

Неф Карл

**История западно-европейской
музыки**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
К23

К23 **Карл Н.**
История западно-европейской музыки / Неф Карл – М.: Книга по Требованию, 2023. –
304 с.

ISBN 978-5-519-99331-9

ISBN 978-5-519-99331-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Переведенная и переработанная мною история западно-европейской музыки Карла Нефа, ныне покойного профессора университета в Базеле, выбрана из числа многих других кратких и суммарных музыкально-исторических «сводов» не как вполне отвечающее запросам нашей действительности, а как наименее тяжеловесное и наименее загруженное подробностями и как наиболее рациональное в отношении отбора материала руководство. Мои попытки приспособить к практической цели в качестве как бы путеводителей по важнейшим этапам истории музыки и музыкальной культуры некоторые недавние популярные работы столь видных авторов, как Альфред Эйнштейн («Geschichte der Musik», 1920) или Йог. Вольф («Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form», 1925—1928), к сожалению, не привели к желательным результатам. Книжка Эйнштейна, правда, отличается лаконичностью изложения, но это — не столько рациональная сжатость обзора, сколько невольная стиснутость мыслей. Перевод этой книжки превращался у меня в расшифровку каждого абзаца. Полезные во многих отношениях и изобилующие ценнейшими сведениями книжки Йог. Вольфа страдают мозаичностью «фактуры». Большой ученый давит своими познаниями и в интереснейших деталях «топит» руководящие нити своего же повествования. Но и руководство Карла Нефа я взял не в его оригинальном виде на немецком языке (K. Nef, «Einführung in die Musikgeschichte», 1919), а уже в переработанном французском издании (Charles Nef, «Histoire de la musique», 1925). Дело в том, что даже самые выдающиеся из западно-европейских музыкальных историков не в состоянии избежать, с одной стороны, шовинистических тенденций, а с другой — традиционных представлений о том, что едва ли не две трети истории европейской музыки — это история музыки церковной (культово-прикладной) или насквозь проникнутой религиозностью. Первое свойство заметно, почти без исключений, у всех немецких авторов, особенно в отношении их к музыке французской и в характеристике немецкой музыки как музыки, «миром владеющей».

Мне пришлось многое сократить и переработать в изложении истории музыки средневековья и Ренессанса, чтобы совсем изгнать «музыкально-клерикальные» симпатии автора.

Так, вся феодальная музыкальная культура у Нефа идет под заголовком: христианская эра. Не перечисляя подробно всех переработанных мною мест и всех сделанных сокращений, укажу лишь на самые значительные переделки и добавления. Главным образом, таковые касаются музыки церковной, затем таких отделов, как народная песня и светская музыкальная культура в средние века, как зарождение и образование форм полифонической музыки (глава заново мною написанная, точно так же, как глава о сольмизации и о музыке в Византии). Мне принадлежат еще главы: На пороге нового времени (о значении Ренессанса для музыки); Музыкальная жизнь на пороге XVIII века; Опера в России XVIII века; Музыка французской революции и ее композиторы; Венская оперетта. Почти заново написаны главы об испанской музыке. Расширены и переработаны отделы о музыке в Неаполе, о теоретиках (Царлино, Фукс и др.), о расцвете арии да саро, а также о сюите и об эволюции концерта, сонаты и симфонии, о французской опере, оперетте и балетной музыке, а также о музыке конца XIX и начала XX вв. во Франции, Италии, Германии и Англии.

Подверглись также изменениям характеристики отдельных композиторов и их творчества в целях освобождения от подчас узко тенденциозных оценок и в целях достижения большей образности взамен некоторых сухо-формальных суждений.

Данный труд по истории музыки в плане, только что мною указанном, как фактический музыкально-исторический путеводитель, при изъятии из изложения Нефа всего, что мне казалось традиционно-тенденциозным, сможет служить в качестве пособия для первой стадии ознакомления с важнейшими этапами развития западноевропейской музыки.

Так как в представлении западно-европейских музыковедов о музыкально-историческом процессе совсем не укладывается тот факт, что народ каждой страны участвует своим творчеством в создании всей музыки, я не мог настолько расширить установки Нефа, чтобы провести сквозь его руководство мои выводы о роли и значении народной песни в западноевропейской музыке.

Б. Асафьев (Игорь Глебов).

МУЗЫКА ПЕРВОБЫТНЫХ КУЛЬТУР

Если бы знать, как зародилась музыка, легко было бы определить сущность этого искусства. Целый ряд философов предлагали одну за другой гипотезы о происхождении музыки.

