

Науман Эм.

**Иллюстрированная всеобщая история
музыки**

Том 3

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Э54

Э54 **Эм. Н.**
Иллюстрированная всеобщая история музыки: Том 3 / Науман Эм. – М.: Книга по Требованию, 2024. – 276 с.

ISBN 978-5-519-98696-0

ISBN 978-5-519-98696-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

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.

того, не слѣдуетъ забывать, какъ много Моцартъ и Бетховенъ интересовались столь противоположнымъ по своему сѣверному темпераменту и протестантскому направленію Генделемъ, а также и Бахомъ (послѣднимъ въ особенности Бетховенъ). Наконецъ, если принять во вниманіе, какъ многому Гендель, Глукъ, Гайднъ и Моцартъ научились и отъ итальянцевъ, то мы убѣдимся, что классическіе мастера XVIII вѣка возросли не подъ вліяніемъ *отдѣльных* или опредѣленныхъ *направлений*, но пріобрѣли свое музыкальное образованіе отъ *общей сложности* всѣхъ школъ и мастеровъ музыкальнаго искусства.





Эпоха гениевъ въ музыкальномъ искусствѣ Германіи.



Несмотря на то, что настоящій историческій очеркъ захватываетъ эпоху гениевъ нѣмецкаго музыкальнаго искусства, намъ всеже необходимо вернуться къ упомянутому нами уже ранѣе явленію къ исторіи культуры. Какъ въ главѣ, посвященной Лутеру, такъ и при разборѣ трудовъ *Гейнриха Шютца* и *Михаила Прэторіуса*, мы уже указали на сліяніе духовныхъ сокровищъ двухъ важнѣйшихъ культурныхъ эпохъ человѣчества; при изслѣдованіи міровыхъ идеаловъ *классической старины* и міровыхъ воззрѣній *среднихъ вѣковъ*, развившихся съ XV столѣтія интенсивнѣе и шире въ своемъ объемѣ, мы находимъ наряду съ мужами, побуждаемыми къ горячему протесту ихъ ума *противуположеннымъ* имъ взглядамъ на жизнь, и такихъ, которые являются *примирителями* подобныхъ противуположностей. Въ гуманизмѣ, искавшемъ примирить классическій духъ съ христіанскимъ, мы видимъ его знаменитѣйшихъ представителей *Рейхлинга*, *Эразма Роттердамскаго*, *Ульриха фонъ-Гуттенъ*, *Томаса Моруса*; затѣмъ въ искусствахъ — архитектурѣ, живописи, скульптурѣ и поэзіи разцвѣлъ стиль „*возрожденія*“, важнѣйшими представителями котораго, въ смыслѣ сліянія античныхъ и христіанскихъ міровоззрѣній и художественныхъ формъ, являются *Филиппъ Бріунеллеско*, *Рафаэль*, *Микель Анжело*, *Тиціанъ*, *Шекспиръ*, *Сервантесъ* и *Аріостъ*; наконецъ, на почвѣ религіи и вѣры родился одинъ изъ могущественнѣйшихъ посредниковъ между средними вѣками и новыхъ временъ, въ лицѣ великаго августинскаго монаха *Мартина Лутера*. Какъ намъ извѣстно, онъ вызвалъ къ жизни, также и въ *музыку*, самыя раннія побужденія и направленія, родственныя возрожденію другимъ искусствамъ, тѣмъ, что поставилъ церковную музыку не только на почвѣ народной пѣсни, созданной народнымъ духомъ и потому понятной и доступной для толпы, въ основѣ которой построилъ впоследствии не только цѣлую отрасль церковно-музыкальнаго искусства — протестантскую церковную музыку, но и пытался сочетать новую національную форму пѣсни съ созданнымъ средними вѣками *контрапунктомъ*. Правда, въ крупныхъ музыкальныхъ школахъ *Италіи* XVI вѣка,

