

**Т. П. Самсонова**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
ЕВРОПЫ И РОССИИ. XIX ВЕК**

*Издание третье, стереотипное*

**РЕКОМЕНДОВАНО**

*кафедрой музыкальных дисциплин факультета философии,  
культурологии и искусства АОУ ВПО «Ленинградский  
государственный университет им. А. С. Пушкина»  
в качестве учебного пособия для обучающихся  
по направлению подготовки бакалавриата  
«Педагогическое образование», профиль «Музыка»*



· САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ·  
· МОСКВА ·  
· КРАСНОДАР ·

ББК 85.314

С17

**Самсонова Т. П.**

- С17** Музыкальная культура Европы и России. XIX век: Учебное пособие. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 400 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-2142-8 (Изд-во «Лань»)**

**ISBN 978-5-91938-280-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Основная идея учебного пособия — показать общность европейского пространства, невозможность его восприятия без учета достижений России. В книге освещаются глубинные корни исторического различия музыкальных культур Европы и России, их неповторимость; обобщается материал по исполнительскому творчеству, музыкальной науке, педагогике, театральному искусству, обычно рассредоточенный по отдельным тематическим изданиям. В целом, представлена широкая панорама музыкальной культуры XIX века.

Пособие предназначено учащимся гуманитарных вузов, колледжей, а также всем интересующимся историей музыкальной культуры прошлого и настоящего.

ББК 85.314

**Samsonova T. P.**

- С17** Music culture of Europe and Russia. The 19<sup>th</sup> century: Textbook. — 3<sup>rd</sup> edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2019. — 400 pages: illustrated. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The main idea of the textbook is to show the entity of the European Area, which is impossible to perceive without taking Russian achievements into consideration. The deeper causes of the historical difference between European and Russian music cultures and their uniqueness are considered in the book. The information, which is usually spread separately in different topical publications, is generalized here. It is about the performing creative work, music science, pedagogics, theatre art. A wide perspective of music culture of the 19th century is presented in the book.

The textbook is intended for the students of humanitarian universities, colleges and also for all who are interested in the history of music culture of the past and the present.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© Т. П. Самсонова, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,

художественное оформление, 2019

**Обложка**

**А. Ю. ЛАПШИН**

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	5
<b>Часть I. Европа. XIX век .....</b>	<b>11</b>
Глава 1. Музыка XIX века сквозь призму европейской истории .....	13
Глава 2. Национальный фактор в музыке .....	26
Глава 3. Стили и направления в музыкальном искусстве XIX века: романтизм, веризм, импрессионизм.....	74
Глава 4. Крупнейшие европейские композиторы XIX века — представители национальных школ .....	85
Глава 5. Оперетта как явление европейской музыкальной культуры в XIX веке .....	199
Глава 6. Музыкальное образование как фактор культуры в XIX веке: ведущие консерватории Европы .....	217
Глава 7. Выдающиеся европейские исполнители XIX века .....	230
Глава 8. Оперные театры Европы XIX века.....	263
<b>Часть II. Россия. XIX век .....</b>	<b>279</b>
Глава 9. Особенности музыкально-исторического пути России .....	281
Глава 10. Русская музыкальная культура и русские самодержцы .....	293
Глава 11. Русская композиторская школа в XIX веке .....	311

Глава 12. Первые русские консерватории в XIX веке .....	368
Глава 13. Мариинский и Большой театры — символы оперного искусства XIX века .....	380
Заключение .....	392

## ВВЕДЕНИЕ

Существует давняя традиция в отечественном музыкальном образовании — рассматривать отдельно европейское и русское музыкальное искусство. В данном учебном пособии, следуя установившимся правилам, мы условно разделяем культурное поле на две части: Европа и Россия. Не меняя основных смысловых установок и характеристик, мы, однако попытаемся усилить некоторые акценты. Во-первых, нам хотелось бы показать глубинные корни исторического различия музыкальных культур Европы и России, когда именно факторы истории оказывали сильнейшее влияние на формирование неповторимых черт европейской и русской музыкальных культур.

Для нашей темы важно понимание того, что «наш народ вышел на историческую арену лишь в конце IX века. Вначале это был только Новгород, который к этому времени вошел в орбиту Ганзейского союза, а в 1862 году призвал на княжение трех братьев-варягов, из которых Рюрик стал княжить в Ладоге. Считалось, что это событие положило начало нашей государственности; как факт исторической значимости в 1862 году в Новгороде был торжественно открыт памятник тысячелетию Руси. Но если быть точным, то Новгородская республика пригласила или, вернее, наняла Рюрика не правителем, а всего лишь главой новгородской дружины — небольшого, новгородского войска. Эта практика в республике продолжалась в течение длительного времени. В такой же роли, например, выступал и знаменитый князь Александр Невский. Для нашей темы достаточно зафиксировать, что Русь так или иначе появилась на исторической арене приблизительно в середине X века. Это случилось через две с лишним тысячи лет после