Самый надежный путь: раскрывать музыкальную практику первобытных—диких и полудивилизованных—народов. Этим путем стали идти с недавних пор. Интерес к примитивным формам музыки впервые проявился во Франции. Жан-Жак Руссо в своем музыкальном словаре («Dictionnaire de la Musique», 1767) и Делаборд в своем «Трактате о музыке» («Essai sur la Musique ancienne et moderne», 1780) привлекли общее внимание к данной проблеме. Первые исследователи вышли из среды путешествующих англичан.

В 1911 г. философ Карл Штумпф опубликовал свою работу о происхождении музыки («Die Anfänge der Musik»). Он полагает, что музыкальное искусство произошло из восклицаний и зовов, которые служили первобытным людям сигналами. Различные народы создавали характеризующую их музыку. Достаточно бывает сходства в проявлениях музыки у двух племен или родов, чтобы можно было с уверенностью утверждать их родство. У народов, стоящих на самом низком уровне культуры, уже встречается весьма развитое чувство ритма: у негров исполнители на ударных инструментах составляют ансамбли, в которых различные ритмы комбинируются с таким утонченным искусством, с каким не может идти в сравнение всё то, что в этой области было достигнуто в Европе. Что же касается развития музыкально-интонационного чувства, то оно, точно так же как и различие тембров, зависит от находящихся в употреблении инструментов: народная музыка европейских наций свидетельствует об этом до наших дней. Например: песни швейцарских горцев сохранили увеличенную кварту, которая составляет часть натуральной гаммы альпийского рога. Брамс пользуется этим характерным интервалом в финале своей первой симфонии (мелодия валторны).

Социолог Карл Бюхер почерпнул в изучении культуры первобытных народов элементы своей теории о происхо-

ждении музыки. По его мнению, всякое регулярное телесное движение стремится принять ритмическую форму. Всякая работа облегчается, благодаря периодическому возвращению одних и тех же движений. Человек, изыскивая возможности установить желанный ритм, поет. Так возникают многочисленные рабочие песни, которые Бюхер находит у самых различных народов,—песни мельников, прядильщиков, ткачей, кружевниц, рулевых, бурлаков и т. д. Обычно у первобытных народов в таких песнях сохраняют устойчивость мелодия и ритм, текст же импровизируется. Когда одна и та же работа соединяет многих рабочих, один из певцов изобретает куплеты, другие повторяют постоянный припев. Бюхер усматривает здесь начало драматического искусства. Движения в процессах труда и работы, как возбудители, сыграли большую роль в развитии музыки и поэзии. Эта теория Бюхера согласуется со всем тем, что известно о драме в ее древнейшей форме — тесном соединении поэзии, музыки и танца.¹ Музыка в истоках своих всегда связана с поэзией и всегда поддерживается ритмическими движениями тела. Разделение искусств происходит только по мере развития каждого из них.

Ритм — организующий элемент музыки. «Вначале был ритм»,—говорил Ганс Бюлов, а Рихард Вагнер наглядно раскрыл в своих музыкальных драмах тесное соотношение между ритмом телесных движений и ритмом музыкальным. Игры детей точно так же подтверждают это взаимодействие, и потому с полным основанием современное воспитание принимает ритм за точку отправления: Жак Далькроз выступил как инициатор этой идеи.

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙШИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

В этих цивилизациях положены основы нашей современной музыки. Китайцы, в дали веков, установили с помощью акустических измерений систему тонов, которой мы пользуемся до сих пор. Они закрепили в сознании скалу из пяти звуков (*со*ль, *ля*, *до*, *ре*, *ми*), образованную из последовательного ряда квинт, считая от «*до*» как отправной точки. Многочисленные мелодии образовывались из звуков этой пятитонной (пентатонной или ангемитонной, т. е. лишенной полутонов) скалы — и даже после того, как была изобретена система из семи тонов. Народные песни Шотландии и многих народов, а также в некоторой степени мелодии григорианского хора, культовые напевы католической церкви

¹ Но бюхеровская теория решительно не в состоянии объяснить процесс образования и закрепления в человеческом сознании интонационных факторов музыки. Само понимание ритма у Бюхера—чисто биологическое.

базируются на пятитонной гамме. Китайцы же, около 1500 лет до нашей эры, установили семиступенную диатоническую гамму. Их музыкальные теории — по правде сказать, скорее мистические, чем технические — основаны на символике чисел и получили сильное развитие. Эти теории возродились в пифагорейской доктрине о гармонии сфер, в свою очередь усвоенной европейским средневековьем.