въ болѣе строгомъ музыкальномъ отношеніи, мы находимъ тоже „возрожденіе“ образовательныхъ искусствъ и сліяніе различныхъ стилей искусствъ. Это относится именно къ *римскимъ* и *старо-венеціанскимъ* школамъ. Ибо *Палестрина* стремился къ сліянію художественнаго канона нидерландцевъ съ высокою прелестью нѣжной и трогательной мелодикой, столь прирожденной итальянцамъ и чувству ихъ благозвучія. Однако, возникновенію „стиля *Палестрины*“ способствовала точно также живопись, возвратившаяся къ греческой красотѣ линіи, какой она представлялась римскимъ композиторамъ въ раннихъ твореніяхъ *умбрейской* школы. Наоборотъ, мастеръ *Виллаэртъ* въ Венеціи пытался примирить замкнутый стиль гармоніи, тѣсно ограничивавшейся удареніемъ на *аккордъ*, съ элементами прежняго, совершенно уничтожающаго замкнутую гармонію, *полифоническаго* стиля и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пытался развить тотъ блескъ великолѣпныхъ *оттѣнковъ звука и смѣшеній* музыкальныхъ колоритовъ, какъ это мы видимъ въ *колоритѣ* родившейся изъ „ренесанса“ современной ему венеціанской школы живописи *Тиціана* и *Веронеза*.

Но уже въ *семнадцатомъ вѣкѣ* итальянскія музыкальныя школы сошли съ пути ихъ предшественницъ, т. к. они настаивали уже не на *сліяніи* противоположныхъ тогда въ Италіи музыкальныхъ стилей, какъ первая, но скорѣе на ихъ *раздѣленіи* и потомъ продолжали эти послѣдніе развивать односторонне. Драматическій музыкальный стиль *тосканцевъ* оказывается въ такомъ антагонизмѣ къ стилямъ одновременно цвѣтущихъ *церковныхъ* музыкальныхъ школъ Италіи, что здѣсь не можетъ быть уже и рѣчи о *посредничествѣ* между противными элементами,—и опять таки, стиль *ново-венеціанской* школы, въ ея замѣчательнѣйшихъ представителяхъ—*Легренци*, *Фрескобальди* и *Лотти*, преобразовываетъ прежній каноническій складъ нидерландцевъ и римлянъ въ такомъ естественномъ повышеніи и логической постепенности въ тотъ *фугированный* стиль, изъ котораго, наконецъ, развивается удивительное искусство Баха, что здѣсь дѣло идетъ не о какомъ либо примиреніи между разнородными, но скорѣе о довершеніи созданнаго уже за полъ-тысячелѣтія. То, что въ этихъ школахъ можно было обозначить элементомъ музыкальнаго „возрожденія“, основывается единственно на *колоритѣ* ихъ музыкальныхъ средствъ, который сталъ возможнымъ, благодаря все болѣе и болѣе развивавшемуся современному *оркестру*. Также мы видимъ далѣе въ стилѣ *тосканцевъ*, которые своимъ речитативомъ старались примѣнить къ *классическимъ античнымъ* традиціямъ, и изъ возникшаго отсюда особаго рода искусства, которое, однако, во всякомъ случаѣ, не совокупляло въ себѣ, какъ въ *образовательныхъ* искусствахъ, часть элементовъ, зародившихся въ *среднихъ вѣкахъ*. Возрожденіе въ *болѣе высокомъ* смыслѣ, т. е. ренесансъ, развившійся изъ сознательнаго или безсознательнаго стремленія къ примиренію противоположныхъ принциповъ, музыкальное искусство еще до начала XVIII вѣка не переживало и, какъ самое младшее изъ искусствъ, не могло еще такъ рано пережить.