появления в Средиземноморье фонетической азбуки и религии единого бога, более полутора тысяч лет после «греческого чуда», когда человечество стало осмысливать свое бытие и были заложены основы рационального научного мышления, и через девять с половиной веков с момента появления христианской религии. Ко времени появления Руси Средиземноморская культура, а позднее — Западно-христианская цивилизация прошли очень длительный путь своего интеллектуального развития. Причем становление христианства проходило через этапы, которые принято называть — апологетикой (II—IV в.), патристикой (IV—V в.) и схоластикой (IX в. и далее). В первом случае христианские теоретики защищали вероучение от нападков греческих ученых язычников и от еретических искажений. Во втором периоде отцы церкви систематизировали и разрабатывали догматику и принципы христианства, а в схоластике предпринимались усилия согласовать веру с разумом. Даже предельно схематизированное перечисление показывает, что при выполнении этой грандиозной работы изощрялся ум и создавались методы мышления, такие как, например, логика. Все это показывает, какой была интеллектуальная ситуация в момент вступления России в европейский исторический процесс»<sup>1</sup>. (Принятие в 988 году в России христианства в греческо-византийской ветви на семь веков определило развитие страны в замкнутом пространстве, со слабыми международными связями. Эпоха петровских реформ с начала XVII века дала сильнейший толчок развития страны в экономическом, политическом, культурном и международном значении. Эпоха Просвещения, конец XVIII и начало XIX века, вызвали в России небывалый подъем интеллектуальных усилий и философских исканий от А. И. Радищева, Н. И. Новикова, Н. М. Карамзина до П. Я. Чаадаева, А. И. Герцена, В. Г. Белинского и других мыслителей. Отечественная война 1812 года в России всколыхнула и пробудила самые искренние патриотиче-

---

<sup>1</sup> Более подробно об этом см.: *Карпеев Э. П.* Русская культура и М. В. Ломоносов. СПб., 2005. С. 140.

ские чувства во всех слоях общества и во всех поколениях. XIX век дал совершенно новые направления общественной мысли, то, чего не знали прошлые века. С особой силой вспыхнула тема русской «самобытности» во имя раскрытия «русской идеи», «русских начал», донныне лежавших «в глубинах народного духа». Передовое общественное сознание активно выражало себя в западничестве и славянофильстве, в кружках Любомудров, петрашевцев, почвенников, в подъеме религиозной философии, в творчестве Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в музыке М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова.

Второй акцент, который нам бы хотелось сделать — это присутствие национального фактора в музыке. Именно XIX век с особой силой выразил этот фактор в формировании европейских национальных школ. Европейские философские школы конца XIX начала XX веков (К. Г. Юнг, К. Леви-Стросс) показали, что, ментальные структуры устойчивы и не склонны к быстротечным изменениям, поэтому так неповторима музыка Глинки и Чайковского, Грига и Шопена, Де Фалы и Равеля. Примат национальных чувств, особенностей исторического и этнокультурного плана отражается в музыкальных национальных школах с многовековой практикой и устойчивыми традициями. Народ, как правило, отбирал именно те жанровые, мелодические, структурные формы, которые в каждом конкретном случае оказывались единственно необходимыми и возможными. Относительная устойчивость народного мышления способствовала кристаллизации норм и принципов, которые отражали мироощущение данного народа. Известно выражение М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»<sup>1</sup>. Именно в XIX веке определилось понятие *национальная школа*, выдвинувшая из своей среды крупнейших европейских и русских композиторов, вошедших в золотой фонд мировой классики.

---

<sup>1</sup> Серов А. Н. Русская народная песня, как предмет науки // Избранные статьи. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 111.

Музыкальная культура XIX века в Европе дает богатый материал для познания, осмысления и обобщения не только индивидуального творчества в области музыки, но и представление об истории того периода, о той общественной среде, где формировались великие европейские музыканты, оказавшие большое воздействие на дальнейшее развитие музыкального искусства в своих странах.

История XIX века предоставляет возможность увидеть разные аспекты многоликой картины ушедшего мира, которые благодаря музыкальному искусству, сохранили непреходящее значение и по сей день. Современный взгляд на культуру разных эпох позволяет увидеть в культуре сложное взаимодействие и целостное единство материального и духовного, разнообразное проявление форм индивидуальной человеческой деятельности, яркое объединение ее в достижениях различных видов искусств. При рассмотрении музыкальной культуры XIX века надо учитывать, что в это понятие входят многие пересекающиеся компоненты системного характера: композиторское и исполнительское творчество, музыкальная наука и педагогика, стили и направления музыкального искусства, функционирование театров, концертных организаций и учебных заведений, взаимоотношения исполнителей со слушателями, формирование вкусов и предпочтений аудитории и другие творческие и художественные параметры.

