простонародье, не знающее искусства, неграмотное, чуть-чуть бряцающее на инструментах, обо всем судят! Все терзают, все путают, будто бы музыка не свободное искусство, а ремесло».(41, с. 142)

Великий немецкий художник **Альбрехт Дюрер** (1471-1528) верил в исключительную силу математики и прибегал к различным способам измерения, используя при этом тщательно разработанную шкалу, содержащую 1800 различных позиций. Эта шкала учитывала неодинаковые типы человеческого тела, а также возраст, темперамент, характерные движения и позы человека. Художник писал: «...Что такое прекрасное – этого я не знаю. Всё же я хочу для себя так определить здесь прекрасное: мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным». Дюрер не сомневался в том, что красота связана с пользой. «Полезное составляет большую часть прекрасного. Поэтому то, что в человеке бесполезно, то некрасиво». Важную роль в осмыслении сущности красоты играет и понятие соразмерного. «Остерегайся чрезмерного. Соразмерность одного по отношению другого прекрасна». Соразмерность Дюрер трактовал как отсутствие недостатков и некую среднюю величину: «Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях».(13, ч. I, к.2, с. 24)

Ученый, архитектор, теоретик искусства **Леон Баттиста Альберти** (1404-1472) писал, что назначение и цель гармонии – «упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту». «...Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь, осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко когда даже самой

природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное». (13, с. 17)

Если здание лишено красоты, оно доставит мало радости, хотя бы в нем были все удобства.

В распоряжении художника много средств обработки природы, при помощи которых он создает прекрасное произведение. Одним из важнейших является композиция. «Из композиции поверхностей рождается то очарование в телах, которое называют красотой. Если видишь лицо, на котором поверхности то большие, то маленькие, здесь – выпуклые, там – глубоко запавшие, как на лице старушек, это производит впечатление большого уродства. Когда же поверхности соединяются на лице так, что они принимают на себя приятные и мягкие тени и света и не имеют жестких торчащих углов, мы, конечно, скажем, что эти лица прелестны и нежны». (16, с.45)

Альберти ввел в теорию музыки понятия, связанные с пространством, уподобляя мелодию, интервал и аккорд линии, плоскости и объему.

Альберти одним из первых подчеркнул значение всестороннего развития личности художника, который должен быть широко образованным, знать иностранные языки, быть сведущим в науках и ремеслах, служить реальным прототипом идеала *homo universalis*.

**ВПЕРВЫЕ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ИДЕАЛЕ ОКАЗАЛОСЬ СВЯЗАННЫМ НЕ С ПОЛИТИЧЕСКИМ ИЛИ РЕЛИГИОЗНЫМ ДЕЯТЕЛЕМ, НЕ С ФИЛОСОФОМ ИЛИ УЧЕНЫМ, А С ХУДОЖНИКОМ, ПРЕОДОЛЕВАЮЩИМ СТОЛЬ ХАРАКТЕРНЫЙ ДЛЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДУАЛИЗМ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ, ЗНАНИЯ И УМЕНИЯ.** Недаром именно в этот период появляются автобиографии знаменитых художников, а в XVI веке становится весьма популярным жанр «жизнеописаний».

**Марсилио Фичино** видел в красоте самое могучее средство для появления в человеке чувства любви: «Красота есть некая прелесть, живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет, и, увлекая, воспламеняет горячей любовью» (16, с. 48) Чувство прекрасного сливается с этикой. Духовная любовь ведет к слиянию душ; любовь, дружба и согласие составляют человеческую гармонию, которая одна способна сделать жизнь поистине прекрасной.

**Леонардо да Винчи** (1452-1519) писал, что глаз есть «окно человеческого тела», с помощью которого «душа созерцает красоту мира и ею наслаждается...». Признавая приоритет зрения над слухом, первое место в своей классификации искусств Леонардо отводит живописи, за которой идут музыка и поэзия. «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза...». По этой же причине живопись выше поэзии, поскольку она «служит лучшему и более благородному чувству». (13, с. 21)

Леонардо рекомендовал «смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим. И тем

больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно...». (13, с. 23)

Приведем несколько типичных для того времени высказываний Леонардо:

«Ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой...».

«Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их». (13, с. 22)

«Необходимость – наставница и пестунья природы. Необходимость – тема и изобретательница природы, и узда, и вечный закон». (13, с. 21)

«Опыт не ошибается, ошибаются только суждения наши...» (13, с. 21)

**Глареан** (1488-1563), собственное имя Генрих Лорити, закончил артистический факультет Кельнского университета, получив степень магистра свободных искусств. Как и для многих теоретиков Возрождения, искусство для Глареана – творчество гения. Одна из глав его трактата «Двенадцатиструнный» так и называется: «О понятии гения». Для автора гений, в отличие от таланта, – прирожденное качество, и если музыкальное дарование не врожденно, его не приобрести никаким опытом и обучением. Не удастся создать прекрасные произведения тому, кому «это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова Божия (в отношении поэтов это бесспорно), одним словом – в отношении всех посвящаемых Минерве занятий». Высшим образцом для Глареана была музыка Жоскена Дебре, в творчестве которого он видел «излишества бьющего через край гения». Глареан проявлял большой интерес к личности композитора, его индивидуальным и национальным особенностям, и этот интерес характерен для эпохи Ренессанса. (41, с. 152)

**Джозеффо Царлино** (1517-1590) учился у известного венецианского композитора Адриана Виллаэрта теории и практике композиции. В 49 лет Царлино стал руководителем капеллы Святого Марка в Венеции, активно сочинял музыку и написал целый ряд теоретических сочинений. Царлино избрали членом Академии славы Венеции, он был тесно связан с выдающимися художниками, знаменитыми венецианцами Тицианом и Тинторетто.

Царлино была близка идея соразмерности человеческой природы и гармонии космоса: «...Если мир Творца создан полным такой гармонии, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира [как думают некоторые] и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии <...> в особенности когда Бог создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос, т. е. украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названное *mikrokosmos*, т. е. маленький мир? Ясно, что такое предположение

не лишено основания <...> Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...».(41, с. 155)

Царлино пишет о высоком предназначении человека, его разума и пяти чувств, среди которых наиболее значительным и приносящим пользу разуму он считает слух (а уже из слуха, из стремления человека посредством чувства подняться к разуму и рождается музыка). В противоположность Леонардо да Винчи, Царлино утверждает, что «слух поистине и самое необходимое и лучшее из других чувств». Ломая установленную в то время систему классификации видов искусств, Царлино ставит музыку на первое место.

«Музыкант практик без знания теории или теоретик без практики всегда может заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта, только практика или только теоретика». (41, 159). Это единство теории и практики – то, на чем настаивают многие деятели Возрождения.

Для Царлино музыка не просто одна из «свободных дисциплин», но такой род познания, который так или иначе связан со всеми видами искусства и науки. Для него характерна ориентация на непосредственное слуховое восприятие – именно чувство и слух, а не правила и требования контрапункта являются главными судьями в музыкальных вопросах. Он защищает употребление несовершенных консонансов, так как для него главный критерий – «удовлетворение, доставляемое их звучанием».

Царлино пишет о том, что музыка – естественный дар природы: «И музыка настолько естественна и так нам близка, что каждый человек, как мы видим, в какой-то степени желает в ней испробовать, хотя бы несовершенно, свои силы. А потому можно сказать, что тот, кто не получает удовольствия от музыки, создан без гармонии, потому что (как мы сказали), если всякое наслаждение и удовольствие происходят от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-либо не нравится гармония, то она в нем в какой-то мере отсутствует и в отношении ее он невежда».(41, с. 157)

В 35-й главе своего «Установления гармонии» Царлино создает портрет композитора в духе *omnino universalis*: кроме знания собственно музыкальной теории, он должен знать геометрию, арифметику, грамматику, диалектику (искусство доказательства), историю и риторику, обязательно уметь играть на инструменте и настраивать его.

Большое место в сочинениях теоретиков Ренессанса занимали проблемы музыкального исполнения. Характерными чертами для того времени было поощрение творческой инициативы исполнителей (импровизационные украшения), индивидуальной манеры лучших из них, внимание к личности артистов. Вот пример из трактата «Практика музыки» **Л. Цаккони** (1592 г): «Музыка делается все более прекрасной из-за старания и умения певцов: она меняется из-за украшений, которые все одного рода, но благодаря их изяществу и акцентировке кажется еще более прекрасной». (41, с.

163)Цаккони настаивает на том, что исполнителю нельзя отказывать в праве на импровизацию.

**Сильвестро Ганаси** пишет в предисловии своего сочинения:

«Любезный друг и читатель, красота и добро должны быть в каждой вещи; красота исполнителя познается в том, держит ли он изящно свой инструмент, какие движения при игре делает он сам и какие своим смычком; он должен внушать слушателям желание соблюдать тишину. Добро заключается в том, вовремя ли делает он нужные консонансы, умеет ли делать доминанции или пассажи таким образом, чтобы искусство не было оскорбляемо <...> В зависимости от содержания музыки и слов – веселого или печального – он должен вести смычок forte или piano, а иногда и не forte и не piano, а нечто среднее; в печальной музыке смычком действовать легко, кое-где дрожать рукой со смычком и пальцами на грифе, чтобы дать эффект, соответственный музыке; и обратно при веселой музыке он должен вести смычок соответственно такой музыке...».(41, с.163)

По мнению Я. Буркгардта «тяготение к новым инструментам, отыскание новых родов музыки и вместе с этим артистизм исполнения, другими словами – выявление индивидуальности в применении различных инструментов» – особенности музыкальной культуры Возрождения.(41, с. 163)

**Эрколе Боттригаре** критикует концерты, в которых исполнители соревнуются друг с другом в виртуозности в ущерб идее композитора: «Желая выказать себя очень опытными, знающими, изящными, они добиваются того, что своим разладом оскорбляют слух даже тех, кто мало понимает музыку <...> Они все сразу, как бы состязаясь друг с другом, делают различные пассажи, и иногда, чтобы выказать в лучшем виде свою ловкость, они применяют пассажи, столь далекие от контрапунктической ткани исполняемого произведения и так насыщенные диссонансами от совместного звучания этих мелодий, что поневоле получается невыносимый разлад. Этот разлад еще более усиливается, когда и исполнители басовой партии ... забывая, что бас должен быть солидной основой всего построения музыкального произведения...делают самые фантастические пассажи и переступают границы своего голоса, доходя до тенора и почти до сопрано; добравшись, таким образом, до верхушки здания, они не могут спуститься вниз, не сломав себе шеи». (41, с. 166). Общая тенденция в эстетике музыкального исполнительства к концу XVI века – неудовлетворенность чрезмерно развившейся техникой исполнения и поиски более выразительного начала в музыке, что привело к экспериментам с монодической музыкой в духе античного искусства в кружке Барди-Корси.

Эрколе Боттригари много писал о возрождении античных традиций в живописи, скульптуре и архитектуре, и сетовал, что «если ничего еще не найдено в музыке, то этому виной не недостаток музыки, а сами музыканты-творцы: они не сумели хорошо взяться за дело». (41, с. 167) Поэт Антуан де Байф основал «Академию музыки и поэзии», которая, по его идее, должна была «возродить старинный способ сочинения стихов, чтобы применить к

ним пение, также размеренное согласно метрическому искусству». (41, с. 167)

**Винченцо Галилей** (1533-1591), отец великого астронома, был одним из самых образованных людей своей эпохи. Он изучал математику, древние языки, читал античные трактаты о музыке, превосходно играл на лютне и руководил музыкальным кружком во Флоренции. Он много писал о «естественной простоте естественного пения» древних греков и, пытаясь возродить это на практике, сочинял музыку на тексты Данте, декламируя их под аккомпанемент виол. Услышав в его исполнении «Жалобу Уголино» из «Божественной комедии», слушатели частью остались довольны, некоторые же откровенно смеялись над необычной, исполненной драматизма, музыкой. Предприняв этот эксперимент, сам того не подозревая, Галилей открыл пути к новому стилю пения и новому жанру – опере. Музыкальная драма (так сначала называли этот жанр) в первой половине XVII века распространилась по всей Италии, а позже и по Европе (1656 – открытие оперного театра в Лондоне, в 1678 – Гамбурге, 1669 – в Париже, 1725 – в Праге, в 1741 – в Вене).

**Джироламо Меи** (1519-1594) член Флорентийской академии, позднее секретарь при кардинальском дворе в Риме, глубоко и серьезно изучал античную музыкальную традицию. Он доказывал преимущества монодии, говоря, что в современной музыке «без разбора смешаны вместе совершенно различные и противоречащие друг другу мелодии и голоса...». (41, с. 173) Это рассеивает внимание слушателя, «его привлекает то одна, то другая часть музыки, в его душе возникают самые разные, противоречивые, смешанные чувства» (из письма к Галилею). Слушателя современной ему многоголосной музыки Меи сравнивает с колонной, которую, привязав к ней канаты, с одинаковой силой тянут в противоположные стороны. При этом противоположные силы уничтожают действие друг друга и колонна продолжает стоять на своем месте. Если же усилия прилагались бы только с одной стороны, то колонна была бы непременно свалена. По словам Меи, в музыке древних, где весь хор исполнял одну мелодию, причем все пели в одном ритме и в одном темпе, голоса не ослабляли действие друг друга.

Г. Х. Андерсен описал в своем дневнике впечатление от Мадонны Рафаэля, выставленной в Дрезденской галерее: «Она, к моему удивлению, не ошеломила меня. Передо мной было обыкновенное женское лицо, не красивее тех, что я так часто видел. “Неужели это та знаменитая картина? – подумал я. – От нее я ждал потрясения! Многие Мадонны и женские лица в этой галерее гораздо красивее”. И я отправился снова к ним. И тут словно покрывало упало с моих глаз! Теперь это были ничем не примечательные лица. Я вернулся к Рафаэлю и почувствовал бесконечную правду и величие этой картины. Здесь не было ничего, что удивляет, ослепляет, нет, но чем внимательнее всматриваешься в лицо Матери и младенца Христа, тем божественней они становятся. Такого неземного, детского лица нет ни у одной женщины – и все же перед вами абсолютная реальность...» [19, с. 115].

### **Музыкальная практика Ренессанса (XV-XVI вв.).**

Художники Возрождения были уверены в гармоническом устройстве мира. Это проявлялось в торжественной полифонии хоров, спокойной уравновешенности бытовой музыки. В музыкальной практике появилось больше свободы от канонов. Восприятие постепенно стало отделяться от творчества и исполнительства, формируется публика как самостоятельный компонент музыкальной культуры. Расцветает инструментальное любительство (лютня), вокальное музицирование в домах горожан, кружках любителей музыки. Для него создаются простые многоголосные песни – виланеллы и фроттолы в Италии, шансон во Франции, более сложные по музыке мадригалы, в том числе на стихи Петрарки, Ариосто, Тассо. В Германии активно действуют полупрофессиональные музыкальные объединения – цехи мейстерзингеров; входящие в них городские музыканты создают множество песен (один из ярких примеров – Ганс Сакс). Возникают гуситские гимны в Чехии, протестантский хорал в Германии, гугенотские псалмы во Франции. В профессиональной музыке достигает вершины многоголосие а саpella (полифония «строгoго стилия»: нидерландская, римская, венецианская школы).

В эпоху Ренессанса возникла традиция торжественного коронования великих творцов лавровыми венками – то есть символического приобщения их к сонму духовно бессмертных. Из поэтов первым такого триумфа удостоился Франческо Петрарка, из музыкантов – его современник Франческо Ландини. По сути, это трансформация древнеримского апофеоза – возведение заведомо смертного человека в ранг божества. (17, т. 1, с. 14)

К высшим достижениям европейского театра эпохи Возрождения относится комедия дель арте (commedia dell'arte – комедия масок). Один из ее главных принципов – импровизация, сценарий обрастает по ходу действия спонтанными разработками исполнителей. Спектаклям этого стилия присущи динамичность, яркость зрелища, ансамблевая игра, буффонада, гротеск. Кочевавшие по разным странам труппы комедии дель арте положили начало профессиональному актерскому искусству Европы. Ее традиции мы ощущаем в наследии Ж. Б. Мольера, К. Гольдони, К. Гоцци, Э. де Филиппо.

В эпоху Ренессанса возникло предание о докторе Фаусте, ставшее благодаря Гёте философским символом едва ли не всей европейской цивилизации Нового времени.

Известный итальянский писатель и политический деятель Бальдассаре Кастильоне писал в своем трактате «О придворном»: «Меня не удовлетворяет придворный человек, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах, ибо, если хорошенько подумать, нельзя найти более почтенного и похвального отдыха от трудов и лекарства для больных душ, чем музыка. В особенности необходима музыка при дворах, так как, кроме развлечения от скуки, она много дает для удовольствия дам, души которых, нежные и мягкие, легко проникаются гармонией и исполняются нежности». (41, с.136)

В XV веке в Бургундском герцогстве музыкальная культура достигла расцвета. Сохранилось описание торжества 17 февраля 1454 г. в Лилле – так называемого «фазаньего банкета». Его цель была объединить рыцарство и воодушевить его на новый крестовый поход. Праздник включал турнир, уличное шествие, музыкальные аттракционы, представление мистерии-пантомимы и, наконец, бал. Во дворце De la Salle Филиппа Доброго во время угощения все время звучала музыка. Особенно поразил присутствующих гигантский паштет с помещенными внутрь музыкантами (28 человек!); они играли на разных инструментах, соблюдая нужную очередь и сочетаясь в правильном ансамбле. На банкете звучал церковный хор, волынка, орган, арфа, флейта, «немецкий рог», труба, гобой, тамбурин, лютня, виелла и другая разновидность скрипки (Geige). Во время празднества из жанров светской музыки звучали мотеты, песни, «охотничья пьеса», а из духовной – «Benedicte» и ламентации Иеремии. (12, с. 313)

Особенно возросла роль музыки при сыне Филиппа Доброго Карле Смелом, последнем из Бургундских герцогов. Он в детстве начал свое музыкальное образование (вероятно, его учителем был Гийом Дюфай), умел сочинять «по всем правилам» песни, мотеты (один из них исполнялся в соборе в Камбре), чрезвычайно ценил и всячески привлекал к своему двору виднейших композиторов своего времени. Молинэ, характеризуя капеллу Карла Смелого, говорит о наличии «самых лучших во всем мире певцов», которые «поют так гармонично и сладостно, что уступают разве только небесной музыке». Отправляясь в поход, Карл Смелый имел обыкновение брать с собой капеллу вместе с придворным композитором. Например, двинувшись на осаду Нейсса в 1467 году, он взял с собой Антона Бюнуа. Музыкальный теоретик XV века Тинкторис писал о князьях бургундских, что они «учреждали по примеру царя Давида капеллы, где содержали различных певцов, не жалея затрат». (12, с. 318)

Серьезное музицирование практиковалось в «литературно-музыкальных салонах» того времени, наподобие основанного в 1401 году в Париже. Филипп Смелый и Герцог Бурбонский обратились к королю Карлу IV с просьбой о создании этого объединения, «чтобы во время тягостной эпидемии чумы провести веселее время и пробудить новую радость». Такие же собрания были и при бургундском дворе и там выступали покрытые европейской славой Гийом Дюфай и Жиль Беншуа с балладами, рондо, вирелэ; при большом стечении публики они соревновались со слепыми португальскими инструменталистами. (12, с. 319)

Вот что сообщает хроника о встрече Филиппа Доброго при возвращении его из Португалии в 1428 году: «Не спрашивайте, были ли герольды, трубачи и менестрели, – их оказалось такое количество, какого давно не видали: человек 120, если не больше, трубачей, игравших на серебряных трубах, а также и других трубачей и менестрелей, игравших на органе, арфе и бесчисленных других инструментах; сила звучности оказалась столь значительной, что весь город дрожал от звуков...». (12, с.



320) Огромные составы духовых были обычными для того времени – на свадьбе герцога Орлеанского звучало 80 труб!

Интересно, что певицы в те времена ценились гораздо меньше певцов (сохранились документы, из которых видно, что группе парижских певиц заплатили однажды 4 франка, в то время как один певец получил 10).

Менестрели являлись непременными участниками процессий, турниров, ярмарок, свадеб и других семейных торжеств. На ярмарке, например, «они должны были стройными рядами, со своими профессиональными знаменами, одетые в свои национальные костюмы, с музыкальными инструментами в руках отправляться к городским воротам, чтобы приветствовать иноземных купцов, чтобы провожать их, исполняя свои лучшие музыкальные номера, к ратуше».(12, с. 323)

### **Англо-франко-фламандская полифоническая школа.**

Принципы готической полифонии сливаются с выразительными средствами арс нова, впитывают их в себя и порождают новое искусство. Так появляется вторая ренессансная школа в музыке, так называемая англо-франко-фламандская полифоническая школа. Французская, бургундская и английская музыкальные школы, как бы объединяясь в процессе взаимовлияний, порождают новый стиль, которому было суждено на протяжении последующих двух столетий, по существу до зарождения оперы, господствовать над всем профессиональным творчеством Западной Европы. В XV-XVI веках ни один западноевропейский центр был не мыслим без музыкантов, пришедших из Нидерландов. Их творчество послужило основой всей европейской музыки вплоть до современного времени. Хоровая полифония нидерландцев сумела вобрать в себя и подчинить единому стилю разные национальные культуры. Самые яркие и национально-характерные черты музыки Италии и Англии, не пропали именно благодаря тому, что слились с бургундской музыкой, став фундаментом полифонического стиля нидерландцев. В ней отражены и ортодоксальный григорианский хорал (будучи в основе нового стиля, он приобрел небывалое качество), и ранняя готическая полифония, и полифоническая баллада Гийома де Машо, и творчество менестрелей, отмеченное нарочитой простотой, и гармоничное хоровое пение англичан.

Первая нидерландская школа приходится на вторую четверть и середину XV века и связывается с деятельностью **Гийома Дюфаи** (1400-1474). Он первый объединил традиции поздней французской готики с итальянской песенностью и английским дискантом (ранним профессиональным многоголосием). Английское начало было привнесено композитором **Джоном Данстейплом** (1370 (?)- 1453), который оценивался современниками как одно из величайших светил своего века. Музыкальные традиции англичан основывались на традиции старинного национального хорового пения и сильно отличались от общеевропейской традиции (в которой одновременно звучащие голоса пели не только самостоятельные мелодии, но и имели каждый свой текст, часто на разных языках, и звучание преднамеренно не сводилось к единому «звуковому знаменателю»). Для

английской хоровой полифонии характерно было стремление к гармоническому совместному звучанию голосов. Англичане стремились к такому многоголосию, когда голоса находятся в соподчинении, образуя более или менее прозрачное благозвучие. Дюфаи объединил мелодичность, песенность арс нова и «гармоническое» созвучие английских хоров – в его музыке появилась простота, прозрачность и мелодичность. Дюфаи трактовал мессу как целостное, последовательно развивающееся музыкальное произведение. По словам В. Конен, «век, в котором соединилось яркое чувственное восприятие жизни с религиозным пылом, должен был создать новую выразительную сферу в церковной музыке». Месса стала самым совершенным жанром музыкального искусства эпохи Возрождения.

Вторая нидерландская школа. Новая полифоническая техника.

Эта школа создала неведомую дотоле в музыке «перспективу», преобразив нарочитую простоту бургундцев в многоголосный стиль большой звуковой плотности и предельной сложности. До самого недавнего времени Вторая нидерландская школа продолжала служить критерием технологической сложности в музыке. **Ян Окегем** (1428-1495) и его ученики, создавали произведения, которые мы не так легко воспринимаем на слух. Нам кажется, что эта музыка перенасыщена диссонансами, «некрасива», жестка, лишена той плавности, мягкости, гармоничности, на которые ориентирован наш слух. В. Конен объясняет это тем, что «эти композиторы не обладали тональным мышлением, у нас же есть потребность чувствовать в музыке прежде всего тональные тяготения и разрешения и мягкое заполненное звучание». Основой полифонического развития становится принцип имитации – когда один и тот же мелодический мотив проводится систематически и последовательно во всех голосах. Музыка приобретает непрерывную текучесть. Композиторы использовали такие полифонические приемы как «обращение» мотива (мелодия дается как бы в зеркальном отражении), «сжатие» (временные последовательности мотива сокращаются), «стретто» (имитации не следуют одна за другой, а как бы накладываются друг на друга, причем последующая вступает раньше, чем успела отзвучать предшествовавшая). Эти приемы создают то полнейшее интонационное единство, которое лежит в основе музыкальной архитектоники. Тонкое равновесие между голосами, эффектное чередование полного хора и его отдельных групп, строгая приверженность к старинным церковным ладам – все это в сочетании с новой полифонией создавало величественную и возвышенную музыкальную картину.

В Италии середины XV века появилась новая песенная лирика, одинаково далекая и от нидерландской полифонии и от франко-бургундской канцоны. Этот новый жанр – фроттола – был по сути шуточным рассказом, положенным на музыку. Во фроттоле господствует мелодический верхний голос (отсюда слово сопрано – *sopra*, над, сверху), а остальные подчиняются ему, являясь прообразами будущих аккордов. Эта итальянская народная полифония сильно повлияла на замечательного композитора-нидерландца **Якоба Обрехта** (ок.1450-1517). Будучи сначала по стилю близким Окегему,

позже он стал писать мессы и мотеты в стиле более простом и мелодичном. Строгая фламандская полифония переплелась в его возвышенных произведениях с «вертикальным» многоголосием, породив новую, третью франко-фламандскую школу. Она охватывает последнюю четверть XV первую четверть XVI столетий. Слияние «ученой» музыки и народных, лирических традиций произошло и в творчестве величайшего композитора франко-фламандской школы **Жоскена Дебре** (ок. 1440-1521). В его лице музыка этого стиля начала оцениваться современниками как самое великое, что когда-либо было создано в музыке. Современные Жоскелю теоретики писали, что к его искусству нельзя ничего ни прибавить, ни убавить, ничего нельзя в нем изменить без того, чтобы не нарушить идеальное равновесие созданной им художественной системы. Мартин Лютер, у которого Жоскен был любимым композитором, писал о нем: «Жоскен заставляет ноты выражать то, что он хочет. Другие же композиторы, наоборот, вынуждены делать то, что им диктуют ноты». Его музыка – это расцвет старинной дотональной полифонии. Отмечают редкое равновесие церковных и светских истоков в его произведениях, которые дали толчок развитию светских многоголосных жанров в XVI веке. Жоскен считается первым классиком полифонического стиля а capella (хоровое пение без инструментального сопровождения), а подлинная кульминация этого стиля была достигнута следующим поколением – в творчестве Палестрины и Орландо Лассо. (16, 184-194)

**Гийом Дюфай** родился около 1400 года, получил музыкальное и общее образование при соборе в Камбрэ. Многогранная полифоническая культура «школы Камбре» соединила григорианское пение, французскую утонченную культуру, народную песню Фландрии и песенные элементы немецкой музыки. Собор в Камбре славился высоким уровнем хорового пения; в записи современника читаем: «При соборе находился **конвикт** – школа-общежитие специальных певцов, которые воспитываются... для исполнения церковного пения. Сперва их было пять, затем шесть, позднее восемь и, наконец, десять. После того, как они восемь лет проводили при соборе, те из них, кто желал продолжать учебу, получали субсидии. Если же у кого-либо не было таланта для продолжения своего образования, то он находил себе другое применение». Поскольку певцов систематически учили музыке при городском соборе, уже в начале XV века Камбре славился по всей Европе своим хором. Нам известно, что Дюфай, подобно многим музыкантам того времени, совершил поездку в Италию. Связь с Италией была полезна для обеих сторон: для *ultramontani* («северян») Италия была страной расцвета классической художественной культуры Ренессанса, страной щедрых меценатов, пышных дворов Флоренции, Феррары, Модены, стремящихся к высшим достижениям музыкальной культуры. Италия, в свою очередь, охотно принимала талантливых музыкантов, с детских лет получивших (что тогда было редкостью) профессиональное музыкальное образование в метризах. **Метризами** во Франции и Нидерландах назывались музыкальные

школы церковных певчих при католических храмах, существовавшие с VIII по XVIII век. В них преподавали пение, игру на органе, с XVI века и на других инструментах, теорию музыки и общеобразовательные предметы.

Для Дюфаи было большой честью, что 25 марта 1436 года при освещении флорентийского собора Santa Maria del Fiore, к созданию которого было причастно целое созвездие талантов, исполнялся его мотет «Nuper rosarum». В нем воспевалась Святая Мария Дева цветов, в честь которой воздвигли этот величественный храм. Вот как рассказывает об этом дне современник композитора Манетти: «Торжественная процессия, приближавшаяся к собору, возглавлялась ансамблем инструменталистов, «игравших на струнных и духовых инструментах». В самой церкви «раздавались такие многочисленные и разнообразные голоса, такие [вокальные] симфонии возносились к небу, что казалось, будто слышишь концерт ангелов... В то время, когда прекращалось пение, слышна была игра на инструментах, такая приятная и сладостная, что очарование, вызванное вокальными симфониями за минуту до этого, возрастало еще больше... В момент приношения даров вся базилика наполнилась такими гармоническими созвучиями хора, с сопровождением различных инструментов, словно райская музыка спустилась с небес на землю». Музыку для праздника сочинил органист собора Антонио Скуарчалупи, а Дюфаи, обладавший замечательным голосом, во время освещения находился в хоре. Особое место среди мотетов Дюфаи на духовные тексты занимает «Ave Regina». Согласно завещанию Дюфаи, исполнение его должно было состояться перед самой его смертью, после причастия. В тексте, помимо его канонической части, есть мольба о том, чтобы смерть его была радостна. Творчество Дюфаи венчает этап господства в музыке бургундской культуры; он собрал вокруг себя группу талантливых композиторов и создал «школу Камбрэ». Это дало начало нидерландской школе полифонии. (12, с.363)

**Окегем** родился около 1430 г. в Термонде, был певчим Кафедрального собора в Антверпене (Антверпен, наряду с Камбрэ, был полифонии), служил при дворе французских королей Карла VII, Людовика XI, Карла VIII, где с 1453 года становится первым капелланом короля, с 1465 г. – королевским капельмейстером, советником, казначеем собора St.Martin в Туре.

Об Окегеме можно прочесть следующие строки его современника:

Окегем, к расчетам, к формулам привычный,  
Постигший математику науку,  
Астролог, композитор необычный  
Гармонией, что побеждает скуку,  
Уменьем звуки сочетать создал  
Многоголосный сладостный хорал  
На тридцать шесть искусных голосов,  
И этот гимн нежнейший был таков,  
Такие полные таил аккорды,

Что каждый был назвать его готов  
Изысканным созданием природы.

Отрешенность от земных страстей и самоуглубленность свойственны музыке нидерландского мастера. Его музыка сыграла громадную роль в странах немецкой культуры после Реформации. После продолжительной дискуссии установлено, что 36-голосный канон, вызывавший до недавнего времени сомнения в самой возможности его исполнить, принадлежит именно Окегему. Называется он «Deo gratia».

**Палестрина** (Джованни Пьерлиуджи да Палестрина) – (ок. 1525 – 1594) родился в пригороде Рима под названием Палестрина, от этого географического названия происходит имя композитора. Практически всю жизнь Палестрина прожил в Риме, и его творчество тесно связано с музыкальными и литургическими традициями трех крупнейших римских соборов: Санта Мария Маджоре, Сан-Джованни ин Латерано и Св. Петра. Он стал главой римской полифонической школы. Пять лет (1537-1542) Палестрина пел в хоре мальчиков в церкви Санта-Мария Маджоре, там он получил образование в духе традиций нидерландской школы. Когда ему было около 20-ти лет, он стал органистом и преподавателем в соборе своего родного города Палестрины – там он служил до 1551 года. В 40-х и 50-х годах епископом города Палестрины был кардинал Джованни Мария дель Монте, впоследствии избранный римским папой Марцеллом II – он был первым могущественным покровителем композитора, именно благодаря ему молодой музыкант стал часто появляться в Риме. В 1554 году Палестрина опубликовал первую книгу месс и на ней стояло посвящение Джованни Марии дель Монте. Первого сентября 1551 года Палестрина был приглашен на должность *Magister puerorum* (учителем пения и дирижером хора мальчиков) и в том же году назначен руководителем капеллы Юлия собора св. Петра (благодаря усилиям папы Юлия II эта капелла в свое время была реорганизована и превратилась в важный центр обучения итальянских музыкантов). Вскоре Палестрина перешел на службу в Сикстинскую капеллу – официальную капеллу римского папы. Его освободили от обычного строгого экзамена и не обратили внимания на то, что он был женат и имел сыновей – его покровители хотели дать ему возможность спокойно заниматься творчеством. После смерти Юлия III новым папой избрали Марцелла II – с ним связано одно из самых знаменитых сочинений Палестрины, шестиголосная «Месса папы Марчелло». Предание гласит, что папа в 1555 году собрал своих певчих на Великую пятницу и сообщил им требование сделать музыку для Страстной недели более подобающей, а слова более отчетливыми и ясно слышимыми. Эти требования были в духе идей Контрреформации: согласно решению Тридентского собора (1545-1563), от композиторов требовали, чтобы текст богослужения был ясно слышен, в противном случае музыка не должна звучать в церкви. Возникла своего рода легенда, что спасителем полифонии в католической церкви был Палестрина, который создал прозрачную, не затемняющую слова полифонию на

гармонической основе. Марцелл II пробыл папой всего три недели, его преемник Павел IV в сентябре 1555 года уволил Палестрину из Сикстинской капеллы: композитор был женат, а обет безбрачия входил в устав капеллы. Пять лет Палестрина руководил капеллой церкви Св. Иоанна Латеранского. Находясь на службе в этой капелле, он создал свои знаменитые «Импроперии», которые в 1560 году были впервые исполнены и произвели такое впечатление, что папа Пий IV тотчас потребовал их для папской капеллы, которая с тех пор исполняла их ежегодно в Страстную пятницу. Палестрина возглавлял конгрегацию (общество) музыкантов «Vertuosa Compagnia dei musici» – «Общество мастеров музыки», из которого произошла впоследствии Академия Санта Чечилиа. Он был близок к кругу священника Филиппо Нери, который основал так называемую «конгрегацию ораториан» и устраивал молитвенные собрания с пением **лауд** (духовных песен на популярные мелодии, написанных в ясном, простом многоголосном стиле). Впоследствии из этих «ораториальных» собраний (ораторий – молитвенный зал) выросла оратория как новый жанр. Палестрина возглавлял домашнюю капеллу кардинала Ипполито д'Эсте и одно время занимал должность учителя музыки в римской семинарии. Он был знаменит за пределами Италии – император Максимилиан в 1568 году приглашал его переехать в Вену на должность императорского капельмейстера, но композитор остался на родине (также он отказался от приглашения герцога Мантуи пятнадцать лет спустя). В 1577 году папа Григорий XIII поручил Палестрине пересмотр григорианского хорального пения – эта работа была им блестяще проделана. В 1585 году папа Сикст V хотел назначить Палестрину капельмейстером Сикстинской капеллы, но его намерение не осуществилось из-за сопротивления певцов – они отказались петь под управлением «профана», утверждая, что тот, кто не может быть певцом, еще менее может сделаться капельмейстером. В Риме последним постом, который он занимал, был пост руководителя капеллы Юлия при соборе Св. Петра; в последние годы жизни он планировал возвратиться в родную Палестрину на место руководителя церковного хора, где он служил в юности, но не успел. Современники композитора считали его музыку непревзойденно прекрасной, и она практически не знала забвения в последующие четыре века. Творческое наследие Палестрины не может не поражать своими масштабами: более 100 месс, более 300 мотетов, более 100 мадригалов (для сравнения – крупнейший предшественник Палестрины Жоскен Дебре создал 20 месс). В музыке Палестрина тяготел к равновесию полифонических и гармонических закономерностей, «горизонталей» и «вертикалей» в музыкальном складе, спокойному благозвучию целого. Его музыка носит умиротворенный, созерцательный характер; ей свойственны величие, благородство, строгость, возвышенность, чистота и объективность. Его лирика проникновенна и спокойна. Палестрина предпочитал скромный состав хора – четыре-шесть голосов, движущихся с удивительной плавностью в небольшом диапазоне. Темой-зерном сочинения он часто брал мелодию хорала или известной песни. Не расширяя, а скорее суживая круг

своих художественных средств, он достиг ясной и пластичной выразительности, гармоничного воплощения эмоций, нашел чистые краски.

