

Ю. Энгель

Очерки по истории музыки

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Ю11

Ю11 **Ю. Энгель**
Очерки по истории музыки / Ю. Энгель – М.: Книга по Требованию, 2014. –
220 с.

ISBN 978-5-458-36812-4

ISBN 978-5-458-36812-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

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 первозданном 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.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Введеніе.

(Изъ перваго „вступательнаго слова“ въ 1907—1908 г.).

Нашъ вѣкъ,—вѣкъ точныхъ методовъ изслѣдованія во всѣхъ областяхъ знанія, вѣкъ колоссальнаго успѣха естественныхъ и соціальныхъ наукъ,—по справедливости называютъ вѣкомъ дѣловымъ, практическимъ, прозаическимъ. И въ то же время этотъ вѣкъ является эпохой необычайнаго развитія безплотнѣйшаго и идеальнѣйшаго изъ искусствъ—музыки.

Объяснить это кажущееся противорѣчіе нетрудно. Какъ бы ни мыслить и ни строилъ свою жизнь человѣкъ, чувство всегда было и будетъ въ его жизни однимъ изъ наиболѣе могучихъ факторовъ. Отсюда общая человѣчеству, на всѣхъ ступеняхъ его развитія, потребность въ лирикѣ (понимая это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ). Но чѣмъ тоньше и изощреннѣй подъ вліяніемъ культуры дѣлается духовный аппаратъ человѣка, тѣмъ болѣе интимныя и неуловимо-гибкія средства требуются для удовлетворенія этой потребности. И тутъ-то на помощь приходитъ музыка во всеоружіи своихъ безконечно разнообразныхъ средствъ выраженія,—тонкихъ, неосязаемыхъ, и въ то же время могучихъ, способныхъ къ заражающей передачѣ всевозможныхъ оттѣнковъ лиризма.

Въ этомъ смыслѣ музыку можно назвать преимущественнымъ искусствомъ будущаго. Повсемѣстный ростъ симпатій къ музыкѣ съ этой точки зрѣнія представляетъ явленіе естественное и культурное, — разумѣется, если только симпатіи эти искренни, серьезны, дѣйствительно вносятъ гармонію въ духовный складъ человѣка, а не являются только слѣдствіемъ пустого подражанія, моды!

Но если нашъ вѣкъ отличается ростомъ музыки вообще, то особенно относится это къ музыкѣ инструментальной. И понятно почему. Инструментальная музыка болѣе свободна, чѣмъ вокальная; болѣе независима, болѣе гибка, тонка, болѣе, такъ сказать, ирраціональна. Правда, слово даетъ музыкѣ болѣшую опредѣленность, „тѣлесность“, но зато и сильнѣе гнететъ ее къ землѣ, не даетъ вольнымъ орломъ взвиться въ поднебесье, въ область таинственной непосредственной эманации чувства „отъ сердца къ сердцу“, — туда, куда вслѣдъ за музыкой не угнаться никакому другому искусству въ мірѣ. Именно въ этомъ смыслѣ особенно глубокое значеніе получаютъ слова Гейне: „Гдѣ кончается слово, тамъ начинается музыка“.

Широкая область инструментальной музыки дѣлится на рядъ отдѣльныхъ отраслей, вѣнцомъ которыхъ является музыка симфоническая, т. е. написанная для оркестра. Въ самомъ дѣлѣ, оркестръ обладаетъ достоинствами и красотами каждаго изъ составляющихъ его отдѣльныхъ инструментовъ, и въ то же время можетъ безконечно комбинировать эти инструменты и такимъ образомъ неисчерпаемо разнообразить и усиливать средства художественнаго выраженія.