В этом многосоставляющем явлении мы определяем константу — столетие XIX века — при котором происходило развитие такого сложного организма, как музыкальная культура. Социальные катаклизмы, войны и революции, геополитический передел в результате Наполеоновских войн — все это существенно изменило соотношение сил между европейскими государствами. Карта Европы к концу XIX века представляла собой пеструю картину границ между Францией, Германией, Австрией, Италией, Испанией, Польшей, Венгрией, Чехией, Россией, Скандинавией. Музыкальное искусство давало в этих странах разные всходы и занимало разный удельный вес в общественной жизни — от столичных музыкальных центров, таких как Париж, Вена, Неаполь, где музыка «била ключом»,



«кипела» и активно формировала общественную жизнь, была законодательницей моды в концертных залах, музыкальных салонах и театрах, до тихих сонных провинций, где музыкальная жизнь текла едва заметным ручейком. Мы попытаемся сквозь призму важных исторических событий того времени обозначить наиболее значительные вехи развития музыкальной культуры эпохи, попробуем «услышать» музыку в общественной жизни того времени; постараемся приблизиться к пониманию в сегодняшнем мире явления музыкального романтизма, которым была наполнена музыка XIX века, где красной нитью проходила борьба с костными предрассудками общества за возвышенные и прекрасные идеалы человеческого духа.

Сошлемся, однако на мнение известного отечественного историка музыки В. Дж. Конен: «Известно, что даже самый обстоятельный учебник один не может удовлетворить нужды музыкального образования. Одному автору редко бывает под силу создать безупречно уравновешенную книгу, где все исторические разделы разработаны одинаково глубоко, где каждая композиторская индивидуальность освещена с исчерпывающей полнотой, а все анализы выполнены на высоком уровне. Коллективный же труд страдает другими недочетами — тенденцией к обезличенности, отсутствием объединяющей мысли. В столь сложной дисциплине, как история музыки, которая требует не только фактических знаний, но и строгого целеустремленного отбора материала, где наряду с широкими историко-культурными и стилистическими обобщениями необходим индивидуализированный анализ отдельных произведений, только обращение к разным учебникам, написанным разными авторами, можно обеспечить более или менее полное представление об изучаемом предмете»<sup>1</sup>.

В дополнение к мнению В. Дж. Конен, приведем мнение известного русского философа С. Л. Франка (1877–1950), которое касается изучения мировой истории, когда, исследуя её: «...мы всегда находимся в её середине, и нам не

---

<sup>1</sup> Конен В. Д. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М., 1976. Вып. 3. С. 4–5.

дано видеть её конца; каждый из нас вынужден уходить из театра до закрытия занавеса; не зная, что будет дальше, началом чего было то, что нам удалось узнать и испытать, мы не в состоянии обозреть мировую драму в целом и потому понять ее смысл. Более того, мы не присутствуем в театре и с начала драмы, мы входим в него лишь в середине действия и присутствуем лишь при его части, без начала и конца; и хотя мы имеем возможность узнать — всегда неполно, — что происходило до нашего прихода в этом и состоит историческое знание, но в центре нашего внимания и полноту впечатления дает только отрывок драмы, который мы видим, т. е. в истории то, что называется „нашим временем“; о прошлом мы судим, как и о будущем догадываемся, только по нему; это создает неизбежно и урезанную, и искусственную перспективу. Поэтому все попытки рационально „понять“ драму мировой истории, установить её „смысл“, её определяющую идею, обречены оставаться беспомощными и, по существу, тщетными<sup>1</sup>».

Вполне соглашаясь с приведенными выше мнениями признанных авторитетов, и принимая возможные упреки в неизбежной неполноте представленного нами труда, мы все-таки попытаемся приподнять «занавес истории», представить авторский подход и обозреть музыкальную культуру Европы и России XIX века как целостное явление, как единую картину музыкальной Европы и России, корни которой дали новые направления в XX и XXI веках.

Учебное пособие «Музыкальная культура Европы и России. XIX век» состоит из двух частей, в которых соответственно рассматриваются музыкальные культуры Европы и России. Каждая часть имеет разделение по главам. К каждой главе есть список рекомендованной литературы. Пособие предназначено для студентов гуманитарных вузов и для всех интересующихся европейской и русской музыкальной историей и культурой.

---

<sup>1</sup> Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 488.