У замечательного русского поэта серебряного века Осипа Мандельштама есть стихотворение, которое из сборника 1928 года цензура изъяла; в нем поэт упоминает одного из своих любимых композиторов – Палестрину.

С висячей лестницы пророков и царей  
Спускается орган, святого духа крепость.  
Овчарок добрый лай и добрая свирепость.  
Овчины пастухов и посохи судей.

Вот неподвижная земля, и вместе с ней  
Я христианства пью холодный горный воздух,  
Крутое «верую» и псалмопевца роздых,  
Ключи и рубища апостольских церквей.

Какая линия могла бы передать  
Хрусталь высоких нот в эфире укреплённом,  
И с христианских гор в пространстве изумлённом,  
Как Палестрины песнь, нисходит благодать.

**Орландо Лассо** (настоящее имя Ролан де Лассю) – (ок. 1532-1594) – один из самых известных композиторов позднего Возрождения, чье творчество вызывало восхищение по всей Европе. Родился Лассо во франко-фламандской провинции, в городе Монс и о его детстве сохранилась лишь легенда: Лассо, певшего тогда в хоре церкви Св. Николая, трижды похищали за его замечательный голос. Первый биограф Лассо, его соотечественник и современник С. Квикельберг сообщает, что в 1544 году мальчик с чудесным голосом был привезен к генералу Фердинандо Гонзага, когда тот стоял военным лагерем под Сен Дидье; Гонзага оставил его у себя и потом увез в Италию. Таким образом, в возрасте 12 лет Лассо был принят на службу вице-короля Сицилии Фердинандо Гонзаги, у которого в Палермо была своя капелла. Там Лассо руководил музыкальными занятиями хорошо образованной и музыкальной дочери Гонзаги Иполитты. Из Палермо Гонзага вместе с семьей и двором переехал в Милан – там Лассо изучал в соборном архиве многочисленные рукописи итальянских, нидерландских, испанских композиторов; имел возможность общаться с капельмейстером собора нидерландцем Херманом. Большое впечатление на юношу произвели работы Леонардо да Винчи и его учеников и живопись Тициана. Когда Ипполита в 1548 году вышла замуж и покинула дом отца, Лассо был освобожден от службы у Гонзага. Одно время он находился в Неаполе и служил в доме поэта и любителя искусств Д. Б. д'Адза делла Терца. Знаток литературы, член неаполитанской «Академии Le'Sereni», делла Терца общался со многими итальянскими поэтами и способствовал литературному образованию Лассо. Именно он привил молодому музыканту вкус к поэзии.

Спустя некоторое время мы находим Лассо в Риме, куда его пригласил флорентийский архиепископ А. Альтовити – там он стал руководителем капеллы собора Св. Иоанна (для того, чтобы занять такую должность, музыкант должен был обладать серьезным авторитетом). В Риме Лассо смог ознакомиться с первыми изданиями месс Палестрины и увидеть творения Рафаэля, Микеланджело, Леонардо. Вскоре Лассо оставил Рим; на родине, куда он поехал навестить родных, никого уже не было в живых. С начала 1555 года по осень 1556-го он находился в Антверпене, где известный издатель Тильман Сузато выпустил в 1555 году первый сборник его сочинений – 5 мотетов, 7 мадригалов, 6 виланэлл и 6 chansons. В 1556 году (юноше было примерно 25 лет) он получил приглашение присоединиться ко двору герцога Альбрехта V Баварского. Сначала он служил в капелле тенором, а несколько лет спустя стал ее руководителем. С этих пор Лассо постоянно жил в Мюнхене – там находилась резиденция герцога. Лассо пользовался при дворе огромным авторитетом, ему оказывались почести как крупнейшему музыканту. Он создавал музыку для всех торжественных моментов жизни двора, начиная от утренней церковной службы (для нее Лассо писал полифонические мессы) и кончая охотой, празднествами и визитами гостей. Герцогская капелла состояла из первоклассных музыкантов – Лассо сам наилучшим образом подбирал их. Иногда для этого он совершал поездки: например, в 1560 году выезжал во Фландрию, чтобы набрать для капеллы певчих с красивыми голосами (еще в середине XIV века итальянский гуманист Гвиччардини писал, что бельгийцы довели музыкальное искусство до величайшего совершенства, так что, имея врожденный талант к музыке, мужчины и женщины, не учившись, поют вместе в высшей степени красиво и гармонически правильно). Много времени Лассо уделял образованию певчих и улучшению состояния нотной библиотеки. Нам известно, что сам Лассо как автор, актер и певец под лютню импровизировал на придворной сцене целые комедии по типу *del arte*, полные забавных шуток и дурачеств. В одной из этих комедий он с таким непринужденным весельем разыгрывал роль Панталоне, что зрители, как вспоминает очевидец, «чуть не свернули челюстей от смеха».

Известность Лассо в Европе росла – его произведения выходили в Венеции, Париже, Мюнхене, Франкфурте. Лассо удостоился эпитетов «предводитель музыкантов», «божественный Орландо». Лассо писал песни на итальянском, немецком, французском языках на тексты Вергилия, Горация, Франческо Петрарки, Торквато Тассо, Л. Ариосто, Ф. Вийона, П. Ронсара, Ж. Дю Белле, а также Ганса Сакса и других немецких мейстерзингеров и народных поэтов. Композитор сохранял творческую активность до самых последних лет жизни, в его эпитафии сказано, что он наполнил своей музыкой целый мир. Количество созданного им огромно – его наследие включает около 600 месс, пассионы, магнификаты, светские мадригалы и песни, около 1200 разнообразных по содержанию мотетов. Лассо считается одним из величайших мастеров так называемого «строного стиля» XVI века, он завершил развитие нидерландской полифонической



школы. Соединившее особенности различных национальных музыкальных культур – нидерландской, итальянской, французской, немецкой – его творчество венчает собой европейское Возрождение.

### **Германия.**

**Мартин Лютер** (1483-1546). «Когда Реформация XVI века открыла немецкой песне двери храма, не требовалось заново создавать тексты и мелодии, можно было по желанию выбирать подходящее из поэтических сокровищ XIV и XV столетий. Лютер с удивительным художественным пониманием языка пересмотрел старое песенное наследие для новой церкви, изменив и улучшив его в соответствии с новыми потребностями. Одновременно он сам продолжает творение Средневековья, перелагая на стихи для немецкого богослужения латинские гимны, псалмы, литургические песни и библейские отрывки. Таково было преимущество немецкой Реформации по сравнению с французской: она уже имела духовную песню на родном языке, и на этом фундаменте могла строить дальше. Ей повезло, что нашелся такой человек, как Лютер, который не допустил, чтобы вырубили старый лес: безошибочное чутье помогло ему осознать, что новая песня должна произрастать в тени старой. <...> Первый немецкий песенный сборник, так называемый «Энхиридион» появился в 1524 году и был составлен, по всей вероятности, другом Лютера Юстусом Ионасом. Полное название сборника: «Энхиридион, или Карманная книжечка, необходимая каждому нынешнему христианину, для разучивания и пения духовных песен и псалмов. Правдиво и искусно онемечены» 1524. Внизу под заголовком: «На этих и им подобных песнях надо воспитывать детей». (40, с. 9)

При выборе мелодий Лютер следовал тому же правилу, что и при сочинении текстов: он брал из старого все, что в какой-либо мере было пригодным, и улучшал его. Но в мелодии он вносил больше изменений, ибо прежде всего заботился о том, чтобы они были певучими и доступными. В 1524 году, ...решающем для немецкой духовной песни, два выдающихся музыканта, Конрад Рупф и Иоганн Вальтер, три недели гостили у Лютера, составляя его «музыкальный совет». В своей книге о Лютере Кёстлин так изображает их совместную работу: «В то время как Вальтер и Рупф с пером в руке сидели за столом, склонившись над нотной бумагой, Лютер расхаживал взад и вперед по комнате и до тех пор насвистывал на флейте мотивы вспоминаемых или заново сочиненных мелодий для подобранных им текстов, пока мелодическая строка не выливалась в ритмически завешенное, хорошо закругленное, полное силы и выразительности целое». (40, с. 15) Следовательно, духовные песни эпохи Средневековья сохраняли свои мелодии, а гимны переводились так, чтобы слова соответствовали старым напевам.<...> Когда Реформация вводила в церковь народную песню, «это было не просто заимствование, но попытка обратить в свою веру. Название сборника, вышедшего во Франкфурте в 1571 году гласит: «Уличные песни, песни кавалеров и горцев, превращенные в христианские, моральные и добропорядочные, дабы искоренить со временем дурную и соблазнительную

привычку петь на улицах, в полях и домах негодные безнравственные песенки, заменив их тексты душеспасительными и хорошими словами».(40, с. 16-17) Лютер говорил: «Дьяволу не надо отдавать все прекрасные мелодии».

Лютер был почитателем нидерландской контрапунктической музыки. «Ученую музыку» он относил к совершеннейшим откровениям Бога. «Когда естественная музыка украшается и совершенствуется искусством, – сказал он однажды, – тогда с величайшим удивлением видят и познают, правда, не полностью (ибо полностью ни понять, ни постичь этого нельзя), великую и совершенную мудрость Бога в его чудесном творении – музыке. И прежде всего необычно и достойно удивления следующее: кто-нибудь поет плохую мелодию, или тенор (как это называют музыканты), а подле него поют еще три, четыре или пять других голосов, которые вокруг той плохой мелодии (или тенора) с ликованием играют и скачут, эту самую мелодию разнообразно и чудесно украшают и наряжают – словно ведут небесный хоровод. Так что те, кто хоть немного в этом понимает и через это воодушевляется, весьма удивляются и полагают, что ничего нет чудеснее на свете, чем такое пение, украшенное множеством голосов».(40, с. 25)

### **Англия**

Один из англичан писал: «...Несравненная Минерва посещала постепенно все человеческие нации... Она покинула Афины и Рим, она удалилась из Парижа и теперь посетила Британию, самый незначительный остров на свете...остров, служащий изображением всего света в миниатюре».(12, с. 302)

Чтобы лучше понять особенности развития английской профессиональной музыки, нужно знать некоторые исторические факты. В связи с вторжением нормандцев в XI-XII веке, в завоеванной Англии происходило насаждение французского языка, литературы, архитектурного и музыкального стилей. В течение нескольких веков происходило серьезное взаимовлияние французской и английской музыкальной культур. В английских соборах и монастырях сохранились рукописи XIII-XIV вв. с произведениями из музыкального обихода парижского собора Нотр-Дам. С 1360 года английский язык вытеснил французский в школах, в 1366 стал судебным языком, в 1399 Генрих IV употребил его в парламенте. Выдающийся писатель и поэт Джеффри Чосер (1386-1400), «роза всех риторов, царь всех цветов, которые цвели когда-либо в Британии», смело закрепил лондонский диалект в качестве национального языка. Паж, солдат, конюший, дипломат, таможенный чиновник, член парламента, Чосер – одна из самых колоритных фигур Англии XIV века. В своих произведениях он часто упоминает современных ему музыкантов, их произведения и инструменты.

В Англии сохранился потрясающий образец хоровой полифонии Средневековья – шестиголосный «Летний канон» «Summer is icumen in». Он до сих пор считается наиболее ранним (ок. 1280) из дошедших до нашего

времени образцов народного многоголосия. В том, как он сделан, видна рука мастера.

В XV веке король Сигизмунд Венгерский при отъезде из Лондона 3 сентября 1416 года написал прощальный привет:

Прощай, с победою прощай,  
Счастливых англоv музыкальный край.  
Воистину здесь ангелов страна,  
Так Бога славит ревностно струна.  
Мы покидаем этот брег  
И будем петь хвалу ему вовек.  
(12, с. 277)

У летописцев и историков подробно описываются пышные церемонии, процессии, празднества Англии, в которых музыка играла одну из первых ролей. Венгерский король, желая утешить огорченную дочь, устраивал для нее «праздники, танцы, пение»; он «соберет детей постарше и поменьше, и те станут петь ей, как соловьи; потом, при вечернем концерте, явятся петь густыми и фальцетными голосами, вместе в хором и под аккомпанемент органа...потом за нею подьедет лодка, где будут помещены трубачи и 24 гребца, и повезет ее кататься по реке. Когда она ляжет на пуховую постель, в ее комнате повесят золотую клетку, в которой станут жечь благовония, а если она не захочет спать, то менестрели всю ночь будут бодрствовать для увеселения ее». (12, с. 284)

Господствующими жанрами у английских мастеров были антифоны, гимны, многоголосно оформленные части месс и, наконец, целые мессы. Они создавали монументальные, многочастные произведения, объединенные единством кантус-фирмуса (неизменного напева, лежащего в основе всей музыки).

История сохранила имена выдающихся английских композиторов этого периода, в первую очередь **Джона Данстейпла**. Двадцать один год Данстейпл служил каноником Херефордского собора, затем придворным музыкантом герцога Бедфордского, брата короля Генриха VI, который не только покровительствовал музыкальному искусству, но и сам сочинял духовную музыку. Следуя примеру королевского двора, его приближенные создавали свои инструментально-вокальные капеллы, нередко приглашая композиторов и исполнителей из Италии, Франции, Нидерландов. В составе капеллы Бедфордского герцога Данстейпл часто бывал в Париже и в Камбре. Есть предположение, что замечательные музыканты Г. Дюфаи и Ж. Беншуа учились у него там. Данстейпл принадлежал к категории музыкантов-философов, «универсалов», занимавшихся помимо музыки математикой, астрологией, астрономией. Его музыка отличается выразительностью мелодий, полнозвучностью полифонии, для нее характерен принцип орнаментально-вариационного колорирования в верхнем голосе и аккордовая, почти гармоническая структура в остальных. Исследователи отмечают светлое, жизнерадостное начало в его музыке. Одним из самых популярных произведений Данстейпла является прекрасная итальянская

песня «O rosa bella», искусно оправленная в многоголосную фактуру. Сочинения Данстейпла вошли в рукописное собрание вокальных произведений английских композиторов XV века – так называемую «Рукопись старинного замка» («Old hall manuskript»).

Гуго Риман в своем музыкальном словаре отмечает, что «открытые за последнее время Габерлем сокровища полифонной музыки XV века заставляют предполагать, что родиной правильного контрапункта была Англия, и что тамошние композиторы являлись около 1400 такими же «поставщиками» его за границу, как впоследствии Нидерланды». Риман также упоминает загадочный канон Данстейпла, который хранится в Британском музее и до сих пор не разгадан (Риман писал это столетие назад, может быть этот канон уже расшифровали?).

В эпоху Ренессанса танец был неотъемлемой частью жизни, Шекспир писал о танцах с полным знанием – он должен был быть превосходным танцором. Его Беатриче в пьесе «Много шума из ничего» развивает мысль о том, что «сватовство, венчанье и раскаянье – это все равно, что шотландская жига, менуэт и синкпес» (акт II, сцена 1). Герцог Йоркский в «Генрихе VI» восклицает:

Он прыгать стал, как в пляске дикий мавр,  
Кровавые отряхивая стрелы.

*(Часть II, Акт III, сцена 1, пер. Е. Бируковой)*

В «Генрихе V» Шекспир вложил в уста герцога Бурбонского слова:

Шлют к англичанам нас – учить их танцам:  
Летучим вольтам, сладостным курантам, –  
И говорят, что наша сила в пятках:

Мы мастера лишь бегать от врага.

*(акт III, сцена 5, пер. Е. Бируковой).*

В XIX веке Л. ван Бетховен подчеркнет в своем томике произведений Шекспира следующие строки:

Тот, у кого нет музыки в душе,  
Кого не тронут сладкие созвучья,  
Способен на грабеж, измену, хитрость;  
Темны, как ночь, души его движенья,  
И чувства все угрюмы, как Эреб:  
Не верь такому.

*Шекспир. «Венецианский купец». Акт V, сцена 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.*

Английская музыка, как в вокальной, так и в инструментальной сферах достигла во времена Шекспира полного расцвета. Династия Тюдоров всячески поощряла музыкальное искусство. Екатерина Арагонская очень

хорошо играла на вёрджинеле, чудесном инструменте, представляющем собой небольшой клавесин с одной клавиатурой, богато украшенный инкрустациями и живописью. Генрих VIII увлекался музыкой и собрал великолепную коллекцию инструментов. Общий расцвет культуры и искусства английского Возрождения начался в годы правления королевы Елизаветы I (1558-1603). Считается, что в «золотой век Елизаветы», век К. Марло, В. Шекспира и Б. Джонсона, крупнейшим композитором был Уильям Бёрд. Елизавета I хорошо владела искусством игры на вёрджинеле (Чарльз Бёрни, музыкальный историк XVIII века, писал о пьесах из ее репертуара: «едва ли удалось отыскать мастера во всей Европе, который отважился бы исполнить хоть одну из них даже после месяца разучивания»). Кроме игры на инструменте Елизавета I очень любила танцы; в 1599 году испанский посол сообщил из Лондона: «...Глава английской и ирландской церкви (т. е. сама королева – М. Т.) в свои преклонные года предстала в необычном качестве: она отплясала три-четыре гальярды».

В елизаветинской Англии мастерство хора королевской капеллы было великолепным – в его состав тогда входили 32 джентльмена и 12 мальчиков; орган капеллы был одним из лучших в Англии. Разумеется, пример королевского двора вдохновлял подданных, которые старались привлечь в свои капеллы лучших музыкантов Англии, Италии, Франции, Португалии.

Замечательная клавесинистка XX века Ванда Ландовска пишет об английской музыке той эпохи: «Излившаяся из сердец более достойных, чем наши ...старинная английская музыка – пылкая или безмятежная, наивная или патетическая – воспевает природу и любовь. Она возвеличивает жизнь ...и прославляет Бога. Безошибочно мастерская, она при этом непосредственна и дерзновенна. Часто она кажется более современной, чем самая что ни на есть новейшая и передовая. Откройте свое сердце обаянию этой музыки, в сущности неведомой. Забудьте, что она старая, и не считайте, будто из-за этого она лишена человеческого чувства. Как могла музыка, столь страстно волновавшая Шекспира, быть только игрушкой – милой, забавной, – и ничем более? <...> Английские композиторы ведали, как живописать звуками, но они хорошо знали и как удержать в себе впечатления, полученные от внешнего мира, – они позволяли им созреть, а затем воспевали свои чувства с трогательной простотой».(20, с. 285)

### **Школа английских верджинелистов.**

Школу английских верджиналистов (Т.Таллис, У.Берд, Дж. Булл, О. Гиббонс) от рождения Г. Перселла отделяет 20 лет, от рождения Ф. Куперена – 30 лет, от И. С. Баха – 40 лет.

**Томас Таллис** (1505-1585) в юности был органистом бенедиктинского монастыря в Дувре, певцом в монастыре церкви Христа в Кентербери и лондонской церкви Санта Мария на Холме. Исключительное искусство сочинения принесло Таллису славу и примерно в 1543 году его приняли на службу в Королевскую капеллу, где он прослужил более сорока лет (при Генрихе VIII, Эдуарде VIII, Марии Тюдор и половину правления Елизаветы I). В обязанности органиста капеллы входили репетиции с певцами –

подготовкой хора они занимались с Ричардом Боуиром. Когда в капелле появился талантливый юноша Уильям Бёрд, Боуир обучал его пению, а Таллис – игре на клавишных инструментах и композиции. В середине XVI века Таллис фактически создал стиль новой вокальной полифонии на английском языке для королевской капеллы. В 1557 году сама королева Елизавета I пожаловала Таллису и Берду королевскую лицензию на издание нот.

**Уильям Бёрд** родился в Лондоне в 1543 году (иногда годом его рождения называют 1540). В 1563 году он был назначен органистом и хормейстером кафедрального собора в Линкольне с весьма высоким жалованьем. В 1569 году возник конфликт между Бёрдом и главой собора, настолько серьёзный, что жалованье было приостановлено (будучи пуританином, глава собора был рассержен слишком длительной игрой Бёрда на органе). Десятилетием раньше, в 1559 году, Елизавета I издала Акт унификации, согласно которому каноническая католической литургия прекратила свое существование. Между тем многие композиторы, и Бёрд в их числе, долгое время продолжали следовать традиционным канонам католической службы. Молодому композитору пришлось проявить терпение, восемь лет ожидая назначения на службу в королевскую капеллу. Бёрд был назначен джентльменом королевской капеллы и приведен к присяге в 1572 году. Власти Линкольна попросили его не переставать сотрудничать с собором, и в течение десяти последующих лет Бёрд писал для собора музыку на английские тексты. В королевской капелле он начал работать вторым органистом вместе с Томасом Таллисом и пользовался всеобщим уважением как композитор и органист, исполнитель на вёрджинеле. В предисловии к тетради «Псалмов, сонетов, печальных и благочестивых песен» (*Psalmes sonets and songs of sadnes and pietie*), 1588) Бёрд выразил пожелание, чтобы его музыка «счастливо несла хоть немного нежности, отдохновения и развлечения». Бёрд считается родоначальником английского мадригала – вслед за ним этот новый для Англии жанр светской музыки освоили Т. Морли, Т. Уилкс, Дж. Уилби (все они известны и как авторы музыки к пьесам У. Шекспира и К. Марло). На примере музыки Бёрда виден процесс становления инструментальной музыки Англии, активно начавшийся именно в эпоху Возрождения. Творческой лабораторией Бёрда были паваны и гальярды для вёрджинела (он писал их всю жизнь и создал 56 пьес). Один анонимный автор в латинской эпиграмме «*Gradualia*» (1607) совершенно справедливо назвал его «отцом британской музыки».

В. Ландовска о Бёрде: «...Он был поэтом. Рисунок его мелодической или орнаментальной линии гибок и полон нежности, она свежа и богата оттенками. Бёрд с любовью созерцал природу. Не было такой тропинки в диких лесах, по которой он усомнился бы пойти. Если он использовал народные песни..., то не просто украшал их все новыми и новыми вариациями, а пытался извлечь из них самую суть и аромат. Легчайшим прикосновением Бёрд гармонизировал и орнаментировал народные мелодии, сохраняя благодаря своему гению их наивную поэтичность».(20, с. 288)

Некоторые исследователи сетуют на то, что нам не услышать музыку Бёрда так, как слышали ее современники английского мастера. Бах, венские классики, Вагнер, Стравинский присутствуют в нашей интонационной памяти, и мы воспринимаем старинную музыку через призму нашего современного интонационного знания и мышления, которые мы не в состоянии удалить из нашей памяти. Наше восприятие музыки исторично и определяется интонационными установками нашего времени.

**Орландо Гиббонс** (1583-1625) происходил из семьи, давшей на протяжении XVI-XVII вв. несколько поколений музыкантов. С пяти лет он жил в Кембридже, с 13 до 15 лет пел в хоре Королевского колледжа, где учился у брата – Эдуарда Гиббонса. С 22-х лет и до конца жизни Гиббонс был органистом Королевской капеллы. Он первым из английских музыкантов получил ученую степень в Кембриджском университете в 1606 году, а в 1622 году стал доктором Оксфордского университета. Последние шесть лет жизни он был королевским камерным музыкантом-вёрджинелистом, а последние два – органистом Вестминстерского аббатства. Когда знаменитый канадский пианист XX века Глен Гульд в 1950-е годы начал формировать свой репертуар, в основу его он положил старинную музыку, в частности Гальярду и «Павану лорда Солсбери» Орландо Гиббонса. В 1971 году Гульдом была выпущена звукозапись «Консортная музыка Вильяма Бёрда и Орландо Гиббонса», которая открыла для слушателей редкостной красоты музыку, им практически неизвестную.

### **Вопросы**

1. Идеал универсально-образованного художника, опытный характер познания творцов эпохи Возрождения.
2. Эстетические воззрения А. Дюрера, Л. Б. Альберти, Л. да Винчи.
3. «Речь о достоинстве человека» Пико дела Мирандола об особом положении человека в мироздании.
4. Возрождение Античности в музыке: Винченцо Галилей, кружок Барди-Корси.
5. Нидерландская школа в музыке – синтез средневековых полифонических школ и рыцарской культуры.
6. Первая, Вторая, Третья нидерландские школы – Гийом Дюфаи, Ян Окегем, Жоскен Дебре.
7. Расцвет музыки в Бургундском герцогстве XV века.
8. Палестрина и Римская школа музыки.
9. Орландо Лассо: традиции и новаторство.
10. Расцвет любительского музицирования, инструментальной музыки.
11. Мартин Лютер и его влияние на музыку Реформации.
12. Джон Данстейпл и вёрджинельная школа (Англия XV-XVI вв).

### **Эстетика Нового времени.**

#### **XVII век.**

**Барокко** – стиль в западно-европейском искусстве XVII-XVIII веков, характеризующийся сложной уравновешенностью динамических композиций, повышенной экспрессией, стремлением к совмещению реальности и иллюзии. Художественная логика барокко сближает его с искусством эпохи Возрождения, в первую очередь с творчеством Микеланджело, стилистика его отмечена драматизмом, нередко трагизмом мироощущения. В музыкальной культуре XVII века сформировались оригинальные черты стиля барокко, и Марко Гальяно, итальянский композитор из кружка Барди-Корси, высказал характерную для барокко мысль о правомерности «неправильных красот», которые возникают порой от нарочитого несоблюдения правил. «Случается, что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке, в частности, в произведениях тех великих людей, которых мы в высшей степени почитаем. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основе опыта». (41, с. 204)

Одним из ярких направлений в искусстве XVII века был **классицизм**. Для него характерны тяготение к завершенным гармоническим формам, монументальности, ясности и благородной простоте стиля, уравновешенность композиции. Основная тема классицизма – проблема соотношения частного и общего – звучит и на содержательном уровне, и как принцип формообразования, и как главенствующее эстетическое требование. Необходимость подчинения общему понимается как выявление сути частного через отношение к целому. Эстетическая концепция классицизма опирается на рационализм Декарта с его идеалом ясности и порядка, культом разума, недоверия к видимости, задачей постичь сущность мира дедуктивным путем, с представлением о нем как о сложной, многоплановой, но целостной системе, обоснованной единым принципом. Основной эстетический принцип классицизма – верность природе, логически организованной и творчески облагороженной разумом. Присущая миру красота – симметрия, пропорция, мера, гармония – должна воссоздаваться в искусстве в совершенном виде, по античным образцам. На первое место в системе искусств классицизма выдвинулись драматургия и театр.

**Рене Декарт** (1596-1650) наряду с философскими сочинениями создал специальный трактат по теории музыки «Компендиум музыки» (1618). В этом сочинении он в частности пишет: «...Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается чувством и не то, что воспринимается труднее всего. А то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила свое полное удовлетворение и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось». (41, с.186)



**Марен Мерсенн** (1588-1648), друг Декарта, создал двухтомный труд «Всеобщая гармония» (1636). Мерсенн развивал средневековые представления о символической природе музыки и концепцию ее морального предназначения. В его эстетике тесно переплетаются естественнонаучный и теологический подходы. «...Мотивы могут изображать движение моря, неба, всего, что существует в нашем мире. Интервалы в музыке в свою очередь могут отобразить движения тела, души, первоэлементов и небес. Благодаря этим свойствам музыка служит морали и нравам в большей мере, чем живопись, которая является как бы мертвой, застывшей, тогда как музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта». (41, с. 189)

Мерсенн выступает против классификаций и схем, в которые загоняется бесконечное разнообразие музыкального искусства. «Если же говорить обо всех песнях, которые встречаются на практике, то они распадаются на столько видов, сколько имеется различных ладов, то есть на двенадцать. Каждый лад может иметь бесчисленное количество отклонений. Из восьми нот октавы можно построить 40320 сочетаний, не повторяя при этом ни одну ноту дважды. Наконец, имеется столько разновидностей песен, сколько насчитывается страстей». (41, с.190)

Как последовательный ученик Декарта, Мерсенн главными признаками красоты считал простоту и ясность.

**Атаназис Кирхер** (1601-1680) считался в свое время крупнейшим специалистом в области египетской иероглифики; он был страстным коллекционером предметов древней истории (на основе его коллекции был создан музей) и автором двух серьезных музыкально-теоретических трудов. Кирхер впервые ввел понятие музыкального стиля и широко пользовался им при объяснении особенностей той или иной национальной музыки:

«Германцы, в большинстве случаев рожденные под холодным небом, по складу своему серьезны, трудолюбивы, крепки, постоянны, тверды, и этим качествам соответствует их музыкальный стиль. Они...избирают стиль важный, спокойный, скромный и полифонический. Галлы, напротив, более подвижны, по складу своему веселы, полны живости, неспособны себя сдерживать и стиль любят такой же, поэтому предпочитают в большинстве случаев гипорхемный (греч. – танцевальный) стиль. <...> Италия же с самого начала предначертала для себя в музыке заслуженное первенство. <...> Климат у них самый умеренный, и в такой же степени и стиль у них также самый лучший, самый мерный и их природе соответствующий». (41, с. 193). Также Кирхер вводит понятие музыкального магнетизма – он считает, что музыкальному искусству присущи магнетические свойства (музыка влечет человеческую душу, с неодолимой силой притягивая к себе людей и даже животных).

Кирхер предложил свою классификацию аффектов, вызываемых музыкой; их восемь, и эмоциональная окраска их весьма различна. Это желание (amoris), печаль (tristitiae), отвага (audaciae), восторг (furoris), умеренность (temperantia), гнев (indignationis), величие (gravitas) и святость

(religionis). Музыкальная теория Кирхера основана на популярном в XVII веке учении о темпераментах. Аффект, который производит музыка на душу человека, зависит, по мнению автора, прежде всего от его темперамента. «Меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся грустную гармонию. Сангвиники... всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному вскипанию желчи. <...> Флегматиков трогают тонкие женские голоса...». (41, с. 195)

**Иоганн Кунау** спорит с Кирхером в предисловии к своим «Библейским сонатам», называя старую теорию аффектов предрассудками: «Разумеется, достоверно, что система каждого лада может произвести некое определенное действие. Однако, если темперамент слушателя не расположен ко вниманию, если модуляция, темп, медленность или быстрота звуков, а также метр не соответствует ладу, то музыка окажет также мало действия, как пение сказочных сирен на законопаченные уши товарищей Одиссея». (41, с. 195)

**Лейбниц** (1646-1716) в своих философских трудах и переписке оставил многочисленные заметки о музыке. В их основе лежит представление о том, что природа музыкальных созвучий строится на основе числовых пропорций, из которых музыка черпает свое очарование и красоту. «Музыка доставляет нам удовольствие, хотя красота не состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно свершает». (41, с.197) Лейбниц в письме Гольбаху от 17 апреля 1712 года дает следующее знаменитое определение музыки: «Музыка есть арифметическое упражнение души, которая исчисляет себя, не зная об этом». Лейбниц подчеркивал иррациональный характер музыки, а ее восприятие относил к области скрытого, неотчетливого, «темного» познания. В XVIII веке к суждениям Лейбница о музыке обращались многие эстетики-просветители.

**Никола Буало** (1637-1711) – крупнейший теоретик французского классицизма. Буало учился на богословском, потом на юридическом факультете Сорбонны; завершив образование, он решил посвятить себя литературе. В 1667 году Людовик XIV назначил Буало и Расина своими официальными историографами. После выхода в свет стихотворного трактата «Поэтическое искусство», задуманного по образцу труда «О науке поэзии» Горация, он получил признание в области критики и теории литературы. Остановимся подробнее на некоторых рекомендациях Буало, характерных для эстетики классицизма. В своем трактате Буало советовал авторам излагать поэтическую идею ясно, последовательно и логично:

Иной в стихах так затемнит идею,  
 Что тусклой пеленой туман лежит пред нею  
 И разума лучам его не разорвать, –  
 Обдумать надо мысль и лишь потом писать!  
 Пока не ясно вам, что вы сказать хотите,  
 Простых и ясных слов напрасно не ищите;

Но если замысел у вас в уме готов,  
Все нужные слова придут на первый зов.

Стройности и ясности стиха противоречит перегруженность деталями,  
излишнее любование мелочами:

Остерегайтесь же пустых перечислений,  
Ненужных мелочей и длинных отступлений!  
Излишество в стихах и плоско и смешно:  
Мы им пресыщены, нас тяготит оно.  
Не обуздав себя, поэт писать не может.

Везде нужна золотая середина, только чувство меры подскажет, как избежать  
томительного однообразия:

Хотите, чтобы вас читали мы?  
Однообразия бегите, как чумы!  
Тягуче гладкие, размеренные строки  
На всех читателей наводят сон глубокий.  
Поэт, что без конца бубнит унылый стих,  
Себе поклонников не обретет среди них.

Идеалом хорошего вкуса Буало считает творчество Ф. Малерба, сыгравшего  
важную роль в формировании французского литературного языка:

Любите стих его, отточенный и сжатый,  
И ясность чистую всегда изящных строк,  
И точные слова, и образцовый слог!

Поэт должен внимательно изучать людей, иначе его образы будут плоскими  
и безжизненными:

Поэт, что глубоко познал людей сердца  
И в тайны их проник до самого конца,  
Кто понял чудака, и мота, и ленивца,  
И фата глупого, и старого ревнивца,  
Сумеет их для нас на сцене сотворить,  
Заставив действовать, лукавить, говорить.  
Пусть эти образы воскреснут перед нами,  
Пленяя простотой и яркими тонами.

\*\*\*

Природа от своих бесчисленных щедрот,  
Особые черты всем людям раздает,  
Но подмечает их по взгляду, по движеньям  
Лишь тот, кто наделён поэта острым зреньем.  
Нас времени рука меняет день за днем,  
И старец не похож на юношу ни в чем.

Буало учит, как правильно выбрать и представить главного героя:  
Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.  
Пусть будет он у вас отважен, благороден,  
Но всё ж без слабостей он никому не мил:  
Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;  
Он плачет от обид – нелишняя подробность,  
Чтоб мы поверили в его правдоподобность.

Для Буало важно неразрывное единство этического и эстетического; он обращается к высокому моральному чувству поэта и напоминает ему о том, что искусство призвано воспитывать, недостойно настоящего поэта потакать низменным вкусам, создавать по заказу бессодержательную поэзию:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,  
Умея сочетать полезное с приятным.

Создавать подлинные художественные ценности может только тот, кто сам безупречен в моральном отношении:

Так пусть всего милей вам добродетель будет!  
Ведь даже если ум и ясен и глубок,  
Испорченность души всегда видна меж строк.

С достоинством поэта несовместимы зависть и корысть:

Бегите зависти, что сердце злобно гложет.  
Талантливый поэт завидовать не может  
И эту страсть к себе не пустит на порог.  
Противница всего, что в мире даровито,  
Она в кругу вельмож злословит ядовито,  
Старается, пыхтя, повыше ростом стать  
И гения чернит, чтобы с собой сравнять.  
Мы этой низостью пятнать себя не будем  
И, к почестям стремясь, о чести не забудем.  
(13, с. 50-67)

### **Музыкальная практика XVII века.**

Музыкальная культура XVII века порождает такие формы и жанры, каких не знала эпоха Ренессанса. Именно в это время возникает **опера, оратория, концерт**, утверждает себя **гомофонно-гармонический** принцип музыкального мышления.

### **Рождение оперы**

Как известно, опера родилась в среде так называемой «флорентийской камераты» – кружке флорентийских любителей музыки, с 1580 года собиравшихся в доме музыканта и мецената графа Джованни Барди. Среди членов этого кружка были известные ученые, поэты и музыканты того времени – Винченцо Галилей, Джулио Каччини, Якопо Перри, Джироламо Меи и др. Об атмосфере, царившей в этом кружке, мы можем судить по воспоминаниям композитора Джулио Каччини (1550-1610), который писал о

коллегах так: «Эти ученейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка – не что иное, как слово, затем ритм, и, наконец, уже звук, а не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердце слушателей и производила там те поразительные аффекты, которыми восторгаются (древние) писатели и на которые неспособна наша современная музыка». (41, с.199).