Египтяне интенсивно культивировали музыку. Свидетельства тому встречаются в изобилии в памятниках изобразительного искусства. К числу струнных инструментов, усовершенствованных в Египте, принадлежат лютни и арфы. На лютнях играли, передвигая пальцы по струнам на различную высоту. Арфы имели особую струну для каждого тона. Духовые инструменты: поперечные флейты и двойные гобои (влияние Сирии).

Но до наших дней не дошло ни одного памятника египетской музыки. Напротив, многочисленные музыкальные сочинения переданы нам индусами, хотя нельзя утверждать с полной уверенностью, что все их мелодии (большинство которых приятны для европейского слуха) древнего происхождения. Уже в отдаленную эпоху вина была национальным индусским инструментом: это тип большой лютни, очень звучной.

Немногие народы отличаются столь сильной любовью к музыке, как евреи. Так как религия запрещала им «ваять и высекать идолов», их художественный инстинкт искал удовлетворения в поэзии и музыке — в искусствах, которые достигли у евреев высшей степени совершенства. Уже в Моисеевых книгах (книга Бытия, IV, 21) говорится об Иувале — прародителе всех, кто играет «на гуслях и свирели». Псалмы — уже подлинные песнопения. Некоторые из них снабжены указаниями на манеру их исполнения. Так, псалом IV должен сопровождаться «игрой на струнных инструментах». Культовые церемонии у евреев окружались пышным цветением музыки. Во время освящения храма Соломона певцы — левиты находились в алтаре «с кимвалами, псалтырями и цитрами», между тем как 120 священников «трубили в трубы» (Вторая книга Паралипоменон, V, 11—14).

В точности ничего неизвестно о строении еврейской музыки. То, что по данному поводу было написано, особенно в книгах эпохи пиэтизма (XVIII век), является чистым вымыслом. Источники слишком темны, чтобы можно было открыть в них что-либо достоверное. Гресман в своем, вышедшем в 1903 г., документальном исследовании о музыке и музыкальных инструментах в ветхом завете доказал это с достаточной убедительностью. В этой работе он пытается установить хотя бы приблизительные итоги путем сравнения еврейской музыки со всем тем, что мы знаем о музыке греков.

В противоположность индо-европейской музыке, музыка семитическая отличается ярко выраженным вкусом к характерному хроматизму. Это можно подтвердить и теперь, обращаясь к музыке арабов. Народы Малой Азии поют четвертями тонов, и такого рода интонации, кажущиеся европейскому слуху мрачными стенаниями, воодушевляют их. Не может ли этот факт служить объяснением сильного участия музыки в ассирийских и вавилонских оргиях, о чем свидетельствуют скульптурные изображения?

МУЗЫКА ГРЕКОВ

Более достоверны наши сведения о греческой музыке. Сохранились в небольшом числе следы музыкальных сочинений. Кроме того, подлинные теоретические работы дают возможность изучить музыкальную систему греков, базой для которой служили акустические знания, развитие нотописания и своеобразные эстетические воззрения на музыку. Эти воззрения—независимо от их ценности или неценности для нашей современности—могут доставить необходимые указания и внушить соответствующие ходу вещей представления.

Система звуков допускает, по мнению греков, три рода музыки: диатонический, хроматический и энгармонический. Диатоническая скала приблизительно соответствует нашей. В хроматической музыке господствуют полутоны. Понятие же об энгармонизме иное, чем у нас. Создавшийся под восточным влиянием энгармонизм греков характеризуется преобладанием четвертей тона.

Диатоническая октава делится на целые тоны и полутоны так, как они существуют в нашей современной музыке. Но в то время, как на ряду со скалой мажорной мы образовали минорную скалу и удовлетворяемся транспозицией—перемещением этих двух ладов-моделей на различные тоники, греки пользовались разносоставными гаммами, которые можно построить, отправляясь от различных ступеней. Эти греческие гаммы или лады (*modes*) назывались по имени различных племен.

Важнейшие лады:

дорийский (*ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми*),

фригийский (*ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре*),

лидийский (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до*),

миксолидийский (*си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си*).

Лады, образываемые на других звуках скалы, считались ответвлениями главных. Таковыми были:

гиподорийский (ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля),
гипофригийский (соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль),
гиполидийский (фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа).

Таким образом, греческая музыка богаче нашей в отношении числа ладов. Заметим, однако, что античные лады в отличие от современных тональностей не имели никакого отношения к гармонии (к составу и образованию аккордов). Они лишь определяли границы протяжения мелодии и намечали пределы, внутри которых могли продвигаться напевы. Гармония, в современном ее значении, была неведома грекам, и то, что писалось по этому поводу, большей частью является голословным. Слово гармония, часто встречающееся у греческих авторов, означает у них ритмический строй или порядок мелодического движения. Сочетание же, образованное двумя одновременно извлекаемыми звуками, называлось симфонией.