Часть I

**ЕВРОПА. XIX ВЕК**



## Глава 1

# МУЗЫКА XIX ВЕКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ

В европейской истории XIX век — эпоха разрушительных войн, геополитического передела, возведения новых государственных границ, социальных взрывов и революций. Вместе с тем это золотой век культуры, где различные виды искусства, в частности музыка, достигли небывалого расцвета, когда в музыке определилось понятие «национальная школа», выдвинувшая из своей среды крупнейших европейских композиторов, когда романтические идеалы парили в воздухе, возбуждая фантазию творцов для создания монументальных произведений. Можно ли установить хоть какую-то связь между разрушениями и страданиями войны и созиданием, созданием музыкального произведения? Попробуем спроецировать взгляд музыканта на европейскую историю XIX века. Очевидным становится факт, что музыка XIX века являла собой совершенно особую область духовной жизни общества. Отметим известное утверждение, «что музыка является отражением человеческой деятельности и его целостности» (М. С. Каган). В этой связи приведем также высказывание Н. А. Бердяева: «Человек есть в высшей степени историческое существо. Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке. Между человеком и „историческим“ существует такое глубокое, такое таинственное в своей первооснове сращение, такая конкретная взаимность, что разрыв их невозможен. Нельзя выделить человека из истории, нельзя взять его абстрактно, и нельзя выделить историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бердяев А. Н. Смысл истории. М., 1990. С. 14.

Взяв за основу это положение выдающегося русско-го философа, вспомним некоторые исторические даты. Нередко отмечают, что европейскую историю XIX век открывает не календарный 1801 год, а 1789-й. Великая французская революция, открывшая новую эпоху в истории человечества, привела к огромному подъему духовные силы народы Европы, надолго определила в целом развитие европейской культуры. Вместе с башнями Бастилии рухнул старый порядок; казалось, что должно возникнуть новое общество — царство Свободы, Равенства и Братства. Однако не прошло и пяти лет, как свобода обернулась деспотизмом, идея равенства привела к массовым казням, а во имя братства всех людей были развязаны захватнические войны. Наполеон I, став Первым консулом и императором Франции (ноябрь 1799 — июнь 1815), вступил в войны с разными государствами Европы. Внешняя политика Наполеона I предполагала мировое господство Франции на военно-политическом и торгово-промышленном поприще. Наполеоном осуществились итальянская кампания (1798—1799) и египетская экспедиция (1798—1799). Если в сухопутных сражениях преимущество было на стороне Наполеона, то на море господствовал английский флот, который в 1805 году нанес сокрушительный удар франко-испанскому флоту у мыса Трафальгар под командованием адмирала Нельсона. Фактически французский флот перестал существовать, после чего Франция объявила континентальную блокаду Англии. Такое решение подтолкнуло к созданию антифранцузской коалиции, в которую вошли Англия, Россия, Австрия и Неаполитанское королевство.

Первое сражение между Францией и коалиционными войсками, получившее название «битвы трех императоров», произошло при Аустерлице 20 ноября 1805 года. Наполеон одержал победу, Священная Римская империя перестала существовать, а Франция получила в свое распоряжение Италию.

В 1806 году Наполеон вторгся в Пруссию, что способствовало возникновению четвертой антифранцузской коалиции, куда входили Англия, Россия, Пруссия и Швеция.

Пруссия потерпела поражение при Иене и Ауэрштедте в 1806 году. Наполеон занял Берлин и оккупировал большую часть Пруссии. На захваченной территории был создан Рейнский союз из 16 немецких государств под эгидой Франции.

Россия продолжала вести военные действия в Восточной Пруссии, которые не принесли ей успеха. 7 июля 1807 года Россия была вынуждена подписать Тильзитский мир, тем самым признав все завоевания Франции.

Из завоеванных польских земель на территории Пруссии Наполеон создал Герцогство Варшавское. В конце 1807 года Наполеон оккупировал Португалию и начал вторжение в Испанию. Испанский народ выступил против французских захватчиков. Особенно отличились жители Сарагосы, которые выдерживали блокаду пятидесятитысячной армии Наполеона. За героической защитой испанцев Сарагосы шло опустошение и разорение страны. Величайший испанский художник Франсиско Гойя (1746—1828) запечатлел в своей живописи и цикле офортов «Капричос», «Бедствия войны» весь ужас и трагизм происходящего в Испании того периода. Гойя правдиво показал бедствия, которые несет всякая война, и то одичание, которое она вызывает.