Ванда Ландовска писала о клавирном искусстве Франции XVII века: «Французские мастера XVII столетия владели высшим искусством: несколькими словами сказать многое. Потому-то их пьесы коротки. Но они отнюдь не маленькие. Концентрированные, часто содержащие всего несколько тактов, эти пьесы обладают величием и гораздо большей патетической силой, чем многие из тех симфоний, чьи преувеличенные размеры подвергают испытанию и наше терпение, и способность восприятия». (20, с. 247)

### **Италия**

**Джироламо Фрескобальди** (1583-1643) как исполнитель на органе обладал исключительным даром импровизации, его сочинения воплотили переход от строгой хоровой полифонии XVI века к новым полифоническим формам XVII-XVIII вв. В его токкатах и фантазиях широко проявляется патетическая, порой «говорящая» импровизационность музыкального письма. Фрескобальди использовал смелые и оригинальные гармонические приемы, диссонирующие созвучия («жесткости», по его определению). Выразительность этого нового импровизационного стиля подчеркивалась им самим в предисловии к 1-й книге токкат (1615). Там он рекомендует играть «не соблюдая такта – так же, как исполняются мадригалы, – сообразно чувствам или смыслу слов». В произведениях Фрескобальди нашли отражение поиски «взволнованного стиля» («stile concitato»), характерные для оперы того времени, особенно для творчества К. Монтеверди. Фрескобальди был основоположником итальянской органной школы (позже его назовут «итальянским Бахом»). До 30 000 человек могли одновременно слушать его игру в соборе Св. Петра, это было грандиозно и величественно.

Музыковед Н.Копчевский писал о тематическом материале Фрескобальди: «Наряду с поразительными по своей концентрации и выразительности темами, у него встречаются весьма нейтральные, составленные, например, из сольмизационных слогов. Такое безразличие по отношению к тематическому материалу является наследием взглядов, характерных для эпохи Возрождения и ещё раньше для Средних веков. Основная ценность произведения заключалась в мастерстве обработки материала. Считалось, что сам тематический материал, его красота или уродство не имеют никакого значения («Красивую мелодию может

придумать даже непросвещенный любитель»). Профессиональные музыканты не стремились к оригинальности тематического материала; наоборот... мелодии нередко сочинялись механическими способами (и это не считалось зазорным). Зато конструирование музыки достигло изощренной виртуозности». (2, с. 173)

**Клаудио Монтеверди** (1567-1643) родился в Кремоне, в семье врача. В XVI-XVIII вв. Кремона, скромный небольшой город, завоевала мировую известность благодаря работе нескольких поколений мастеров струнно-смычковых инструментов. Там работали Андреа Амати, его сыновья Джироламо и Антонио, внук Никола (наиболее прославленный член семьи). Выдающимися мастерами были Дж. Гварнери дель Джезу, Антонио Страдивари, К. Бергонци, Гваданьини. В современное время мы забываем порой, что «мастер – тот же композитор, правда, в весьма специфическом смысле. Его образ есть образ вдохновенного творца, работающего не только в сфере знаний и ремесла, но и в сфере, где царит интуиция, господствуют образы чудесного будущего звучания. Сама история ставит его вровень с композитором. Только в XIX и XX веках инструментальный мастер уходит вглубь сцены, в тень. В XVII же и XVIII веках фигура его стоит не ниже и композитора и исполнителя». (Наз86)

Музыкальными занятиями Монтеверди руководил капельмейстер Кремонского собора опытный музыкант М. Инженьеры, который познакомил его с лучшими хоровыми произведениями Дж. Палестрины и О. Лассо. Сочинять музыку юноша начал очень рано – уже в 16 лет вышли в свет первые сборники его мадригалов, а к концу 80-х гг. он уже был известен в Италии и стал членом академии Санта Чечилия в Риме. С 1590 года Монтеверди находился на службе при дворе герцога Винченцо Гонзага в Мантуе, сопровождал его в частых путешествиях, военных походах. В Мантуе у молодого музыканта была возможность исполнения сценических произведений в богатом и обширном дворцовом театре в присутствии многих знатоков и широкой аудитории. Нагрузка на него легла немалая, но даже когда он достиг славы и всеобщего признания, все равно чувствовал себя очень неустойчиво. Он постоянно нуждался, часто обращался за помощью к отцу, порою совершенно разорялся и в такие моменты был вынужден отправлять жену и детей к отцу в Кремону. «Я должен был каждый день ходить к казначею и вымаливать у него деньги, которые по праву принадлежали мне. Видит Бог, никогда в жизни я не испытывал большего душевного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей». Когда впоследствии его пытались снова приглашать на службу в Мантую, обещая деньги и землю, он отвечал, что с ним еще не расплатились за беспредельно утомительный труд в прошлом, а потому не стоит обещать то, что уже давно заработано!

Два десятилетия Монтеверди служил при дворе герцога Мантуи и покинул двор после смерти правителя в 1612 году; в отцовский дом в Кремоне он

привез, по его собственным словам «двадцать пять экую, сэкономленных за двадцать один год службы».

Музыка Монтеверди была очень любима его современниками, его мадригалы исполняли в самых разных кругах. Слово «матригал» первоначально означало песню на родном материнском, т. е. итальянском, языке, а не на латыни. Одним из образцов, которым следовали авторы мадригалов, было творчество Петрарки. Мотивы неразделенной любви, горечь разлуки, печаль одиночества – излюбленные темы авторов матригала:

С мечтою горькой по полям пустынным

Один шагаю я нескоро.

С людских следов я не спускаю взора,

Чтоб не встречаться больше ни с единым.

Иного средства я совсем не знаю,

Чтоб от докучных скрыться поскорее;

Зачем им ведать, что со мной и где я,

Что под улыбкой я в душе скрываю.

В 1607 году в Мантуе с огромным успехом была поставлена первая опера Монтеверди «Орфей». Пасторальную пьесу, предназначенную для дворцовых празднеств, Монтеверди превратил в настоящую драму о трагической судьбе Орфея и бессмертной красоте его искусства.

В этом же 1607 году в предисловии к первому сборнику «Музыкальные забавы» Монтеверди писал: «Образованные люди заявляют, что народ заблуждается и не может судить. Но народ прав; и если он противоречит избранному обществу, то последнему остается умолкнуть». Это лаконичное заявление похоже на ответ, который Монтеверди мог дать, скажем, Джованни Марии Артузи (ок. 1545-1613). В 1600 году в Венеции вышел из печати труд этого уважаемого композитора и ученого «Артузи, или о несовершенстве современной музыки». В нем автор писал, имея не в последнюю очередь Монтеверди, что новые мастера «дни и ночи изоощряются в достижении новых эффектов на музыкальных инструментах» и не понимают, что «одно дело искать наугад, доверяясь только слепому чувству, а другое – разумно работать, опираясь на здравый смысл». Далее автор добавляет: «Действующие сейчас новые правила и проистекающие из них новые музыкальные лады делают современную музыку неприятной для слуха. Слышится смесь звуков, разнородность голосов, непереносимый для чувств шум гармонии. Один голос поет в быстром движении, другой – в медленном; этот произносит слоги одним образом, тот – другим; один поднимается в верхний регистр, другой падает в нижний, и в довершение всего третий не остается ни в верхнем, ни в нижнем. При самом добром желании как хотите вы, чтобы мозг разобрался во всем этом водовороте впечатлений? Скажу откровенно, эти сочинения противоположны всему тому, что есть прекрасного и значительного в музыкальном искусстве; они непереносимы для слуха и ранят его, вместо того, чтобы пленять. Автор

совершенно не принимает во внимание священные правила, определяющие строение и цели музыки. Я не понимаю, как музыкант может допускать ошибки, которые бросаются в глаза даже детям». В предисловии к пятой книге мадригалов Монтеверди включается в полемику: «...В отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу <...> Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на истине».

В 1613 году Монтеверди получил приглашение от Венецианской республики занять место маэстро капеллы в соборе Св. Марка. Собор располагал первоклассной хоровой капеллой, двумя органами, расположенными на возвышениях один против другого. На них можно было играть одновременно и поочередно, их звучание было одновременно мощным и мягким. Музыка в соборе находилась под неусыпным наблюдением и покровительством правителей города, которые заботились о пополнении капеллы хорошо обученными певцами, следили за тем, чтобы органистами были лучшие музыканты Италии, а во главе хора и всего музыкального коллектива стоял высокоодаренный композитор. С конца XVI века помимо органов в соборе было разрешено использовать медные духовые, скрипку, виолу.

Выдающиеся венецианские композиторы Андреа и Джованни Габриэли, служившие в соборе Св. Марка во второй половине XVI века, на всю Италию прославились мощными полифоническими произведениями с участием ярко и сочно звучащего оркестра. Монтеверди стал художественным руководителем капеллы, которая состояла из его помощника, двух органистов, 30 певцов и примерно 25 оркестрантов. Тридцать лет он пробыл на этом посту, и правительство Венеции не упускало возможности подчеркнуть, что оно дорожит и гордится им.

В республиканской Венеции первый организованный там оперный театр Сан Кассиано (открытый в 1637 году по инициативе певцов Ф. Манелли и Б. Феррари) оказался первым в истории оперного искусства общедоступным открытым театром, полноправным посетителем которого мог быть всякий, заплативший за вход. Ложи стоили дорого, обычно их на сезон абонировали именитые венецианцы или богатые иностранцы. Входная плата в партер была доступной простолюдинам. Было установлено три оперных сезона. Главным и наиболее блестящим считался сезон карнавала – с 26 декабря по 30 марта. Осенний сезон продолжался от 1 сентября до 30 ноября. А сезон Вознесения – со второго дня Пасхи до 15 июня. Итак, примерно восемь месяцев в году изо дня в день в нескольких театрах шли музыкально-драматические спектакли – в городе с населением 140 000 жителей!(9, с.80)

В конце 1627 года в Парме проходили грандиозные празднества по случаю свадьбы Пармского герцога и принцессы Маргариты Тосканской. Специально для торжеств воздвигли театр на 6000 мест, для участия в спектаклях пригласили лучших итальянских певцов и музыкантов-виртуозов.



Монтеверди несколько раз выезжал в Парму, чтобы руководить разучиванием написанных им пролога и интермедий, а также провести исполнение в сам день торжества. Представления в Парме явились для Монтеверди большим торжеством, ибо он единодушно провозглашен «первым итальянским композитором современности».

Осенью 1630 года на Венецию обрушилась страшная эпидемия чумы. «Черная смерть» опустошила город – в течение года погибло около трети населения, 46 тысяч человек. Среди них был старший сын композитора, певец капеллы Св. Марка. Осенью 1631 года эпидемия внезапно прекратилась и 28 ноября в соборе Св. Марка был отслужен благодарственный молебен по случаю окончания бедствия. Автором исполненной мессы, как гласят документы того времени, был «синьор Клаудио Монтеверди, maestro di Capella, слава нашего столетия».(9, с. 73)

Сюжет оперы Монтеверди «Коронация Поппеи» взят из XIV книги «Анналов» (летописей) крупнейшего древнеримского историка Публия Корнелия Тацита. Впервые за полвека существования музыкальной драмы на смену мифологии пришла историческая хроника, богов и героев мифа вытеснили исторические личности. В центре драмы римский император Нерон, известный своим коварством и жестокостью и его воспитатель философ Сенека, напоминающий ему о необходимости соблюдать закон и справедливость и в ответ получающий приказ умертвить себя. Это первая опера на исторический сюжет и последняя опера Монтеверди, написанная в 75 лет.

Монтеверди был прежде всего блестящим музыкантом-практиком, но на склоне лет задумал написать музыкально-эстетический трактат. «Я разделю свою книгу на три части, отвечающие трем частям мелодики. В первой речь пойдет о тексте, во второй о гармонии, в третьей – о ритме... Когда я писал плач Ариадны, я пользовался знаниями, почерпнутыми мною из опыта, а не из какой-нибудь книги, которая бы указала мне средство естественного подражания чувству, и в еще меньшей мере от какого-нибудь автора, который бы объяснил, из чего должно слагаться это чувство. Исключение составляет Платон; от него шел ко мне свет, правда, такой слабый, что я различил его своими бедными глазами лишь с большим трудом» (из письма 1633 года).(9, с.75)

Нам повезло, что многие высказывания Монтеверди, ключевые и для его творчества, и для понимания эпохи, сохранились до наших дней. Приведем некоторые из них: «Устраните слово, и как тело без души, так музыка утратит наиболее важную, наиболее существенную свою принадлежность. Не гармония определяет мелодию, а наоборот, мелодия, музыкальная речь – хозяин гармонии, не слуга ее». (9, с. 77)

«Я пришел к убеждению, что среди наших страстей или чувств есть три главных: гнев, сдержанность и смирение, или мольба. Так утверждают лучшие философы, и это подтверждает даже сама природа нашего голоса – высокого, низкого, среднего. И хотя искусство музыки ясно указывает на них в следующих трех определениях характера – *concitato* (кончитато)

(возбужденный, взволнованный), нежный и сдержанный, но ни в одном из сочинений композиторов прошлого я не смог найти примера стиля кончитато, тогда как примеров нежного и сдержанного стилей сколько угодно. Еще Платон в III книге «Республики» в следующих словах описал этот стиль: «Примени такую музыку, которая своим звучанием и интонациями подражает чувствам мужа, отважно идущего в бой». С тех пор я понял, что контрасты больше, чем что-либо другое, волнуют нашу душу, а возбуждение ее – цель хорошей музыки, <...> я положил немало труда и стараний, чтобы вновь найти стиль кончитато. <...> Чтобы привести убедительный пример, я обратился к божественному Тассо, поэту, выражающему все страсти с предельной точностью и естественностью. Я остановил свой выбор на его описании битвы между Танкредом и Клориндой, ибо здесь передо мной были контрастные страсти, которые я мог выразить музыкой: сражение, мольба и даже смерть. В 1624 году в присутствии благородных венецианцев я исполнил музыку, <...> она вызвала громкие аплодисменты и похвалу» (из предисловия к «Воинственным и любовным мадригалам»).(9, с. 77-78)

Во многих операх Клаудио Монтеверди проявились характерные принципы эстетики Барокко: контрасты реальности и фантастики, возвышенного и обыденного, героики и быта. Ромен Роллан в XX веке написал о великом композиторе: «Монтеверди отстаивает права чувств и свободы в музыке. Невзирая на протесты защитников правил, он разрывает путы, которыми музыка сама себя опутала, и хочет, чтобы впредь она следовала лишь велениям сердца».

### **Франция**

Жан-Батист Люлли (настоящее имя Джованни Батиста Лулли) родился 28 ноября 1632 года во Флоренции или близ нее в семье итальянского мельника. Его музыкальные и актерские способности привлекли внимание герцога де Гиза, который в 1646 году увез его с собой в Париж, где Люлли определили в дом принцессы Монпансье для ее практики в итальянском языке. Там его сначала повысили от поваренка до музыкального пажа, но потом уволили после сочинения сатирической песенки про свою хозяйку. В это время Люлли уже был известен как превосходный скрипач, и предположительно занимался музыкой под руководством опытных органистов. Вскоре Люлли вошел в состав ансамбля «24 скрипки короля», его игра на скрипке восхищала всех придворных. В 1652 году король передал ему управление этим *grande bande*, и Люлли вскоре создал второй превосходный оркестр – «16 скрипок короля», чем доставил большое удовольствие Людовику XIV. В 1653 году он уже «придворный композитор инструментальной музыки», а с 1662 года – «*maitre de la musique*» королевской семьи. Современники описывали его характер как очень сильный: он обладал трезвым умом, крепкой сметкой, был проникновен и резок, одновременно осторожен и смел. Придворные замечали, что он имел большое влияние на короля, несмотря на то, что часто позволял себе поступки, из-за которых едва не лишался места.

Вслед за камерной музыкой Люлли начал писать балеты – сам король участвовал в балетных спектаклях, они были излюбленным развлечением при дворе. Автор балетов Люлли сам был превосходным танцором и внимательно изучал французскую традицию танца. В эти годы ему довелось сотрудничать с великим драматургом Ж.-Б.Мольером, создавая музыку к комедийным спектаклям – он был автором музыки к пьесам Мольера «Брак поневоле», (1664), «Любовь-целительница» (1665), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Мещанин во дворянстве» (1670). Люлли с огромным успехом выступал в этих пьесах как актер – он сыграл Пурсоньяка, Муфти из «Мещанина во дворянстве». После смерти Мольера в 1673 году Люлли стал первой фигурой французского придворного театра. В 1672 году он стал руководителем «Королевской академии музыки» и получил монополию на право оперных постановок во Франции, после чего целиком сосредоточился на сочинении и постановке опер. Он создавал их и сам осуществлял сложные и роскошные постановки, обнаружив выдающиеся способности театрального деятеля. Люлли сам подбирал людей для своей труппы, сам воспитывал их, обучая актеров пению, декламации, умению держаться на сцене.

Оркестрантов он учил играть на струнных инструментах, танцовщиков – балетной технике, сам проводил все репетиции – а их число порой достигало 70-ти. В его постановках участвовало значительное количество солистов, большой оркестр (пять партий струнных, флейты, трубы, фаготы), хор и балет. Стройность звучания оркестра, сыгранность музыкантов особенно удивляли всех иностранцев, присутствовавших на спектаклях. В творчестве Люлли сложился тип оркестровой увертюры, которой открывается лирическая трагедия, опера-балет, героическая пастораль: торжественное, мощное вступление с чертами медленного марша и энергичная фугированная часть. Люлли сам дирижировал оркестром со скрипкой в руках (не за клавесином или органом, как это делали итальянцы). У Люлли- дирижера была оригинальная исполнительская манера, он подчеркивал контрасты движений и ритмов, чрезвычайно оживляя музыку ( видимо, иногда он дирижировал с помощью батутты, камышовой палки, потому что некоторые музыковеды утверждают, что он умер от последствий раны, случайно нанесенной себе этой палкой, разгорячившись во время репетиции). Люлли создал законченный тип французской оперы, называемой во Франции лирической трагедией. Предшественников у него в этом жанре не было, он опирался на традиции французской трагедии, балета, камерной вокальной музыки. Люлли изучал французскую сценическую речь, вслушиваясь в декламацию лучших трагических актеров, исполнявших трагедии Корнеля и Расина. Опираясь на нее, он создал оперный речитатив, ставший каноном для его последователей. Его постоянным либреттистом был Ф. Кино – поэт и драматург школы

П. Корнеля. Он обнаружил редкое во все времена понимание требований, которым должны удовлетворять стихи, предназначенные для музыки.

Говорили, что «Люлли был тираном своего поэта, но платил ему хорошо».(31, с.788). В лирической трагедии Люлли преобладают античные

мифологические сюжеты, в которых подчеркивается конфликт чувства и долга, противопоставляются «волшебные соблазны» и воля к подвигам, слава и любовь, рядом сосуществуют героика и пастораль, пафос и идиллия. В историю оперы Люлли вошел как основоположник ее французской традиции.

В начале XVIII века Ф. Рагене так охарактеризовал основные различия между французским и итальянским стилями в опере: «Французы в своих ариях стремятся к нежности, легкости, плавности и согласованности; вся ария строится у них в одной тональности; если же они иногда решаются изменить ее, то делают столько приготовлений, так смягчают это, что когда, например, происходит переход в другую тональность, он почти не ощущается, и ария сохраняет первоначальную целостность и естественность, словно и не было никаких перемен; у французов отсутствует смелость и резкость, и их композиция отличается согласованностью. Итальянцы же действуют решительнее, мгновенно переходя от си-бекара к си-бемолю или от си-бемоля к си-бекару; они позволяют себе самые рискованные каденции и самые непривычные диссонансы; их арии настолько своеобразны, что подобных сочинений не найти ни у одного народа» (36, с. 186) <...> Люлли, крупнейший французский композитор XVII столетия, был итальянцем и основательно знал итальянские музыкальные каноны. «Французская опера у Люлли смогла сохранить свое национальное своеобразие, прежде всего, как заметил Рагене, благодаря особенностям французского языка. Язык, в просодии которого господствует силлабический принцип, предъявляет особые требования к музыкальному воплощению; именно поэтому французской вокальной музыке свойственны сглаженность и согласованность, о которой говорит Рагене. Французская вокальная музыка в большей мере, чем любая вокальная форма другой страны, требует для своего понимания совершенного знания языка – не просто школьного знания, а способности ощутить все его тонкости. Сам Люлли так глубоко чувствовал различия между двумя стилями, французским и итальянским, что мог запечатлеть в музыке особенности характера каждого народа. В «Шутливом балете» (1659), написанном на 14 лет раньше его первой оперы, содержится поучительный диалог между Итальянской музыкой и Французской музыкой, причем, каждая из них поет не только на своем языке, но в своем особом стиле. В этой небольшой сцене как бы собраны в фокус отличительные черты обеих наций».(36, с. 187)

### **Германия.**

Замечательный органист XX века А. Швейцер писал о протестантской музыке XVII века: «Это духовное искусство, не сдерживаемое никакой традицией, не связанное никакими условностями, было свободным. Задача, им поставленная – звуками проповедовать Евангелие – была так велика и так прекрасна, что, казалось, развитие музыки служило только тому, чтобы приблизить немецкую протестантскую музыку к ее цели. От начала XVII до начала XVIII века протестантская музыка вобрала в себя все влияния как

духовного, так и светского искусства, откуда бы они ни исходили, с ясным сознанием и волей, без страха перед новым, не пугаясь возможных последствий, одушевленная одним только творческим стремлением». (40, с.43).

«Для органного искусства ...исключительно важным явилось ...усвоение вокальной полифонии, возникшее на основе хорального сопровождения. Хорал стал воспитателем органистов и направил их от ложной бессодержательной виртуозности к простому, подлинно органному стилю. С этого момента немецкое органное искусство освобождается от итальянского, французского и нидерландского влияния и избирает путь, на котором оно под присмотром хорала позже достигнет совершенства. ...Из этого видно, что идея в конце концов сильнее любых жизненных обстоятельств. Не Париж, не Венеция, где все для этого, казалось, было подготовлено, создали совершенное органное искусство, но бедные канторы и школьные учителя нищей страны, какой была Германия в течение двух поколений после Тридцатилетней войны». (40, с.30)

### **Генрих Шютц (1585-1672)**

Долгая жизнь Шютца (он прожил 87 лет) вместила такие вехи, как сожжение Джордано Бруно и отречение Галилео Галилея, начало деятельности Ньютона и Лейбница, создание Гамлета и Дон-Кихота. Окончательный выбор профессии музыканта был сделан Шютцем только в тридцатилетнем возрасте (до этого он покорился воле родителей, мечтавших видеть его юристом и посещал лекции по юриспруденции в университетах Марбурга и Лейпцига). Позиция Шютца в это сложное и противоречивое время была в том, чтобы синтезировать пласты культуры, восходящие к Средневековью с новейшими итальянскими находками. Многие немецкие музыканты видели в Шютце Учителя, даже если не учились у него в прямом смысле слова. Сам он ради самосовершенствования дважды ездил в Венецию: в молодости на четыре года к прославленному Дж. Габриели, а будучи уже признанным мастером, чтобы познакомиться поближе с музыкальными открытиями Монтеверди. «Должно быть, под влиянием удивительного предчувствия ландграф Мориц из Гессен-Касселя, прибывший в 1609 году в Марбург, убедил одного из воспитанников своей певческой капеллы, студента прав Генриха Шютца, принять его предложение и со стипендией в сто талеров отправиться на два года в Венецию, чтобы поучиться у тамошних мастеров. С этим юношей немецкое искусство само перекочевало за Альпы. Вместо двух лет он пробыл там четыре. Его учитель Джованни Габриели так полюбил его, что, будучи уже на смертном одре, не забыл завещать ему свое кольцо. Учитель умер в 1612 году, Шютц похоронил его и только тогда вернулся домой. Другим его учителем был Монтеверди, творец староитальянской оперы. Шютц учился у него в 1628 году, когда во второй раз, теперь уже на год, приезжал в Венецию. Оба эти мастера, удачно дополняя друг друга, дали немецкому искусству, которое в лице Шютца пошло к ним в учение, то, в чем оно нуждалось для своего обновления. У Джованни Габриели оно обрело новую полифонию, ...одновременно более

смелую и напевную по сравнению с северной школой. ...Каждый отдельный голос стал подлинно певучим... Пожалуй, еще более драгоценный дар предложил немецкому искусству Монтеверди, первый великий оперный композитор. Он привил ему драматическое чувство. <...> Мощное искусство Ренессанса перешло вместе с Шютцем в немецкие церкви. Нам почти невозможно представить себе то восхищение, с которым оно было встречено по эту сторону Альп.<...> В многолетних беспокойных скитаниях Шютцу суждено было продвигать новое искусство от одного княжеского двора к другому, вплоть до Копенгагена. Правда, в 1617 году он был назначен капельмейстером при дворе курфюрстов в Дрездене и оставался там пятьдесят пять лет, вплоть до самой своей смерти. Но с начала тридцатых годов капелла фактически почти не существовала, так как бедствия Тридцатилетней войны (1618-1648) вынудили курфюрста к строжайшей экономии. В 1639 году число исполнителей капеллы сократилось с тридцати шести до десяти. Содержание выплачивалось, если были деньги; в остальное же время Шютц и его подчиненные должны были сами о себе позаботиться. Временами композитор подолгу жил в Копенгагене при дворе датского кронпринца... Другие княжеские дворы также предлагали ему убежище. В это печальное время он создал свои прекраснейшие творения, но часто проходили годы, прежде чем он находил для них издателя. <...> Даже после войны, когда Шютц вернулся в Дрезден, ему не удалось реорганизовать капеллу. Все личные жертвы, принесенные им, чтобы спасти от нужды хотя бы часть молодых музыкантов, оказались тщетными. При новом курфюрсте Георге II, правившем с 1656 года, большом любителе музыки, итальянцы, которым он покровительствовал, оттеснили семидесятилетнего старца. Уже стариком он создал «Рождественское повествование» (1664), «Страсти по Иоанну» (1665), «Страсти по Матфею» (1666), и «Страсти по Луке» (40, 43-46). Вопреки многим невзгодам и потерям – значительная часть его творческого пути протекала в период жестокой и разрушительной Тридцатилетней войны, – Шютц сочинял до глубокой старости. В возрасте 86 лет он создал свое последнее сочинение – «119-й псалом Давида с приложением 100-го псалма и немецкого магнификата». Магнификат – хвалебная песня на текст Девы Марии из Евангелия: «Magnificat anima mea Dominum» ( «Величит душа моя Господа»). В немецком переводе М.Лютера «Meine Seele erhebt den Herrn».

«Шестого ноября 1672 года, после полудня, Шютц тихо скончался под пение окружавших его ложе учеников. Незадолго до того, как силы его иссякли, он попросил своего ученика, кантора церкви Св. Иакова в Гамбурге, Христофа Бернгарда, написать пятиголосный мотет на заупокойный текст псалма «Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause». Тот его просьбу выполнил; Шютц поблагодарил Бернгарда».(40, с. 46).

Шютц заложил основы немецкого музыкального театра – ему принадлежат первые немецкие опера и балет (с пением); он один из создателей оратории и кантаты Германии. Главным направлением его творчества были вокально-инструментальные концерты, мотеты и песнопения на библейские тексты.

По давней протестантской традиции, он выступал в своих произведениях в первую очередь не как музыкант, а как наставник, утешитель, стремясь пробудить и укрепить в своих слушателях стойкость и человечность.

**Англия.**

**Генри Пёрселл (1659(?)-1695)**

Его детство и вся жизнь, если не считать непродолжительных поездок с королевским двором, прошли в Вестминстере. Мальчик рос в идеальном окружении. Его отец был профессиональным музыкантом и занимал видное место на королевской службе в период Реставрации, вплоть до своей смерти в 1682 году. В октябре 1662 года отец получил место личного музыканта короля (исполнителя на лютне и виоле, певца). Отец определил маленького Генри в хор королевской капеллы. В ней было двенадцать воспитанников, за ними наблюдал учитель, который обучал их пению, следил за жильем, питанием, чистотой одежды и общеобразовательной подготовкой (в нее входили правописание и латынь). Кроме того, мальчики обучались игре на лютне, скрипке и органе. Поскольку Королевская капелла должна была располагать лучшими голосами, преподаватели школы постоянно объезжали всю Англию в поисках самых способных детей. Когда мальчикам подходило время покидать хор, их не бросали на произвол судьбы. После того, как голос ломался, казначейство продолжало содержать их, выдавая 30 фунтов годового жалованья и бесплатную одежду, пока они не найдут работу. Многие в весьма молодом возрасте заняли должности органистов в кафедральных соборах, настолько хорошо они были обучены.

Первая должность Пёрселла, полученная в год, когда произошла мутация, была довольно скромной (из указа 1673 года): «Принять Генри Пёрселла на службу его величества без жалованья на место хранителя, мастера по ремонту и настройщика регалей, органов, вёрджинелов, флейт, рекордеров и всех прочих видов духовых инструментов и помощника Джона Хингстона, с тем, чтобы в случае смерти последнего или отставке по любой причине перевести на должность с жалованьем». (36, с. 22) Регалем называли в Англии маленький портативный орган, рекордер – это исторически ранняя разновидность флейты, так называемая английская флейта. Так четырнадцатилетний Пёрселл начал трудиться – в XVII столетии труд мастера по ремонту и настройке инструментов не считался зазорным и разносторонность считалась обычным явлением. Джон Хингстон, под руководством которого работал юноша, был видным органистом, композитором и исполнителем на виоле, и на его попечении находились инструменты не только Королевской капеллы, но и домашней капеллы королевы, банкетного зала Уайтхолла, дворца Хэмптон-Корт и Виндзорского замка. Очевидно, Пёрселл делал успехи, потому что в 16 лет ему уже доверяли настраивать орган Вестминстерского аббатства, выплачивая 2 фунта стерлингов годового жалованья. Летом 1677 года он занял пост «композитора для королевских скрипок» – ему было всего 18 лет, и он сменил на этом посту одного из самых выдающихся английских музыкантов

того времени Мэтью Локка. Королевский оркестр из двадцати четырех скрипок (включая все разновидности скрипичного семейства) был организован в подражание знаменитому ансамблю французского короля Людовика XIV. Любовь Карла II к музыке не простиралась дальше произведений, легких для восприятия, с подчеркнутым, легким ритмом, слушая который он мог отбивать такт, что зачастую и делал в Королевской капелле.

В конце 1679 года Пёрселл стал преемником Блоу в качестве органиста Вестминстерского аббатства. До нашего времени дошел текст присяги, которую принимали органисты при своем назначении (дается в в сокращении): «...Даю обет должного повиновения, прилежного служения и покорности славным обычаям названной церкви; если же когда-либо я буду приглашен на любую другую должность, которая окажется помехой для моей службы в названной церкви, я согласен отказаться от всех прав, званий и интересов, связанных с таковой, в чем я добровольно подписываюсь, находясь на службе первый испытательный год...».(36, с. 31)

14 июля 1662 года Пёрселл стал одним из трех органистов королевской капеллы. Устав капеллы был строгим. Ее члены были обязаны жить в Лондоне или вблизи него, не имели права поступать на службу в какой-нибудь другой хор, должны были аккуратно и точно приходить в капеллу, «пристойно одетыми в мантии и стихари (но не в плащах и сапогах со шпорами)». Отсутствовавшие по болезни должны были обеспечить себе замену, опоздание считалось серьезным проступком. Если исполнитель приходил после первого «Gloria Patri», ему назначался штраф в шесть пенсов; а если он появлялся после чтения первого отрывка из Библии, он уже считался отсутствующим, и на него налагался штраф в размере одного шиллинга в обычные дни или двух шиллингов по воскресеньям и праздникам. (36, с. 36)

В 1683 году Пёрселл решил на собственные средства опубликовать «Сонаты на три голоса» для двух скрипок, баса и клавесина (органа). В предисловии к ним он писал: «Вместо искусно составленных торжественных речей о красоте и волшебных чарах музыки (несмотря на все ученые панегирики, какие можно выразить словами, она лучше восславит себя сама, исполненная искусной рукой и ангельским голосом) я в предуведомление скажу лишь несколько слов, касающихся предлагаемой книги и ее автора. Что до ее автора, то он искренне стремился к подражанию прославленным итальянским мастерам, главным образом стремясь ввести в обычай серьезность и торжественность музыки такого рода, добиться признания ее соотечественниками, которым уже пора бы почувствовать отвращение к легкомыслию и балладным напевам наших соседей. Автор сознает, что предпринятая им попытка может показаться дерзкой и рискованной, – есть писатели и художники, наделенные более выдающимися способностями, много более искушенные для такого предприятия, чем он сам, которых со временем, как он скромно надеется, побудят к работе его слабые попытки, вдохновив на более успешные начинания. Автор не стыдится плохого знания



итальянского языка, что не может считаться его собственной виной, но принадлежит к недостаткам полученного им образования; однако он может с уверенностью поручиться, что не погрешил против величия и изящества итальянских мелодий, которые он представляет английским музыкантам». В конце предисловия Пёрселл выразил надежду, что его сочинение попадет в руки человека, «обладающего чуткой музыкальной душой, и ... что в этом случае труд его не покажется досадным и ненужным». (36, с. 39) Насколько много было в современной Пёрселлу Англии людей, «обладающих чуткой музыкальной душой»? Об этом можно судить, изучив документальные свидетельства.

В каждом городе Англии существовали струнные квартеты. Когда дневные дела заканчивались, совершенно естественным делом для горячего поклонника музыки было встретиться с друзьями, чтобы петь в ансамбле или играть на скрипке. Это не было привилегией аристократии и среднего сословия. Когда Сэмьюэл Пепис, секретарь Адмиралтейства и любитель музыки, нанимал слуг, он предпочитал брать тех, кто были музыкантами; ему нравилось, когда слуги принимали участие в его любимом развлечении. Любители активно сочиняли музыку. Например, лорд Сэндуич, глава английской Лоцманской ассоциации, и Сайлэс Тэйлор, бывший капитан армии Кромвеля, писали антемы. (Антем – жанр английской церковной музыки типа кантаты на библейский текст). Народ постепенно приучался слушать музыку, именно в то время начали проводиться первые публичные концерты. Поначалу они были скромными, их устраивали в доме неподалеку от собора Св. Павла, где был неплохой орган: «Каждую неделю сходились мастеровые и лавочники, чтобы попеть хором, послушать музыку и выпить кружку эля или выкурить трубку». На этих вечерах входная плата с посетителей не взималась, они платили только за напитки. В 1672 году один из королевских скрипачей Джон Бэнистер открыл концертную гостиную, которая «была обставлена небольшими столами и стульями на манер пивной, за вход брали один шиллинг, и можно было заказывать все, что угодно». Более изысканным было «Собрание джентльменов» – общество, выросшее из домашних концертов сторонников французского музыкального стиля – они обосновались в таверне на Флит-стрит. Вдохновленные их примером, музыканты-профессионалы устроили свой собственный концертный зал на Виллиерс-стрит, который вскоре сделался главным музыкальным центром города. В нем выступали примадонны, итальянские виртуозы и англичане, здесь же проходили концерты в честь высокопоставленных лиц. Говоря о музыке эпохи Реставрации (Реставрация – период после восстановления в 1660 году монархии в лице Карла II Стюарта), нельзя не упомянуть концерты, которые устраивал Томас Бриттон, «угольщик», в комнате, расположенной над его лавкой в Клеркенуэлле. Они начались в 1678 году и скоро привлекли большой круг любителей музыки. Несмотря на скромность помещения, эти концерты много сделали для распространения шедевров европейской музыки. Бриттон был человеком большой культуры и широких интересов, он

наблюдал расцвет гения Пёрселла и впоследствии мог приветствовать на своих концертах Генделя. (36, с. 75-77).

Пёрселл много работал для театра; в наши дни кажется странным, что церковный органист сочинял музыку для театральных развлекательных представлений, но XVII век не признавал герметической изоляции музыканта. Музыка в театре эпохи Реставрации играла важную роль – внимательно ли ее слушали, это совсем иной разговор. Один путешественник из Франции замечал, что люди охотно приходили раньше, желая послушать музыку перед началом пьесы; однако внешние приличия стали соблюдаться публикой значительно позже. Бесконечные разговоры, свистки и даже открытые потасовки в зрительном зале не раз прерывали самые значительные спектакли...