Столь быстро *ушедшее впередъ* „возрожденіе“ (ренесансъ) и, вслѣдствіе этого, возможное посредничество между двумя міровыми культурами, наступаетъ съ началомъ *эпохи гениевъ* нѣмецкаго музыкальнаго искусства, и именно основанное на совершеннѣйшемъ *равновѣсіи* всѣхъ развившихся прежде стилистическихъ формъ, притомъ съ такою быстротою, какъ ни въ одномъ изъ другихъ искусствъ. Это особенно замѣтно какъ въ быстрой послѣдовательности, съ которой величайшіе мастера, являющіеся представителями восходящей новой эры музыкальнаго искусства, смѣняли другъ друга и даже нерѣдко шли рука объ руку, такъ и въ томъ необыкновенномъ успѣхѣ, который сдѣлала музыка противъ другихъ родственныхъ ей искусствъ, всегда обгонявшихъ ее прежде, благодаря внезапно ускоренному ходу ея развитія. Успѣхъ этотъ былъ настолько великъ, что музыка, въ продолженіи XVIII вѣка опередила на новомъ пути, который ей слѣдовало пройти, существовавшую даже гораздо ранѣе отечественную поэзію. Такъ, единственно изъ большого пристрастія къ *ораторіямъ* и *операмъ*, пробудившагося у нѣмецкихъ композиторовъ и публики въ первой половинѣ XVIII стол., въ нѣмецкой поэзіи произошли (слѣдовательно въ связи съ побужденіями, исходящими отъ музыкальнаго міра) нѣмецкіи *эпосъ* и *драма*. Такимъ образомъ можно объяснить, почему „Мессія“—*Генделя* могъ быть начатъ и оконченъ уже въ 1741 г., тогда какъ „Мессіада“—*Клопштока* возникла и была окончена лишь въ промежуткѣ 1748—1773 гг.; точно также „Альцеста“ и „Ифигенія въ Авлидѣ“ *Глука*, которые должны были воскресить въ Германіи Грецію, шли на сценѣ уже 1769 и 1774 г.г.,—а окончаніе начатой въ 1770 г. „Ифигенія“—Гете было возможно только въ 1787 г. И еслибы держаться даже вмѣсто „Ифигеніи въ Авлидѣ“ *Глука*, его „Ифигеніи въ Тавридѣ“, идущей на сценѣ въ 1779 г., то и тогда промежутокъ времени, на который композиторъ опередилъ поэта, составляетъ цѣлыхъ 7—8 лѣтъ. Сліяніе греческаго міровоззрѣнія съ христіанскою гуманностью въ нѣмецкой драмѣ не должно уже въ будущемъ славиться неотъемлемою заслугою ильмскаго короля поэзіи, но имѣетъ своего родоначальника въ лицѣ героя музыкальнаго искусства—*Глука*.

Сказанное здѣсь нисколько не противорѣчитъ вышесказанному раньше мнѣнію, что музыка—одно изъ *младшихъ* искусствъ; если мы будемъ смотрѣть на нее, въ особенности, въ связи съ успѣхомъ развитія прочихъ искусствъ, а также историческаго хода развитія, то можемъ объяснить себѣ странное явленіе, почему музыкальное искусство съ XVIII стол. видимо догнало другія искусства и даже опередило ихъ. Въ то время какъ другія искусства уже далеко ушли впередъ и, слѣдовательно, вступили въ близкое и требующее самокритики и размышленія общеніе, *музыка* не находила себѣ, подобно поэзіи и образовательнымъ искусствамъ, себѣ матеріала и образцовъ уже готовыми въ жизни и природѣ, а все еще была принуждена выработывать себѣ средства и стилистическія формы, какъ и языкъ, которые сдѣлали бы ее удобопонятною для людей и способной сознать самосто-

ятельныя творенія. Но благодаря такой дѣятельности, направленной въ теченіе цѣлыхъ столѣтій на приобрѣтеніе основъ своего существованія, дѣятельности, которая обращала свой взоръ долгое время исключительно только на самое необходимое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, отдѣляла и изолировала ее отъ дѣйствій ея сестеръ—искусствъ,—музыка достигла, несмотря на нѣкоторый для себя ущербъ, который скрыть нельзя, то преимущество, что, наконецъ, могла выражать собственнымъ языкомъ то, что наполняло сердце и умъ ея пастырей и представлялось искусствомъ не зараженнымъ еще безцвѣтностью идей или спутаннымъ рефлексіей и тенденціей, но сохранившимъ еще свою дѣвственную чистоту и не тронутую простоту. Ибо то, что композиторы до тѣхъ поръ примѣняли къ критикѣ, ни въ какомъ случаѣ не распространялось на ихъ художественное *творчество* и, тѣмъ болѣе, на ихъ этическое достоинство, но ограничивалось лишь разсмотрѣніемъ средствъ и инструментовъ, при помощи которыхъ могло вообще сдѣлаться возможнымъ такое творчество. Когда, наконецъ, музыка (приблизительно со вторымъ и третьимъ поколѣніемъ нидерландскихъ мастеровъ) добилась возможности говорить собственнымъ языкомъ, она была, за исключеніемъ никогда не прерывавшихся отношеній къ церкви, во всемъ остальномъ столь чужда свѣту и такъ далека отъ всякихъ отношеній къ народной жизни, что исторически-культурныя событія, покуда, имѣли на нее вліяніе дѣйствительно лишь благодаря преобразованіямъ въ *церкви*, какъ это указываетъ намъ вліяніе Лютера на музыкальное искусство германскаго сѣвера и обратное дѣйствіе реформации на католическихъ композиторовъ Италіи: событія сами по себѣ требовавшіе результатовъ коренныхъ и преобразовывающихъ стиль въ ходѣ музыкальнаго развитія. Мы видимъ также, что могущественный переворотъ *политическихъ* событій, вызванный, напр., 30-лѣтней войной, для музыки прошелъ совершенно безслѣдно даже въ самой Германіи, гдѣ эта исполинская война свирѣпствовала наиболѣе продолжительное время. Между тѣмъ, во время борьбы за власть въ сердцѣ Европы, длившейся во всю долготу человѣческой жизни, когда германская архитектура, скульптура, живопись и поэзія рухнули, смертельно пораженные, въ полномъ расцвѣтѣ надеждъ, мы видѣли, въ свое время, цѣлый рядъ чрезвычайно даровитыхъ нѣмецкихъ композиторовъ, которые способствовали дальнейшему развитію музыки—какъ творческаго искусства—почти также безъ перерыва, какъ это было и раньше, такъ какъ она стояла внѣ всякихъ сношеній съ міровыми событіями.