Австрия в 1809 году начала боевые действия против Наполеона, но в битве при Ваграме потерпела поражение и вынуждена была заключить Шенбрунский мир. К 1810 году Наполеон достиг зенита своего господства в Европе и начал готовиться к войне с Россией, которая осталась единственной неподвластной ему державой. В июне 1812 года он перешел границу России, двинулся к Москве и занял ее. Но уже в начале октября, проиграв решающее сражение при Бородино, Наполеон бросил свою армию на произвол судьбы. Началось бегство французов из России. Европейские державы объединились в шестую коалицию и нанесли французам сокрушительный удар под Лейпцигом. Эта битва, отбросившая Наполеона на территорию Франции, получила название «Битвы народов». Союзные войска захватили Париж, Наполеона I сослали на остров Эльба. Был подписан мирный договор 30 мая 1814 года, по

которому Франция лишалась всех захваченных территорий. Наполеону удалось сбежать с острова Эльба, собрать армию и захватить Париж. Его реванш длился 100 дней и закончился полным поражением в июне 1815 года в битве при Ватерлоо. Завершились Наполеоновские войны Венским конгрессом (сентябрь 1814 — июнь 1815), под председательством австрийского дипломата графа Меттерниха. В конгрессе участвовали представители всех стран Европы. Переговоры проходили в условиях тайного и явного соперничества, интриг и закулисных сговоров. Венский конгресс закрепил географический и государственный передел Европы, были созданы новые границы европейских государств. В состав нового королевства Нидерландов (современная Бельгия) вошла территория Австрийских Нидерландов, все остальные владения Австрии вернулись под контроль Габсбургов, в том числе Ломбардия, Венецианская область, Тоскана, Парма и Тироль. Пруссии досталась часть Саксонии, значительная территория Вестфалии и Рейнской области. Дания, бывшая союзница Франции, лишилась Норвегии, переданной Швеции. В Италии была восстановлена власть папы римского над Ватиканом и Папской областью, а Бурбонам вернули Королевство обеих Сицилий. Был также образован Германский союз. Часть созданного Наполеоном Варшавского княжества вошла в состав Российской империи под названием Царства Польского, а русский император становился и польским королем.

Так драматично завершилась европейская история в первой четверти XIX века.

Не менее беспокойной была вторая половина столетия, когда Европу сотрясали революции и войны. Революция во Франции 1848 года была одна из первых европейских революций по установлению гражданских прав и свобод. В результате революции в феврале 1848 года король Луи Филипп I отрекся от престола и была провозглашена Вторая французская республика. Однако прошло всего три года, когда завоевания революции были узурпированы Луи Бонапартом, племянником Наполеона Бонапарта, который провозгласил себя Наполеоном III. Продержавшись



у власти два десятилетия, Наполеон III способствовал развалу государства, втянув Францию в войны с различными государствами: с Россией (Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой, Германией. Франко-прусская война вызвала волнение народных масс, которое вылилось в революцию 1871 года — это была знаменитая Парижская коммуна. Известный афоризм К. Маркса: «Призрак коммунизма бродит по Европе» становился реальным фактором социальной жизни. Марксисты объявили Парижскую коммуну первым в истории проявлением диктатуры пролетариата. Самоуправление коммуны длилось 72 дня. Падение коммуны, потопленной в море крови, расстрел коммунаров у стен кладбища Пер-Лашез — эти страницы истории стали предвестниками будущих потрясений в Европе и России.

Геополитические стремления привели Германию к Датско-прусской (1864) и к Франко-прусской (1870—1871) войнам. Победа прусской армии во Франции и разгром французской армии под Седаном вызвали небывалый подъем национального самосознания, на волне которого идеал германского единства претворился в жизнь. В 1871 году в Версальском дворце была провозглашена Германская империя, во главе с прусским королем Вильгельмом, объединившая всю Германию в единое государство, которое просуществовало до 1945 года.

К началу XIX века Австрия стала могущественной державой во главе с династией Габсбургов. Австрийские владения, включавшие Венгрию и Чехию (вместе с Моравией и Словакией), простирались от Адриатики и Балкан до Силезии и Галиции. После Наполеоновских войн Австрии удалось занять крепкие позиции среди европейских государств; она встала во главе Священного союза и с канцлером Меттернихом вершила европейскими политическими делами. По всей австрийской империи государственным языком был немецкий. Такие страны, как Венгрия, Чехия, Словакия, Сербия, в XIX веке пришли в движение за развитие национальной культуры, за права родного языка. Все это приводило к социальным и политическим волнениям. Революционные события во Франции стали искрой, воспламе-

нившей революции 1848—1849 годов, получивших название Весна народов. Все они имели общеевропейское измерение, буржуазно-либеральные цели и вписались в общеевропейский контекст. Однако надо иметь в виду, что в отдельных странах революционные события развивались по-разному и имели разные последствия. Так, прошедшие в Италии революции 1848—1849 годов (Ломбардия, Венеция, герцогство Модена, Палермо, Тоскана, управляемые Австрией по решению Венского конгресса) имели прежде всего освободительный характер. В Италии революции сороковых годов были разгромлены, и началась эпоха *Рисорджименто*. Этим историографическим термином было обозначено национально-освободительное движение итальянского народа 40—70 годов XIX века против иноземного господства за объединение раздробленной Италии. Борьба итальянского народа за независимость дала свои результаты: в 1861 году в Турине общеитальянский парламент объявил о создании Итальянского королевства во главе с королем Виктором Эммануилом II. В 1870 году Рисорджименто завершилось присоединением Рима к Итальянскому королевству. В русле освободительного движения в Италии выдвинулся народный герой Джузеппе Гарибальди (1807—1882).