Любопытно читать текст, который автор поместил перед партитурой своей оперы «Альбион и Альбаний»: «Музыка и поэзия всегда признавались сестрами, которые шествуют рука об руку, поддерживая друг друга. Подобно тому, как Поэзия является гармонией слов, точно так же Музыка является гармонией звуков; и как Поэзия возвышается над Прозой и Риторикой, так Музыка есть апофеоз Поэзии. Обе они прекрасны и порознь; но поистине нет ничего прекраснее их союза, ибо тогда не остается желать ни одного из качеств, составляющих их совершенства: соединившись вместе, они выступают как Разум и Красота, воплощенные в одном лице. В нашей стране Поэзия и Живопись уже пришли к совершенству; Музыка пока еще не достигла своей зрелости; как подающее надежды дитя, она лишь предвещает, чем она может стать в Англии, когда ее мастера обретут больше уверенности в себе. Теперь она учится у итальянцев, величайших художников, и перенимает кое-что из французских мелодий, чтобы обрести необходимую легкость и изящество. Находясь вдалеке от солнечных стран, мы развились гораздо позже, чем наши соседи, и должны радоваться, что постепенно стряхиваем с себя наше варварство. Наш век, по-видимому, готов к совершенствованию и к тому, чтобы отличать дикую беспорядочную фантазию от трезвой и четкой композиции».(36, с. 54)

История театральной музыки в Англии весьма интересна. «Англия обычно не торопилась перенимать европейские новшества, возможно, вследствие особенного географического положения, или же благодаря природной осторожности англичан, которая делала композиторов невосприимчивыми к иностранным обычаям и стилям до тех пор, пока они не были досконально изучены. <...> Опера проникла в Англию только после 1656 года и затем ставилась украдкой, чтобы обойти запрет, наложенный Республикой на публичные представления. <...> Мнение публики, по-видимому, совпадало с мнением Сент-Эвримона, считавшего, что хотя музыка и имеет право занимать определенное место в театре, но спектакль, полностью построенный на пении, не заслуживает лестных слов. <...> Неспособность оперы обосноваться в Англии объяснялась, во-первых, безразличным отношением публики и, во-вторых, неприязнью со стороны английских композиторов. Проницательный критик Альфред Эйнштейн заметил:

«Музыка для англичанина не является естественным средством выражения в той мере, в какой она служит итальянцу. Англичанин рассматривает ее как нечто более возвышенное, чем средство для передачи эмоций и страстей. Именно этим объясняется то обстоятельство, что в Англии музыка осталась в подчинении у драмы». <...> В эпоху Реставрации Англия совершенствовала смешанную форму – драматические спектакли, в которых музыка играла важную роль. <...> Сочетание музыки и диалога, характерное для «semi-оперы» (полу-оперы) многих не устраивало. Как писал в мемуарах Норт, «пришедшие ради пьесы, ненавидели музыку, другие, жаждущие слушать музыку, не могли вынести прерывающих ее многочисленных разговорных сцен. ...Было бы лучше, если бы та и другая исполнялись по отдельности...». (36, с. 79-85)

«Дидона и Эней» – единственная опера Пёрселла в строгом смысле этого слова. Она была написана не для профессиональной сцены, а для исполнения в пансионе, постановочные силы которого были гораздо скромнее театральных. По сути, это камерная опера для любителей. Немецкие критики называют это произведение шекспировским по духу, и это справедливо.

В 1692 году славу Пёрселлу принесла музыка к «Королеве фей» – вольной обработке «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Постановка осуществлялась частной антрепризой; в Англии антрепренерам оставалось только с завистью смотреть на европейские оперные театры, находившиеся на государственной дотации и терять деньги, пытаясь угодить английской публике. Автор обработки пьесы точно и лаконично изложил суть проблемы: «То, что несколько частных лиц могло решиться на столь дорогостоящее предприятие – постановку оперы, тогда как за границей ее показывают только монархи и государства, я надеюсь, не вредит чести английской нации. Я осмелюсь утверждать, что если бы нам оказали половину той поддержки, которую оказывают в других странах, в самое кратчайшее время в Англии появились бы танцоры нисколько не хуже, чем во Франции, хотя я не надеюсь, что когда-либо мы будем располагать голосами, не уступающими итальянским» (36, с. 59)

В декабре, перед самым новым 1695-м годом королева Мария стала жертвой жестокой эпидемии оспы. Все англичане любили ее за искренность и доброту. Пёрселл написал для похоронной службы антем «Ты знаешь, Боже, тайны всех сердец». Годы спустя Тадуэй, составляя свой великолепный сборник церковной музыки, писал: «Я спрашиваю всех тогда присутствовавших, как тех, кто понимает музыку, так и тех, кто не понимает, приходилось ли им слышать что-либо столь восхитительное, величественное, и столь возвышенное в своем воздействии, что невольно исторгает у всех слезы, и вместе с тем простое и естественное; все это показывает силу музыки, когда она правильно используется и служит благочестивым целям». (36, с. 64)

Пёрселл скончался 21 ноября, накануне праздника Св. Цецилии, покровительницы всех музыкантов. Место захоронения было выбрано в северном крыле храма, у основания органа, на котором он играл более

пятнадцати лет. Звучала музыка самого Пёрселла – антем и погребальные песни, написанные восемь месяцев назад для похорон королевы Марии. Газета «Пост бой» писала: «Его много оплакивали, потому что он был великим Мастером Музыки». Это простое признание более красноречиво, чем многие стихи, посвященные памяти Пёрселла.

Все творения Пёрселла, дошедшие до нас, созданы в течение пятнадцати лет для двора, театра, церкви и светских салонов. В 1706 году вышел сборник *Orpheus Britannicus*, в предисловии к которому Генри Плэйфорд писал о Пёрселле: «Исключительный талант автора во всех видах музыки достаточно известен; но особое восхищение вызывают его вокальные сочинения, ибо он обладает редким даром выражать силу английских слов, благодаря чему он вызывает волнение, также как и восхищение всех своих слушателей». (36, с. 126) Еще в 1681 году Плэйфорд хвалил композиторов, в том числе и Пёрселла, «умеющих достигать того, чтобы английские слова раскрыли свой истинный, сокровенный смысл; это недоступно итальянцу или французу – они не так хорошо понимают особенности нашей речи».

Эддисон писал в 1711 году: «Итальянские музыканты не могут разделить восторги англичан по поводу сочинений Пёрселла; им трудно признать, что его мелодии прекрасно сочетаются с текстом; дело в том, что оба народа одинаковые чувства не всегда выражают при помощи одинаковых звуков». (36, с.184)

### **Вопросы**

1. Черты стиля барокко в искусстве XVII века.
2. Эстетическая концепция классицизма.
3. Идеал ясности и порядка, культ разума в эстетике Декарта.
4. Классификация аффектов Кирхера и критика этой системы у И. Кунау.
5. Эстетические взгляды Никола Буало.
6. Характеристика новых жанров: оперы, оратории, концерта.
7. Утверждение гомофонно-гармонического стиля в музыке.
8. Клаудио Монтеверди – первый крупный оперный композитор.
9. Джироламо Фрескобальди и итальянские органные традиции.
10. Жан-Батист Люлли – создатель французской лирической трагедии.
11. Генрих Шютц – органист, создатель первой немецкой оперы, оратории, балета.
12. Генри Пёрселл и английская музыкальная культура XVII столетия.

### **Эстетика XVIII века.**

Термин «**Просвещение**» впервые начали употреблять Вольтер и И. Гердер. И. Кант трактовал Просвещение как необходимую историческую эпоху развития общества, базирующуюся на широком использовании человеческого разума для осуществления социального прогресса; успешное применение разума, по Канту, возможно только в условиях преодоления всех форм несвободы в процессе длительного морального совершенствования человеческого рода. Просвещение возникло в XVII веке в Англии и с начала XVIII столетия широко распространилось во Франции; во второй половине

XVIII и первых десятилетиях XIX века это движение начало развиваться в Германии, России, Северной Америке и странах Восточной Европы.

Английский философ и экономист **Адам Смит** (1723-1790) в своих сочинениях часто обращался к вопросам искусства. Он считал, что любой удачный инструментальный концерт включает в себя самое высокое интеллектуальное наслаждение. «Такой концерт может, не прибегая к подражаниям, полностью занять наш ум, наше внимание и не допускать никакого отвлечения мысли. От созерцания и восприятия этого бесконечного разнообразия мелодических звучаний, их организации, последовательности, закономерности, ум испытывает не только большое чувственное, но и высокое интеллектуальное наслаждение, имеющее много общего с тем, которое возникает при созерцании и изучении системы любой науки».

**Вольтер** (1694-1778), для которого непререкаемыми авторитетами были П. Корнель и Ж. Расин, в трактате «Храм вкуса» восторженно отзывается о нормах классицизма. Этим объясняется его противоречивое отношение к Шекспиру – он писал, что это гений «мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный», и в то же время у него «не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил». Позже Вольтер стал критиковать такие принципы классицистов, как правило трех единств, невозможность смешения на сцене трагического и комического, строгое деление жанров на высокие и низкие («все жанры хороши, кроме скучного» – афоризм Вольтера). Иначе, чем классицисты он понимал вопрос следования древним мастерам: «Мы должны восхищаться тем, что было у древних безусловно прекрасного; мы должны применяться к тому, что было красивого в их языке и нравах, но следовать им слепо во всем было бы большим заблуждением <...> Будем восхищаться древними, но не станем допускать, чтобы наше восхищение превратилось в слепой предрассудок». (13, ч. I, к. 2, с. 128)

Вольтер различал «здоровый» вкус, который выражается в стремлении к естественности и простоте, и «извращенный» – тяготеющий к напыщенности и жеманству. Он признавал разнообразие эстетических вкусов, определяемых неодинаковыми условиями жизни людей, однако был убежден, что общие правила безупречного вкуса существуют так же, как и правила арифметики

**Дени Дидро** (1713-1784) – глава французских энциклопедистов, философ, драматург, поэт, теоретик искусства и художественный критик. Принятое английскими просветителями положение о том, что искусство должно смягчать нравы, Дидро развивает в последовательную программу воспитания граждан. Художник, по мнению Дидро, должен стать «наставником рода человеческого», а его творчество должно «устрашать тиранов», выносить приговор пороку и злу. «Изобразить добродетель приятной, порок отталкивающим, выпятить смешное – вот какова цель всякого честного человека, берущего в руки перо, кисть или резец». (13, ч. I, к. 2, с. 136) Дидро пишет, что искусство только тогда сможет учить людей, когда будет способно «выражать какое-либо великое правило жизни» и будет безусловно правдивым. Следующее высказывание Дидро звучит как

пророчество: «Прекрасная вещь – экономические науки, но они огрубляют нравы. Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в кармане и с деловыми бумагами под мышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток, увлекающий вас, чужд гениальному». (13, ч. I, к. 2, с. 140)

**Жан Жак Руссо (1712-1778)** пишет о том, что цивилизация породила тунеядство и роскошь, эгоизм и ложь, люди «поставлены в такие условия, что их совместная жизнь невозможна без того, чтобы остерегаться друг друга, обманывать, предавать, разорять один другого». (13, ч. I, к. 2, с.144) «Нет больше искренней дружбы; нет истинного уважения; нет заслуженного доверия. Подозрения, мрачные страхи, холодность, осторожность, ненависть, предательство будут вечно таиться под однообразным и обманчивым покрывалом вежливости, под этой хваленой учтивостью, которой мы обязаны нашему просвещенному веку. <...> У нас не хвалятся своими достоинствами, но унижают достоинства других. У нас не наносят грубых оскорблений своим врагам, но умеют ловко оклеветать их. Национальная вражда угасает, но с нею гаснет и любовь к отечеству. Невежество, достойное презрения, сменяется опасным скептицизмом». (13, ч. I, к. 2. с. 144-145)

Руссо критиковал классицистский театр и жеманное искусство рококо; у народа «неиспорченного и добродетельного» такое искусство надо бы заменить праздничными зрелищами, самодеятельными кружками, певческими обществами, танцевальными вечерами и т. д. «Как вы думаете, что изображают выставленные на всеобщее обозрение в наших садах статуи, а в галереях картины – лучшие произведения искусства? Защитников отечества или, быть может, еще более великих людей – тех, кто обогатил его своими добродетелями? О нет, это образы всех заблуждений сердца и ума, старательно извлеченные из древней мифологии и слишком рано предложенные вниманию наших детей, – без сомнения, чтобы перед глазами у них были собраны образцы дурных поступков, еще прежде, чем они выучатся читать». (13, ч. I, к. 2. с. 145)

«Изящные искусства» не должны быть «гирляндами цветов», которыми украшают «железные цепи, ссывающие людей, заглушают присущее людям сознание исконной свободы <...> заставляют их любить своё рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами». (там же, с. 145) Искусство должно защищать свободу и справедливость.

Руссо был основателем сентиментализма – для писателей этого направления характерен культ личного, искреннего и естественного, скромного и безыскусно простого.

Возглавляя музыкальный отдел «Энциклопедии», Руссо составил собственный «Музыкальный словарь». Не соглашаясь с позицией Рамо и Д'Аламбера, видевших основу музыки в гармонии, Руссо подчеркивал главенство мелодии, поскольку она прямо выражает страсти людей. Руссо обосновал интонационную природу музыкального искусства: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания или

радости, угрозы, стоны; в ее сферу входят все вокальные знаки страстей. Она подражает интонации языка и тем оборотам, которые в каждом наречии соответствуют определенным душевным движениям. Она не только подражает – она говорит; и в ее нечленораздельной, но живой, пылкой и страстной речи во сто раз больше энергии, чем в речи обычной. Вот откуда сила музыкальных подражаний; вот откуда власть пения над чувствительными сердцами». (там же, с. 146)

Руссо верил во всемогущество воспитания. Он считал, что если общество мешает правильному воспитанию ребенка, с ним нужно заниматься на лоне природы, в естественных условиях, учитывая его склонности, способности и интересы. Музыка в системе воспитания Руссо отводится почетное место.

**Иоганн Винкельман** (1717-1768) приобрел наибольшую известность после выхода в свет «Истории искусства древности». Эта книга – первый образец научной истории искусства, где оно рассматривается в целом – его возникновение, развитие, расцвет и упадок. Восторженный поклонник античного искусства, Винкельман писал: «...единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми, это подражание древним». (там же, с.159) По этому пути шли Микеланджело, Рафаэль и Пуссен. В их творениях мы находим «не только прекраснейшую натуру, но и больше, чем натуру, а именно, некую идеальную красоту, которая... создается из образов, набросанных разумом». (там же, с. 159)

Винкельман считал главными чертами образов греческой скульптуры «благородную простоту» и «спокойное величие». Эти черты являются выражением «великой и уравновешенной души» грека, души, не подчиняющейся страстям, а повелевающей ими. Как бы ни бушевало море, его глубины всегда остаются спокойными. (там же, с. 160)

В 1790 году Бетховен написал песню на стихи Готлиба Конрада Пфэффеля (1736-1809); исследователи эпохи Просвещения считают, что в этом тексте изложена этическая программа наиболее радикально настроенных просветителей:

1. Кто свободный человек?

Тот, кому закон –  
        лишь собственная воля,  
а не прихоти деспота,  
тот свободный человек!

2. Кто свободный человек?

Тот, кто уважает закон,  
не делает ничего запретного,  
не желает ничего  
        помимо возможного –  
тот свободный человек!

3. Кто свободный человек?

Тот, чью светлую веру  
не могут украсть никакие  
дерзкие насмешники  
и кому не указ никакой священник –  
тот свободный человек!

4. Кто свободный человек?  
Тот, кто даже в язычнике  
видит человеческое,  
кто умеет ценить добродетель –  
тот свободный человек!

5. Кто свободный человек?  
Тот, для кого ни рождение, ни титул,  
ни сюртук, ни военный мундир  
не может заслонить в ближнем брата –  
тот свободный человек!

6. Кто свободный человек?  
Тот, кто, дорожа именем гражданина,  
не сдастся никакому  
коронованному супостату –  
тот свободный человек!

7. Кто свободный человек?  
Тот, кто, пребывая в согласии с собой,  
может противостоять  
извращенному вкусу  
великих и малых –  
тот свободный человек!

8. Кто свободный человек?  
Тот, кто, верный своему сословию,  
способен терпеть  
даже неблагодарность отчизны –  
тот свободный человек!

9. Кто свободный человек?  
Тот, кто, даже придись ему  
пожертвовать благом и жизнью  
за свободу, ничего не потеряет –  
тот свободный человек!

10. кто свободный человек?  
Тот, кто, слыша зов смерти,



может храбро сойти в гроб  
и храбро оглянуться назад –  
тот свободный человек!  
(17, с. 88-89)

Писатель и критик **Иоганн Гаман** (1730-1788) системе правил и канонов в искусстве решительно противопоставлял личность гения. Он считал поэзию «древнейшим языком человеческого рода», поскольку ощущения и страсти «говорят лишь образами и понимают только их». Настоящие основы искусства он видел в фантазии поэта, его поэтическом произволе – все это он находил в народном творчестве и псалмах. Он настаивал на том, что самобытная личность художника всегда способна на непосредственное, спонтанное овладение истиной.(13, ч. I, к. 2, с. 170)

**Иоганн Готфрид Гердер** (1774-1803) считал, что развитие народов составляет единую цепь, где каждое звено связано с предшествующим и последующим и направлено к гуманности как высшему состоянию. Он считал, что культура сплавливает людей воедино; важнейшими элементами культуры являются язык, ремесло, искусство, семейные отношения, религия и государство. Гердер выдвигает принцип исторического подхода к искусству – каждое явление культуры может быть понято только при изучении тех условий, в которых оно возникло: «Разве возможно сочинять и петь в наши дни «Илиаду»? Разве возможно писать, как писали Эсхил, Софокл, Платон!» (там же, с. 171) Гердер обосновал идею единства языка и мышления, их естественного происхождения и развития. Он положил начало современной фольклористике, так как был одним из первых собирателей песен гренландцев, шотландцев, испанцев, итальянцев, французов, эстонцев, татар.

**Джон Локк** (1632-1704) был основоположником английского Просвещения. Его теория эстетического воспитания такова: идеалом он считает джентльмена, одновременно предприимчивого и с безукоризненными манерами. Он отличается рассудительностью, самообладанием, расчётливостью, бережливостью, стремлением к накоплению богатства. Его охотно принимают в высшем обществе – он превосходно танцует, блестяще фехтует и ездит верхом. В «Педагогических сочинениях» Локк отмечает: «Танцы сообщают детям на всю жизнь изящество движений и – что важнее всего – мужественность и приличную уверенность в себе; поэтому я считаю, что учить их танцам никогда не может быть слишком рано, если только они уже достаточно выросли и окрепли, чтобы быть способными к этому занятию. Но вы должны непременно пригласить хорошего учителя, который знает и умеет учить изящному и приличному – тому, что придает свободу и непринужденность всем движениям тела.<...> Фехтование и верховая езда считаются столь необходимой частью воспитания, что если пренебрегать ими, это было бы сочтено за большое упущение; верховая езда, которой учатся большей частью в больших городах, является с точки зрения здоровья одним из лучших упражнений, какие можно иметь в этих местах удобства и роскоши; и пока джентльмен живет в этих местах, оно должно занять

соответствующее место среди его занятий. Верховая езда сообщает человеку твёрдую и грациозную посадку в седле и умение дрессировать своего коня». (13, с. 89-90)

Из всех искусств, которые могли бы играть роль в процессе воспитания джентльмена, Локк готов отдать предпочтение живописи, но предупреждает, что «плохая живопись – одна из самых скверных вещей на свете». К тому же есть в этом занятии определенная опасность: способный человек ради живописи «забросит все остальные полезные занятия», а если склонности к живописи нет – «время, труд и деньги, которые должны быть на нее потрачены, окажутся выброшенными на ветер». (там же, с. 90)

Несмотря на то, что «умение хорошо играть на некоторых инструментах многими высоко ценится», Локк полагал, что в процессе воспитания без этого лучше все же обойтись, ведь молодому человеку нужно затратить так много времени, чтобы достичь хотя бы среднего уровня в музыкальном искусстве. Локк замечает, что редко слышал, чтобы «среди способных и деловых людей» кого-либо «хвалили и ценили за выдающиеся достижения» в области музыки. Вообще, «среди всех вещей, которые когда-либо включались в список светских талантов», музыке «можно было бы отвести последнее место». (там же, с. 90)

**Иммануил Кант** (1724-1804) – родоначальник немецкой классической философии – в 70-е годы XVIII века сформулировал два важнейших эстетических понятия: «эстетическая видимость» (сфера, где существует красота) и «свободная игра». «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран. Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковверных, а выражает истину». Наслаждение искусством по Канту – это «соучастие в игре». Художественную практику Кант понимает как нравственное деяние.

Учение об искусстве занимает сравнительно небольшое место в эстетике Канта. Искусству дается определение от противоположного: это не наука, не природа, не ремесло. Для восприятия искусства нужен вкус, для творения – гений. Художественный гений, по Канту, наделен четырьмя необходимыми признаками: он создает нечто, выходящее за пределы правил; произведения его служат образцом; не поддается объяснению то, как возникло его произведение; его сфера – не наука, а искусство. В дальнейшем Кант прибавил к сфере гения всю область творческого воображения.

Высшим в искусстве Кант объявил то, что возвышается до изображения идеала.

Кант разделил так называемые эстетические искусства (имеющие целью доставить удовольствие) на те, которые существуют для удовольствия как такового, приятного провождения времени (шутки, смех, сервировка стола, застольная музыка, забавная вещь, игры), и на изящные искусства, которые содействуют «культуре способностей души для общения между людьми». Кант полагал, что в отличие от ремесла предмет изящных искусств должен казаться свободным от «всякой принудительности произвольных правил» и

может прекрасно описать вещи, «которые в природе безобразны или отвратительны».

Кант рассматривает искусство как «видимость, которой дух играет» и через которую раскрывается истина, доставляется наслаждение. Суждение вкуса, считает он, есть свободная игра познавательных способностей.

Кант замечал, что «...нельзя научиться вдохновению сочинять стихи, как бы подробны ни были все предписания для стихотворства и как бы превосходны ни были образцы его». (13, ч. I, к. 2, с. 204) И еще важная деталь – «стихотворение может быть милым, изящным, но лишенным духа». Что подразумевает Кант под «духом» в эстетическом значении? Дух – это принцип, оживляющий материал художественного произведения и приводящий в движение наши душевные силы. Этот принцип есть способность воплощения эстетических идей: «под эстетической идеей, – писал Кант – я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, ...никакое понятие не может быть адекватно ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным».

Кант дал свою классификацию искусств. Поскольку люди передают свое состояние другим тремя способами – словом, движением и тоном – этим средствам сообщения соответствуют три главных вида изящных искусств: словесные (красноречие и поэзия), изобразительные (живопись и пластика, причем пластика включает валяние и зодчество), искусства игры ощущений (музыка и искусство красок).

Кант считал, что судьба изящных искусств может быть весьма незавидна, если они так или иначе не связаны с этическими идеями. Поэзию он поставил на первое место среди искусств: ей свойственно выражение подлинного богатства мысли. Музыка способна вызывать сильные душевные волнения, в этом она созвучна поэзии, но поскольку она слабо обогащает интеллект человека и недостаточно влияет на развитие духовной культуры, Кант отводит ей в своей классификации низшее место. В области изобразительных искусств Кант отдает предпочтение живописи, так как она расширяет поле нашего созерцания больше, чем это доступно другим искусствам.

Что Кант считает прекрасным? То, что нравится своей чистой формой безо всякого интереса: цветы, орнамент из листьев, беспредметные узоры, арабески, инструментальную музыку без названия и программы. Все это – воплощение «свободной красоты». (13, с. 181-207)

**Фихте** (1762-1814) свое понимание художественного творчества, сущность искусства и его назначение изложил в 35-м параграфе «Системы учения о нравственности». Он писал, что если наука развивает рассудок человека, а мораль – его нравственность, то искусство призвано формировать целостного человека. «Искусство формирует не только ум, как это делает ученый, и не только сердце, как нравственный наставник народа; оно формирует целостного человека, оно обращается не к уму и не к сердцу, но ко всякой душе в единстве ее способностей; это нечто третье, состоящее из двух первых». (13, с. 210) Искусство способно внушить мысль, что истинная

красота есть только в духовной сфере. Это приводит человека к освобождению от власти чувственности и направляет его по пути нравственного совершенствования. Обращаясь к художнику, Фихте напутствует его: «Остерегайся из корыстолюбия или стремления к мимолетной славе отдаться испорченному вкусу твоего века: старайся воплотить идеал, витающий перед твоей душой, и забудь все остальное. Пусть художник вдохновляется только святостью своей профессии; пусть он научится служить своим талантом не людям, а только своему долгу; и тогда он будет созерцать своё искусство совершенно другими глазами, он станет лучшим человеком, и притом лучшим художником». (там же, с. 211)

**Гегель** (1770-1831) главное назначение искусства видел в следующем: «...Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме <...> оно имеет свою конечную цель в самом себе. <...> Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому и не определяют его понятия».

Идеал, т. е. «всеобщая идея художественно прекрасного» – центральное понятие эстетики Гегеля: все богатство и многообразие мирового искусства рассматривается им в контексте стремления к идеалу и выхода за пределы его.

Гегель убежден, что «художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты».

Гегель считал, что искусство обладает способностью «менять нашу точку зрения на предмет».

Эстетика Гегеля носит исторический характер: «Каждое художественное произведение принадлежит своему времени, своему народу, своей среде и зависит от особых исторических и других представлений и целей».

Гегель пишет о трех основных ступенях развития искусства: символической, классической и романтической. Символическая ступень – это искусство стран Древнего Востока (Египта, Индии, Ирана, Палестины и др.). Классическая ступень – Древняя Греция. Романтическая – искусство Средневековья, Возрождения, художников XVII-XVIII вв. и немецких романтиков. Романтическую ступень развития искусства Гегель связывал с эстетической категорией возвышенного, именно тогда на первый план вышли поэзия и музыка, в которых, по Гегелю, идея и дух превалируют над формой, материей. Он анализировал признаки «разложения романтического искусства», предсказывал его «распад», констатируя, что ни Данте, ни Шекспир «не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано – высказано до конца». «Таким образом, символическое искусство ищет то совершенное единство внутреннего смысла и внешнего облика, которое классическое искусство находит... и за пределы которого выходит романтическое искусство в избытке своей духовности». То, что однажды возникло, как бы оно ни было

прекрасно, в силу собственных противоречий должно уступить место другому. (13, ч. I, к. 2, с. 221-237)

### **Музыкальная практика XVIII века.**

#### **Италия**

Антонио Вивальди (1678-1741) родился в Венеции. Там он прожил всю жизнь, не считая последних месяцев жизни в Вене, там написал около 750 своих сочинений. Музыка в Венеции процветала с момента прибытия в 1527 году фламандца Адриана Вилларта, сделавшего капеллу Св. Марка лучшей в Европе, и вплоть до смерти Монтеверди в 1643 году. Венеция была оперной столицей в XVII веке, а в начале XVIII в ней творили Б.Марчелло, Т. Альбиниони и А. Вивальди. «Всенародный энтузиазм в отношении этого искусства непостижим» – писал о венецианских любителях музыки президент Дижонского парламента Шарль де Брос. (4, с. 10) Драматург К.Гольдони писал о жителях: «Они поют на площадях, на улицах и на каналах; лавочники поют, продавая товар, ремесленники за работой и гондольеры в ожидании пассажиров». Гёте оставил свое впечатление о гондольерах: «К чести Тассо не будем забывать, что в большинстве своем гондольеры знают «Освобожденный Иерусалим» наизусть почти целиком, а иные и целиком и что они проводят летние вечера, перекликаясь из лодки в лодку, ибо, несомненно, поэма Тассо – отличная баркарола. Прежде лишь Гомер удостаивался подобного исполнения, и с тех пор ни одну эпическую поэму таким образом не использовали». (4, с.13) Француз Анж Гудар писал из Венеции в Париж своему патрону: «Жаль милорд, что Вас тут нет, ибо я мог бы устроить Вам великолепный концерт посреди площади Св. Марка – с хором из пятидесяти человек, которые все поголовно были бы настоящими попрошайками, умеющими, однако, звучать не хуже парижской Оперы. Только не подумайте, будто сии виртуозы умеют читать ноты, ибо почти все они слепы». (4, с. 17) Вот в таком необыкновенном городе родился будущий великий скрипач и композитор.

Отец его, Джованни Баттиста Вивальди, занимал должность скрипача капеллы Св. Марка. В этой капелле легендарное расположение в пространстве голосов и инструментов предложило в XVII музыкальное семейство Габриели. Бесплотные, почти сверхъестественные голоса певцов достигали ушей прихожанина справа и слева, спереди и сзади, а удаленность и возвышенность источника этих голосов придавало звучанию мистическое измерение.

В оркестр отца взяли под именем Джованни Баттиста Россо – Рыжий, и сына вся Венеция называла «Рыжим аббатом». Вивальди-отец несомненно был одним из лучших скрипачей своего поколения; в 1689 году он был принят в Ospedale dei Mendicanti на должность «маэстро инструменталистов» (на эту должность брали лучших музыкантов города), а в «Путеводителе для иностранцев» 1713 года он был назван рядом с сыном в перечне выдающихся венецианских скрипачей.

Антонио Лючо был старшим из шестерых детей в семье – он родился 4 марта и в тот же день был крещен прямо в родительском доме, так как был слаб (в свидетельстве о крещении даже говорилось об «опасности смерти»). В семье было решено, что юноша примет сан: в 1693 году его причислили к младшему духовенству, в 1699 году – к старшему духовенству, 24 марта 1703 года состоялось рукоположение в священники; через пять месяцев Вивальди приняли в Ospedale дела Пьета учителем скрипичной игры. Удивительная деталь: служить в церкви и одновременно играть в оркестре в Венеции дозволялось, священники играли даже в оперных оркестрах. Как записал в 1720 году английский путешественник Эдуард Райт, «здесь совершенно естественно видеть в оркестрах священников, и всех превзошел прославленный у нас своими концертами знаменитый Вивальди – здесь его называют «Рыжий аббат». (4, с.22) Вивальди, будучи священником, не служил мессу – причину этого он объясняет в письме маркизу Бентивольо из Феррары в 1737 году: «Я уже двадцать пять лет не служил мессу и никогда не буду служить, но не потому, что я в запрете или отрешен от священства (в чем Ваша Светлость может убедиться, а по собственному моему выбору, именно из-за недуга, от рождения и до сей поры меня гнетущего. Тотчас после моего рукоположения я служил в церкви год или чуть дольше, но затем перестал, ибо в течение названного срока трижды по причине некоего недомогания бывал вынужден покинуть алтарь, не завершив мессу. По этой же причине я всегда остаюсь дома, а ежели покидаю его, так только в лодке либо в карете, ибо боль от стеснения в груди не дает мне возможности ходить пешком. Меня не приглашает ни один cavaliero, ни одна глава Республики, ибо всем им известно о моем недуге. Обычно я могу выйти после полдника, но никогда пешком, по таковой причине и не служу мессу. Три карнаваловых сезона подряд ради оперы я посещал Рим, однако же вашей Светлости известно, что мне никогда не предлагали служить мессу и я играл лишь в театре; вашей Светлости известно также, что его Святейшество сам пожелал услышать мою игру и удостоил ее многих похвал. Меня приглашали также в Вену, и там я также ни разу не служил. В Мантуе я провел три года при дворе принца Дармштадтского... Любая моя поездка стоит мне весьма дорого, ибо я всегда вынужден путешествовать с четырьмя или пятью людьми, готовыми оказать мне помощь. Всё, что я делаю хорошо, я делаю дома, за письменным столом».(4, с.23-24) Хотя Вивальди мучился от приступов удушья (предполагают, что эти приступы сродни астме), работоспособность его была невероятной – он преподавал игру на нескольких инструментах, дирижировал хорами и оркестрами, очень много сочинял и ездил повсюду в качестве импрессарио и директора собственных опер. Чтобы представить себе место его постоянной службы – Ospedale дела Пьета – нужно вникнуть в систему образования, возникшую в Венеции того времени и до сих пор вызывающую удивление и восхищение.

В Венеции была создана одна из наиболее достойных образовательных систем из существовавших в Европе в эпоху Барокко. Забота об обездоленных детях (сиротах, калеках и нищих) практиковалась во многих

странах, но лишь в Венеции было решено дать местным ospedali («лечебницам») музыкальное направление. Давая отменное образование девочкам из самых низших слоев общества, Венеция выросла в величайший европейский центр вокальной и инструментальной музыки. Еще с XVI века в европейских городах, опустошаемых эпидемиями, войнами и голодом, возрастало число брошенных детей, которым нужно было обеспечить приемлемые условия жизни. Церковные власти помещали их в специальные заведения, и к XVIII веку эти заведения уже имели солидную репутацию. В них детей приобщали к культуре и давали профессиональные навыки, чтобы впоследствии они могли прокормить себя и в свой черед помочь обездоленным. В ежедневной жизни этих приютов центральное место заняла музыка, и четыре неаполитанских приюта были преобразованы в первые в Европе консерватории – именно оттуда в XVIII веке выходили лучшие театральные музыканты. В Неаполе школы были в основном для мальчиков – только в одну принимали девочек. В Венеции бесплатно учиться музыке могли только девочки. В венецианских приютах мальчиков держали недолго – их отдавали подмастерьями в одну из ремесленных корпораций. Девочки покидали приют не ранее, чем выйдут замуж (им давалось щедрое приданое от приюта) или примут постриг в монастыре. В Венеции с XIII века были открыты четыре оспедали – для прокаженных и страдающих неизвестными недугами, для детей-сирот и подкидышей, для неизлечимых больных и для помощи людям в случае голода. Тот, в котором служил Вивальди – Оспедале Св. Марии дела Пьета – открылся в 1346 году ради сирот и подкидышей; он разместился на главной набережной метрах в двухстах от Дворца дождей. Во внешней стене была ниша, где родители, решавшие подкинуть ребенка, оставляли маленьких девочек. В 1738 году в этом приюте было более тысячи человек. Как писала в 1707 году венецианская газета, «маленькие певицы из Оспедалетто поют рождественские песни, словно ангелы, и голоса их звучат над яслями столь благостно, что слушатели мнят себя в Вифлееме». (4, с.87) Русский путешественник писал в 1698 году: «Здесь именуются обители для девиц, в коих они играют на органе и других инструментах и поют столь восхитительно, что нигде более во всем свете не услышать столь же сладостного и гармоничного пения. Посему люди едут в Венецию отовсюду, привлеченные желанием насладиться сими ангельскими песнями, особливо в Инкурабили (название одного из приютов – М. Т.).(4, с. 92) Воспитанницы многие годы обучались у лучших учителей, каких могла предоставить Венеция, например, великая скрипачка Джакомина Стромба из Инкурабили училась под руководством знаменитого Тартини. Шарль де Брос писал в 1739 году: «Самая восхитительная музыка здесь – в больницах. Их четыре, все для незаконных или для осиротевших дочерей или для тех, чьи родители не в состоянии их содержать. Они получают образование на средства республики и учатся почти исключительно музыке, а посему поют, словно ангелы, а играют на скрипках, на флейтах, на гобоях, на виолончелях, на фаготах, на органах – словом, даже самому большому инструменту их не испугать. Содержат их взаперти, как монахинь. Они,

однако, выступают перед публикой; в каждом хоре примерно по сорок девиц. Уверяю вас, что нет ничего приятнее, чем увидеть юную девицу – милостивую монашку в белом платье, с букетиком цветов граната за ухом, дирижирующую оркестром и отбивающую ритм с едва вообразимой грацией и точностью. Пение их внушает восторг отчетливостью и легкостью, ибо французская мода растягивать и округлять звуки здесь пока неизвестна. Особенно примечательна диапазоном голоса и скрипичным тембром Дзаетта из Инкурабили – ничуть не сомневаюсь, что она проглотила скрипку Сомиса (знаменитого скрипача и композитора XVII века – М. Т.)! Именно она собирает всех поклонников, и если вы хоть кого-либо с нею сравните, толпа вас изобьет. Однако, друзья мои, пока нас никто не слышит, знайте: Маргарита из Мендиканти нисколько не хуже, а на мой вкус даже и лучше». (4, с.95). Ж.-Ж. Руссо писал о концерте в Мендиканти, что «не мог и вообразить ничего столь великолепного и вместе с тем трогательного, как эта музыка» (4, с. 96)

В Инкурабили было исключительное собрание музыкальных инструментов: спинеты работы Донато Ундео, клавесины работы Бартолотти, арфы, псалтерионы и все виды скрипок и виолончелей. Именно для девочек Инкурабили Никола Порпора, превосходный мастер неаполитанской школы, написал *Salve Regina* и другие произведения. Для оспедали сочиняли музыку Гассе, Лотти, Гаспарини, Легренци – лучшие мастера своего времени. Очень строго соблюдалось правило: возвращаясь в мир, девушка лишалась права петь или играть на музыкальных инструментах, тем более публично – супруг должен был подписать под присягой соответствующее обязательство. При малейшем нарушении запрета девушка лишалась выданного попечителями приданого.