Иначе обстояло дѣло во второй половинѣ XVII-го, а тѣмъ болѣе въ XVIII вв. Этотъ періодъ времени, безъ сомнѣнія, способствовалъ болѣе частому столкновенію двухъ группъ искусствъ (образовательныхъ и изящныхъ), шедшихъ столь продолжительное время порознь, каждая своей дорогой; такъ что, наконецъ, *музыкальное искусство*—было *впервые* глубоко затронуто міровой культурой. Но слѣдствіемъ этого обстоятельства было то, что композиторы, въ виду того, что музыка, благодаря своей вѣковой

замкнутости въ себѣ самой, сохранилась отъ нѣкоторой тенденціозности, стилистическихъ заблужденій и односторонности, которымъ подверглись остальные искусства при наступленіи рѣшительнаго момента въ развитіи ихъ искусства,—имѣли возможность выполнѣ схватить столь внезапно нахлынувшіе на нихъ элементы совершенно чуждыхъ имъ до сихъ поръ міровъ, согласно словамъ поэта, что дѣтская душа въ своей наивной простотѣ способна понять то, чего не можетъ постичь разумъ мудраго. И такимъ образомъ могло случиться, что Германія была способна создать подобный же рядъ великихъ *композиторовъ-посредниковъ* между классической и христіанской культурами въ XVIII вѣкѣ, какъ Италія за два столѣтія передъ этимъ имѣла въ своихъ *зодчихъ, скульпторахъ и живописцахъ*, а Англія и Испанія, въ теченіе того же періода, подарила свѣту своихъ величайшихъ *поэтовъ*. Но то, что эти геніальные художники были всѣ *нѣмцы*, это опять таки можно объяснить тѣмъ, что нѣмецкіе музыканты, остававшіеся до того времени наиболѣе наивными, съ присущимъ имъ нетронутымъ свободнымъ мышленіемъ, глубокимъ познаніемъ и инстинктивнымъ чувствованіемъ, болѣе своихъ сосѣдей были способны осуществить у себя наиболѣе блестящую изъ пережитыхъ до тѣхъ поръ музыкальнымъ искусствомъ—эпоху расцвѣта и именно съ такою быстротой, что нѣмецкому музыкальному искусству уже около половины XVIII в. удалось на короткое время даже перегнать его сестру—нѣмецкую *поэзію*.