Но разъ придавать музыкѣ вообще, а симфонической въ особенности такое значеніе, разъ видѣть въ ней одну изъ незамѣнимыхъ выразительницъ глубокой

духовной жизни человѣчества, надо и относиться къ ней серьезнѣй, сознательнѣй. Надо расширять свои музыкальный кругозоръ, надо уметь различать въ музыкѣ поверхностное отъ глубокаго, подражательное отъ оригинальнаго, слабое отъ сильнаго; надо, словомъ, не только чувствовать ее, но и уметь разбираться въ ней. Но если вы хотите правильно понять и оцѣнить какое нибудь явленіе,—какъ въ искусствѣ, такъ и въ жизни—нельзя разсматривать его особнякомъ, какъ нѣчто, цѣликомъ свалившееся съ неба. Надо, наоборотъ, сопоставить это явленіе съ рядомъ другихъ явленій изъ той-же области, со всей окружающей его обстановкой и эпохой; надо прослѣдить всѣ прошлыя фазы его развитія, ибо всякая эпоха рождается изъ предъидущей, перерабатывая и дополняя полученное наслѣдіе соотвѣтственно своимъ потребностямъ и силамъ.

Этими соображеніями внушена какъ самая идея историческихъ симфоническихъ концертовъ, такъ и ихъ программа. Программа эта, кромѣ чисто эстетическихъ задачъ, преслѣдуетъ еще и цѣли музыкально-просвѣтительныя. Насколько при наличныхъ условіяхъ оказалось возможнымъ, въ нее включены произведенія, характеризующія главные музыкальныя эпохи и главныхъ симфонистовъ, ставшихъ достояніемъ исторіи. При этомъ всѣ произведенія распределены въ историческомъ порядкѣ.

Каковы же эти эпохи, каковъ этотъ порядокъ?

Въ средніе вѣка церковь царилъ надъ всѣмъ; искусство и наука ей во всемъ подчинялись, были, по извѣстному выраженію, „ея служанками“. Наука сосредоточивалась въ богословіи и схоластикѣ; живопись была иконописью; архитектура—храмостроеніемъ. То же и съ музыкой. Она была предметомъ культа, богослуженія, а не искусства въ современномъ зна-

ченіи этого слова. Изъ этого основного свойства средне-вѣковой музыки—изъ ея церковности—вытекали и двѣ другихъ ея отличительныхъ черты: во первыхъ, ея связь со словомъ—иначе говоря, ея вокальность, и во вторыхъ, особаго рода многоголосіе, именуемое контрапунктомъ.

Этотъ контрапунктическій стиль наложилъ глубокую печать и на музыку послѣдующей эпохи; поэтому я на немъ нѣсколько останавлиюсь.

Слово контрапунктъ латинское: *punctum contra punctum*, т. е. точка противъ точки, нота противъ ноты. Слово это обозначаетъ одновременное сочетаніе двухъ или болѣе мелодій, совершенно самостоятельныхъ, находящихся одна къ другой не въ отношеніи подчиненія, а въ отношеніи сочиненія. Исторически контрапунктъ развился изъ подпѣванія самостоятельныхъ мелодій къ церковному традиціонному напѣву. Къ концу среднихъ вѣковъ контрапунктъ достигъ необычайной сложности. Тогда писали замысловатѣйшія контрапунктическія сочиненія на 16, 24, даже 30 и болѣе самостоятельныхъ голосовъ. Въ каждомъ изъ этихъ голосовъ было свое особое голосоведеніе, свой ритмъ, свои имитаціи—т. е. подражанія мотивамъ, появившимся раньше въ другомъ голосѣ.

На первый взглядъ иному можетъ показаться, что все это—и многоголосіе, и самостоятельность голосовъ, и имитація—есть и въ современной музыкѣ, и что стало быть нѣтъ никакого существеннаго различія между музыкой нашего времени и среднихъ вѣковъ. Но это не такъ.

Наша современная музыка—музыка гармоническая; всякую мелодію, сознательно или безсознательно, мы мыслимъ гармонически, т. е. въ сопровожденіи гармоній, аккордовъ, служащихъ ей фономъ, свѣтотѣнью.