Ла Пьета, где служил Вивальди, имела некоторые особенности. Благодаря нескольким *maestri* и энтузиазму учениц Пьета все больше специализировалась на инструментальных концертах. Между 1712 и 1722 годами многие путешественники упоминали о «знаменитой Анне-Марии из Пьета», равно виртуозно игравшей на клавикордах, скрипке, виолончели, *viola d'amore*, лютне, теорбе и мандолине. На вершине учительской иерархии находился *maestro di coro*, всегда известный композитор, сочинявший для праздничных служб пьесы и оратории (в Пьета наиболее торжественно отмечали праздники Пасхи и Благовещения). Вивальди не дослужился до этой должности, он занимался исключительно оркестром, а в оркестре главным образом струнными и, вероятно, не желал взять на себя ответственность за весь хор (под словом «хор» тогда понимали ансамбль и голосов и инструментов). В одном из приказов говорится, что учителю следует «непрерывно... елико возможно научить воспитанниц знанию и пониманию используемых ими для игры орудий». (4, с.116) Вивальди поступил учителем скрипки (а позже *viola inglese*), когда ему было 25 лет. Он также нес ответственность за выбор наилучших инструментов. Первый документ, описывающий концерт юных учениц Вивальди (май 1704 года, статья в «Палладе Венета»), гласит: «В воскресенье, во время вечерней



службы, воспитанницы Пьета исполнили инструментальную симфонию, каковая благодаря размещению музыкантов во всех четырех углах храма была столь гармонична и столь нова по самой своей сути, что музыка сделалась драгоценным средоточием восторга, так что казалось, будто сия композиция скорее с небес, нежели от людей». (4, с. 113) Общий энтузиазм побудил администрацию Пьета в 1716 году создать новую должность – *maestro dei concerti*. В этом же году Вивальди написал «Победоносную Юдифь» – латинскую ораторию, которая длилась почти три часа. В оркестре он использовал две блок флейты, два гобоя, два кларнета, две трубы, литавры, мандолину, четыре теорбы, орган, пять *viole inglese*, *viola d'amore*, струнный ансамбль и *basso continuo*. Постановка была впечатляющей, а по оркестровому богатству ничего подобного не было тогда ни в одной опере.

В общей сложности Вивальди посвятил службе в приюте более двадцати лет, сочинил там пятьсот концертов и симфоний для струнных и *continuo* и девяносто сонат. Он создавал эти композиции для лучших учениц, именно потому у него есть, например, тридцать девять концертов для фагота, в Венеции начала XVIII века почти не употребительного. Повезло также и преподавателям, которые трудились рядом с ним: концерты для гобоя он написал для Эрдмана и Зибера, принятых в 1707 и 1713 годах, виолончельные концерты – для учителей Вандини и Алипранди, пришедших в 1720 году. Вивальди опубликовал при жизни почти сто концертов (пятую часть написанного) и быстро превратился в фигуру европейского масштаба. Он знал, что Сала и Бартолли, главные итальянские издательства, технически очень устарели, потому вслед за другими композиторами стал посылать ноты прямо в Амстердам, минуя местных издателей. Благодаря этому его музыка с огромной быстротой распространилась по Европе. Сейчас мы знаем Вивальди как мастера инструментальной музыки, но его современники также знали Вивальди-оперного композитора. Аббат Конти одним штрихом описал Венецию времен Вивальди: «Здесь говорить лишь об одном – какие оперы готовятся к постановке» (4, с. 158). Между 1637 и 1699 годами в Венеции открылось шестнадцать театров, и композиторы были плодовиты, например, Франческо Кавалли между 1640 и 1660 годами сочинил тридцать две оперы! Театров было семь, и ни один из них не пустовал; конкуренция между ними была очень велика, что заставляло искать лучших певцов, искуснейших оркестрантов и предлагать публике все более грандиозные зрелища. Слушатели категорически отказывались от старых постановок – ни в одном театре не ставили оперу, услышанную в прошлом сезоне. Новых опер являлось так много, что зрители просто не понимали – зачем еще раз ставить старый спектакль ( по подсчетам Штрома в течение XVIII века было исполнено тысяча двести опер, в среднем по двенадцать в год, точнее, в пять месяцев театрального сезона). По части сценической изобретательности Италия обогнала все европейские страны, особенно после того, как Джакомо Торелли применил свой сказочный способ смены декораций. Будучи кораблестроителем, Торелли служил в Арсенале и применил свой талант в постановках Новейшего театра. Он использовал

сложную систему лебедок, канатов и блоков, соединенную под сценой в едином барабане: вращая этот барабан, один-единственный механик мог за несколько секунд преобразовать всё огромное пространство сцены и превратить, например, внутренние покои в парк, а грозное небо в гавань с множеством кораблей. Уже после первых сценических опытов моряки из Арсенала специально отряжались на работу в театр – только у них хватало знаний и умений для того, чтобы всё работало – все эти километры канатов, холстов, реек, не говоря уж о лебедках и барабанах. Под сценой находилась специальная машина – gloria («слава»), поднимавшая снизу вверх разом шестьдесят (иногда и больше) певцов. Благодаря этой машине боги возносились на небеса, а негодяи проваливались в бездну.

Бенедетто Марчелло, писатель и музыкант, в 1720 году создал знаменитую сатиру «Модный театр» («Il teatro alla moda»). «Модный театр» был предложен публике в качестве «простого и надежного руководства к сочинению и постановке итальянских опер в полном соответствии с современными правилами», в нем описаны двадцать восемь категорий театральных деятелей – от композитора до спекулянта входными билетами. О солисте оперы он пишет так: «Ежели вместе с ним на сцене будет кто-то, кто способствует развитию сюжета либо поет небольшую арию, наш певец примется посылать приветы сидящим в ложах маскам или улыбаться оркестрантам, или еще что-нибудь в том же роде, и тут уж публике станет совершенно ясно, что перед нею синьор Алипио Форкони, кастрат, а вовсе не принц Зороастр, коего он изображает. А пока играют вступление к арии, он отойдет к кулисе, возьмет понюшку и начнет объяснять друзьям, что сегодня, мол, он не в голосе, потому что, мол, простудился, – и прочее подобное. Когда же он, наконец, приступит к своей арии, то хорошенько позаботится тянуть каденцию сколько пожелает, изобретая на свой лад различные пассажи и фиоритуры – а капельмейстер тем временем уберет руки с клавиатур и возьмет понюшку, дожидаясь пока певец истратит все свое время».(4, с. 205)

О певицах Марчелло пишет еще язвительнее: «Когда либреттист в сопровождении импресарио явится к ней прочитать оперу, она едва дослушает собственную партию и тут же заявит, что вот это и это надобно переделать по ее вкусу: убрать из речитатива такие-то строки, добавить к речитативу такие-то строки, а еще должны быть сцены рыданий, отчаяния, безумия – и так далее. Она всегда будет опаздывать на репетиции...никогда не споет арию с первого раза... будет то и дело заставлять оркестрантов вернуться к началу, потому что они, мол, слишком быстро играют...Она пропустит множество репетиций, а извиняться будет присылать мать. Она всегда будет жаловаться, что ее наряд сшит бедно и совершенно немодно, да и вообще его уже кто-то носил, и так заставит синьора Проколо всё переделать, а потом снова все отошлет к портному, к сапожнику и к парикмахеру – и так не раз и не два... Уже на сцене арии свои она будет петь, отбивая такт ногой или веером...Певица на первые роли пренебрегает певицей на вторые роли, а та ведет себя точно также с третьеразрядной певицей – не слушает ее, когда

обе на сцене, во время ее арии отходит в сторону, берет предложенную покровителем понюшку, сморкается, смотрится в зеркало и так далее».(4, с. 207)

Композиторам в «Модном театре» также достается: «Прогуливаясь с виртуозами, особенно с кастратами, он всегда пойдет слева и шляпу будет нести в руке, да еще и поотстанет на шаг, ибо помнит, что в опере даже самый заваливающий виртуоз – по меньшей мере генерал, а то и королевский маршал... Все нынешние капельмейстеры непременно удостоверятся, что на афише после имен артистов приписано: Музыка, как и всегда... сочинена знаменитым г-ном NN, капельмейстером, хормейстером, концертмейстером, балетмейстером, постановщиком батальных сцен, и т. д., и т. п.» (4, с. 216)

Вивальди приступил к сочинению опер в тридцать восемь лет, будучи уже признанным по всей Европе мастером инструментальной музыки. Первая опера положила начало его сотрудничеству с театром Св. Ангела, принадлежавшему семейству Марчелло (все театры Венеции носили названия тех приходов, к которым относились, например: театр Св. Иоанна Златоуста, театр Св. Моисея, театр Свв. Иоанна и Павла). Сам Вивальди настаивал на том, что сочинил 94 оперы, из этого количества 23 оперы сохранились лишь в партитурах, а от прочих осталось лишь либретто. Он отдавал свои детища в самые разные итальянские театры, перед ним распахнули двери практически все города Италии, от Папских областей до Тосканы, – за исключением Пьемонта и Неаполитанского королевства. Исследователи творчества Вивальди насчитали, что при его жизни было сделано 80 постановок в различных городах. В родной Венеции слава его как оперного композитора была гораздо меньше, чем у Альбини, Гаспарини, Лотти, Поллароло. Среди певцов, исполнителей главных ролей в операх Вивальди, никто не мог сравниться с Анной Джиро, певицей французского происхождения. Вероятно, Вивальди встретил контральто Анну Джиро и ее сводную сестру и своего рода попечительницу Паолину в один из трех приездов в Мантую в 1718-1720 годах. Анна сразу стала ученицей Вивальди и никогда более не расставалась с учителем. По словам Гольдони, она владела редкостным артистическим даром, что в те времена было редкостью, потому что великие певцы, особенно кастраты, были зачастую на редкость неуклюжи. С 1726 года Анна Джиро стала петь во всех операх своего учителя; он сам говорил маркизу Бентивольо, что «поставить оперу без Ла Джиро просто невозможно» и приберегал для нее лучшие роли.

Начиная с 1737 года Вивальди переживал значительные трудности с феррарскими театрами, где у него из-за постановки опер происходил скандал за скандалом. В 1739 году, когда постановщик Антонио Мауро отказался взять на себя ответственность за долги, набравшие в течение феррарского оперного сезона, Вивальди подал иск в суд и написал ему: «Помните, что пещься об исполнении ваших обязательств, – Ваш долг и что никакие ваши клеветы и гнусные обманы не избавят вас от необходимости заплатить и певцам, и танцорам, и мне. Помните, что неблагодарность есть один из наихудших грехов и что любые увертки – лишь дьявольские козни

ради сокрытия истины. Помните, наконец, что Бог видит, Бог ведает и Бог судит и что за непреклонным правосудием сего Тишайшего государства стоит Господь Всеведущий, Коего надлежит Вам непреложно чтить». Успех опер Вивальди в Венеции был скромным, венецианцы были поглощены более модными композициями, а стиль Вивальди оставался неизменным. Скрипач Джузеппе Тартини так определил особенность положения своего коллеги: «Всякий должен уметь держаться в пределах собственного таланта. Меня звали в Венецию работать для театра, однако я никогда того не желал, хорошо зная, что человеческая глотка – не дека скрипки. Вот и Вивальди, желая отличиться в обоих жанрах, всегда, покуда в одном имел успех, в другом бывал освистан». (4, с. 251) Гольдони зашел так далеко, что назвал Вивальди «посредственным композитором», которого современники скоро забудут.

Вивальди решил уехать в Вену в сентябре 1740 года, чтобы поступить на службу к императору Карлу VI, любителю музыки и превосходному музыканту и обрести признание в этой великой музыкальной столице. Едва он прибыл в Вену, как узнал, что 20 октября Карл VI скончался. Франциск Лотарингский, супруг великой императрицы Марии-Терезии, никак ему не помог. Зима оказалась роковой; никто не знает, чем был болен итальянский мастер – в официальном диагнозе говорилось, что у него было «внутреннее воспаление». 28 июля 1741 года Вивальди умер в бедности и был похоронен в тот же день. Служба, самая простая, состоялась в соборе Св. Стефана – предполагают, что среди хористов, отпевавших Вивальди, был девятилетний мальчик, которого в конце столетия полюбила вся Европа – Йозеф Гайдн.

Композитор, органист и клавесинист **Доменико Скарлатти** (1685-1757) родился в Неаполе, в семье оперного композитора, признанного главы неаполитанской оперной школы, Алессандро Скарлатти. В этой удивительной семье музыкантами были почти все члены семейства. Родственно-цеховой принцип выбора профессии, бытовавший в то время, определил и судьбу Доменико. Отец сам внимательно и настойчиво занимался музыкальным образованием сына. Ему не было еще и 16, когда он занял пост композитора и органиста Неаполитанской капеллы, но вскоре отец отправил его в Венецию, объяснив причины этого решения в письме Фердинандо де Медичи (1705): «Этот мой сын – истинный орел, у него растут крылья. Он не должен пребывать в праздности, и я не вправе быть помехой в его полете». (20, с. 235) Скарлатти довелось поучиться у друга отца Франческо Гаспарини, в 1701-1713 возглавлявшего хор в венецианской церкви Пьета. В Венеции он наслаждался игрой замечательного композитора и скрипача-виртуоза Антонио Вивальди. Ирландский органист Розенгрейв, будучи в Венеции, слышал, как после кантаты, исполненной в церкви Пьета учениками Гаспарини, «серьезный молодой человек в черном платье и черном парике» играл удивительным образом – по признанию Розенгрейва, он никогда не слышал таких пассажей и эффектов, превосходящих ту степень совершенства, которую он считал возможной. Примерно в то время

Скарлатти подружился с Генделем и позже, в Риме у кардинала Оттобони, мецената и любителя музыки, состоялось знаменитое состязание между ними. «Позабыв о своем назначении, зачарованное жюри превратилось в восторженную аудиторию, боявшуюся лишь одного – неизбежного завершения восхитительной дуэли. Энтузиазм музыкантов возрастал, а вдохновение подогревалось – Гендель и Скарлатти продолжали поединок. Исход состязания остался нерешенным».(20, с. 244) Рассказывают, что Скарлатти первым великодушно признал победу Генделя в игре на органе. Братья Плас, знаменитые гобоисты, встретившие Скарлатти в Мадриде, рассказывали после, что когда они хвалили его клавирное искусство, Скарлатти вспоминал имя Генделя и при этом осенял себя крестным знаменем. После Венеции Скарлатти провел 12 лет в Риме, где он служил придворным капельмейстером вдовствующей королевы Польши Марии Казимиры и с 1713 года капельмейстером капеллы Юлия в соборе Св. Петра. В 35 лет он покинул Италию и отправился в Лиссабон, а потом в Мадрид, где при королевском дворе провел вторую половину жизни. Об этом периоде жизни Скарлатти мы почти ничего не знаем, так как все документы погибли во время лиссабонского землетрясения 1755 года. Известно, что у него было девять детей, из которых никто не стал музыкантом.

При жизни Скарлатти вышел только небольшой сборник «Упражнений для клавесина» (1738). В предисловии к сборнику автор написал: «Читатель, любитель ли ты или профессионал, не ищи в этих сочинениях глубокого смысла, но скорее – изобретательную забаву Искусства (*le scherco ingegnoso dell'Arte*), дабы приучить тебя к свободному владению клавишембало. Опубликовать их меня побудила не корысть и не честолюбие, а покорность. Может быть, они тебе понравятся, и тогда я покорюсь новым повелениям угодить тебе в еще более легком и разнообразном стиле. Итак, подойди к этим пьесам как человек, а не как критик, и ты умножишь собственное удовольствие. Предупреждаю тебя, что при указании расположения рук «Д» означает правую, а «М» левую. Будь счастлив».

Клавирные сонаты, их у Скарлатти около 600, занимают центральное место в его творчестве. Переписанные в последние годы жизни самим автором, они были вывезены из Испании в Италию певцом Фаринелли, знаменитым коллегой и другом композитора. Музыка Скарлатти надолго была забыта и возродилась в Европе лишь после смерти Бетховена (в 1839 году Хаслингер издал 200 сонат Скарлатти под редакцией К. Черни). В области техники игры на клавесине итальянский виртуоз применил многое из того, что считалось открытиями пианистов XIX века. Он проявлял невероятную изобретательность в инструментальных пассажах и фигурациях, применял технику *martellato* и двойных нот, глиссандо, репетиции, трели, перекрещивание рук, труднейшие скачки.

В. Ландовска: «Слушая сочинения Скарлатти, мы ясно ощущаем, что находимся в солнечном и теплом климате. Здесь есть и Италия, и Испания – дух латинских стран и Бог Средиземноморья; мы в обществе божества, который по справедливости назван «Бог танцующий». (20, с. 236)

«Я очень остро реагирую на буколическое настроение Скарлатти, его грубоватую веселость. Я люблю его окрыленные ритмы, которые парят над землей. Я также люблю изначальную силу и богатство его ритмической энергии, как и всё мавританское в нем». (20, с. 240)

«Его изящество, очарование, живость и изобретательность неопишутемы. Для человека серьёзного прелесть этой детскости по меньшей мере бессмысленна». (20, с. 238)

«...Его нежная, озорная и неукротимая музыка черпает вдохновение в непрерывном движении. Вспыхивают и исчезают языки пламени; мажорные и минорные тональности сменяют друг друга с быстротой, от которой захватывает дух.<...> Сделать выбор в этом мире волшебства, отбирая одни сонаты и отвергая другие, было трудно». (20, с. 238)

«Скарлатти был наделен подлинным благородством, героизмом и отвагой Дон Кихота. Второй мотив данной сонаты (Ре мажор, К. 443) восхитительно это доказывает. В моем воображении так и возникает гордый идальго в лохмотьях». (20, с. 241)

## **Франция.**

### **Франсуа Куперен Великий.**

«25 июля 1650 года знаменитый французский клавесинист Жак де Шамбоньер отмечал с друзьями праздник Св. Иакова в своем родовом имении. В самый разгар веселья издалека вдруг послышались звуки музыки. Заинтересовавшись, кто исполняет этот концерт, великолепие которого было тут же оценено Шамбоньером и его друзьями, они вышли из-за стола и отправились разузнать имена музыкантов. Они увидели группу юных артистов, собравшихся перед домом: музыканты пришли исполнить для Шамбоньера концерт в день его именин. Это оказались трое братьев из соседней деревни Шом: Луи, самый старший, Франсуа и младший – Шарль. Фамилия их была Куперен. ...Шамбоньер тут же пригласил их сесть за стол с его друзьями и принять участие в пиршестве, ...во время которого предложил представить их ко двору. Искреннее великодушие Шамбоньера положило начало славе династии Куперенов». (20, с. 247)

**Франсуа Куперен** (1668-1733) учился у отца, после смерти которого в 17 лет занял его место органиста церкви Сен-Жерве в Париже. В двадцать пять лет он стал придворным органистом, а в 34 года – придворным камер-музыкантом Людовика XIV. В его обязанности входило давать уроки музыки королевской семье: «...Вот уже двадцать лет я имею честь состоять при короле и обучать почти одновременно его высочество дофина, герцога Бургундского и шестерых принцев и принцесс королевского дома...». (33, с. 197) В последние годы, когда болезнь вынудила его оставить должность, камер-музыкантом при дворе стала его дочь Маргарита-Антуанетта. Куперен обновил стиль старо-французской инструментальной музыки; он сам отмечал, что «сумел вдохнуть жизнь в клавесин» и подчёркивал: «Я предпочитаю то, что меня трогает, тому, что поражает меня». (33, с. 198)

«Он был человеком простым, своего рода «мещанином во дворянстве». Дом с низкими потолками, окруженный крестьянским садом, в котором он жил и умер, не имел ничего общего с Версалем. Куперен знал аристократический этикет Ленотра, им восхищались Людовик XIV и герцог Бургундский. В их салонах он держался, конечно же, скромно, но при этом чувствовал себя легко. Он был небезразличен к званию «кавалера», которого был удостоен, но его природа, видимая сдержанность и учтивость сформировали гладкую внешнюю оболочку, герметично скрывающую человека и его внутреннюю жизнь. <...>Если великолепие Людовика XIV было внешним, то великолепие музыки Куперена заключалось в ее внутреннем богатстве» (20, с. 249)

О своем любимом инструменте Куперен писал: «Клавесин сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличивать, ни уменьшать силу звука, я всегда буду признателен тем, кто благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу сумеет сделать его выразительным. К этому же стремились мои предшественники, не говоря уже о прекрасной композиции их пьес. Я попытался усовершенствовать их открытия». (33, с. 198)

Куперен придавал огромное значение тому, как именно будет исполняться его музыка. В предисловии к третьему сборнику клавесинных пьес он писал: «Я заявляю, что мои пьесы надо играть, следуя моим обозначениям, и что они никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающим подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не прибавляя и ничего не убавляя». Композитора заботило соблюдение на клавесине прежде всего свойственных этому инструменту приемов изложения. «Если на клавесине невозможно усиление звука и если повторения одного и того же звука не очень ему подходят, у него есть свои преимущества – точность, четкость, блеск, диапазон». (21, с. 539)

Известно, что у Куперена и его коллег-музыкантов еще в 1690-е годы, а затем в 1707 году, возникали затруднения в связи с претензиями цеховой корпорации французских музыкантов, которая по своему статуту обладала монопольным правом давать разрешение на преподавание музыки в Париже. Куперену удалось дважды отстоять свои права, но в память об этих столкновениях он создал «Летопись великой и древней менестрандии» (объединения музыкантов вели свою историю от менестрелей XIV века). Эту музыкальную шутку композитор разбил на пять «актов», каждый из которых имел программу; заключительный, пятый, назывался «Разлад и разброд свей труппы, учиненный пьяницами, обезьянами и медведями». Это один из первых юмористических циклов, созданных для клавира

Под впечатлением от музыки знаменитого римского скрипача Арканджело Корелли Куперен обратился к сочинению трио-сонат. О Корелли он сказал, что произведения его будет любить, пока жив, и посвятил великому скрипачу программное трио под названием «Парнас или Апофеоз Корелли», состоящее из семи частей. В предисловии Куперен признается в том, что,

«зная алчность французов ко всем иностранным новинкам», выдал это трио за произведение итальянского автора Куперино, и когда оно понравилась публике, продолжал сочинять в том же духе. В другой трио-сонате «Апофеоз Люлли» каждая часть имела программу, например: «Аполлон убеждает Люлли и Корелли в том, что объединение французского и итальянского вкусов должно создать совершенство в музыке». Затем это подкреплялось диалогом музыкантов: Люлли играет на скрипке, Корелли ему аккомпанирует, потом они меняются.

Ванда Ландовска, в репертуаре которой было множество пьес Куперена, пишет о нем: «Широта и благородство линий, смелые и обворожительные гармонии, напряженность атмосферы и экспрессия – вот характерные особенности музыки Куперена, и этим она отличается от музыки всех других композиторов. Хотя Куперен сочинил много произведений для голоса и различных инструментов, ...большую часть своего таланта он отдал пьесам для клавесина и именно для этого инструмента приберег самые сокровенные и вдохновенные мысли. Выдающийся исполнитель, он знал все скрытые возможности двойной клавиатуры клавесина. В сущности, Куперен – это Шопен клавесина. <...> Музыка была средоточием его жизни.

Доказательство тому – углубленное внимание, которое проявлял он к своим ученикам, любителям музыки, а также к профессионалам, та любовная заботливость, с которой он готовил публикации своих произведений, снабжая их собственноручными указаниями, чтобы прояснить свои намерения, и, наконец, в первую очередь, каждая нота его музыки». (20, с. 248-249)

Иоганнес Брамс назвал И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти учениками Франсуа Куперена.

### **Жан-Филипп Рамо**

Рамо родился в Дижоне в 1683 году, он на пятнадцать лет младше Куперена, на пять – Вивальди, ближайший современник Баха, Генделя и Скарлатти, родившихся в 1685 году. У него не было никаких учителей кроме отца, органиста собора Сент-Этьен в Дижоне. В восемнадцать лет он поехал в Италию, но, не продвинувшись дальше Милана, через несколько месяцев вернулся домой. Потом Рамо играл на скрипке в бродячей труппе, писал музыку для ярмарочных представлений, в 19 лет преподавал музыку в Авиньоне. В 1706 году поехал в Париж, добился места органиста у иезуитов на улице Сент-Жак и опубликовал тетрадь пьес для клавесина. По словам его друга Маре, это была «первая разведка великого полководца, обзирающего плацдарм, на котором ему предстоит сражаться и побеждать». Из Парижа Рамо вернулся в провинцию – Дижон, Клермон, Лион, снова бродячая труппа. Рамо втихомолку работал над своим «Трактатом о гармонии, сведенной к своим естественным принципам» (1722). Сразу после опубликования в Париже этого труда началось довольно бурное его обсуждение: Бах, Гендель, философ Кондильяк и многие другие или оспаривали, или хвалили его, а столетие спустя музыковед Гуго Риман и



физик Гельмгольц анализировали открытия, заключенные в этой необычной книге, до сих пор вызывающей споры.

Человек глубокий и искренний, но совершенно не светский, Рамо приобрел среди выдающихся умов Франции как приверженцев, так и противников: Вольтер называл его «нашим Орфеем», но Руссо, поборник простоты и естественности в музыке, резко критиковал Рамо «за ученость и злоупотребление симфониями» (по свидетельству А. Гретри, враждебность Руссо была вызвана чрезмерно прямодушным отзывом Рамо о его опере «Галантные музы»). Рамо создал около 40 сценических произведений. Поклонники Ж.-Б. Люли, основоположника французской лирической трагедии, критиковали его за смелые нововведения, а энциклопедисты (особенно Дидро и Руссо) – за верность жанру «версальской оперы» с ее аллегоризмом, царственными героями и сценическими чудесами. Все это казалось им живым анахронизмом. Качество либретто в операх Рамо нередко было ниже всякой критики, однако композитор в шутку говорил: «Дайте мне «Голландскую газету», и я положу ее на музыку». Рамо относился к себе очень требовательно, считая, что оперному композитору надо знать и театр, и человеческую натуру, и всевозможные характеры; разбираться в танце, в пении и в костюмах. (33, с. 286) Вольтер, самый знаменитый трагический поэт того времени, создал для Рамо либретто «Самсона». В течение одного года все пять актов были сочинены, но цензура запретила постановку оперы («виною» тому был библейский сюжет). Первым произведением Рамо, поставленным в театре, было опера «Ипполит и Арисия» (1733). Автору в ту пору было 50 лет. С первых репетиций музыканты требовали, чтобы были сделаны купюры из-за сложности некоторых мест, среди которых знаменитое трио Парок. Маре описал представление, во время которого раздавался тот «глухой шум, который, непрерывно усиливаясь, предвещает самый недвусмысленный провал». Через некоторое время шум утих, появилась более объективная оценка, например, коллега Рамо Андре Кампра воскликнул: «В одной этой опере достаточно музыки, чтобы написать их десять!». По словам автора монографии о Рамо Ж. Молиньона, «наш пятидесятилетний дебютант взял оперу штурмом и останется в ее репертуаре до конца монархии бесспорно первым композитором музыкальных спектаклей во французском стиле». Став в 1745 году придворным музыкантом, Рамо уже при жизни стал национальным героем. Людовик XV пожаловал ему дворянство (ему было в тот момент 80 лет).

Каким был Рамо в глазах современников? Он был очень высокого роста, глаза его, по свидетельству друга композитора Маре, «сверкали огнем, которым пылала его душа». Голос, по мнению Пирона, у Рамо был грубым, а по словам не любившего его Колле он был вообще «самым неучтивым, самым грубым и самым необщительным человеком своего времени».

Совершенно по-другому оценивает личность Рамо Гёте. Тщательно изучив лицо композитора, он заявляет: «Полюбуйтесь этим чистым разумом! – но я бы не хотел употреблять слово разум! Полюбуйтесь этим умом, чистым, прямым, чутким, ничем не скованным, без мучительных поисков самого

себя!» Рамо всю жизнь оставался человеком бесхитростным и чистосердечным, лишенным подозрительности и злобы.

В 42 года Рамо женился на музыкантше 18 лет, «весьма привлекательной, кроткой и приветливой» (Маре), и семейная жизнь его текла спокойно. Он умел сосредоточенно работать, и «горе бестактному, которому удавалось пробраться к нему в это время» (Маре). Шабанон описывает его гуляющим по аллеям «в полном одиночестве, никого не видя и никого не ища» (Шабанон). На наброске Кармонтеля он также изображен с опущенной головой и со шляпой под мышкой. Пьер Лало рассказывал, что он любил поспорить в разговоре с «умными головами» под стать его собственной; что он часто помогал деньгами тому или иному начинающему собрату по искусству и лично заботился о больной и необеспеченной сестре. Характер у него был взрывной – если он решался вступить в разговор, то очень быстро выходил из себя и должен был «в ту минуту, когда сильнее всего взволнован, открыть рот, показывая жестами, что говорить больше не может» (Маре).

Предоставим Рамо самому объяснить нам, кем он был и кем хотел быть:

«Вы увидите, что я не новичок. Я не выставляю напоказ свои познания; я стараюсь скрыть искусство самим искусством».

«Музыка должна обращаться к душе».

«Прежде чем природу изображать, ее нужно изучить».

«Я больше, чем кто-либо другой, понимаю краску и оттенок. Иные просто смешивают их, и если используют должным образом, то лишь по счастливой случайности».

«Можно судить о музыке только посредством слуха: и разум в этом случае может пользоваться авторитетом только поскольку он согласуется со слухом».

«Когда мы сочиняем музыку, не время вспоминать правила, которые могут держать в рабстве наше вдохновение... Силу этого вдохновения, которое формирует, покоряет и видоизменяет по собственной воле».

«Подлинная музыка – язык сердца».

«Хороший музыкант должен перевоплощаться во все характеры, которые он желает обрисовать».

«Я рискнул, мне повезло, я продолжил».

Рамо был выдающимся исполнителем- импровизатором на органе и клавесине, его клавесинный стиль, если сравнивать с Франсуа Купереном, был более броским и театральным. Многие в произведениях Рамо было непривычно для слушателей того времени, поэтому он терпеливо разъяснял смысл своих нововведений, например, относительно «Энгармонической», одной из пьес Сюиты соль минор, автор писал: «Эффект, которого надлежит добиться в 12-м такте, поначалу может прийтись не каждому по вкусу. К нему, однако, надобно привыкнуть, если хоть чуточку желаешь вникнуть в него, и после первого отрицательного отношения, причина которого в данном случае в отсутствии привычки, сможешь полностью ощутить всю его

красоту. Гармония, производящая этот эффект, меняется здесь не случайно – она очень разумна и дозволена самой природой. Знатоки почувствуют ее пикантность, но исполнение должно доносить намерения автора посредством яркого туше» («Замечания по поводу различных музыкальных жанров») (20, с. 261)

Возвращение Рамо в концертные залы и на оперные сцены началось только в XX веке. Напутствуя слушателей премьеры оперы «Ипполит и Арисия», замечательный французский композитор Клод Дебюсси писал в 1908 году: «Не будем бояться показать себя ни слишком почтительными, ни слишком растроганными. Прислушаемся к сердцу Рамо. Никогда не было голоса более французского...». Приведем еще несколько высказываний Дебюсси:

«...Надо его любить с тем нежным почтением, которое сохраняется по отношению к предкам, немного неприятным, но умевшим так красиво говорить правду».

«Рамо – это дух нашей земли, и если бы мы до такой степени об этом не забыли – французское искусство не обращалось бы так часто с вопросом о пути к людям, слишком заинтересованным в том, чтобы оно заблудилось».

В творениях Рамо, по словам Дебюсси, родилась традиция, сотканная «из чарующей хрупкой нежности, ясности выражения чувств, точности и собранности формы – качеств, присущих французскому духу». (32, с. 32)

И, в завершение, слова самого Рамо, оказавшиеся пророческими: «Я проложил многие пути, которые смогут далеко повести того, кто захочет по ним последовать»!

Театральный зал в Версальском дворце, в котором шли оперы Рамо, – одна из самых интересных работ архитектора Ж.-А. Габриэля. Его необыкновенные акустические достоинства связаны с тем, что все внутреннее оформление – включая колонны, люстры, позолоченные решетки на перекрытиях – было выполнено из дерева. Торжественно открытый в 1770 году, Театральный зал сохранился в неприкосновенности 23 года; в 1793 году внутреннее убранство было разрушено и распродано. В XIX веке помещение подвергли варварской перестройке, причем из-за тяжести новой крыши (стеклянной на железном каркасе) здание стало постепенно разрушаться. Французская общественность добилась восстановления Версальского театра как народного достояния, в 40-50-х гг. XX века шла реставрация, и первым спектаклем после ее завершения была «Галантная Индия» Рамо. Сейчас акустика этого театра-музея поистине феноменальна: его деревянный корпус резонирует подобно музыкальному инструменту.

Из «Трактата о гармонии...» Ж.-Ф. Рамо:

«Музыка есть наука, которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны вытекать из определенного принципа, и этот принцип не может быть изучен без помощи математики. Я должен признаться, что, несмотря на весь опыт, который я приобрел в музыке за достаточно долгий срок моей практической деятельности, только математика помогла мне развить мои идеи и пролила свет там, где раньше была тьма, которой я даже

не замечал». (41, с. 229) Рамо доказывал, что именно гармония организует структуру музыкального произведения, включая мелодию. Он пишет: «Сначала кажется, что гармония происходит от мелодии, в том смысле, что мелодия, которую производит каждый голос, становится гармонией благодаря их связи; но тогда следовало бы заранее определить путь каждого из этих голосов, чтобы они могли соединиться вместе. Но какой бы порядок мелодии ни был замечен в каждом голосе в отдельности, они с трудом составят вместе хорошую гармонию, – чтобы не сказать, что это невозможно, – если этот порядок им не дан правилами гармонии <...> Именно гармония ведет нас, а не мелодия». Рамо считал, что гармония возникла прежде мелодии, и потому на ней надо строить правила мелодии тогда возможно «сформировать более легкое и более плавное пение, чем то, что существует ныне в храмах». Жан-Жак Руссо выступил с большой энергией против этого заявления: «...Становится трудно от подозрения удержаться, не есть ли вся наша гармония не что иное, как варварское и готическое изобретение, на которое мы бы никогда не решились, если бы к настоящим красотам искусства и музыки, действительно естественной, мы были более чувствительны. Однако г. Рамо полагает, что гармония является источником музыкальных красот, чему противоречат факты и разум». (41, с. 231)

#### **Австрия.**

« В эпоху Тридцатилетней войны 1618-1648 годов в большинстве немецких земель утвердился протестантизм, а в империи Габсбургов – католицизм, и это сильно сказывалось на формировании национального сознания, этики, психологии и культуры. «Немецкая» и «австрийская» системы ценностей сложились уже тогда... Германии как единого государства до 1871 года не существовало. Государство, центром которого была Австрия, официально именовалось «Священной Римской империей германской нации», и это позволяло трактовать данное образование как пангерманское. Особняком стояла лишь Пруссия, ставшая в 1701 году независимым королевством. При этом, хотя протестантская в своей основе Германия оставалась раздробленной, ...все же единство литературного языка, религии и культурных ценностей (великой философии, литературы, музыки) позволяли воспринимать ее как некое духовное целое. Бах, Гендель, Гёте, Шиллер, Кант – порождение немецкого, но не австрийского типа духовности. Империя же, возглавляемая Австрией, напротив, в культурном отношении была крайне неоднородной. Испокон веков она включала очень значительный процент славянского и венгерского населения. Если учесть, что под властью короны Габсбургов в разное время (в частности в эпоху Бетховена) находились также часть Нидерландов и некоторые области Италии, то немцы оказывались при этом даже в меньшинстве, хотя политически доминировали. Пестрота национального состава империи усугублялась ее соседством с турецкими владениями на Балканах и наличием в стране общин, чей язык и обычаи выглядели для прочих подданных по меньшей мере экзотически – греков, армян, правоверных иудеев. Поэтому «австрийское» было гораздо более широким понятием, чем «немецкое» <...> Восходящее к позднему

средневековую выражение «Austria felix» – «Счастливая Австрия» – как нельзя лучше выражает идеал гармоничного существования, к которому, невзирая на различные препятствия, стремились и повелители этой страны, и их подданные» (17, т. I, с. 47-48).