Драматична была история Польши конца XVIII — начала XIX века. Польское восстание Тадеуша Костюшко в 1793 году явилось провозвестником многочисленных польских восстаний за свою независимость в XIX веке (1809, 1830—1831, 1846, 1848, 1863, 1866 гг.). Разделы Польши (Речи Посполитой) начались в конце XVIII века (1772—1775 гг.) между Прусским королевством, Российской империей и Австрийской монархией. В итоге трех разделов Польши к России перешли литовские, белорусские земли (кроме части с городом Белосток, отошедшей к Пруссии) и украинские земли (кроме части этнических украинских земель, отошедших к Австрии), а коренные польские земли, населенные этническими поляками, были поделены между Пруссией и Австрией. Польское государство как таковое перестало существовать. Разделы Польши вызвали сильнейшее национальное сопротивление.

Однако вернемся к утверждению Н. А. Бердяева о неразрывной связи человека с историей. Именно в музыке мы можем найти множество подтверждений этой таинственной, незримой связи человека с историей. Также мы можем узнать реальные факты исторических событий, получивших воплощение в музыкальных произведениях. Приведем несколько примеров.

Двадцатилетним юношей выдающийся польский пианист и композитор Фредерик Шопен (1810—1849) покинул свою родину. В Париже Шопена настигло известие о польском восстании против русского самодержавия, о штурме русскими войсками Варшавы (сентябрь 1831). Бедствие своей страны, горечь разгрома польского восстания, беспокойство о судьбе родных вылилось у Шопена в создание многих трагических произведений, в которых звучит эпоха, Польша, лишенная государственности, и человек — в гуще исторических событий. «Революционный этюд» Ф. Шопена (op. 10, № 12, до-минор) написан в сентябре 1831 года. Реальная история воплотилась в музыке, которая стала музыкальным символом Польши и популярнейшим произведением музыкальной литературы.



Ф. Шопен этюд opus 10, № 12 до-минор «Революционный»

В начале XIX века в Вене Людвиг ван Бетховен (1770—1827) сочинил Третью симфонию для большого симфонического оркестра. Образ Наполеона был кумиром для

многих людей того времени и для Бетховена тоже. Судьба Наполеона, героическая суть этой личности вдохновляли композитора, который по окончании симфонии на титульном листе своей партитуры написал посвящение — «Bonaparte». Известие о том, что Наполеон объявил себя императором, то есть изменил идеям Свободы, Равенства и Братства, вызвало сильнейшее возмущение и негодование Бетховена. Композитор вычеркнул посвящение Наполеону на титульном листе своей партитуры, не изменив при этом ни одной ноты. Премьера симфонии состоялась в Вене 7 апреля 1805 года. Симфония получила название «Героической», с этим наименованием она вошла в историю музыки. Эта музыка выразила героический пафос исторических событий начала XIX века и гордый, независимый, свободолюбивый характер композитора.



Начало третьей «Героической» симфонии Л. Бетховена

Существует немало исторических личностей, которые получили музыкальное воплощение в различных произведениях. Вот исторический факт: государственный и политический деятель, участник Северной войны украинский гетман Мазепа (1639–1709), тайно перешел на сторону противника Российского государства в Северной войне — шведского короля Карла XII. Этот образ привлек внимание многих деятелей искусства. Наиболее близко этот

исторический факт был изложен в поэме А. С. Пушкина «Полтава» (1828). Далее образ Мазепы в европейском искусстве XIX века — в живописи, литературе, поэзии, музыке — романтизировался исключительно в романтических тонах, в излюбленной антитезе страдания и триумфа, характерной для романтической эстетики. Так решены были одноименная поэма Дж. Байрона (1818), стихотворение В. Гюго (1847), этюд Ф. Листа и его симфоническая поэма № 6 «Мазепа» (1851), картина Луи Буланже (1827). Опера «Мазепа» П. И. Чайковского (1884) на этом фоне заняла особое место. Композитор создал остро-конфликтную драму, где музыкально-драматургическое решение сочетал с принципами лирико-психологической и исторической оперы. Музыка оперы наполнена интимными, лирически окрашенными сценами, прекрасными вокальными партиями, а оркестр и хор воссоздают бурное дыхание и драматизм действительных исторических событий.

The image shows a musical score for the aria 'Mazepa' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal part (labeled 'Мазепа') and piano accompaniment. The tempo is marked 'rit.' and 'Andante molto sostenuto'. The lyrics are 'О, Ма-ри-я, Ма-ри-я!'. The second system is for the vocal part (labeled 'Маз.') and piano accompaniment. The lyrics are 'На скло-не лет мо-их ты, как вес-на, миеду-шу о жи-'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'f'.