Въ современной музыкѣ вы всегда поэтому рѣзко различите главный голосъ, мелодію, отъ голосовъ сопровождающихъ; въ контрапунктической музыкѣ можете выхватить любой голосъ партитуры и этотъ голосъ всегда окажется не менѣе и не болѣе важнымъ голосомъ, чѣмъ всѣ остальные.

Современный стиль не связанъ съ начала до конца пьесы опредѣленнымъ количествомъ голосовъ. Контрапунктическій стиль, наоборотъ, характеризуется точно-опредѣленнымъ числомъ голосовъ; сколько голосовъ начали пьесу, столько же и кончаютъ.

Обычный ходъ мысли современнаго композитора можно себѣ схематически представить въ видѣ слѣдующихъ трехъ фазъ: мелодія, ея гармоническое т. е. аккордовое сопровожденіе, развитіе отдѣльныхъ голосовъ этого сопровожденія до самостоятельнаго мелодическаго значенія. Средневѣковый композиторъ мыслить иначе, всего двумя фазами: мелодія, развитіе рядомъ съ ней самостоятельныхъ мелодій. Гармонической подпочвы онъ не зналъ, да тогда не существовало и современнаго понятія гармоніи, какъ системы аккордовъ и тональностей, относящихся къ одному главному аккорду, одной главной тональности, какъ къ центру.

Если представить себѣ рядъ одновременно звучащихъ голосовъ, какъ рядъ горизонтальныхъ линій, а получающіяся при этомъ неизбѣжныя гармоническія сочетанія тоновъ, какъ рядъ вертикальныхъ линій, то можно сказать, что въ музыкальномъ мышленіи среднихъ вѣковъ горизонтальная линія царила надъ вертикальной, тогда какъ въ настоящее время онѣ равноправны, и вертикальная даже преобладаетъ надъ горизонтальной.

Самое представленіе о мелодіи было тогда иное,

чѣмъ теперь. Для насъ мелодія — самостоятельный индивидуумъ, съ правомъ на всю полноту личнаго бытія, для чего и служить сопровожденіе, дающее мелодіи при помощи гармоніи звукового и колорита самую разнообразную окраску и смыслъ. Въ контрапунктической же музыкѣ масса голосовъ стѣсняетъ каждый отдѣльный голосъ, ограничиваетъ его свободу, размахъ, индивидуальность. Только взятые всѣ вмѣстѣ, дополняя другъ друга, голоса эти получаютъ свой истинный смыслъ и значеніе. Такимъ образомъ, если наша одногласно-гармоническая музыка является выраженіемъ современнаго міровоззрѣнія, ставящаго въ красный уголъ понятіе о личности, какъ таковой, то и контрапунктическая музыка воплощаетъ собой средневѣковое міровоззрѣніе, когда все исходило изъ церковной догмы, люди были прежде всего толпой, личность не имѣла значенія.

Вообще, на музыкальное творчество въ средніе вѣка — особенно въ ихъ началѣ — смотрѣли не совсѣмъ такъ, какъ теперь. Умственная гимнастика, правила голосоведенія, требованія благозвучія, — кстати сказать, не всегда совпадавшія съ нашими, — все это играло въ композиціи главную роль. Субъективный же элементъ, чувство отступали на задній планъ и пріобрѣтали значеніе лишь у особенно даровитыхъ людей, да и то полубезсознательно. Самое музыкальное исполненіе было въ средніе вѣка несравненно элементарнѣй, грубѣй теперешняго; нотное письмо, наоборотъ гораздо сложнѣе.

Но съ теченіемъ времени подъ вліяніемъ успѣховъ просвѣщенія, культуры и хозяйственной жизни все, это не могло измѣниться. Такъ называемая эпоха гуманизма и возрожденія освободила науку и искусство отъ исключительнаго подчиненія церкви, заставила

ихъ служить также и міру, и земнымъ нуждамъ человѣка. Этотъ поворотъ и былъ концомъ среднихъ вѣковъ, началомъ новой исторіи, новаго міровоззрѣнія, освободившагося отъ рабскаго подчиненія аскетическимъ идеаламъ церкви.