### **Йозеф Гайдн.**

«Всемогущий Господь (только его милости я обязан всем) одарил меня, особенно в музыке, такими способностями, что я уже на шестом году смело распевал вместе с хором некоторые мессы, а также играл понемногу на клавинофорте и на скрипке» – так писал в автобиографии великий австрийский композитор Йозеф Гайдн. (10, с.68)

Когда Йозефу было пять лет, его семью навещал кузен отца Иоганн Матиас Франк и предложил забрать Зепперля (так его звали дома) в Хайбург, чтобы тот смог получить лучшее музыкальное образование. За два года, проведенных в Хайбурге, мальчик многому научился. «Я буду благодарен этому человеку до конца дней своих за то, что он заставлял меня так упорно трудиться» – писал композитор о своем дяде. (5, с. 11) Были, правда и огорчения: «Я не мог, к большому моему сожалению, не заметить, что постепенно превращаюсь в замарашку, и хотя был о себе высокого мнения, избегать пятен грязи на одежде мне удавалось не всегда, чего я очень стыдился; по сути дела, я был настоящим маленьким поросенком». (5, с.11 ) В 1740 году из Вены в Хайнбург заехал капельмейстер собора Св. Стефана – ему нужны были новые хористы; ангельский голос Йозефа ему понравился и восьмилетнего мальчика взяли в столицу Австрии.

Позднее Гайдн говорил Рохлицу: «У меня никогда не было настоящего учителя. Я начал обучение с практической стороны – сначала пение, затем игра на музыкальных инструментах и лишь потом композиция. Я больше слушал, чем изучал. Я слушал внимательно и старался использовать то, что произвело на меня наибольшее впечатление. Вот так я приобретал знания и умения. Для меня звучала во всем своем разнообразии самая прекрасная музыка, которую только можно было услышать в мое время – а ее в Вене было много». (10, с.15)

В капелле было принято, чтобы старшие обучали младших музыкальным премудростям, поэтому Йозеф учил своего младшего брата Михаэля, когда тот несколько лет спустя поступил в тот же хор.

Холодным ноябрьским утром 1749 года семнадцатилетний Гайдн оказался на улице, так как ломающимся голосом петь было уже невозможно. По его собственному признанию, он был недостаточно хорошим скрипачом, чтобы поступить в оркестр, от голоса было мало толку, так что зарабатывать пришлось уроками музыки. Он сам хотел учиться композиции, но никому из венских учителей не хотелось давать бесплатные уроки юноше, не имевшему покровителей. Быть может, этому злополучному обстоятельству Гайдн и обязан своей самообытностью. Вскоре ему повезло и он поступил в аккомпаниаторы к Никола Порпора, точнее, по его собственным словам, «удостоился милости изучить истинные основы искусства сочинения у

знаменитого господина Порпоры... При этом не было недостатка в обзывании меня ослом, олухом, плутом, в тычках в бок; но я все сносил терпеливо, так как извлекал большую выгоду из указаний Порпоры в области пения, композиции и итальянского языка». (10, с.70)

На что он существовал? Ему «пришлось целых восемь лет с трудом перебиваться обучением юношества. <...>От этого убогого заработка многие гении гибнут, ибо недостает им времени для совершенствования». В завещании, составленном Гайдном незадолго до смерти параграф тридцать второй гласит: «Девиде Анне Бухгольц – 100 флоринов, ибо дед ее одолжил мне без процентов в моей юности и крайней нужде 150 флоринов, которые я, впрочем, уже пятьдесят лет как уплатил». (10, с. 70) Неудивительно, что Гайдн всю жизнь помнил об этой щедрости – именно на эти 150 флоринов ему удалось снять свою первую квартиру и немного встать на ноги.

В 1758 году Гайдн впервые попал на постоянное место службы – к графу Морцину; когда тот внезапно разорился и вынужден был распустить капеллу, Гайдна пригласили в имение князей Эстергази. Контракт, заключенный между ними, сохранился. Композитору вменялось вести добродетельный образ жизни и этим подавать пример своим подчиненным-музыкантам, улаживать возникающие между ними споры, обучать певцов, поддерживать свой исполнительский уровень, следить за состоянием инструментов.

Положение давало Гайдну возможность писать практически любую музыку и слышать ее исполненной. «Мой князь всегда был доволен моими творениями: он не только постоянно поддерживал меня своим одобрением, но и разрешал мне, как дирижеру оркестра, экспериментировать, смотреть, что производит впечатление, а что портит эффект, и, таким образом, я мог производить изменения, добавлять что-то, улучшать или убирать, и вообще делать все, что мне хотелось. Я был отрезан от мира, рядом не было никого, кто мог бы смутить или упрекнуть меня, и я не мог не стать оригинальным. (5, с.34)

Оригинальность сочинений Гайдна не все могли оценить по достоинству; как писал английский музыковед, современник композитора, Ч. Бёрни, «смешение серьезного и комического в его произведениях не всем нравится, особенно потому, что комического в них все-таки больше; а что касается правил, то автор имеет о них лишь отдаленное представление». (10, с.63) Как бы там ни было, молодой композитор действовал уверенно и смело: «Искусство свободно и неподвластно никаким ... жестким правилам. Судить о нем дано лишь знатоку, и я думаю, что имею такое же право устанавливать в нем законы, как и любой другой. (5, с. 52)

В качестве солиста Гайдн выступал редко. Уже будучи пожилым человеком, он признавался Грizenгеру: «Я не был чародеем ни на каком инструменте, но я знал силу и действие всех; я неплохо играл на клавире и пел, мог также исполнить концерт на скрипке». (10, с. 81)

У Гайдна был прирожденный дар разрешать повседневные проблемы музыкантов и их споры, он пользовался у них большим уважением, именно благодаря отеческой заботе, с которой он относился к коллегам, его прозвали папой – это прозвище осталось за ним до конца дней. Гайдну было что

урегулировать – музыканты вели себя часто как расшалившиеся дети. Например, 24 октября 1776 года произошел следующий случай: во время исполнения оперы Г. Ф. Телемана тенор Бендетто Бьянчи подшутил над сопрано Катариной Пошва, два раза приподняв подол ее юбки палкой. Хотя сама певица этого сначала не заметила, зрители очень возмутились. После того, как жалобу передали князю, Бьянчи был приговорен к публичной порке и двухнедельному тюремному заключению. Его также обязали публично принести извинения за это оскорбление, как только он появится на сцене.

В 1766 году о Гайдне впервые упомянула немецкая «Музыкальная газета». Осенью этого же года в «Венском дневнике» была напечатана анонимная статья «О венском вкусе в музыке». Автор посвятил Гайдну следующие строки: «Господин Гайдн – любимец нашей нации, его мягкий характер запечатлен в каждой из его пьес. Его творчеству присущи красота, порядок, чистота, тонкая и благородная простота... В своих кассациях, квартетах и трио он подобен чистой и прозрачной воде, которую дыхание юга порой рябит, порой поднимает и бросает волнами... В симфониях он столь же мужественно силен, сколь изобретателен. В кантатах очаровывает, захватывает, вкрадывается, а его менуэты естественны, шутивы, привлекательны». (10, с.82)

В 1783 году император Иосиф II запретил использовать оркестр для исполнения музыки в церкви, после чего Гайдн в течение почти четырнадцати лет не писал больших произведений для церковного хора.

15 января 1785 года Гайдн слушал у Моцарта посвященные ему квартеты, а 17 сентября они вышли в издательстве Артариа; Моцарт написал ему:

«Дорогому моему другу Гайдну!

Отец, решивший отправить детей своих в странствие по белу свету, с радостью отдаст их под покровительство человека прославившегося, особливо ежели к тому же, как того пожелал случай, это еще и лучший друг его. Прославившийся человек и дражайший друг мой, взгляни, вот шестеро детей моих! Положа руку на сердце, признаю: все они – плод долгой и многотрудной работы; однако, надежда, что труд сей в какой-то мере удался, – несколько друзей заверяют меня в этом, – придают мне мужества и уверенности в том, что когда-нибудь дети сии будут утешением моим. Ты сам, дражайший друг, в последний твой приезд сюда высказал мне столь ободрившее меня одобрение. Оно-то прежде всего и вселяет в меня мужество. Посему я и отдаю их в твое распоряжение с надеждой, что они окажутся не совсем недостойными твоей благосклонности. Прими их и, руководствуясь добротой своей, будь им отцом, наставником, другом! С сей минуты намерен я уступить тебе свои права на них, однако же искренне прошу тебя быть снисходительным к их недостаткам, которые пристрастный родитель, быть может, не разглядел, и, не взирая на оные, сохранить щедрую дружбу к тому, кто столь высоко ценит ее.

Всем сердцем преданнейший друг твой, А. Моцарт.  
Вена, 1 сентября 1785 года»

В 1785 году слава о Гайдне докатилась до Испании, каноник собора в Кадиксе предложил ему написать инструментальную музыку для «Семи слов Спасителя на кресте». Музыка предназначалась для исполнения в Страстную пятницу на специальной службе, на которой епископ поизносит семь последних фраз, сказанных Христом; после каждой из них оркестр исполняет небольшое инструментальное произведение. В «Семи словах...» композитор задействовал необычно много инструментов: двойной комплект деревянных духовых, четыре валторны, две трубы, два комплекта литавр и струнные. По заказу каноника Гайдн написал композицию из семи медленных «сонат».

Позже он сделал переложение для струнного квартета – в этой аранжировке «Семь слов» сегодня звучат чаще всего; еще позже ввел вокальную партию и издал «Семь слов...» как ораторию.

Осенью 1787 года Гайдн получил заказ из Праги на новую оперу, и ответил на него следующим письмом: «Вы просите меня написать для вас опера buffa. Если Вы собираетесь поставить ее в Праге, я вынужден отклонить ваше предложение, так как все мои оперы настолько тесно связаны с Эстерхазе, что вне ее должным образом исполнить их нельзя. Все было бы по-другому, если бы я мог написать специально для Пражского театра совершенно новое произведение. Но даже и в этом случае мне трудно было бы тягаться с таким человеком, как Моцарт. Если бы я только мог донести до всех, кто любит музыку, и особенно до ведущих музыкантов современности то, что я думаю о неподражаемых операх Моцарта, о глубине чувства в них и об их уникальной музыке, то между разными странами разгорелась бы борьба за право обладать таким великим человеком. Прага должна дать работу этому достойнейшему из людей и хорошо ему заплатить, ведь без денег любой гений представляет собой печальное зрелище и не может вдохновить остальных последовать своему примеру. Вот так великие таланты оказываются потерянными для мира. Мне горестно думать, что человек такого редкостного дара, как Моцарт, не состоит при королевском или императорском дворе. Пожалуйста, простите меня за то, что я забыл о цели своего письма, но я так люблю этого юношу».

Незадолго до смерти Моцарт пригласил Гайдна в Вену на заключительные репетиции «Волшебной флейты». Каждое утро два композитора рука об руку шли к театру, это были очень счастливые дни для обоих. Гайдн был в Англии, когда получил весть о смерти Моцарта; о своем потрясении он написал в письме другу: «Узнав о его смерти, я некоторое время был сам не свой от горя. Я не в силах был поверить, что Провидение могло так неожиданно призвать в мир иной человека, которого нам никто не сможет заменить. Не будешь ли ты так добр, милый друг, прислать мне список еще неизвестных здесь произведений Моцарта, и я сделаю все, что в моих силах, чтобы в интересах его вдовы издать их. Три недели назад я написал бедной женщине, что, когда ее сын подрастет, я бесплатно буду обучать его искусству сочинения музыки, чтобы хоть как-то заменить ему отца». (5, с.79)



Гайдн редко жаловался на жизнь – почти все современники запомнили его жизнерадостным, бодрым и уравновешенным, но некоторые документы показывают нам другие грани его жизни. В письме от 9 февраля 1790 года, написанном из поместья Эстерхазе, мы можем прочитать: «Теперь я сижу в моей глуши – покинутый – как бедный сирота – почти без общества людей – печальный – полный воспоминаний о минувших благородных днях – да, увы, минувших – и кто знает, когда эти прекрасные дни придут снова? Эта прекрасная компания, весь круг которой составляет одно сердце, одну душу, – все эти прекрасные музыкальные вечера – о которых можно думать, но которые не опишешь, – где все эти восторги? – они ушли прочь и ушли прочь надолго». В другом письме похожее настроение: «Печально все-таки быть все время рабом... Я – несчастное создание! Постоянная измученность работой, очень редкие часы отдыха...» (10, с.88) Свободе посвящено много высказываний композитора – его глубоким убеждением было, что «разум и душа должны быть свободными» (5, с.13 )

В 1790 году в возрасте 72 лет скончалась Элизабет Эстергази, а вскоре в возрасте 70 лет ее супруг Николай, патрон Гайдна. Их сын Антон не интересовался музыкой и в одночасье распустил и оркестрантов, и хор, оставив только военный оркестр. Гайдна формально оставили на службе с доходом 1400 флоринов. Он поселился в вене – в тихом домике своего друга с прекрасным видом на каштановые аллеи. Его пригласил к себе на службу король Неаполя Фердинанд IV – композитор вежливо отклонил приглашение. Гайдну было 58 лет, он никогда не покидал предместий Вены, и тут же получил необычное предложение от Иоганна Петера Саломона, выдающегося скрипача, дирижера и импресарио из Лондона. Говорят, при встрече он представился Гайдну так: «Меня зовут Саломон, и я приехал из Лондона, чтобы забрать вас с собой». Гайдн безо всяких колебаний принял условия контракта – второго января 1791 года Гайдн и Саломон прибыли в Лондон. В письме Марианне фон Генцингер от 8 января он писал: «Теперь я, оправившись после утомительного путешествия, снова свеж и бодр и занимаюсь тем, что созерцаю бесконечно огромный Лондон, чьи красоты и чудеса повергают меня в крайнее изумление. Мое прибытие произвело настоящую сенсацию, и в течение трех дней мое имя пестрело во всех газетах. Все хотят быть представленными вашему покорному слуге. Мне уже пришлось побывать на шести званых обедах, и если бы я только пожелал, то мог бы каждый вечер обедать в гостях. Но я должен думать прежде всего о своем здоровье и о работе. Кроме представителей знатного сословия, я никого не принимаю до двух часов дня, а в четыре обедаю дома с мистером Саломоном. Жаль, что нельзя хоть ненадолго перенестись в Вену, чтобы поработать в тишине, потому что здесь уличный шум просто непереносим».(5, с. 92)

По контракту, заключенному с Саломоном, Гайдну полагалось 300 фунтов стерлингов за новую оперу, столько же за шесть новых симфоний, еще 200 фунтов за авторские права на них, 200 фунтов стерлингов за двадцать других произведений и по меньшей мере 200 фунтов за концерт-бенефис.

После первого концерта корреспондент газеты Монинг Кроникл сравнил Гайдна с Шекспиром, потому что он также «может повелевать страстями». Чарльз Бёрни, бывший в то время органистом в больнице Челси, был на этом концерте: «Гайдн сам сидел за фортепиано. Возможность воочию увидеть прославленного композитора настолько взволновала публику, что та слушала с беспредельным вниманием и наслаждением, какого, насколько мне известно, до сих пор не вызывала никакая инструментальная музыка в Англии. После медленной части зрители кричали «бис», чего, как я полагаю, вообще не случалось вообще ни в одной стране». (5, с.94)

В мае 1791 года в Вестминстерском аббатстве был организован грандиозный фестиваль из произведений Генделя, в котором приняли участие более тысячи певцов и исполнителей. Он положил начало английской традиции исполнять оратории Генделя с большой торжественностью и пышностью. Масштабы фестиваля потрясли Гайдна – он никогда раньше не слышал музыки, исполняемой таким количеством музыкантов. После оратории «Мессия» Гайдн сказал о Генделе: «Он учитель всех нас».

Побывав на другом хоровом выступлении в соборе св. Павла, Гайдн записал в дневнике: «За всю жизнь никакая музыка не трогала меня так, как эта – святая и чистая».

В июле 1791 года Гайдн был приглашен в Оксфорд, где в торжественной обстановке ему присвоили степень доктора музыки. Гайдн предъявил комиссии свою Симфонию №92 соль мажор, написанную для Парижа, но теперь известную как Оксфордская; также он сочинил трехголосный канон «Гармония, твой голос свят». Единственное, что огорчило композитора в пышной церемонии награждения, это сумма, в которую она обошлась. Гайдн всю жизнь был очень экономным, и с большим неудовольствием заплатил полторы гинеи за колокольный звон, еще полгинеи за прокат мантии и шесть гиней за проезд.

В сопровождении новых лондонских друзей Гайдн в начале августа совершил прогулку по Темзе от Вестминстерского моста до Ричмонда, при этом их сопровождала еще одна лодка с духовым оркестром. После прогулки он на несколько недель остался погостить у лондонского банкира мистера Брасси в сельской местности Харфордшира. Там Гайдн написал две симфонии – №93 и №94 (Сюрприз); он поделился впечатлениями в письме Марианне фон Генцингер: «...Я отдыхаю за городом, в чудеснейшем местечке, в семье одного банкира, где обстановка такая же, как в доме Генцингеров; там же, где я живу постоянно, – как в монастыре. Я много работаю; каждое утро прогуливаюсь по лесам со своим учебником английской грамматики. Размышляю о Создателе и всех своих друзьях, с которыми я простился. Как же все-таки сладка свобода!»(5, с. 104)

Будучи в Лондоне, Гайдн должен был писать новую музыку для каждого концерта. Поскольку он никогда не умел работать быстро, это стоило ему большого напряжения сил: «Никогда еще за всю мою жизнь я не писал в год столько, сколько за последние двенадцать месяцев». Восемнадцать месяцев

композитор пробыл в Англии, считается, что по дороге домой, сделав передышку в Бонне, он познакомился с юным Бетховеном, услышал его кантату и предложил учить его.

Уже к лету 1793 года Гайдн знал, что обязательно поедет в Лондон еще раз и в январе 1794 года отправился в путь. Для первого цикла концертов он написал три симфонии – №99, №100 (Военная) и №101 (Часы). К репетициям и концертам он по-прежнему относился очень тщательно. Однажды он привел оркестрантов в изумление, показав неопытному литавристу, как, с его точки зрения, нужно обращаться с палочками. Вспоминается история из его детства, когда в Хайнбурге шестилетний Гайдн заменил внезапно умершего барабанщика, причем барабан повесили на спину горбуна, а мальчик шел следом и играл на нем так, что поразил всех присутствующих. Во втором сезоне концертов, организованным Виотти, Гайдн представил публике три свои последние Симфонии: №102, №103 (С тремоло литавр) и №104 (Лондон).

Названия у симфоний Гайдна возникали по разным причинам, например, у него есть симфония си-бемоль мажор, которую называли «Чудо». После первого исполнения ее в феврале 1795 года восхищенные зрители устремились в переднюю часть зала – в этот момент на то место, где только что сидела публика, с потолка рухнула огромная люстра. То, что никто не пострадал, сочли настоящим чудом.

«Гайдн обессмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально уравновешенной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты» – эти слова П. И. Чайковского лаконично описывают заслуги Гайдна в европейской и мировой музыке. (33, с. 106)

Вернувшись из Лондона на службу к семейству Эстергази (теперь его патроном был внук Николая I – Николай II), Гайдн создал шесть грандиозных месс, *Te Deum*, и два шедевра, венчающих его творчество: оратории «Сотворение мира» и «Времена года». Текст «Сотворения мира» основан на «Потерянном рае» Мильтона (перевод на немецкий язык сделал любитель музыки барон Ван Свитен).

Два года Гайдн с большим удовлетворением работал над «Сотворением мира»: «Никогда ранее я не был так близок к Господу нашему, чем когда писал «Сотворение мира». Каждый день я преклонял колена и молил Его дать мне силы работать». (5, 134) В этой оратории Гайдн впервые использовал немецкий, а не латинский язык. Премьера состоялась 29 апреля 1798 года в венском дворце Шварценберг – огромные толпы людей, которым не удалось попасть во дворец, собрались снаружи, чтобы разделить всеобщее волнение. Гайдн дирижировал оркестром из 180 музыкантов. Публика, не знакомая с грандиозными генделевскими фестивалями Англии, была ошеломлена.

Именно в поздних ораториях Гайдна сложился тот тип оркестра, который мы знаем как «бетховенский» – максимально мощный для своего времени,

полнозвучный, сверкающий яркими тембровыми красками и изобилующий оригинальными сочетаниями голосов и эффектными звуковыми приемами.

В Англии на Гайдна произвел сильное впечатление гимн «Боже, храни короля», национальный гимн Англии. Композитор решил создать гимн Австрии, и, будучи в состоянии душевного подъема, он написал музыку, которая была национальным гимном более столетия.

Премьера «Времен года» состоялась 24 апреля 1801 года. Несколько лет спустя Гайдн обмолвился: «Времена года» не принесли мне счастья. Мне не следовало писать этой вещи. Она отняла у меня последние силы».

Последние дни жизни Гайдна были беспокойными – войска Наполеона в начале мая 1809 года захватили Вену. Говорят, во время осады Гайдн утешал тех, кто был рядом: «Не бойтесь, дети, там, где Гайдн, не может случиться ничего плохого». (33, с. 106) Во время бомбардировки французов ядро упало недалеко от дома Гайдна, все здание затряслось, и среди слуг началась паника. Грохот канонады не прекращался более суток. Когда Вена капитулировала, Наполеон приказал, чтобы возле дома Гайдна выставили часового, который следил бы, чтобы композитора не тревожили.

Ранним утром 31 мая Гайдн тихо покинул этот мир. В городе прошло много дней, прежде чем люди узнали о его смерти – похороны прошли почти незамеченными. Пятнадцатого июня в честь композитора устроили заупокойную службу, на которой звучал «Реквием» Моцарта.

Йозеф Гайдн: «Часто, когда передо мной вставали всевозможные препятствия, всячески противодействовавшие моим трудам; когда нередко иссякали мои духовные и телесные силы, и мне становилось трудно следовать дальше по избранному мною пути, некое тайное чувство нашептывало мне тогда: Вокруг столь мало веселых и довольных людей; их постоянно преследуют заботы и печали; возможно, твои сочинения вдруг станут источником, из которого обремененный заботами и делами человек почерпнет несколько мгновений покоя и отдохновения. Это становилось тогда мощным побудительным основанием стремиться вперед, и это же причина того, что я и сейчас с сердечным веселием оглядываюсь на труды в искусстве, которым я на протяжении долгой череды лет отдавался с непрекращающимися напряжением сил и усердием». (2, с. 218)

## **Вопросы**

1. Вольтер, Дидро и Руссо о роли искусства и музыки в воспитании просвещенной личности.
2. Английское Просвещение об участии искусства в формировании качеств истинного джентльмена.
3. Эстетические взгляды И. Канта.
4. Гегель о трех ступенях развития искусства.
5. Антонио Вивальди и венецианские музыкальные традиции.
6. Критика оперы в трактате «Модный театр» Бенедетто Марчелло.
7. Клавирный стиль Доменико Скарлатти.
8. Франсуа Куперен и стиль французских клавесинистов.

9. Жан-Филипп Рамо: «Трактат о гармонии» и Версальская опера.

10. Йозеф Гайдн и австрийская музыкальная культура.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Герман Гессе. Игра в бисер

«Мне было лет четырнадцать, дело было раннею весной, в феврале или марте, один соученик предложил мне как-то во второй половине дня пойти с ним нарезать веток бузины, он хотел использовать их как трубы для маленькой водяной мельницы, которую строил. Итак, мы отправились в путь, и в мире – или в моей душе – стоял тогда, надо думать, какой-то особенно прекрасный день, ибо он остался у меня в памяти и связан с одним маленьким событием. Земля была влажная, но снег сошел, у водостоков она уже всю зеленела, почки и только что появившиеся сережки уже окутали голые кусты дымкой, и воздух был душист, он был напоен запахом, полным жизни и полным противоречий, пахло влажной землей, гнилым листом и молодыми ростками, казалось, что вот-вот послышится запах фиалок, хотя их еще не было. Мы подошли к кустам бузины, на них были крошечные почки, но листьев еще не было, и когда я срезал ветку, в нос мне ударил горьковато-сладкий запах, который как бы вобрал в себя, сложил вместе и усилил все другие весенние запахи. Я был совершенно оглушен, я нюхал свой нож, нюхал свою руку, нюхал ветку; это ее сок пахнул так пронзительно и неотразимо. Мы не заговаривали об этом, но товарищ мой тоже долго и задумчиво нюхал свою трубку, ему тоже что-то говорил этот запах. Что ж, у каждого события своя магия и на сей раз мое событие состояло в том, что наступающая весна, которую я, бродя по раскисшему лугу, слыша запахи земли и почек, уже остро и радостно почувствовал, теперь, в фортиссимо запаха бузины, сгустилась, усилилась, стала чувственно воспринимаемым символом, очарованием. Даже если бы это маленькое событие на том и кончилось, я, пожалуй, никогда бы уже не забыл этого запаха; нет, каждая новая встреча с ним, наверное, до самой старости будила бы во мне воспоминание о том первом разе, когда я осознал этот аромат. Но тут прибавилось и нечто другое. В ту пору я нашел у своего учителя фортепианной игры старый альбом нот, сильно меня привлекший, это был альбом песен Франца Шуберта. ...И вот в день того похода за бузиной или на следующий я открыл весеннюю песню Шуберта «Die linden Luft sind erwacht» («Проснулся легкий ветерок»); и первые аккорды фортепианного аккомпанемента ошеломили меня как какое-то узнавание: эти аккорды пахли в точности так же, как та молодая бузина, так же горьковато-сладко, так же сильно и густо, так же были полны ранней весны! С той минуты ассоциация «ранняя весна» – «запах бузины» – «шубертовский аккорд» стала для меня устойчивой и абсолютно законной, при звуках этого аккорда я тотчас же непременно слышу тот терпкий запах, и все вместе означает: «ранняя весна». Для меня в этой частной ассоциации есть что-то прекрасное, с чем я ни за что

не расстался бы. Но ассоциация эта, неизменное оживление двух чувственных ощущений при мысли «ранняя весна» – мое частное дело. Ассоциацию эту можно, конечно, рассказать, как я и описал вам ее сейчас. Но ее нельзя передать. Я могу сделать свою ассоциацию понятной вам, но я не могу сделать так, чтобы хоть у одного из вас моя частная ассоциация тоже стала непреложным знаком, механизмом, неукоснительно реагирующим на вызов и срабатывающим всегда совершенно одинаково». (11, с. 52)

Слова мастера игры в бисер Йозефа Кнехта, записанные одним из его учеников:

«Мы считаем классическую музыку экстрактом и воплощением нашей культуры, потому что она – самый ясный, самый характерный, самый выразительный ее жест. В этой музыке мы владеем наследием Античности и христианства, духом веселого и храброго благочестия, непревзойденной рыцарской нравственностью. Ведь, в конце концов, нравственность – это всякий классический жест культуры, это сжатый в жест образец человеческого поведения. В XVI-XVIII веках было создано много всяческой музыки, стили и выразительные средства были самые разные, но дух, вернее, нравственность везде одна и та же. Манера держать себя, выражением которой является классическая музыка, всегда одна и та же, она всегда основана на одном и том же характере понимания жизни и стремится к одному и тому же характеру превосходства над случайностью. Жест классической музыки означает знание трагичности человечества, согласие с человеческой долей, храбрость, веселье! Грация ли генделевского или купереновского менуэта, возвышенная ли до ласкового жеста чувственность, как у многих итальянцев или у Моцарта, или тихая, спокойная готовность умереть, как у Баха, – всегда в этом есть какое-то «наперекор», какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной веселости». (11, с. 32)

Фрагменты речи, сказанной поэтом И. Бродским на церемонии вручения Нобелевской премии (1987 год):

«Эстетическое чутье в человеке развивается весьма стремительно, ибо, даже не полностью отдавая себе отчет в том, чем он является и что ему на самом деле необходимо, человек, как правило, инстинктивно знает, что ему не нравится и что его не устраивает. В антропологическом смысле ... человек является существом эстетическим прежде, чем этическим. Искусство поэтому ... не побочный продукт видового развития, а ровно наоборот. Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель. <...> Роман или стихотворение – не монолог, но разговор писателя с читателем – разговор ... крайне частный, исключая всех остальных, если угодно – обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от того, великий это

писатель или нет. Равенство это – равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, кстати или некстати, определяет поведение индивидуума.

...Книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы. Перемещение это в свою очередь, как всякое перемещение, оборачивается бегством от общего знаменателя, от попытки навязать знаменателя этого черту, не поднимавшуюся раньше выше пояса, нашему сердцу, нашему сознанию, нашему воображению. Бегство это – в сторону личности...<...>

Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее. Существует, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки – посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется всеми тремя (тяготеея преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса... Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом». (8, с. 468-480).

В ней что-то чудотворное горит,  
И на глазах ее края гранятся.  
Она одна со мною говорит,  
Когда другие подойти боятся.  
Когда последний друг отвел глаза,  
Она была со мной в моей могиле  
И пела словно первая гроза  
Иль будто все цветы заговорили.  
*А. Ахматова («Музыка»)*

Г. Гессе:  
Удел наш – музыке людских  
творений  
И музыке миров внимать  
безмолвно,  
Сзывать умы далеких

поколений  
Для братской трапезы  
духовной.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822)  
Крейслериана (1) (Крайне бессвязные мысли)

Сегодня много спорили о нашем Себастьяне Бахе, о старых итальянцах и не могли сговориться о том, кому следует отдать предпочтение. Тогда мой остроумный друг сказал: «Музыка Себастьяна Баха относится к музыке старых итальянцев, как Страсбургский собор – к церкви святого Петра в Риме». Как глубоко поразил меня этот правдивый жизненный образ! Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха смелое, чудесное, романтическое зодчество собора со всеми фантастическими украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу, а в благочестивых песнопениях Беневоли и Перти – чистые и грандиозные формы храма святого Петра, где даже громадным массам придана соразмерность, и душа возвышается, преисполняясь священным трепетом».  
(35, с. 28)

### **Литература**

- 1.Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть I. М., 1962.
- 2.Бажанов Н. С. История фортепианного исполнительского искусства. Новосибирск, 2011.
- 3.Баззана К. Очарованный странник. М., 2007.
- 4.Барбье Патрик. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко. Спб, 2009.
- 5.Баттерворт Нейл. Гайдн. Ч., 1999.
- 6.Борев Ю. Эстетика. М.,1988.
- 7.Борохов Э.Энциклопедия афоризмов. М., 1999.
- 8.Бродский И. А. Избранные стихотворения. М.,1994.
- 9.Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л., 1970.
- 10.Великие музыканты Западной Европы. М., 1982.
- 11.Гессе Г. Игра в бисер. Н., 1991.
- 12.Груббер Р. И. История музыкальной культуры. Т.1. Ч. 2. Л., 1941.
- 13.Гуренко Е. Г. Эстетика. Новосибирск, 2009.
- 14.Гусева Е. С. История музыкальных стилей Западной Европы. Н., 2006.
- 15.Духовный мир человека. Энциклопедия для детей. М., 2006.
- 16.Искусство раннего Возрождения. М., 1980.
- 17.Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М., 2009.
- 18.Кривицкий К. Школьникам об эстетике. М., 1979.
- 19.Кокорин Х. В стране великого сказочника. М., 1988
- 20.Ландовска Ванда. О музыке. М., 1991.
- 21.Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Т.1. М., 1983.



- 22.Малинина Е. Е. История японского искусства. Н., 2007.
- 23.Малиньон Ж. Ж.-Ф. Рамо. Л., 1983.
- 24.Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Н., 2002.
25. Морозова Т. Рага в музыке Хингдустани:современный период. М., 2003
- 26.Музыкальная энциклопедия. М., 1976.
- 27.Музыкальная эстетика стран Востока. М, 1967.
- 28.Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.
- 29.Платек Я. Верьте музыке. М.,1989.
30. Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., 1982.
31. Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901.
- 32.Рождественский Г. Преамбулы. М., 1989.
- 33.Творческие портреты композиторов. М., 1990.
34. Тимофеева М. А. Музыка и музыканты. Н., 2009.
- 35.Томан И. Зримая музыка в литературе. М., 2010.
- 36.Уэстреп Дж. Генри Пёрселл. Л., 1980.
- 37.Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
- 38.Хрестоматия по мировой художественной культуре. М., 1997.
- 39.Черкасова Н. Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. Очерки. М., 1993.
- 40.Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Издание третье, исправленное и дополненное. М., 2011.
- 41.Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
- 42.Шривастава Н. Метасовременная эпоха. М., 2007.
- 43.Эстетика. Словарь. М., 1989.

#### Приложение II к главе «Об индийской классической музыке»

Слово «Наад» (санскр. – звук) является комбинацией слов «Накар», обозначающего жизненное дыхание (воздух) и «Дакар», обозначающего огонь или энергию. Таким образом, дыхание, которое наполнено энергией, дает восхождение музыкальному звуку и поэтому музыкальный звук называется «Наад». В этом суть человеческого голоса, считающегося в Индии источником музыки, ее первичным началом. Индийцы различают в звуке две составляющие: слышимую (АХАТ) и неслышимую (АНАХАТ).

В настоящее время ученые неслышимую часть звука называют вибрациями и уделяют им большое внимание, говоря о влиянии классической музыки на здоровье человека<sup>1</sup>. Слушая рагу, мы можем почувствовать «дыхание» этого неслышимого звука через вибрации на кончиках пальцев и на ладонях. Как в северной, так и в южной музыке Индии

---

<sup>1</sup> Рай У. С. Просветленная медицинская наука. М., 2004. С. 226–230; *Састамойнен Т. В.* Восточные оздоровительные системы. СПб., 2003; *Dr. Arun Apte.* Music and Sahaja Yoga. Pune, 1997.

шададжа, или основной тон, есть та музыкальная вершина, которая символизирует Вечность, Абсолют. Термин шададжа буквально означает «рожденный от шести». Основой любого музыкального лада, ключом для постижения смысла музыки является первая свара<sup>2</sup> Sa. Для исполнителя шададжа (свара Sa) может быть установлена на любой высоте тона, удобной для голоса, или приемлемой для музыкального инструмента; будучи однажды установленной, она должна оставаться неизменной в течение всего исполнения и не может быть изменена даже при переходе от одной его части к другой. Из Sa рождаются следующие свары гаммы: Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni.

Звукоряд S R G M P D N S соответствует мажорному ладу. Свары R, G, D, N могут быть как чистыми (шудха), так и пониженными (комаль) – R, G, D, N. Единственная нота, которая может быть повышенной (тивра), это M. S и P – неподвижные свары. Они неизменно остаются натуральными.