Нѣмецкіе музыкальные герои, въ лицѣ *Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена*, явились наиболѣе могущественными посредниками между повидимому исключаящими другъ друга жизненными сферами и исходящими изъ нихъ направленіями искусства не только Германіи, но и для всего остального музыкальнаго міра и, поэтому, только съ ними начинается музыкальное возрожденіе, въ его лучшемъ смыслѣ. Такимъ образомъ *Бахъ*, напр., не только сосредоточиваетъ въ себѣ почти тысячелѣтнее развитіе *полифоніи*, но этотъ мастеръ является наиболѣе великимъ изъ всѣхъ предшествовавшихъ композиторовъ въ области *инструментальной музыки*, отдѣлившейся отъ вокальной, а слѣдовательно на *единственномъ* поприщѣ, на которомъ музыки нѣтъ надобности опираться на другое искусство. Бахъ сдѣлался, вмѣстѣ съ тѣмъ, и основателемъ всего *современнаго* искусства, самой отвлеченной и своеобразной стороной котораго, во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ отмѣтить чисто музыкальную цѣль его дѣятельность въ области чистой инструментальной музыки, какъ и совершенную эмансипацію послѣдней передъ всѣми остальными. Этотъ великій мастеръ представляется, поэтому, исходной точкой всей новѣйшей исторіи музыки, такъ какъ онъ заканчиваетъ собою цѣлое тысячелѣтіе, чтобы открыть слѣдующее новое, и является намъ какъ бы двуличнымъ Янусомъ, одна сторона котораго смотритъ на прошлое такъ же, какъ другая въ будущность.—Въ *Гендель*, создавшемъ своими сочиненіями, названными имъ по старинному способу „ораторіями“, совершенно новый видъ музыкаль-

наго искусства—*эпическій* и воплощеніе его въ музыкальный *эпосъ*, мы встрѣчаемъ перваго дѣйствительно музыкальнаго посредника между античной и современной языческой и христіанской культурой, такъ какъ онъ обрабатываетъ одинаково и съ такою же правдивою характерностью, какъ древне израильскія, такъ и греческія, древне-германскія и христіанскія сюжеты.—*Глюкъ* опять таки сдѣлался представителемъ эллинизма на *драматическомъ* полѣ, просвѣщенномъ христіанскою гуманностью, и въ своей „Армидѣ“ прелюдируетъ уже *романтическую* эру музыкальнаго искусства.—*Гайднъ*, съ своей стороны, является истиннымъ отцомъ современной *симфоніи*, а также нашей нынѣшней *камерной музыки*: въ противоположность стилю Баха и Генделя, онъ выступаетъ съ тематическимъ *дуализмомъ* въ художественной формѣ. Вслѣдъ затѣмъ *Моцартъ* открывается намъ посредникомъ—*универсалистомъ* въ шекспировскомъ духѣ, между трагизмомъ и комизмомъ, классицизмомъ и романтизмомъ, какъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, между вокальной и инструментальной сторонами музыкальнаго искусства.—Наконецъ, *Бетховенъ* является мастеромъ, способнымъ свою *собственную* музыкальную выразительность сочетать съ *величіемъ* *стиля*, изложеннаго посредствомъ самаго величественнаго и геніальнаго господства надъ формами искусства. Онъ представляетъ собою музыкальнаго героя, который, несмотря на то, что самъ является титаномъ, тонко распознаетъ тѣ границы, преступая которыя угасаетъ право музыкальной субъективности въ пользу вѣчныхъ законовъ искусства.—Такимъ образомъ, все вообще музыкальное искусство, въ извѣстной степени, сосредоточивалось въ кругу названныхъ мастеровъ и, поэтому, слѣдовавшіе за ними ряды великихъ и оригинальныхъ художниковъ, должны были исходить изъ творчества этихъ необычайныхъ героевъ, такъ какъ въ ихъ созданіяхъ музыка достигаетъ вершинъ путей, ведущихъ къ совершеннѣйшимъ цѣлямъ музыкальнаго искусства.



ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

Іоганъ Себастіанъ Бахъ.