Кроме знакомства с основными греческими ладами, необходимо твердое знание основных же античных поэтических размеров и стоп, потому что они постоянно сохраняют значение в музыке, как тактовые элементы и схемы:

Трохей — —

Ямб — —

Дактиль — — —

Амфибрахий — — —

Анапест — — —

Спондей — —

Пиррихий — —

Ионик — — — —

Пеаны — — — —, — — — —, — — — —, — — — —

Учение греков о ладах и мелодии было тесно связано с учением о тетра хордах — четырехзвучиях, из которых образовывались вышеупомянутые последования тонов, причем обычное движение гаммы шло у греков сверху вниз, так что, например, дорийский лад направлялся от ми (ε) к ми (е) через ре, до, си, ля, соль, фа. Древнейшим греческим диатоническим тетра хордом является дорийский, состоявший из последования: полутон—два тона, если идти вверх (напр. си, до, ре, ми), или два тона—полутон, если идти вниз (ми, ре, до, си). Другие два тетра хорда назывались: фригийский (тон—полутон — тон) и лидийский (два тона—полутон, если

итти вверх). Цепь тетрахордов, связанных друг с другом и разделенных, образовывала греческую совершенную систему — соотношение всех тонов, составлявших в совокупности своей область, в которой вращалась греческая музыка. Если взять диапазон в две октавы от *ля* большой октавы (*A*) до *ля* первой октавы (*a'*), то тетрахордная цепь составит: из *A* (*ля* большой октавы), как самой низкой «добавочной» ноты, *Hcdefga* — двух связанных дорийских тетрахордов (низкого и среднего) и еще двух («отделенный» и «высокий») тоже дорийских тетрахордов: *h, c', d', e'—e', f', g', a'*. Таким образом, в центре эта цепь разграничивается целым тоном *a-h*. Но если к двум нижним тетрахордам присоединить, связав его со средним, третий дорийский («соединенный») тетрахорд: *a', b', c', d'*, то получится система модулирующая или изменяемая объемом от *A* до *a'* (сплошь сцепленные тетрахорды) со включением *b* (сибемоля).

Греческая теория консонансов (на основе акустических измерений) допускает только октаву, квинту и кварту. Терция и секста рассматривались, как диссонансы. Это воззрение перешло в средние века и если не искавляло, то, благодаря внушениям опиравшихся на якобы античные традиции теоретиков, сдерживало эволюцию полифонической музыки. На основании запрещений, идущих от греческих источников, даже композиторы XVI века не осмеливались вводить полное трезвучие в заключительные кадансы своих произведений. Последнее воспоминание об античной доктрине существует еще в некоторых трактатах по гармонии (с которыми мы с трудом расстаемся), где совершенным консонансам: квинте, кварте и октаве противопоставляются несовершенные: терция и секста.

Греческая система нотописания пользовалась знаками алфавита, т. е. была буквенной. Принцип ясный и точный, который, однако, имеет неудобства, а именно ничего не говорит глазу. Кроме того, эта система не была способна к дальнейшему плодотворному развитию. Наша действующая теперь нотация образовалась в течение средних веков.

В сущности, греческая музыка — вокальная музыка. Она — одноголосна (монодия — ее база) и тесно связана с поэзией. Поэзия ее регулирует. Дело музыки — сделать отчетливыми интонационные намерения поэта, усиливая мелодические и ритмические акценты, обусловленные уже языком. Эта взаимозависимость текста и музыки была столь точной, что ритм мелодии проистекал из метра (размера) стиха. Из ямба и трохея родился трехдольный размер; из спондея, анапеста и дактиля — четырехдольный; из педана — пятидольный. Если, например, счесть краткую долю за единицу времени, а долгую долю за две единицы, то ямб, состоя из краткой и долгой долей, будет в точности соответствовать размеру в три