Существует три голосовых регистра: Мандра Стхан – нижний, или грудной, регистр, Мадья Стхан – средний регистр и Таар Стхан – верхний, или головной, регистр. Фактически, это октавы. Саптак – это когда ноты поются или играют по порядку, например: S R G M P N S. Разделение на октавы основано на естественном диапазоне человеческого голоса. Таким образом, музыка развивается в основном внутри трех октав. Для обозначения нижней октавы используют маленькие точки под нотами, например: S R G M P D N, для средней октавы нет дополнительных символов – S R G M P D N; верхняя октава распознается по точке над нотой: S R G M P D N.

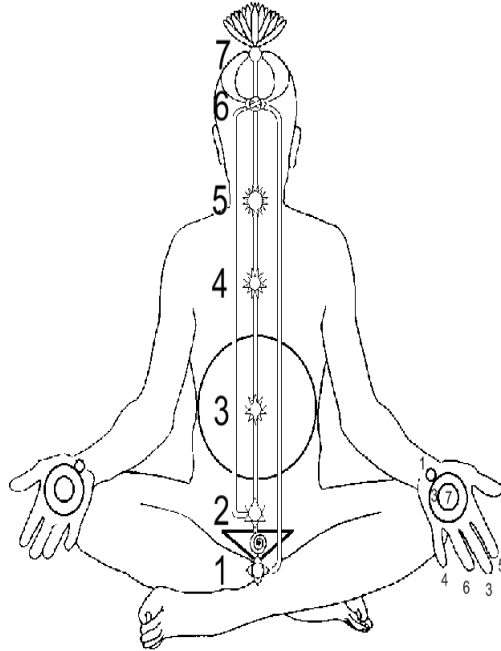
Рага строится на определенной группе свар, которые образуют Тхат, то есть «скелет» раги. Тхат есть начальная мелодическая идея, которая в процессе развертывания проявляет заложенное в ней эстетическое начало. Это то зерно, которому творческий дух музыканта дает произрасти и расцвести. Тхат записывается посредством 12 свар.

Ниже приведены десять основных семейств раг по книге Dr. Arun Apte «Music and Sahaja Yoga».

1	Kalyan Thata	S R G M P D N S
2	Bilawal Thata	S R G M P D N S
3	Khamaj Thata	S R G M P D <u>N</u> S
4	Bhairava Thata	S <u>R</u> G M P <u>D</u> N S
5	Purvi Thata	S <u>R</u> G M P <u>D</u> N S
6	Marva Thata	S <u>R</u> G M P D N S
7	Kafi Thata	S R <u>G</u> M P D <u>N</u> S
8	Asavari Thata	S R <u>G</u> M P <u>D</u> <u>N</u> S
9	Bhairavi Thata	S <u>R</u> <u>G</u> M P <u>D</u> <u>N</u> S
10	Todi Thata	S <u>R</u> <u>G</u> M P <u>D</u> N S

<sup>2</sup> Свара может быть соотнесена со ступенью звукоряда европейской музыкальной системы, по существу же, она значительно отличается от ступени. Одна и та же свара употребляется в различных звуковысотных вариантах и может восприниматься как некая тоновая зона, объединяющая от 2 до 4 шрути.

Каждая рага исполняется для достижения определенного состояния, главным смыслом которого является проявление энергии Духа в человеке. Наше восприятие музыки зависит от состояния тонких центров: если мы живем в гармонии с самим собой и с окружающим миром, то мы можем спонтанно, наслаждаться этой глубокой музыкой, различать множество оттенков проявления Божественной Любви через прохладный ветерок Святого Духа.



Отражение качеств личности на тонкой системе: 1 – Невинность Sa;  
2 – Творчество Re; 3 – Удовлетворение Ga; 4 – Безопасность Ma;  
5 – Дипломатичность Pa; 6 – Всепрощение Dha; 7 – Йога – Ni

Музыкальные примеры, приводимые ниже, базируются на композициях преподавателя Академии классической индийской музыки пандита В. Субраманьяна (г. Вайтарна). Этот автор использует в своей педагогической деятельности медитацию по методу, разработанному госпожой Н. Шриваставой<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Шривастава Н. Метасовременная эпоха. М., 2007. С. 244–267.

Рага **БХУПАЛИ** (БХУП)

ТХАТ–КАЛЪЯН

Ароха – S R G, P D S; авароха – S D P G R S

Вади (король) – G, самвади (премьер-министр) – D  
Время исполнения – ночь.**БАНДИШ** (Тема)Стхай: О Святая Мать!  
Одно твое имя дает мне сладость и любовь.Антара: Возьми и используй свою жизнь  
В верном направлении.  
Имя Матери с любовью  
Принадлежит чистому миру.

## СТХАЙ

		— — —	DP R
		G	— S
		<b>ШРИ</b>	— <b>МА</b>
		O	— <b>КА</b>
			3
S — —	GR SD PD	G R G	DP R —
—	SR	G	S
<b>НА</b> — —	<b>А ТИ</b>	<b>РА</b> — —	— <b>МА</b>
<b>М</b>	<b>ПЪЯ</b> —	<b>ШРИ</b>	— <b>КА</b>
х	2	O	3
S — —	GR SD PD	G R G,	G G P
—	SR	G	P
<b>НА</b> — —	<b>А ТИ</b>	<b>РА</b> — —,	<b>ДУ РА,</b>
<b>М</b>	<b>ПЪЯ</b> —	<b>МА</b>	<b>МА ДУ</b>
х	2	O	3
D — P	S — R	D P GR	DS DP
D	S	GP	GR S
<b>РА</b> —, <b>МА</b>	<b>РА</b> , — <b>А</b>	<b>МА ДУ РА,</b>	— <b>МА</b>
<b>ДУ</b>	<b>ТИ</b>	<b>ШРИ</b>	— <b>КА</b>
х	2	O	3

## АНТАРА

			— — —	— P D
			S	G
			— — —	— <b>КА РО</b>
			<b>ЛЕ</b>	<b>ТО</b>
			O	3
P — P	G — GP	D S S	— P D	
—	DS	S	G	
<b>ДЕ</b> —	— — <b>НА</b>	— —	— <b>КА</b>	
<b>КО</b> —	—	<b>М ЛЕ</b>	<b>РО ТО</b>	
	2	O	3	
P — P	G GP DS	S — R,	GR SS	
—	PD	SR	DP G	
<b>ДЕ</b> —	— <b>НИР</b>	<b>НА</b> — <b>М,</b>	— <b>КА</b>	
<b>КО</b> —	<b>МА ЛА</b>	<b>ЛЕ</b>	<b>РО ТО</b>	
x	2	O	3	
P — P	G GP	S — R,	G R G	
—	DS PD	S	R	
<b>ДЕ</b> —	— <b>КИТЭ</b>	<b>ПЬЯ</b> —	<b>РЭ МА</b>	
<b>КО</b> —	<b>НА</b> —	<b>РА, НИ</b>	<b>ЛА, ДЖА</b>	
x	2	O	3	
S R	SD DP	GP DP D,	PG RP	
S —	PG GR	GD	GR S	
<b>ГА ТА</b>	<b>НИ Р</b>	<b>ПЬЯ</b> — <b>РА,</b>	— <b>МА</b>	
<b>КЕ</b> —	<b>МА ЛА</b>	<b>ШРИ</b>	— <b>КА</b>	
x	2	O	3	
S — —				
—				
<b>НА</b> — —				
<b>М</b>				
x				

АЛАПЫ. Варианты импровизаций медленной части раги и возвращения к первой строчке бхандиша.

1	S — —	R — S	D — P	S — — ,
	—	—	D	<b>ШРИ...</b>
2	S — R	S R S	G — R	R — S,
	—	—	G	<b>ШРИ...</b>
3	S R G	D S R	P D G	R — S,

4	— G — — — D — S —	— R — G — R — G —	— S — R — P — G —	— G — — — R — S, —
	3	x	2	O

## Рага БХУПАЛИ

Ароха – S R G, P D S; авароха – S D P G R S  
 СТХАЙ: *МАРИЯМ КЕ ЛААДЛЕ ДЖИЗЭС КО ДНЬЯВО*  
*АГЬЯ ЧАКРА КО ПЬЯР СЕ КХОЛО*  
 АНТАРА: *НИРМАЛ МА СЕ ГЬЯНО ЙЕ ПААВО*  
*САБ КО КШАМА КАРО,*  
*КХУД КО БХИ МААФ КАРО*

Краткий перевод:

Обратись к Иисусу,  
 Сыну Девы Марии!  
 Прими чистое знание с любовью!  
 Прости каждого, прости себя.

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

S S D	G R S	G — P	D P
P	R	G	G —
<i>МА РИ ЯМ</i>	<i>ЛА — Д</i>	<i>ДЖИ —</i>	<i>ДХЬЯ —</i>
<i>КЕ</i>	<i>ЛЕ</i>	<i>ЗЭС КО</i>	<i>ВО —</i>
O	3	x	2
G P D	R S D	S P D	G R
S	P	P	S —
<i>АА — ГЬЯ</i>	<i>ЧА КРА</i>	<i>ПЬЯ — Р</i>	<i>КНО —</i>
—	<i>КО —</i>	<i>СЕ</i>	<i>ЛО —</i>
O	3	x	2

АНТАРА

G G	P S —	D D S	G R S
P D	S	R	D
<i>НИ Р</i>	<i>ЛА МА —</i>	<i>ГЬЯ —</i>	<i>ПА — ВО</i>
<i>МА —</i>	<i>СЕ</i>	<i>Н, ЙЕ</i>	—
O	3	x	2
G G R	RS R S	S S D	G R
S	D	P	S —
<i>СА Б КО</i>	<i>МА —</i>	<i>КХУ Д КО</i>	<i>МАФ КА</i>
<i>КША</i>	<i>КА РО</i>	<i>БХИ</i>	<i>РО —</i>
O	3	x	2
S S D	G R S	G — P	D P
P	R	G	G —

<i>МА РИ ЯМ</i>	<i>ЛА — Д</i>	<i>ДЖИ —</i>	<i>ДХЬЯ —</i>
<i>КЕ</i>	<i>ЛЕ</i>	<i>ЗЭС КО</i>	<i>ВО —</i>
О	З	х	2
S S D	G R S	S S D	G R S
Р	Р	Р	Р
<i>МА РИ ЯМ</i>	<i>ЛА — Д</i>	<i>МА РИ</i>	<i>ЛА — Д</i>
<i>КЕ</i>	<i>ЛЕ</i>	<i>ЯМ КЕ</i>	<i>ЛЕ</i>
О	З	х	2
S S D	G R S	G — R	S —
Р	Р	—	— —
<i>МА РИ</i>	<i>ЛА — Д</i>	<i>ДЖИ —</i>	<i>ДЬЯ ВО</i>
<i>ЯМ КЕ</i>	<i>ЛЕ</i>	<i>ЗЭС КО</i>	— —
О	З	х	2

Рага **ХИНДОЛ**

ТХАТ КАЛЬЯН

Ароха – S G M D N D S; авароха – S N D M G S

Вади (король) – D, самвади (премьер-министр) – G

Время исполнения – весна, раннее утро.

СТХАЙ *МОРЕ ХРИДАЯНО ХО*  
*АДИ ШАКТИ НИРМАЛА ДЕВИ*  
*ДЖХАРАНАЕ ДЖАГАТА ПИЯР*

АНТАРА *МАН. БАСО КАРАЛИО*  
*МОРЕ МАНО ХАРАЛИО*  
*САДА ТОХЕ ТОХЕ ПУДЖА МАИ*

Перевод:

Стхай: Мое сердце принадлежит Тебе,  
 Первозданная Мать.

Антара: Я поклоняюсь той,  
 Кто есть опора Вселенной.

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

		— S —	M G
		D	M D
		— <b>МО</b> —	<b>ХРИ ДА</b>
		<b>РЕ</b>	<b>Я НО</b>
		O	3
S — D	S M D	G M —	G M G
—	—,	M	M
<b>ХО</b> —	<b>О О О</b>	<b>А ДИ</b> —	<b>ТИ НИ РЭ</b>
<b>О</b> —	—	<b>ШАК</b>	<b>МА</b>
X	2	O	3
G G	— — —	S S G	— — G
— S	—	S	M
<b>ЛА ДЕ</b> —	— — —	<b>ДЖА РА</b>	— —
<b>ВИ</b>	—	<b>НА Е</b>	<b>ДЖА ГА</b>
X	2	O	3
D — —	S D S	D, S	
S	M	— D	
<b>ТА</b> — —	<b>ЯР</b> — —	—, <b>МО</b>	
<b>ПИ</b>	—	— <b>РЕ</b>	
x	2	O	3

АНТАРА



				S S	S S
			M D S		
			S		
			<b>МА Н БА</b>	<b>КА РА</b>	
			<b>СО</b>	<b>ЛИ О</b>	
			O	3	
S S S	SR SN	S G —	S G —	— S —	
S	D D	G	G	—	
<b>МО РЕ</b>	<b>ХА РА</b>	<b>СА ДА</b> —	<b>ТО</b>	<b>ХЕ</b> —	
<b>МА НО</b>	<b>ЛИ О</b>			—	
x	2	O	O	3	
	S D	D — —			
	S M	—			
— S —					
S					
— <b>ТО</b> —	<b>ПУ ДЖЯ</b>	<b>И</b> — —			
<b>ХЕ</b>	<b>МА</b> —	—			
x	2	O			

АЛАПЫ

<b>1</b>	S G S, MG S
<b>2</b>	S N D S G M — G, M G S S GM G, MDM — G S
<b>3</b>	MG DM D M G S G M D ND MG S

Рага **БХАЙРАВИ**

ТХАТ – БХАЙРАВИ

Ароха – S R G M, P D N S; авароха – S N D, P M, G R S

Вади – М, самвади – S  
 Время исполнения – любое.

СТХАЙ: САХАСРАР СВАМИНИ ШРИ НИРМАЛ МАА  
 ТУМИ ПРАНАМ

АНТАРА: КАН КАН МЕ МАА ТУ БАСИ ХО  
 ХАР КАЛА МЕ МААТУ ЧИПИХО  
 СВАР, ЛАЙЯ АУР ШАБДКА  
 ГХЬЯН ДО ВИДЬЯ ДАИНИ МАА

Перевод:

Стхай: О Мать! Дай мне благословение!  
 Пусть все лучшие качества расцветут во мне,  
 Чтобы я мог славить Тебя!

Антара: Ты – источник всех искусств,  
 Слов, ритма и музыки Вселенной!

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

		— — —	S	<u>D</u>
		<u>G</u>	P	<u>D</u>
		— — —	ХАС	РА
		СА	—	P
		О	3	
S	— —	R S SR	S	P
<u>N</u>		<u>SN</u>	<u>D</u>	— M
СВА	— —	НИ —	—	МАЛ МА
МИ		ШРИ —	НИР	— ТУ
х		2	О	3
<u>R</u>	—	S —	S	— <u>D</u>
<u>MG</u>	<u>R</u>	— —	<u>G</u>	P <u>N</u>
МЕ	—	НА — —	М — —	ХАС РА
— ПРА		—	СА	— P
х		2	О	3
S	— —	R — S	— —	P <u>G</u>
<u>N</u>		—	— <u>D</u>	— M
СВА	— —	НИ —	— — —	МАЛ МА
МИ		ШРИ —	НИР	— ТУ
х		2	О	3
R	— <u>MG</u>	S — —	<u>G</u> — —	<u>D</u> — —
<u>R</u>		S	М	<u>N</u>
МЕ	— —	НА — М,	НА — М,	НА — М,
ПРА		ПРА	ПРА	ПРА
х		2	О	3
<u>SR</u>	<u>GR</u>	S — —	D D	
<u>GM</u>	<u>SR</u>	—	S,	
НА	— —	М — —	— —	

—	—	—,	
x	2	0	3

## АНТАРА

				— — —	P G G
				<u>D</u>	M
				— — —	<b>H KA H</b>
				<b>KA</b>	<b>ME</b>
				O	3
P — —	S G D	G G P,		<u>D</u> <u>G</u> —	
—	P	<u>D</u>		M	
<b>MA</b> — —	<b>TU</b> — —	<b>СИ</b> —		<b>KA LA</b> —	
—	<b>БА</b>	<b>ХО, ХАР</b>		<b>ME</b>	
x	2	O		3	
<u>MN</u> <u>DS</u> <u>N</u>	<u>PD</u> <u>NS</u>	<u>SN</u> <u>D</u> S,		<u>G</u> <u>SN</u> <u>D</u>	
<u>D</u>	<u>RG</u> <u>R</u>	<u>G</u>		<u>N</u>	
<b>MA</b> —	<b>TU</b> — —	<b>ПИ</b> —		<b>P ЛАЯ</b> —	
— —	<b>ЧИ</b>	<b>ХО, СВА</b>		<b>РУ</b>	
x	2	O		3	
<u>SR</u> <u>G</u> —	<u>G</u> — S			S — <u>D</u>	
<u>R</u>	—	— <u>SR</u> M		PM	
<b>ША</b> —	<b>КА</b> — —	— <b>ГХЪЯ</b>		<b>ДО</b> —, <b>ВИ</b>	
— <b>БДХ</b>	—	— <b>Н</b>		<b>ДЪЯ</b>	
x	2	O		3	
<u>G</u> <u>GM</u> <u>N</u>	R — S	— — —		<u>G</u> — —	
<u>D</u> PM	—	S		M	
— <b>ДА</b>	<b>НИ</b> —	— — —		<b>НА</b> — -M,	
— <b>ЙИ</b>	<b>МА</b> —	<b>ПРА</b>		<b>ПРА</b>	
x	2	O		3	
<u>D</u> — —	<u>SR</u> <u>GR</u>	S — —		S — <u>D</u>	
N	<u>GM</u> <u>SR</u>	<u>G</u>		— <u>N</u>	
<b>НА</b> — -M,	<b>НА</b> — —	<b>М</b> — —		<b>ХАС РА</b>	
<b>ПРА</b>	—	<b>СА</b>		— <b>P</b>	
x	2	O		3	
S — —	R — S	— — —		P <u>G</u>	
<u>N</u>	—	<u>D</u>		— M	
<b>СВА</b> — —	<b>НИ</b> —	— — —		<b>МАЛ МА</b>	

<b>МИ</b>	<b>ШРИ</b> —	<b>НИР</b>	— <b>ТУ</b>
x	2	О	3
<u>R</u> —	S — —	<u>G</u> — —	<u>D</u> — —
<u>MG</u> <u>R</u>	S	М	<u>N</u>
<b>МЕ</b> — —	<b>НА</b> — <b>М,</b>	<b>НА</b> — <b>М,</b>	<b>НА</b> — <b>М,</b>
<b>ПРА</b>	<b>ПРА</b>	<b>ПРА</b>	<b>ПРА</b>
x	2	О	3
<u>SR</u> <u>GR</u>	S — —	<u>G</u> — —	<u>D</u> — —
<u>GM</u> <u>SR</u>	S	М	<u>N</u>
<b>НА</b> — —	— — <b>М,</b>	<b>НА</b> —	<b>НА</b> — <b>М,</b>
—	<b>ПРА</b>	<b>М, ПРА</b>	<b>ПРА</b>
x	2	О	3
<u>SR</u> <u>GR</u>	S — —	<u>G</u> — —	<u>D</u> — —
<u>GM</u> <u>SR</u>	S	М	<u>N</u>
<b>НА</b> — —	— — <b>М,</b>	<b>НА</b> —	<b>НА</b> — <b>М,</b>
—	<b>ПРА</b>	<b>М, ПРА</b>	<b>ПРА</b>
x	2	О	3
<u>SR</u> <u>GR</u>	S —		
<u>GM</u> <u>SR</u>	—		
<b>НА</b> —	— —		
— —	<b>М,</b>		
x	2		

## Paṅga ДУРГА

ТХАТ – БИЛАВАЛ

Ароха – S R M P D S; авароха – S D P M R D S

Вади – М, самвади – S

Время исполнения – ночь.

СТАЙ: ШРИ ДЖАГАДАМБЕ ДЖЕЙ ДЖАГАДАМБЕ  
ДУРГЕ ДЖЕЯ МАТА БХАВАНИАНТАРА: ХРИДАЯНИ ВАСИНИ САБ ДУКХА ХАРИНИ  
НИРМАЛ МАТА ЙОГА ДАИНИ

Перевод:

Мы кланяемся Тебе, Богиня,  
 Пребывающая в форме великого сострадания,  
 Сияющая подобно восходящему солнцу!  
 Ты избавляешь от страха любое создание  
 И уносишь горести каждого!

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

— SD	М —	— MR	R P P
------	-----	------	-------

P D	<sup>M</sup> R —	D S	—
— <b>ШИРИ</b> <sup>4</sup>	<b>ДАМ</b> —	— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ДАМ</b> —
<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —	<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —
x	2	O	3
— DP	D —	— DS D	P —
M P	D —	P	DP M
— <b>ШИРИ</b>	<b>ДАМ</b> —	— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ДАМ</b> —
<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —	<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —
x	2	O	3
— MP	S —	— DP	R — S
D S	DP M	MP M	—
— <b>ШИРИ</b>	<b>ДАМ</b> —	— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ДАМ</b> —
<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —	<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —
x	2	O	3
— SD P	M —	— MR	R P
D	R —	D S	P —
— <b>ШИРИ</b>	<b>ДАМ</b> —	— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ДАМ</b> —
<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —	<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —
x	2	O	3
— MP	R — S	S — D	DD PM
	D	P	RR DS
D S			
— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ГЕ</b> —	<b>МА</b> — <b>ТА</b>	<b>ВА</b> —
<b>ДУ Р</b>	<b>ДЖЕ Я</b>	<b>БХА</b>	<b>НИ</b> —
x	2	O	3
S, SD P	M —	— MR	R — P
D	R —	D S	—
— <b>ШИРИ</b>	<b>ДАМ</b> —	— <b>ДЖЕЯ</b>	<b>ДАМ</b> —
<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —	<b>ДЖА ГА</b>	<b>БЕ</b> —
x	2	O	3

## АНТАРА

— DP	D S S	— DS R	RR SS
M P	S	M	DP M
— <b>ХРИДА</b>	<b>ВА</b> — <b>СИ</b>	— <b>САБ</b>	<b>ХА</b> —
<b>Я НИ</b>	<b>НИ</b>	<b>ДУ КХА</b>	<b>РИ НИ</b>
x	2	O	3

<sup>4</sup> При пении добавляется гласный звук для слитности звучания.

						— DP <sup>PM</sup>	<sup>M</sup> R	MR	—
— RM	R	DS	DS	DP		P	S	—	
S		M							
— НИР		МА	—	—		— ЙО	ДА	ЙИ	
МА ЛА		ТА				ГА —	НИ	—	
x		2				О	3		
— SD		М	—	R		— MR	D	R	P P
P D		—				S		—	
— ШИРИ		ДАМ	—			— ДЖЕЯ	ДАМ	—	
ДЖА ГА		БЕ	—			ДЖА ГА	БЕ	—	
x		2				О	3		
		R	—	S		S	—	D	
— MP							DD	PM	
D S		D				P	RR	DS	
— ДЖЕЯ		ГЕ	—			МА —	ВА	—	
ДУ Р		ДЖЕ Я				ТА БХА	НИ	—	
x		2				О	3		
— SD	P	М	—	R		— MR	R	P P	
D		—				D S	—		
— ШИРИ		ДАМ	—			— ДЖЕЯ	ДАМ	—	
ДЖА ГА		БЕ	—			ДЖА ГА	БЕ	—	
x		2				О	3		
— SD		М	—			— SD	М	—	
P D		R	—			P D	R	—	
— ШИРИ		ДАМ	—			— ШИРИ	ДАМ	—	
ДЖА ГА		БЕ	—			ДЖА ГА	БЕ	—	
x		2				О	3		
— SD		М	—			— MR	R	P	
P D		R	—			D S	P	—	
— ШИРИ		ДАМ	—			— ДЖЕЯ	ДАМ	—	
ДЖА ГА		БЕ	—			ДЖА ГА	БЕ	—	
x		2				О	3		

## АЛАПЫ

1	S — — —	R — S D	P — D —	S — — —
2	S — R M	R — — —	D — R D	S — — —
3	R — — M	R M P —	— RM P D	M R S —
4	P — — D	M P D —	D — M —	R — S —
5	M P D S	D — P —	— DP M —	R — S —
6	P — — — S — R —	M — P — M — P —	R — M — DP — M —	P — — — R — S —

Рага **Яман**

ТХАТ–КАЛЪЯН

Ароха – S RG, MP DNS; авароха – S N D P, MG, RS.  
 Вади (король) – G, самвади (премьер-министр) – N  
 Время исполнения – ночь.

Стай: *БИНАТИ СУНО НИРМАЛА МАТА  
 МАНЭ МЕ БИРАДЖИЕ САДА*

Антара: *ТАНЭ, МАНЭ, ДХАН, САБАТЭРА  
 ДЖО БХИ ХО СЕВА  
 ХАМСЕ КАРАЛИ*

Перевод:

Стай: Послушай мою молитву!  
 Ты всегда пребываешь в моем сердце!

Антара: Мое тело, ум, здоровье –  
 Все принадлежит Тебе.  
 Все, что бы ты ни захотела,  
 Мы сделаем для тебя.

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

		— — — N — — — <b>БИ</b> O	D NR G R <b>НА ТИ —</b> <b>СУ</b> 3
--	--	---------------------------------------	---

G — —	Ṅ R P	(R) — S,	R M
— —	M,	Ṅ	— D
<b>НО</b> — —	<b>НИ P</b>	<b>МА</b> —	<b>НО МЕ</b>
— —	<b>МА ЛА</b>	<b>ТА, МА</b>	— <b>БИ</b>
x		O	
SS ND P	R M —	G -R S,	— —
— —	P	Ṅ	— —
<b>РА</b> —	<b>Е Э</b> —	<b>ДА</b> —	
<b>ДЖИ</b> —	<b>СА</b>	<b>НА, БИ</b>	
X	2	O	3

## АНТАРА

		— —	G MD
		— M	NS D
		— —	<b>НЭ МА</b>
		— T	— <b>НЭ</b>
		O	3
S — S	— — N	N R S,	— R
— —	D	N	— R
<b>ДХА</b> —	— —	<b>ТЭ — РА,</b>	— <b>БХИ</b>
<b>Н</b> —	<b>СА БА</b>	<b>ДЖО</b>	— <b>ХО</b>
x	2	O	3
G -R	M G G	<sup>G</sup> R — S,	D NR G
SN DP	P	Ṅ	R
<b>СЕ</b> —	<b>ХА М СЕ</b>	<b>РА</b> — <b>ЛЕ,</b>	<b>НА ТИ</b>
<b>ВА</b> —	<b>КА</b>	<b>БИ</b>	— <b>СУ</b>
x	2	O	3

## АЛАПЫ

	3	x	2	O
1	Ṅ D Ṅ	G — —	Ṅ R G	Ṅ R S,
	R	—	R	—
2	Ṅ R G	R G M	(P) — R	G R S,
	—	—	—	—
3	G — —	R — G	N — R	G R S,
	—	—	—	—
4	G — —	R — G	Ṅ — R	G — —
	—	—	—	—
	D — Ṅ	R — G	M — G	G R S,
	—	—	M	—
5	G — G	G R G	M — G	R — S,
	M	—	—	—
6	G — M	P — —	M — D	P — —
	—	—	—	—



	P — M G	M R G —	G — R —	N R S, —
7	G M D N	D — P —	R — P —	R — S, —

Рага **Бхайрав**

## ТХАТ – БХАЙРАВ

Ароха – S R G M P D N S; авароха – S N D P M G R S

Вади – D, самвади – R

Время исполнения – раннее утро.

СТХАЙ: *БХОР БХАИ АБ ДЬЯНА ДХАРО  
НИРМАЛА МАКЕ ЧАРАНА КАМАЛЯ КО  
ДЖИВАН АПЕНА ДАНЬЯ КАРО*

АНТАРА: *КАРУНА БАРАСЕ МА КЕ НАЯНО СЕ  
КАРУНА БАРАСЕ КАМАЛЯ НАЯНО СЕ  
АШИША БАРАСЕ ХАТЭ КАМАЛЁ СЕ  
ЧАЙТАНЬЯ БАРАСЕ ЧАРАНА КАМАЛЯ СЕ*

Перевод:

Стхай: Ранним утром ты идешь медитировать  
К лотосным стопам Божественной Матери.  
Двигайся в правильном направлении –  
Сделай свою жизнь благоприятной.

Антара: Сострадание изливается  
из лотосоподобных глаз Матери,  
Благословение льется с Ее лотосных ладоней,  
Поток Чайтаньи начинается от Ее лотосных стоп.

## СТХАЙ

## ТИИНТАЛ

<u>D</u> — –M	<sup>M</sup> G — –	(M) — –G	S —
P	R G	R	— —
<i>БХО — —</i>	<i>И, — —</i>	<i>(ДЬЯ) — —</i>	<i>РО —</i>
<i>РЕ, БХА</i>	<i>А Б</i>	<i>НА ХА</i>	— —
О	3	х	2
— <u>DD</u>	<u>R</u> — S	GM <u>PD</u>	<u>D R</u> SN
S S	—	NS <u>RS</u>	<u>DP</u> GM
— <i>НИРЕ</i>	<i>МА —</i>	<i>ЧА РА</i>	<i>МА ЛЯ</i>
<i>МА ЛА</i>	<i>КЕ —</i>	<i>НА КА</i>	<i>КО —</i>
О	3	х	2
— GM —	NS <u>R</u>	SN <u>D R</u>	<u>DP</u> MP
P <u>D</u>	<u>R</u> —	SN <u>DP</u>	GM <u>PD</u>
— <i>ДЖИ</i>	<i>А ПЕ</i>	<i>ДАНЬ —</i>	<i>РО —</i>
<i>ВА Н</i>	<i>НА —</i>	<i>Я КА</i>	— —
О	3	х	2

## АНТАРА

— SN	P (D)	— P	S R S <sup>N</sup>
<u>D</u> P	M —	<u>DS</u> S	S <sub>s</sub> —
— <i>КАРУ</i>	<i>БА РА</i>	— <i>МА</i>	<i>Я НО СЕ</i>
<i>НА</i> —	<i>СЕ</i> —	<i>КЕ НА</i>	—
О	3	x	2
— SN	D P	— P <u>DS</u>	SS R S
<u>DN</u> <u>RS</u>	M —	S	NS —
— <i>КАРУ</i>	<i>БА РА</i>	— <i>КА</i>	<i>Я НО</i>
<i>НА</i> —	<i>СЕ</i> —	<i>МАЛЯ НА</i>	<i>СЕ</i> —
О	3	x	2
— <u>SR</u> -G	GG <u>R</u> <u>R</u> S	— NS —	<u>DN</u> <u>RS</u>
M	—	N S	<u>ND</u> P
— <i>АА</i>	<i>БА РА</i>	— <i>ХАТЭ</i> -	<i>ЛЁ</i> —
<i>ШИ ШЭ</i>	<i>СЕ</i> —	<i>КА МА</i>	<i>СЕ</i> —
О	3	x	2
— GM -P	NS <u>R</u> <u>R</u>	SN <u>D</u> <u>R</u>	<u>DP</u> MP
D	—	SN <u>DP</u>	GM <u>PD</u>
— <i>ЧАЙ</i>	<i>БА РА</i>	<i>ЧА РА</i>	<i>МА ЛЯ</i>
<i>ТА НЬЯ</i>	<i>СЕ</i> —	<i>НА КА</i>	<i>СЕ</i> —
О	3	x	2

## АЛАПЫ

	О	3	x	2
1	S — — S	<u>R</u> — S —	<u>D</u> — N S	<u>R</u> — S —
2	S — N <u>D</u>	P — M —	P <u>D</u> N S	<u>R</u> — S —
3	S — <u>R</u> —	S <u>R</u> G —	G — G (M)	<u>R</u> — S —
4	S — <u>R</u> G <u>D</u> — N S	S <u>R</u> G — R S <u>D</u> —	N — S <u>R</u> G — — M	N S <u>R</u> — <u>R</u> — S —
5	M — — — M G — M	G — M — <u>R</u> — G —	S — <u>R</u> — M — G M	G — M — <u>R</u> — S —

Ароха – S R G M D S; авароха – S D M G R S  
 Вади – D, самвади – R  
 Время исполнения – утро.

СТХАЙ: *МАН МЕ БИРАДЖО НИРМАЛ МА*  
*КИРПА ДРИШТИ, САДА РАКХЕНА*  
 АНТАРА: *АНАНД ДАИНИ МОКША ПРАДАИНИ*  
*БХАВА БХАЯ ХАРИНИ МАТА БХАВАНИ*  
*МАН МЕ БИРАДЖО НИРМАЛ МА*

Перевод:

Стхай: В моем разуме царствует первожденная мать.  
 Держи меня всегда в своем внимании!  
 Антара: Ты есть Царица Бхавы, то есть Шивы,  
 Дающая жизнь всей Вселенной!

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

			— — M
			D
			— — MA
			<b>H</b>
			3
S —	M <u>G</u> R	<u>G</u> M <u>G</u>	S —, M
— D	—	R	D
<b>МЕ</b> —	<b>РА</b> —	<b>НИ Р</b>	<b>МА</b> —,
— <b>БИ</b>	<b>ДЖО</b> —	<b>МА Л</b>	<b>МА H</b>
x	2	O	3
S —	M <u>G</u> R	<u>G</u> M <u>G</u>	S — —
— D	—	R	—
<b>МЕ</b> —	<b>РА</b> —	<b>НИ Р</b>	<b>МА</b> —
— <b>БИ</b>	<b>ДЖО</b> —	<b>МА Л</b>	— —
x	2	O	3
<u>D</u> R S	M S D		M <u>G</u>
—	—	<u>G</u> R S	M D
		D	
<b>КИ Р</b>	<b>ДРИ</b> —	<b>СА ДА</b>	<b>НА</b> —,
<b>ПА</b> —	<b>ШТИ</b> —	<b>РА КХЕ</b>	<b>МА H</b>
x	2	O	3

	<u>M</u> <u>G</u> R	<u>G</u> M <u>G</u> R	S —
S — —	—	—	— —
D			
<i>ME</i> —	<i>РА</i> —	<i>НИ Р</i>	<i>МА</i> —
— <i>БИ</i>	<i>ДЖО</i> —	<i>МА Л</i>	— —
x	2	О	3

АНТАРА

<u>G</u> <u>G</u> M M	D — M D		
		S — S	R D S
		S	S
<i>АА</i> —	<i>ДА</i> — <i>И</i>	<i>МО</i> —	<i>ДА</i> — <i>И</i>
<i>НА</i> <i>НД</i>	<i>НИ</i>	<i>КША ПРА</i>	<i>НИ</i>
x	2	О	3
			M <u>G</u> , M D
<u>G</u> R S	S D M	S D M	
	D	D	
R			
<i>БХА</i> <i>ВА</i>	<i>ХА</i> — <i>РИ</i>	<i>МА</i> — <i>ТА</i>	<i>ВА</i> <i>НИ</i> ,
<i>БХА</i> <i>Я</i>	<i>НИ</i>	<i>БХА</i>	<i>МА</i> <i>Н</i>
x	2	О	3
	M <u>G</u> R	<u>G</u> M <u>G</u>	S — , M D
S —	—	R	
— D			
<i>ME</i> —	<i>РА</i> —	<i>НИ Р</i>	<i>МА</i> — ,
— <i>БИ</i>	<i>ДЖО</i> —	<i>МА Л</i>	<i>МА</i> <i>Н</i>
x	2	О	3

S — —	M <u>G</u>	S — —	M <u>G</u>
— D	M <u>D</u>	D	M <u>D</u>
<b>МЕ</b> — —	<b>РА ДЖО,</b>	<b>МЕ</b> —	<b>РА ДЖО,</b>
<b>БИ</b>	<b>МА Н</b>	— <b>БИ</b>	<b>МА Н</b>
x	2	O	3
	M <u>G</u> R	<u>G</u> M <u>G</u>	
	—	R	
S —			S —
— D			— —
<b>МЕ</b> —	<b>РА</b> —	<b>НИ Р</b>	<b>МА</b> —
— <b>БИ</b>	<b>ДЖО</b> —	<b>МА Л</b>	— —
x	2	O	3

## ОСНОВНЫЕ ТАЛЫ

Таал **ЕКАТАЛ**

1 дхин х	2 дхин	3 Дхаге тирикита о	4	5 Ту 2	6 на
7 Ка о	8 тта	9 Дхаге тирикита 3	10	11 Дхин 4	12 на

Таал **ТИИНТАЛ**

1 Дха дха х	2 дхин	3 дхин	4	5 8 Дха дха 2	6 дхин	7 дхин
9 12 Дха О	10 тин	11 тин	14 та	13 16 Та дха	14 дхин	15 дхин

Таал **ДЖХАПТАЛ**

1 Дхи х	2 на	3 Дхи на 2	4 Дхи	5	6 Ти о	7 на	8 10 Дхи на 3	9 дхи
1 Ти на х	2 ти	3	4 2	5 Дхи	6 на	7 3	8 Дхи	9 на

Таал **РУПАК**Таал **ДАДРА**

1 3 Дха на х	2 дхи	4 Дха о	5 ти	6 на
--------------------------	----------	---------------	---------	---------

Таал **КЕХЕРВА**

1	2	3	4	5	6	7
---	---	---	---	---	---	---

дха ге на ти	8
х	на ка дхи
	на
	о

### Приложение III

#### СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Ave Maria (лат. – привет Тебе, Мария) – музыкальное произведение, написанное на текст одноименного католического гимна или на свободный текст, включающий обращение к Деве Марии. Текст гимна представляет собой приветствие архангела Гавриила Деве Марии при Благовещении.