Бахъ, стоящій на вершинѣ всеобщаго развитія, пережитаго христіанскої музыки втеченіи среднихъ вѣковъ и времени реформаціи, является въ то же время мастеромъ, пробудившимъ всю *современную* музыку. Въ послѣднемъ отношеніи онъ проводитъ и переноситъ полифонію и наиболѣе художественныя формы полифоничнаго сочиненія, съ небывалої еще убѣдительностью и размѣромъ, въ область *инструментальной музыки*, и не только на *церковный* инструментъ—органъ, но также и на прочіе, преимущественно *святскіе*, инструменты, какъ напр., фортепіано (клавесинъ), скрипку, віолончель и вообще весь оркестръ. Такимъ образомъ, музыка поднялась только до высоты и свободы исполнѣ самостоятельнаго искусства, и именно въ томъ же смыслѣ, какъ это случилось до нея, въ концѣ среднихъ вѣковъ и въ *cinque cento*, съ христіанскою архитектурою и живописью. И такъ, музыка оказалась въ состояніи ясно и свободно выражать собственное свое сокровеннѣйшее свойство, не опираясь ни на что иное, будь то стихотвореніе, библейскій текстъ, церковная литургія, богослуженіе, общественное торжество или сцена, такъ какъ уже не нуждалась болѣе въ какихъ либо вспомогательныхъ средствахъ этихъ элементовъ для поддержанія своей дѣятельности, ибо она достигла своей конечной цѣли въ области *инструментальной музыки*, гдѣ она господствуетъ исключительно и безгранично какъ въ своемъ собственномъ царствѣ. Такимъ образомъ, благодаря Баху, она стала изъ подвластной, подчинявшейся до тѣхъ поръ или церкви и школѣ, или являвшейся спутницей различныхъ перепитій человѣческаго существованія и частной жизни, отвѣтственною только передъ собою, при чемъ художественныя и техническія формы, перешедшія изъ вокальной музыки въ область инструментальной, должны были измѣниться и преобразоваться въ совершенно иначе организованные художественные прообразы, ибо они должны были достигать осуществленія и изложенія при помощи другихъ средствъ и при совершенно новыхъ условіяхъ. Правда, нѣчто подобное въ этомъ родѣ было уже сдѣлано *предшественниками* Баха, а именно

Кунау, Рейнкеномъ, Букстехуде, Пахельбелемъ, Фрескобальди, Польшетти и двумя *Скарлатти*, но ни однимъ изъ нихъ въ столь преобразовательномъ, грандіозномъ образѣ, который указывалъ бы въ далекую будущность. Такъ какъ то драгоцѣнное, что было вложено Бахомъ въ лоно инструментальной музыки (слѣдуетъ только представить себѣ прелюдіи и фуги его „*Wohltemperirtes Clavier*“, или отдѣльныя замѣчательныя токкаты, фантазіи, концертныя пьесы и части сюитъ),—позднѣйшіе великіе мастера инструментальной музыки, въ особенности герои сонаты и симфоніи—*Гайднъ, Моцартъ* и *Бетховенъ*, въ своихъ избраннѣйшихъ произведеніяхъ могли лишь догнать, но никогда не превзойти его по глубинѣ инструментальнаго выраженія, столь присущаго Баху. Самостоятельно дѣйствовавшіе въ области инструментальной музыки позднѣйшіе нѣмецкіе мастера, какъ напр., *Мендельсонъ* и *Шуманъ*, хотя и обладавшіе крупнымъ талантомъ, ближе и сознательнѣе подражавшіе великому лейпцигскому кантору, чѣмъ ихъ вѣнскіе предшественники, не могли, однако, подняться уже до той высоты полифонно-инструментальнаго выраженія, какой достигъ нѣкогда Бахъ.

Бахъ—основатель новой эры, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ уже сказано, выражаетъ собою совокупность ея, болѣе чѣмъ семисотлѣтняго, прошлаго. Во-первыхъ это видно изъ того, что католически-средневѣковое и протестантское органное искусство времени реформаціи, а также XVII и XVIII вѣковъ у Баха достигло своего апогея, и именно безъ различія національности, вѣроисповѣданія и музыкальной школы. Вслѣдствіе этого, мастеръ является столь могущественнымъ въ качествѣ органиста исполнителя и композитора, что изъ его современниковъ съ нимъ можно сравнить только Генделя, изъ послѣдователей же до настоящаго времени ни одного. Бахъ завершилъ и увѣнчалъ современной классической фугой чудесный процессъ развитія полифоніи, который, начавшись въ теченіи X и XI стол. во французской Фландріи, развился изъ одноголоснаго и многоголоснаго пѣнія, изъ таковаго развился въ Парижѣ, въ теченіи XII и XIII вѣковъ, до контрапунктнаго и даже до двойнаго контрапунктнаго стиля; далѣе, въ концѣ XIV в., въ галло-бельгійской школѣ развился, въ простое каноническое сложеніе, затѣмъ въ нидерландской школѣ въ болѣе усложненный и уже названный фугой канонъ и, наконецъ, въ голландской, итальянской и сѣверо-германской школѣ органистовъ XVI и XVII стол. разцвѣлъ до того ричеркато-фугированнаго и двойнаго фугированнаго стиля, послѣднимъ, относительно формы и идеала, заключеніемъ котораго представляется fuga Себастьяна Баха. Великій мастеръ является еще въ *третій разъ* завершителемъ ряда предшествовавшихъ ему эпохъ развитія музыки *тѣмъ*, что онъ не только закончилъ этотъ процессъ развитія, который, какъ мы только что показали, завершился строже и основательнѣе всего въ каноническо-контрапунктномъ стилѣ, но развилъ и возвысилъ до ихъ *идеаловъ* всѣ прочіе роды музыкальнаго и музыкально-драматическаго искусства, вы-