Тотъ же процессъ пережила и музыка. И она перестала служить исключительно церкви; нашла себѣ пріютъ и въ „міру“, сначала, конечно, при дворахъ и знати, но затѣмъ и въ болѣе скромныхъ частныхъ домахъ. При этомъ контрапунктическій стиль, требовавшій хорошо обученныхъ специалистовъ пѣвцовъ, не могъ, конечно, не потерпѣть упрощенія, ибо долженъ былъ приспособляться къ болѣе скромнымъ средствамъ частныхъ лицъ. Часть голосовъ при исполненіи многоголосныхъ контрапунктическихъ сочиненій стали замѣнять инструментами, и это привело къ такимъ на нашъ взглядъ простымъ вещамъ, а по тогдашнему, изобрѣтеніямъ, какъ пѣніе тріо, дуэтомъ и даже соло съ инструментальнымъ сопровожденіемъ.

Въ началѣ XVII вѣка во Флоренціи появляются даже зачатки оперы. Въ стремленіи приблизиться къ духу античной музыки флорентійскіе музыкальные реформаторы объявляютъ войну контрапункту. Въ противоположность многоголосію и безличной изысканности контрапунктическаго голосоведенія они обращаютъ главное вниманіе на простоту декламации и натуральность паѳоса въ пѣніи соло съ инструментальнымъ сопровожденіемъ. Появляются такимъ образомъ зачатки монодіи, т. е. одноголосія со свободнымъ, не контрапунктическимъ сопровожденіемъ.

Упрощается нотное письмо, особенно съ появленіемъ тактовой черты, которой въ средніе вѣка не знали; музыкальное исполненіе соотвѣтственно самой музыкѣ утончается, дѣлается богаче оттѣнками.

Музыка разрастается не только въ ширь, т. е. дѣлается потребностью большихъ круговъ населенія, но и въ глубь, ибо, оставаясь предметомъ культа, дѣлается въ то же время искусствомъ, стремящимся по-сильно отвѣтить на многообразные запросы развивающагося человѣческаго духа. Человѣкъ ищетъ въ музыкѣ не только Бога, но и человѣка. Рядомъ съ пошатнувшимися старыми музыкальными формами и идеалами нарождаются и прививаются новые, зародыши нынѣшнихъ.

Эта то эпоха перелома и является эпохой возникновенія самостоятельной инструментальной музыки. Въ средніе вѣка такая музыка не могла развиваться уже потому, что искусство служило тогда исключительно церкви, церковная же служба тѣсно связана со словомъ. Но не менѣе важной причиной исключительнаго господства пѣвческой музыки въ средніе вѣка было и неразвитое состояніе тогдашнихъ инструментовъ. Они были примитивны по устройству, крайне грубы въ смыслѣ тембра и чистоты звука. Назначеніе ихъ было главнымъ образомъ ритмическое, аккомпанировать при танцахъ и пѣніи. Наиболѣе совершеннымъ, а въ сущности также еще весьма грубымъ инструментомъ средневѣковья былъ органъ; служа церкви, онъ началъ приобрѣтать самостоятельное значеніе раньше другихъ инструментовъ.

Но въ XVI и XVII вѣкахъ вмѣстѣ съ улучшеніемъ производства инструментовъ значеніе инструментальной музыки начинаетъ подниматься. По прежнему она служить для танцевъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ инструментами начинаютъ удваивать голосовыя партіи въ контрапунктическихъ вокальныхъ сочиненіяхъ, чтобы придать звучности большую силу и полноту. Инструментами стали даже—какъ я уже говорилъ—

замѣнять часть пѣвческихъ голосовъ въ многоголосныхъ вокальныхъ сочиненіяхъ, и это одинаково способствовало какъ росту монодіи, такъ и развитію инструментальной музыки.