Вариации – (от лат. Variation – изменение, разнообразие) – «музыкальная форма, в которой тема (иногда две темы или более) излагается повторно с изменениями в фактуре, ладе, тональности, гармонии, соотношении контрапунктических голосов, тембре и др.» [21, т. 1, с. 667]. Форкель писал о возникновении «Гольдберговских вариаций» Баха: «Граф Кайзерлинг был слаб здоровьем и часто страдал бессонницей. Гольдберг, живший у него в доме, в подобных случаях должен был проводить ночь в соседней комнате и играть ему во время бессонницы. Однажды граф сказал Баху, что он был бы рад получить для своего Гольдберга клавишные пьесы нежного и несколько оживленного характера, чтобы они немного развлекли его в бессонные ночи. Бах решил, что для этого более всего пригодны вариации, хотя сочинение в подобном роде он считал неблагодарной работой, поскольку гармоническая основа оставалась в них неизменной... Граф называл это произведение своими вариациями. Он мог без конца слушать их и долгое время, как только наступали бессонные ночи, говорил: “Любезный Гольдберг, сыграй же мне одну из моих вариаций”. Бах, может быть, никогда не был так щедро награжден за свою работу, как за эти вариации. Граф подарил ему золотой кубок, наполненный сотней луидоров» [37, с. 236].

---

Динамика (от греч. – имеющий силу) в музыке – «совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания. <...> Динамика – важнейшее средство музыкального выражения. Подобно светотени в живописи, динамика способна производить психологические и эмоциональные эффекты громадной силы, вызывать образные и пространственные ассоциации. Примерно до середины XVIII века в музыке господствовала динамика форте и пиано. Высшее свое развитие этот динамический принцип получил в эпоху барокко с его искусством “хорошо организованного контраста”, тяготением... к ярким эффектам светотени» [21, т. 2, с. 247].

Диссонанс (от лат. *Dissono* – нестройно звучу) – «звучание тонов, “не сливающихся” друг с другом (не следует отождествлять с неблагозвучием как эстетически неприемлемым звучанием, т. е. с какофонией). С математической точки зрения диссонанс представляет собой более сложное отношение чисел (колебаний, длин звучащих струн), чем консонанс. Например, из всех консонансов малая терция имеет самое сложное отношение чисел колебаний (5:6), но каждый из диссонансов – еще более сложное (малая септима – 5:9 или 9:16, большая секунда – 8:9 или 9:10 и т. д.). С точки зрения психологии диссонанс по сравнению с консонансом – звучание более напряженное, неустойчивое, выражающее стремление, движение. В рамках функциональной системы мажора и минора, качественное различие консонанса и диссонанса достигает степени противоположности, контраста и составляет одну из основ музыкального мышления» [21, т. 2, с. 259].

Интерпретация (от лат. *Interpretation* – разъяснение, истолкование) – «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-



образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [21, т. 2, с. 550].

Контрапункт. «Мелодия – это горизонтальная идея музыки, текущей во времени линейным путем... Так же и контрапункт, который представляет собой множество горизонтальных мелодий, текущих одновременно, как, например, в... фуге Баха... В каждый данный момент мы можем внезапно остановить музыку... И что же тогда мы имеем? Одновременно звучат четыре ноты, давая нам аккорд, вертикальное звучание. Это вертикальное звучание есть гармония. Он сотворил нечто вроде грандиозного кроссворда, в котором ноты “горизонтальных и вертикальных слов” взаимосвязаны, где все сходится и все ответы правильны» (Л. Бернштейн) [7, с. 32].

Концерт. О Бранденбургских концертах А. Швейцер писал: «Бах принимает основной принцип старого концерта: оркестровое произведение развивается во взаимодействии между большой звуковой массой – tutti – и малой – concertino. Но этот формальный принцип Бах одухотворил. Обе звуковые группы находятся в напряженном взаимодействии, разделяются, чтобы вновь объединиться, и все это в силу непостижимой художественной необходимости. И то, что происходит с темой, видоизменяющейся под воздействием этих сил, – это... и есть “концерт”. Здесь словно осуществлено то, что философия всех времен изображала как последнюю тайну высшего творения, – саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть ее, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть ее, и так далее, пока она не вернется к себе самой после того, как исчерпана жизнь» [37, с. 300].

Креативность – «пробуждение в человеке художника, развитие потребности и способности к творческому восприятию мира и искусства, к творческому характеру деятельности» [6, с. 481].

---

Магнификат (от первого слова латинского текста «Magnificat anima mea Dominum» – «Величит душа моя Господа») – «хвалебная песня на текст слов Девы Марии из Евангелия» [21, т. 3, с. 379].

Месса «состоит из пяти основных песнопений: 1) Kirie eleison (Господи, помилуй), 2) Gloria (Gloria in excelsis Deo – Слава в вышних Богу), 3) Credo (Credo in unum Deum – Верую во единого Бога), 4) Sanctus (Sanctus dominus Deus Sabaoth – Свят господь Бог Саваоф) и Benedictus (Benedictus qui venit in nomine Domini – Благословен грядущий во имя Господне), 5) Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi – Агнец Божий, взявший на себя все грехи мира)» [21, т. 3, с. 555].

Музыкальность – «комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки, подготовки из него музыканта-профессионала. По данным современной музыкальной психологии задатки музыкальности присущи каждому человеку, хотя порой они остаются невыявленными или неразвитыми» [21, т. 3, с. 790].

Орнаментика (от лат. Ornamentum – украшение) – «звуки относительно мелкой длительности, украшающие основной мелодический рисунок.

Орнаментика тесно связана с импровизацией. В течение долгого времени в западно-европейской профессиональной музыке преобладало одноголосие.

Поскольку при этом композитор и исполнитель обычно совмещались в одном лице, создались благоприятные условия для богатого развития искусства импровизируемых вариантных украшений. Орнаментика насыщает мелодическую линию экспрессией, увеличивает плавность звуковых переходов. И. С. Бах обычно выписывал диссонирующие украшения в

основном нотном тексте (например, во второй части Итальянского концерта)» [21, т. 4, с. 105].

Полифония (от греч. – букв. «многоголосие»). «Полифонию, в высшем ее смысле, надобно понимать гармоническим слиянием воедино нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно, вместе. В рассудочной речи немислимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтоб из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно, оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства» (А. Н. Серов) [7, с. 30].

Пунктирный ритм (от лат. Punctum – точка) – чередование удлиненной сильной и укороченной слабой долей.

Прелюдия – вступление, введение, всякая небольшая свободная фантазия. Прелюдировать – «то же, что фантазировать. Часто фуге предпосылается прелюдия, которая в таком случае пишется в строе фуги и подготавливает последнюю» (...) [29, с. 1049].

Сюита. «Сюита создана музыкантами-трубачами 17-го столетия, которые в своих выступлениях исполняли ряд танцев различных национальностей. От них они перешли к немецким клавиристам, у которых получили дальнейшее развитие. Как правило, сюиты включали по крайней мере четыре части: аллеманду, куранту, сарабанду и жигу. Бах одухотворяет форму и придает каждой из основных танцевальных пьес отчетливо выраженную музыкальную индивидуальность. В аллеманде он передает полное силы спокойное движение; в куранте – умеренную поспешность, в которой объединяются достоинство и изящество; сарабанда у него является изображением величавого торжественного шествия; в жиге, наиболее свободной форме, главенствует полное фантазии движение. Так создает он из

сюитной формы высочайшее искусство, не нарушая при этом старый принцип объединения танцев» [37, с. 239].

Сарабанда – «старинный танец, известный с XVI века. В классической испанской литературе (М. де Сервантес, Лопе де Вега) она определяется как резвый, озорной, темпераментный танец, исполнявшийся под удары барабана и кастаньет. В 1569 году сарабанда, созданная П. де Фреджо, пелась во время погребальной церемонии (за это ее автор был привлечен инквизицией к ответственности). В 1583 пение сарабанды в Испании было запрещено. В 1618 она стала, несмотря на запрет, придворным танцем и приобрела торжественный, величавый характер. Важнейшие признаки жанра: медленный темп, характер шествия, трехдольный метр, акцент на второй доле такта» [21, т. 4, с. 848].

Секвенция – «повторение мелодического мотива или гармонического оборота на другой высоте, следующее сразу за первым проведением как его непосредственное продолжение. Основное композиционное назначение секвенции – создание эффекта развития, особенно в разработках, связующих партиях» [21, т. 4, с. 904].

Stabat mater (лат. Stabat mater dolorosa – «Стояла мать скорбящая») – «одна из средневековых секвенций, предназначалась к празднику “Семи скорбей богородицы” (15 сентября). С 1727 по 1960 год служила для одноименного праздника, отмечавшегося в пятницу страстной недели. Полный текст насчитывает 20 трехстрочных строф; автор его неизвестен» [21, т. 5, с. 249].

«Страсти» – «музыкальное произведение на евангельский текст о предательстве Иуды, пленении и распятии Иисуса. “Страсти” введены в церковный (католический) обиход в IV веке, приурочивались к страстной неделе. В XVI веке в результате реформы М. Лютера возникают

протестантские “Страсти”: вводится немецкий язык, протестантский хорал, допускается инструментальное сопровождение. Высшее достижение этого жанра – две партитуры “Страстей” И. С. Баха: “Страсти по Матфею” и “Страсти по Иоанну”» [21, т. 5, с. 317].

«Te deum laudamus» – «Хвала тебе, Боже» – хвалебный благодарственный гимн. В православном богослужении аналогичным произведением является «Тебе Бога хвалим». «Как-то немецкого симфониста Антона Брукнера спросили об исходных побуждениях к написанию Te Deum и он ответил: “В благодарность Богу... Я хочу, когда будет судный день, подать Господу партитуру “Te Deum” и сказать: “Посмотри, это я сделал только для Тебя одного!”» [32, с. 70].

Тема – «музыкальная мысль, если и не вполне закругленная и законченная, то все же настолько развитая, что получает определенный, характерный облик. Этим тема отличается от мотива, который представляет собой лишь зерно, из которого образуется тема» (Риман) [29, с. 1256].

Токката – «одно из самых старинных названий пьес для клавишных инструментов (фортепиано, орган) первоначально представлявшая собой вполне свободную прелюдию. Современная токката... движется сплошь в коротких нотных длительностях и отличается обыкновенно довольно полным голосоведением» (Риман) [29, с. 1270]. «В ранних токкатах заметно стремление отойти от традиционного вокального стиля и представить возможности специфически клавишного, пальцевого искусства.

Фрескобальди ввел в токкату новый, “аффектный” стиль; манера исполнения подчеркнуто импровизационная, требующая темповых изменений соответственно характеру музыки (“Играть, не соблюдая такта – так же, как исполняются мадригалы, – сообразно чувствам или смыслу слов”). В токкатах Букстехуде – ораторский пафос, драматизм, богатство фантазии,

виртуозная фактура (сложная педальная техника) подготавливают некоторые стороны баховского органного стиля. Кульминационным пунктом развития старинной токкаты и обобщением всех ее исторических тенденций явилось творчество Баха. Бах написал 8 клавирных и 5 органных токкат. Органные токкаты воплотили неслыханно виртуозную, по словам Шпитты, игру Баха, современники которого “считали почти непостижимым, как он мог так особенно и так быстро переплетать пальцы рук и ноги, совершал ими величайшие скачки на инструменте, не допуская ни единого фальшивого звука” (И. Шейбе)» [21, т. 5, с. 548–549].

Фуга – «достигшая наивысшего развития художественная форма имитационного стиля, в которой равноправность участвующих голосов проведена с величайшей последовательностью; последнее достигается тем, что рельефная и незначительная по размерам тема поочередно проходит по всем голосам и таким образом дает возможность каждому из них в свое время выступить на первый план» (Риман) [29, с. 1362]. «Одно из примечательных свойств полифонической фактуры – текучесть; полифоническую фактуру отличает постоянное обновление, отсутствие буквальных повторений при сохранении полного тематического единства. Среди качеств полифонической фактуры существенное значение имеют плотность и разреженность (“вязкость” и “прозрачность”), которые регулируются числом полифонических голосов» [21, т. 5, с. 755]. «По смыслу слово “фуга” (“бег”) родственно словам “охота”, “гонка”, и первоначально (с XIV века) термин применялся в сходном значении, указывавшем на канон. Содержательный диапазон фуги практически неограничен, однако в ней преобладает или всегда ощущается интеллектуальное начало. Фугу отличает эмоциональная наполненность и в то же время сдержанность выражения. Развитие в фуге естественно уподобляется истолкованию, логическому доказательству выдвинутого тезиса – темы. Фуга – форма по сути вариационная, тема в ней сохраняет единство: она проводится в разных

контрапунктических соединениях, тональностях, ставится в различные регистровые и гармонические условия, как бы освещается разным светом, обнаруживает разные грани. Фуга является противоречивым единством постоянного обновления и множества устойчивых элементов. <...> Правил построения фуги почти нет, и формы фуги необозримо многообразны, хотя они базируются на комбинировании лишь пяти элементов – темы, ответа, противосложения, интермедии и стретты. Фуга имеет экспозиционный, развивающий и заключительный разделы. Фуга – исторически самая устойчивая из всех форм профессиональной музыки; она сложилась к середине XVII века, на протяжении своей истории обогащалась всеми достижениями музыкального искусства и поныне остается формой, не чуждающейся ни новых образов, ни новейших средств выразительности» [21, т. 5, с. 975].

Фантазия. «В качестве названия инструментальных пьес фантазия не предполагает той или иной определенной формы, а напротив, отличается свободной конструкцией, не примыкающей к твердо установленным формам» (Риман) [29, с. 1310]. «В XVI–XVII вв. фантазия смыкается с ричеркаром, токкатой, во второй половине XVIII века – с сонатой, в XIX – с поэмой и т. д. Периоды упорядоченного, в том или ином отношении строгого стиля (XVI – начало XVII вв., искусство барокко первой половины XVIII века), отмечены “пышным цветением” фантазии; напротив, расшатывание устоявшихся “твердых” форм (романтизм) и особенно появление новых форм (XX век) сопровождаются сокращением числа фантазий. В баховской “Хроматической фантазии и фуге” свобода изложения выражается в смелом объединении разных жанровых признаков – органной импровизационной фактуры, речитатива и фигурационной обработки хорала. Ф. Э. Бах в книге “Опыт правильного способа игры на клавире” писал: “Бестактовая свободная фантазия великолепно подходит для выражения эмоций”» [21, т. 5, с. 769–770].

---

Чакона Баха заключает вторую партитуру для скрипки соло. Чакона и пассакалья ведут свое происхождение от старинных танцевальных форм. Для них характерна все время повторяющаяся восьмитактная тема с размером в три четверти. В чаконе тема появляется во всех голосах, в пассакалье только в басу. «Преодоление “сильного времени”... создает полное силы движение. Тема этой пьесы так интенсивно насыщена синкопами, как, может быть, ни в одном другом произведении. <...> Как чародей, Бах создает целый мир из одной-единственной темы. Словно скорбь столкнулась с радостью и под конец они объединились в едином великом самоотречении» (А. Швейцер) [37, с. 286].

Эстетическое воспитание чуждо дидактике. «Воздействие на личность идет бескорыстно, исподволь, ненарочито. Цели эстетического воспитания столь широки, что отсутствует прямая польза, но проявляется широкая общественная значимость процесса, человек ориентируется на общечеловеческие ценности, осознавая их приоритетное значение. <...> Эстетическое воспитание способствует самопознанию и самоуглублению личности, осознанию ею своей самоценности, оно является одной из высших форм приобщения человека к человечеству. <...> Эстетическое воспитание направлено на формирование целостной творческой личности, охватывает интеллектуальную, эмоциональную, волевою, ценностно-ориентационную ее стороны. Оно пронизывает все сферы жизнедеятельности человека: и глубину его мышления, и тонкость чувств, и характер избирательности, и установки. Эстетическое воспитание всеохватывающе и определяет не только знания, но и характер человека» [4, с. 479].

«Альбрехт Дюрер в своих рассуждениях о живописи говорил, что существуют законы прекрасного, доказуемые истины, отвергающие вкусовой подход к искусству (нравится – не нравится), которым обычно руководствуется толпа. Искушенный, понимающий не раз скажет себе: мне



не нравится, но это хорошо. Неискушенный, непонимающий говорит: мне не нравится (или – непонятно), значит плохо, или – нравится, значит хорошо (хотя бы и было на самом деле плохо). О, если бы мы достигли такой “страстной объективности”, как у Дюрера...» (Г. Нейгауз) [24, с. 193].

Из автобиографической повести «Мать и музыка» Марины Цветаевой: «“Нет, ты не любишь музыку! – сердилась мать (именно сердцем – сердилась!) в ответ на мой бесстыдно-откровенный блаженный, после двухчасового сидения, прыжок с табурета. – Нет, ты музыку – не любишь! Нет – любила. Музыку – любила. Я только не любила – свою. Для ребенка будущего нет, есть только сейчас (которое для него – всегда). А сейчас были гаммы, и ганоны, и ничтожные, оскорблявшие меня своей малюточностью “пъески”. <...> Все лучшее, что можно было слышать, я отродясь слышала (будущее включая!). Каково же мне было, после невыносимого волшебства тех ежевечерних ручьев (тех самых ундинных, лесноцаревых, “жемчужны струи”), слышать свое честное, унылое, из кожи вон лезущее, под собственный счет и шелк метронома “игранье”? И как я могла не чувствовать к нему отвращения? Рожденный музыкант бы переборол. Но я не родилась музыкантом. <...> Когда... моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовальным словом оказалась “гамма”, мать только подтвердила: “Я так и знала”, – и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: “До, Муся, до, а это – ре, до-ре...” <...> Взятые... отдельно: до – явно белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое (может быть *mi di*?), фа – коричневое (может быть, *фа*евое выходное платье матери, а ре – голубое – река?) – и так далее, и все эти “далее” – есть, я только не хочу загромождать читателя, у которого свои цвета и свои, на них, резоны» [36, с. 16–17, 5–6].

## К разделу 2

Инструментальная музыка. «...В то время инструментальная музыка была исключительно музыкой на случай... В светской и неофициальной жизни

знатных и богатых людей главную роль играла музыка, сочинять которую должны были нанятые музыканты, а исполнять – частные капеллы. Не только в особых случаях, например к визиту друзей... семейным торжествам и т. п., но и в связи с обыденными, будничными радостями – вроде обеда или регулярных вечерних собраний, – композиторы должны были услужить своими произведениями, главная прелесть которых состояла как раз в их “сиюминутной” новизне. Старые, сыгранные сочинения знатных господ уже не удовлетворяли, и они считали делом своей чести постоянными новыми заказами побуждать композитора к большей плодовитости. Даже Й. Гайдну довелось в 1765 году получить от своего князя предупреждение, что ему надлежит “прилежнее, чем до сих пор заниматься композицией”, при этом заказчики отнюдь не ограничивались ролью слушателей, но нередко и сами принимали участие в концертах, во многих случаях как виртуозы, обладающие довольно основательными навыками. Немало исполнителей на флейте, особенно излюбленном в то время светском инструменте, носили княжеские титулы. В этих концертах главную роль обычно играли виртуозы; при составлении капеллы предусматривалось привлечение иностранных артистов, а в больших городах участие в академиях, которые давались ежедневно, были источником существования для некоторых виртуозов. <...> Обычно музицировали долго и много. Музыкальные вечера у графа Фирмиана продолжались с 5 часов вечера до 11... При этом, однако, уделяли внимание... и другим развлечениям – игре в карты, беседе. <...> По сравнению со средней продуктивностью тогдашних композиторов результаты Моцарта... являются еще более скромными, чем Гайдна: десяток симфоний в год никоим образом нельзя было считать в то время признаком особого прилежания. В Зальцбурге, как и повсюду, примеру князей следовало и почтенное бюргерство, которое по особым поводам точно так же заказывало торжественную музыку» [1, ч. 1. кн. 1, с. 338–340]. «...Публика тогда ценила, прежде всего, все новое. Такая позиция коренным образом отличается от сегодняшней, когда меломаны предпочитают снова и снова

слушать произведения уже известные, а знакомство с новым остается на долю хорошо подготовленных профессионалов» [16, с. 426].

Оркестровая сюита в Вене. «Старая популярная оркестровая сюита здесь никогда не умирала... Это искусство не воспаряло к звездам, оно искало встреч с народом на улице, у домашнего очага, украшая... часы досуга его повседневной жизни веселыми и душевными звуками. Уже в 1684 году один путешественник сообщает, что в Вене “не проходило почти ни одного вечера без того, чтобы под нашими окнами не раздавался ноктюрн”... Эти пьесы именуются кассациями, серенадами, дивертисментами, ночными музыками... Ясно видно, как в таком искусстве силен был расчет на исполнение на открытом воздухе. Здесь также сказывается характер, свойственный всему этому “искусству на случай”: если среди музыкантов находятся выдающиеся солисты, то композитор, не задумываясь, вводит одну или несколько частей, в которых они могут проявить свое мастерство. Наоборот, плохих музыкантов он любит иногда поддразнить неожиданно возникающей фальшивой нотой» [1, ч. 1, кн. 1, с. 185–187].

Вот что пишет Моцарт по поводу возникновения и назначения Серенады для парного состава кларнетов, валторн и фаготов Es-dur KV 375 (письмо к отцу от 3 ноября 1781 года): «...музыку эту я сочинил ко дню Св. Терезии – для сестры г-жи фон Хиккель... у них она и была исполнена впервые... Шестеро господ, которые ее исполняли, – несчастные голодранцы, но играют они вместе очень хорошо, особенно первый кларнетист и оба валторниста.

Главная же причина, для чего я ее написал, – это чтобы г-н фон Штрак (а он бывает здесь ежедневно) послушал что-либо мое. Потому-то я и написал ее достаточно вразумительно, и она всем понравилась. В ночь Св. Терезии ее играли в трех местах – стоило музыкантам закончить в одном месте, как их тотчас же звали в другое, и всюду платили...» [41, с. 202]. В другом переводе письма вместо «написал ее достаточно вразумительно» – «я вложил немного учености». Иоганн Килиан Штрак, «из-за которого пьеса стала более

сложной, чем того требовал жанр серенады, был камердинером Иосифа II и имел на своего господина большое влияние, в том числе и в сфере музыки» [16, с. 422].

На эксперименты в области симфонической музыки Моцарта вдохновляли хорошие оркестры – мангеймский был одним из лучших. «По единогласному мнению, тамошний оркестр был первым в Европе. Он был сильнее и полнее по составу, особенно в партиях духовых инструментов, чем обычно в то время, а с 1759 года располагал еще очень редкими тогда в Германии кларнетами. “Ах, если бы мы тоже имели хотя бы кларнеты! – писал Вольфганг, – вы не поверите, что за великолепный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами”. <...> Здесь в самых различных градациях воспроизводили *piano* и *forte*, в совершенно новой манере играли *crescendo* и *diminuendo*: из всех остальных оркестров такого эффекта, может быть, достигал только штутгартский, которым руководил Йомелли; совершенно по-новому сливались здесь друг с другом струнные и духовые инструменты. Мангеймский оркестр был предметом всеобщего восхищения. Сам курфюрст хорошо понимал ценность своего оркестра и привлекал его к своим регулярным музыкальным развлечениям, в которых и сам принимал участие как исполнитель... Новым был уже состав оркестра. В 1756 году мы находим необыкновенно большое число скрипок: двадцать при четырех альтях, четырех виолончелях и двух контрабасах; напротив, в оркестре было только по два гобоя, флейты и фагота, валторн – четыре. Такое соотношение духовых и струнных является вполне современным; согласно более старому обычаю такому составу струнных соответствовало бы по десять гобоев и фаготов» [1, ч. 1, кн. 2, с. 81].

«В 1770 году оркестр обычно состоял примерно из десяти-двенадцати скрипачей и альтистов, двух-трех виолончелистов и такого же числа контрабасистов, трех валторнистов, двух-трех гобоистов (из которых два играли также на флейтах), трех-четырёх фаготистов и хоров тромбонистов, придворных и военных трубачей и литавристов. <...> Главным условием

приема на работу трубачей была подготовленность их к тому, чтобы выступать также в качестве скрипачей и альтистов» [1, ч. 1, кн. 1, с. 341].

П. И. Чайковский: «Симфонический оркестр Моцарта наполовину меньше нашего по числу входящих в него инструментов, а между тем, он достигает, благодаря мастерству своему и могуществу творческого дара, такой силы, с которой никак не может померяться современный нам оркестр с его полчищами труб, корнетов, тромбонов, офиклеидов и бомбордонов» [22, с. 185].

Опера-буффа. «Старое изречение о том, что простой народ изобретательнее в веселом, чем в серьезном, по отношению к итальянцу вдвойне справедливо. Наивно реалистический склад ума, острый взгляд, зорко подмечающий человеческие слабости и комизм будней, сделали его прирожденным буффоном. Следует прибавить сюда совершенно исключительное мимическое дарование, которое издавна помогало ему одолевая скуку повседневности, посмеявшись над ней в веселом представлении. Не было ничего более естественного, чем связь оперы-буффа с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (*commedia dell'arte*), у которой она переняла характерные маски: Панталоне – старого венецианского купца, доктора Грациано – надменного педанта из Болоньи, неаполитанского капитана СпаVENTO – потомка прежнего *miles gloriosus* (хвастливого солдата), двух изворотливых слуг – Арлекина и Бригеллу из Бергамо, зайку Тарталью и других, но прежде всего – любимца неаполитанцев лукавого Пульчинеллу. К ним очень скоро присоединились иностранцы, вроде вечно пьяного и драчливого немца, ветрогона-француза, чопорного испанца. Для внешнего облика буффонной оперы мимическое начало имело, по крайней мере, столь же большое значение, как драматическое и музыкальное, а в старое время было прямо-таки решающим фактором. <...> И в популярной музыкальной комедии мимике принадлежала главная роль. <...> В самой грубой форме это проявляется уже во флорентийских карнавальных шествиях, неаполитанских

“farse cavaiole”... и аналогичных примитивных народных представлениях, которые с полным правом можно рассматривать как давнюю питательную среду оперы-буффа. Либреттисту прощались вопиющие погрешности против логики, лишь бы он умел создать увлекательное сценическое действие и выигрышные для актеров роли. Автор либретто буффонной оперы должен был преклоняться не только перед исполнителем, но и перед музыкантом. Композиторы требовали от литератора, чтобы он считался исключительно с музыкальными соображениями и предоставлял им... возможность для максимально свободных творческих проявлений. Буффонные композиторы, обладавшие свойственным итальянцам тонким чувством формы, умели поставить все... богатство на службу определенной драматургической цели. Опера-буффа осталась закрытой для кастратов; в ней нашли применение лишь естественные мужские голоса. Именно благодаря ей вновь обрел необычайную славу в музыкально-драматическом искусстве бас, со времен Монтеверди исчезнувший из оперы-сериа. Опера-буффа долгое время вынуждена была довольствоваться услугами второразрядных и третьеразрядных поэтов. Даже Гольдони признавал свои буффонные тексты ничтожными. Гете, наоборот, брал под защиту итальянские буффонные тексты; с тонкой проницательностью он отмечал, что, оценивая их, следует иметь в виду не только поэта, но также “композитора и актера”» [1, ч. 1, кн. 1, с. 410–414].

О комической опере: «Комизм, как таковой, вовсе не был ее исключительной целью, комические мотивы все более и более уравнивались сперва трогательными, затем серьезными, соприкасающимися с трагическими. Далее под собирательным названием *opéra comique* появляются даже такие сочинения, как “Фиделио” Бетховена и “Медея” Керубини» [1, ч. 1, кн. 2, с. 148]. «Что именно должна была включать в себя чувствительная комедия, мы узнаем от писателя Жан-Пьера Клариса де Флориана; будучи автором подобных пьес, он хорошо в них разбирался: “Я жду от чувствительной комедии... чтобы она показала зрителям персонажей добродетельных и

гонимых; ситуацию привлекательную, в которой страсть борется с долгом, в которой честь торжествует над корыстью. Вот что должно нас поучать не надоедая, занимать не огорчая и заставляя течь сладкие слезы – первейшую потребность чувствительного сердца» [41, с. 422].

Опера-серия. «Опера-серия возникла как искусство для просвещенных (Bildungskunst) и никогда, даже во времена самой массовой своей популярности, не предавала забвению свое происхождение» [1, ч. 1, кн. 1, 410]. «Для этого жанра типично господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при ясно выраженном разделении функций слова (сценического действия) и собственно музыки» [21, т. 4, с. 50].

Реквием (от первого слова латинского текста «Requiem aeternam dona eis, Domine» – «Покой вечный дай им, Господи») – траурная заупокойная месса, посвященная памяти усопших. Реквием состоит из 12 частей:

1. «Requiem aeternam» («Вечный Покой»).
2. «Dies irae» («День гнева»).
3. «Tuba mirum» («Труба предвечного...»).
4. «Recordare» («Помяни»).
5. «Rex tremendae» («Царь грозный»).
6. «Confutatis» («Отвергнув»).
7. «Lacrimoso» («Слезный день этот»).
8. «Domine» («Господь»)
9. «Hostias» («Жертва»).
10. «Sanctus» («Святой Боже»).
11. «Benedictus» («Благословен»).
12. «Agnus dei» («Агнец божий»).

Симфония. «Называя такое произведение итальянской *sinfonia*, мы делаем это по праву и с чувством исторической признательности, ибо

изобретателями этого жанра были итальянцы, считается даже, что исключительно неаполитанцы, хотя в его создании и совершенствовании принимала участие вся Италия – Милан, Венеция и Рим не меньше, чем Неаполь» [41, с. 214].

«Симфония, оттеснившая старую сюиту и ставшая основной формой оркестровой музыки, оказалась главной ареной, на которой совершался великий стилистический перелом. <...> В то время как итальянская инструментальная музыка... не заняла равного положения с оперой, симфония в Германии быстро вступила в пору неожиданного расцвета. Благосклонность широкой публики способствовала ее успеху здесь гораздо больше, чем в Италии, ибо в XVIII веке, наряду с князьями и дворянством, о ее состоянии заботились также студенты и горожане, объединенные в бесчисленные любительские общества (*collegia musica*). Число создаваемых симфоний выросло невероятно, но, несмотря на это, предложение часто едва ли могло удовлетворить спрос. Прежде симфонии распространялись только в рукописях, теперь же впервые стали печатать голоса, которые нарасхват раскупались у издателей. Главными центрами творчества стали теперь Вена, Мангейм и Берлин» [1, ч. 1, кн. 1, с. 344, 346–347].

Леопольд Моцарт не был высокого мнения о симфониях сына – об этом письмо от 24 сентября 1778 года: «Лучше, если не будет известно то, что не делает тебе чести; по этой причине я не дал Тебе с собой ни одной Твоей симфонии, ибо наперед знаю, что когда к Тебе придут зрелые годы и Ты станешь благоразумнее, – будешь рад, что их ни у кого нет, хотя как раз в ту пору, когда ты их сочиняешь, Ты ими доволен. Со временем становишься все разборчивее» [1, ч. 1, кн. 2, с. 3]. Моцарт – отцу о Парижской симфонии: «Я ею очень доволен. Понравится ли она остальным, этого я не знаю, да, по правде сказать, мне это маловажно, ибо кому она не понравится? Тем немногим понимающим французам, которые там будут, я ручаюсь, она понравится. Ну а глупым – тут я не вижу большой беды, если она им и не понравится. Однако у меня есть надежда, что и ослы найдут в ней что-нибудь



приятное для себя» [8, с. 104]. После премьеры Парижской симфонии Вольфганг пишет: «В середине первого Allegro есть пассаж, который, как я знал, должен понравиться. Он захватил всех слушателей, и они громко аплодировали. А поскольку я знал, как его написать, чтобы достичь эффекта, то я повторил его еще раз под конец. Так как я слышал, что здесь последние Allegro, как и первые, обычно начинают все инструменты вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок piano – 8 тактов, после чего неожиданно – forte. Как я и предполагал, во время piano пронеслось “ш-ш-ш”, а когда услышали forte, раздались аплодисменты» [16, с. 419]. «В отличие от обычаев наших дней слушатели могли аплодировать не только в конце симфонии, но и после каждой части и даже во время исполнения, одобряя понравившиеся моменты» [16, с. 419].

#### ЛИТЕРАТУРА К СЛОВАРЮ ТЕРМИНОВ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1983.
  2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1963.
  3. Баззана К. Очарованный странник. М., 2007.
  4. Бореев Ю. Эстетика. М., 1988.
  5. Борохов Э. Энциклопедия афоризмов. М., 1999.
  6. Бродски Ф. Если бы Бетховен вел дневник... Будапешт, 1966.
  7. Великие музыканты Западной Европы: Хрестоматия. М., 1982.
  8. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. М., 2000
  9. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1985.
  10. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976.
  11. Как исполнять Баха. М., 2006.
  12. Кац Б. Времена – люди – музыка. Л., 1988.
  13. Кёлер К.-Х. «...прожить тысячу жизней!» М., 1983.
  14. Кирнарская Д. Классицизм. М., 2002.
  15. Кокорин Х. В стране великого сказочника. М., 1988.
-

16. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М., 2008
  17. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Н., 2002.
  18. Милка А., Шабалина Г. Занимательная бахиана. СПб., 2001.
  19. Монсенжон Б. Диалоги. Дневники. М., 2007.
  20. Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М., 2007.
  21. Музыкальная энциклопедия. М., 1978.
  22. Мысли о Моцарте. М., 2004
  23. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.
  24. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988.
  25. Охотина М. К вопросу развития личности музыканта-исполнителя в современную эпоху. История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск, 2006, Вып. 3.
  26. Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970.
  27. Платек Я. Верьте музыке. М., 1989.
  28. Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., 1982.
  29. Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901.
  30. Русская книга о Бахе. М., 1986.
  31. Солодовников Ю. А. Человек в мировой художественной культуре. М., 2006.
  32. Творческие портреты композиторов. М., 1990.
  33. Тимофеева М. «Музыкальные моменты» в сказках и историях Г. Х. Андерсена. История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск, 2008. Вып. 4.
  34. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.
  35. Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник...Будапешт, 1962.
  36. Цветаева М. Пленный дух. М., 2003.
  37. Швейцер А. И. С. Бах. М., 1965.
-

38. Шестаков В. От этоса к аффекту. М., 1975.
  39. Шривастава Н. Метасовременная эпоха. М., 2007.
  40. Штефан Х. Альберт Швейцер. М., 2003.
  41. Эйнштейн А. Моцарт. Личность и творчество. М., 2007.
  42. Arte A. Music and sahaja yoga. Pune, 1997.
-