званные въ музыкѣ средними вѣками и новѣйшимъ временемъ. Такъ, эlegantный стиль итальянскихъ, французскихъ и нѣмецкихъ мастеровъ *предшествовавшіаго* ему столѣтія въ своихъ сюитахъ, партитахъ, увертюрахъ, концертахъ и отчасти даже прелюдiяхъ; далѣе мотеты *a capella* нидерландцевъ и своихъ собственныхъ тюрингенскихъ предковъ въ своихъ чудныхъ мотетахъ; церковныя кантаты *Кариссими*, *Скарлатти* и наиболѣе выдающихся учениковъ его, или таковыхъ же его дяди *Христофора*, *Букстехуде* и *Шютца*—въ громадномъ числѣ сочиненныхъ имъ духовныхъ кантатахъ; не менѣе того, средневѣковыя нѣмецкія *представленія страстей Господнихъ* и французскихъ *мистерій*, въ своихъ двухъ большихъ „Страстяхъ“, и, приблизительно, въ нѣкоторыхъ своихъ кантатахъ, напр. въ названной имъ *Actus Tragicus* кантатѣ „*Gottes Zeit*“ (Время Господне); наконецъ, рядъ тѣхъ символически-мистическихъ „діалоговъ“ между душою и Іисусомъ, или между страхомъ и надеждою, которые мы встрѣчали уже у нѣкоторыхъ изъ его наиболѣе знаменитыхъ нѣмецкихъ предшественниковъ,—въ своихъ двухъ кантатахъ, названнымъ имъ *Dialogus*, которые онъ сочинилъ къ 24 воскресному дню послѣ Троицы 1732 г., а также къ воскресенью послѣ Новаго года 1733 г. *).

Если мы представимъ себѣ въ *совокупности* всѣ завершенія, данныя Бахомъ самымъ различнымъ направленіямъ искусства, то великій мастеръ окажется человѣкомъ, показавшимъ какъ *католической*, такъ и *евангелической* церковной музыкѣ ихъ конечныя и высшія цѣли, тѣмъ болѣе, что полтора столѣтія, прошедшія со времени его могучаго творчества, научили насъ тому, что ничто не можетъ превзойти церковно-музыкальную *выразительность* Баха, и что таковая была достигнута вообще всего лишь два раза съ тѣхъ поръ, хотя и другими путями, а именно *Моцартомъ* въ его Реквiемѣ и *Бетховеномъ* въ его *Missa solennis*. Такъ все то, что создали католическіе церковные композиторы въ тысячахъ мессъ втеченіе вѣковъ достигаетъ своего художественнаго идеала только въ большой мессѣ H-moll Баха, въ которой вновь звучитъ стиль великихъ представителей католическихъ *музыкальныхъ школъ*, напр. *Лассо* и *Лотти*. Едва ли ему можно въ безконечномъ ряду манификатовъ, сочинявшихся католическими композиторами въ теченіи вѣковъ, поставить хотя бы одинъ изъ нихъ наряду со знаменитымъ манификатомъ Себастіана Баха (*Magnificat*, какъ извѣстно, хвалебная пѣснь Дѣвѣ Маріи и, поэтому, оставался излюбленнымъ текстомъ католическихъ церковныхъ композиторовъ). Точно также и „Страсти“ Баха, а именно по апостолу Маттею, коренятся почти въ болѣе *католическихъ*, чѣмъ въ *евангелическихъ* музыкальныхъ традиціяхъ, такъ какъ они не могутъ отрицать своей связи съ духов-

*) Во второмъ изъ этихъ діалоговъ у Себастіана Баха также противопоставлены другъ другу страхъ и надежда; между ними является, наконецъ, посредникомъ мистическій, въ откровеніи Св. Іоанна гл. 14, ст. 13, голосъ говорящій съ неба.