П. И. Чайковский ария Мазепы из оперы «Мазепа»

В 1842 году в Милане в театре «Ла Скала» состоялась премьера оперы Джузеппе Верди «Набукко» или «Навуходносор», которая стала настоящим триумфом композитора. Именно с этой оперы началась всенародная слава Верди. Библейский сюжет, где повествуется о бедствиях

евреев и пленении их вавилонянами, спроецированный на стремление итальянского народа к единению, к борьбе с австрийской оккупацией, в этой опере был услышан итальянцами как революционный призыв. Знаменитый хор пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша» распевался по улицам Милана и стал гимном Рисорджименто, а музыка Верди стала символом единения всей Италии:

*Cantabile tutti sotto voce*

Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do - ra - - te; Va, ti  
 po - sa sui cli - vi, sui col - li, O - ve o - lez - za - no te - pi - de e  
 mol - - li L'au - re dol - - ci - del suo - lo - na - tal!

Хор пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша» из оперы  
 Д. Верди «Набукко»

Вот еще один исторический факт: в 1871 году в Версальском дворце была провозглашена Германская империя, во главе с прусским королем Вильгельмом, объединившим всю Германию в единое государство. До этого момента Германия была раздроблена. Фактически эта великая европейская цивилизация никогда не была единой, хотя германским свободолюбивым духом восхищались еще мудрецы Эллады, а сам Гай Юлий Цезарь именно германцев почитал наиболее опасными противниками Рима. В XIX веке нация казалась разобщенной, на памяти у немцев были унижения наполеоновских походов и венских закулисных договоров; в 1848 году прогремела революция, потрясая престолы удельных властителей, но именно в этих условиях нация смогла духовно объединиться и выразить свою национальную идею. Одним из мощных факторов объединения нации стала музыка Рихарда Вагнера (1813–1883). Величайший композитор создал сочинение непривычного и невиданного формата, выражающее идею

национального духа, реформаторское по сути оперного жанра, оперу-эпопею «Кольцо Нибелунга», состоящую из опер «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов». Этот потрясающий воображение мифологический колосс, растянутый во времени (16 часов чистого времени!) и необъятный, многозначный в духовном пространстве. Во всей мировой культуре не было до той поры ничего подобного. Роль «Кольца Нибелунга» в становлении германского общенационального духа невозможно переоценить. Когда в 1883 году Вагнер умирал, Германия уже была единой страной, стала империей, могучим и державным государством, носителем и средоточием всей немецкой культуры: философии, литературы, поэзии, живописи, музыки.

В Париже в 1871 году, через несколько дней после поражения Коммуны, рабочий, поэт и певец Эжен Потье (1816–1887) написал стихи, наиболее полно выразившие идеи Парижской коммуны. Текст сразу же получил широкое распространение:

Вставай, проклятьем заклейменный,  
Голодный, угнетенный люд!  
Наш разум — кратер раскаленный,  
Потоки лавы мир зальют.  
Сбивая прошлого оковы,  
Рабы восстанут, а затем  
Мир будет изменен в основе:  
Теперь ничто — мы станем всем!  
Время битвы настало  
Все сплотимся на бой.  
В Интернационале  
Сольется род людской!<sup>1</sup>

Позже, другой французский рабочий из города Лилля, Пьер Дегейтер (1848–1932), создал мелодию на этот текст. Эту песню подхватили рабочие города Лилля, а за-

---

<sup>1</sup> Перевод В. Граевского и К. Майского.

тем вся Франция. В 1864 году под руководством Маркса и Энгельса в Европе была создана первая международная массовая Интернациональная организация рабочих, где песня Потье — Дегейтера стала гимном и вошла в историю музыки под названием «Интернационал». На русский язык эту песню в 1902 году перевел русский революционер Аркадий Яковлевич Коц (1872—1943). Русская исполнительская традиция, с некоторыми мелодическими и ритмическими изменениями этой песни, стала известна всему миру.

**Торжественно (Интернационал)**

Вста\_ вай, прок\_лять\_ем за\_клея\_мен\_ ный, весь  
мир го\_лод\_ных и ра\_бов! Ки\_пит наш ра\_зум воз\_му\_  
\_шен\_ный и в смер\_тный бой вес\_ти го\_тов. Весь

Примеров единения музыки и исторических событий, прямых и весьма опосредованных связей можно привести еще множество. Еще раз подчеркнем же мысль Н. А. Бердяева: «...нельзя выделить историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески». Живая музыкальная практика подтверждает эту мысль. Исторические катаклизмы, через которые прошла Европа XIX века, создают особую призму взгляда на историю золотого века европейской музыки. Невольно приходит мысль, что музыкальные пути могут пролегать высоко над землей, над политикой, войнами, революциями и разрушениями. В языке музыки можно услышать и ритм эпохи, и дыхание масс, и биение сердца человека. Действительно, между личностью и историей существует глубокая и таинственная взаимосвязь. Перефразируя Н. А. Бердяева, можно заключить, что существует «музыка в истории» и «история в музыке».