доли времени. Точно так же трохей, который состоит из долгой и краткой долей.¹

Повидимому, в Греции не существовало музыки вне поэзии и поэзии вне музыки. Многие имена представителей греческой литературы, начиная с Гомера и кончая трагиками (Эсхилом, Софоклом и Эврипидом), суть в то же время и имена из истории музыки, так как все виды греческого литературного искусства (эпос, лирика, трагедия) были тесно спаяны с музыкальным их интонированием. Все формы поэзии (гимны, песни, френы, эпипники и, дифирамбы, парфении и т. д.) были одновременно и формами музыки, преимущественно вокальной. Поддержкой голосу (вернее—голосам, ибо музыкально-поэтическая лирика греков была в значительной мере хоровой) служило инструментальное сопровождение, по началу очень примитивное. По мере развития слуха и техники игры инструментальное сопровождение превратилось в так наз. гетерофонию («инозвучие»). Инструменты импровизировали, согласно некоторым регулирующим нормам, мелодии («подголоски»), уподобляющиеся основной вокальной мелодической линии. В этой практике не было ничего подобного нашему гармоническому аккомпанементу. В эпоху расцвета художественной демократической культуры Афин (в середине V века до н. э.) инструментальное сопровождение начинает превращаться в самостоятельную инструментальную музыку, но какой она была—мы не знаем.

Самыми распространенными музыкальными инструментами были лира и кифара—струнные инструменты, близко родственные друг другу и отличавшиеся в основном формой резонансного ящика—и духовой инструмент авлос—род свирели с тростью, типа нашего гобоя. Родина авлоса—Восток (Передняя Азия). Греческие легенды указывают на то, что Фригия была важной промежуточной степенью в развитии авлоса, однако не исключена возможность самостоятельной культуры свирелеподобных инструментов у пастушеских племен «континентальной» европейской и островной Греции. Во всяком случае через все развитие греческой музыки проходит связь авлоса с древнейшей земледельческой культурой и с культом Диониса—с празднествами урожая хлеба и вина, с состояниями опьянения и экстаза. В эпоху расцвета греческой трагедии авлос занял в ее музыкальном оформлении большое место: игрой на авлосе сопровождалась и пение, и пантомима хора, и различные движения его (как шествие, так и танцы). Лира приходит с севера. В Грецию она попала через Фракию (легендарный певец и игрок на лире Орфей—фракиец), вероятно, довольно рано. Кифара—инстру-

¹ Сpondeй—две долгие доли, анапест—две короткие и одна долгая доля, дактиль—долгая и две короткие доли.

мент не менее национальный, чем лира, происходила из Малой Азии. В эпоху греческого «музыкального барокко» (со второй половины V века до н. э.) игра на кифаре и авлосе переходит, судя по свидетельствам писателей, в стадию блестящей виртуозности, что указывает на несомненно интенсивную эволюцию вкусов, стиля и, соответственно им, техники игры.

Греческая музыка проявила себя: в музыкальной декламации (речитации) и пении (сольном и хоровом) в тесной связи с ритмами и интонациями стихов; в инструментальном сопровождении пения и речитации — возможно, что самостоятельными инструментальными наигрышами; в инструментальных импровизациях программного типа (легенда говорит об авлетисте Сакаде, который около 600 г. до н. э. одержал победу на пифийских играх музыкальным изображением борьбы Аполлона со змеем), достигших впоследствии виртуозной стадии развития. Наконец музыке отводилась богатая сопроводительная роль в греческом театре.

Легенды и мифы заполняют доисторическую стадию развития греческой музыки, которая расценивалась тогда с точки зрения первобытной магии. В следующий длительный, частью уже исторический, период господства военно-земледельческой знати выкристаллизовались эпические сказания о богах и героях, речитируемые под кифару и лиру, и сложились окончательно, став каноничными (т. е. не подлежащими изменению), напевы—прообразы—номы (от *nomos*—закон). Поэмы Гомера (особенно «Одиссея») содержат много ценных свидетельств о социально организующей роли музыки в быту той эпохи.

Первым греческим музыкантом, имя которого можно считать историческим, выступает Терпандр с Лесбоса, одержавший в 676 г. до н. э. победу на спартанских Карнеях. Факт этот важен как показатель откристилизовавшейся музыкальной культуры: сложившиеся и окрепшие города-государства в общественных играх уделяют место музыке как искусству, начинавшему из стадии этнографической или племенной переходить в стадию национально-государственную. Этот процесс был в то же время тесно связан с эволюцией греческой лирики как эмоционально-выразительного жанра, открывавшего путь индивидуалистическим стремлениям выдающихся музыкальных поэтов, создавших многообразные формы лирики. Имена их (Архилох, Арион, Анакреон, Сапфо, Пиндар) всплывают друг за другом на протяжении VII и VI веков греческой истории, вплоть до последовавшего вслед за персидскими войнами периода расцвета греческой трагедии (Эсхил, Софокл и Эврипид) с ее ярко разработанным диалогом, обеспечивавшим музыке действенную роль. К началу IV века греческая му-