Постепенно совершенствуясь, инструментальная музыка начинаетъ освобождаться отъ обязательнаго сопровожденія танцамъ или пѣнію, начинаетъ превращаться въ отдѣльную отрасль искусства. Къ XVIII вѣку начинаютъ обозначаться уже основы самостоятельнаго инструментальнаго стиля, конечно съ очень сильной еще вокально-контрапунктической закваской. Каковы же основы этого инструментальнаго стиля, чѣмъ отличаются онѣ отъ стиля вокальнаго? Прежде всего, большей подвижностью и ритмической гибкостью; затѣмъ большей свободой голосоведенія; наконецъ, болѣе большимъ количествомъ звуковаго матеріала, такъ какъ инструменты могутъ давать сверхъ нотъ, доступныхъ человѣческому голосу еще и множество другихъ, болѣе низкихъ и болѣе высокихъ.

Рядомъ съ грандіознымъ церковнымъ органомъ водворяются болѣе приспособленные для свѣтской и для домашней музыки клавицимбалы (клавесины) и клавикорды, предки нашего фортепіано. Изъ струннаго семейства віолъ вырабатываются современные типы скрипки, альты, віолончели и контрабасы. Инструменты эти составляютъ уже оркестръ, часто съ добавленіемъ флейтъ, гобоевъ, фаготовъ, трубъ, а также нѣкоторыхъ нынѣ вышедшихъ изъ употребленія инструментовъ.

Но оркестръ этотъ трактуется еще въ духъ вокальной музыки. Всѣ инструменты его примѣняются почти безсмѣнно, массивно, какъ-бы голоса хора; объ индивидуализаціи отдѣльныхъ инструментовъ нѣтъ почти рѣчи. Это—первая, зачаточная эпоха развитія оркестровой музыки, запечатлѣнная еще кон-

трапунктическимъ вліяніемъ среднихъ вѣковъ. Она завершилась въ началѣ XVIII вѣка Бахомъ и Генделемъ, которые открываютъ въ то же время слѣдующую, вторую эпоху развитія оркестровой музыки.

Въ эту вторую эпоху окончательно вырабатывается вполне самостоятельный оркестровый стиль, вытекающій изъ упомянутыхъ выше основныхъ особенностей инструментальной музыки. Въ то же время опредѣляется и выдвигается значеніе отдѣльныхъ инструментовъ въ оркестрѣ. Можно уже говорить о спеціальномъ искусствѣ оркестровки, т.-е. о подборѣ тѣхъ или иныхъ инструментовъ соотвѣтственно художественнымъ требованіямъ каждаго отдѣльнаго случая. Да и самый составъ оркестра дѣлается въ это время болѣе или менѣе постояннымъ. Это эпоха классиковъ Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Бетховенъ, впрочемъ, открываетъ уже и новую, третью эпоху въ исторіи развитія оркестровой музыки. Въ эту эпоху каждый инструментъ становится уже совершенно самостоятельнымъ индивидуумомъ, способнымъ къ спеціальному воздѣйствію на слушателя; вообще тембръ, колоритъ всего-ли оркестра или отдѣльныхъ инструментовъ—получаетъ значеніе вполне самостоятельнаго фактора въ дѣлѣ созданія художественнаго впечатлѣнія. Съ развитіемъ оркестрового колорита совпадаетъ—конечно, не случайно—и появленіе такъ называемой программной, живописующей музыки, отцомъ которой считаютъ Берліоза, хотя зачатки ея можно прослѣдить гораздо раньше. Благодаря, именно, контрасту тембровъ пріобрѣтаютъ необычайную рельефность и силу такія высшія средства музыкальнаго выраженія, какъ полифонія и полиритмія (т. е. одновременное сочетаніе многихъ самостоятельныхъ голосовъ и ритмовъ). Обновленное конт-