## Рекомендуемая литература

1. Журнал «Новая и новейшая история». 2001. № 1–2.
2. История Германии. Учебное пособие в 3 т. 2-е изд. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. М., 2008.
3. *Каган М. С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
4. *Кареев Н. И.* Общий курс истории XIX и XX веков до начала мировой войны. М., 1919; сайт «Руниверс».
5. *Соловьев С. М.* История падения Польши. М., 1995.
6. *Стогний П. В.* Разделы Польши и дипломатия Екатерины II. М., 2002.
7. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

## Глава 2

# НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР В МУЗЫКЕ

Музыка способна тонко и достаточно емко отражать национальные особенности тех или иных народов. Войны и геополитический передел европейского пространства в XIX веке не изменили национальной сущности и идентичности народов, издавна населявших эти земли. Границы сдвигались, приходили и уходили протектораты одних государств над другими, а духовная составляющая той или иной нации оставалась неизменной. Не менялись неповторимые основы музыкального языка, музыкального мышления и менталитета разных стран. Италия и Франция, Германия и Австрия, Чехия и Венгрия, Норвегия и Испания, несмотря на войны и революции, сохранили особый национальный облик, свое здание музыкальной культуры, выстроенное прошлыми веками. Невольно приходит мысль, что музыкальные пути могут пролегать высоко над землей, над политикой, войнами, революциями и разрушениями. Однако попробуем дать объяснение факту устойчивости некоторых составляющих в музыкальных культурах разных стран. Возьмем за основу философские универсалии «менталитет» и «ментальность», которые позволяют на разных уровнях рассмотреть факторы, формирующие национальную музыкальную культуру. Понятия «ментальность» и «менталитет», вошедшие в философскую науку Нового времени, отражают духовную настроенность, образ мышления, мировосприятие отдельного человека, социальной группы, народа, нации. Это тот психический инструментарий, который помогает людям осознать самих себя, природное и социальное окружение. Как отмечено многими исследователями XX века (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Э. Кассиер, Э. Фром), ментальность фор-

мируется в зависимости от традиций культуры, социальных структур и всей среды жизнедеятельности человека, сама, в свою очередь, их формирует, выступая как порождающее начало, как трудно определяемый исток культурно-исторической динамики. Музыка, как элемент духовной культуры, имеет свой язык, который фиксирует наиболее вероятные для данной культуры связи звука и смысла в самом широком значении этого слова. В ментальности «связь звука и смысла представляет собой пучок из множества переплетенных нитей, ведущих во внешний и внутренний мир, в исторические глубины музыки и далеко за ее пределы»<sup>1</sup>.

В гуманитарную науку XX века швейцарский психиатр, основоположник одного из направлений глубинной психологии К. Г. Юнг (1875–1961) ввел термин «архетип», который широко применяется в разных областях научного знания, в частности в музыковедении. Юнг определил значение термина «архетип» как «начальные, врожденные психические структуры, первичные схемы образов, фантазий, содержащиеся в коллективном бессознательном и априорно формирующие активность воображения; архетипы лежат в основе общечеловеческой символики, выявляются в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства»<sup>2</sup>. Юнг отмечал, что архетип устойчив и имеет свойство повторяться «на протяжении истории везде, где свободно действует фантазия»<sup>3</sup>. Архетипическое неразрывно связано с культурным развитием человека. Оно затрагивает родовую сущность природы человека, биологического, социального и культурного бытия человека в целом. Прародителем музыкальных архетипов можно считать прежде всего «первозвук», звук как таковой, звук как способ контакта Человека с Мирозданием. Именно через звук возникла возможность человеку выразить свои

---

<sup>1</sup> *Старчеус М. С.* О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 157.

<sup>2</sup> *Фурс В. Н.* Архетип // Новейший философский словарь. Минск, 1999. С. 49.

<sup>3</sup> *Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 110.

эмоции. Многотысячная история человеческого рода запечатлела в музыкальных звуках коммуникативные праосновы социального и культурного взаимодействия в устойчивых архетипах, в музыкальных звуках. «Повелительные, восклицательные, вопросительные, повествовательные наклонения зовов, кличей и возгласов в равной степени присутствуют в человеческой речи и в языке музыкального общения. В научном знании эта звуковая первооснова получила определение интонации, от латинского слова «*intono*» — громко произношу»<sup>1</sup>. В «коллективном бессознательном» отдельные интонации живут бесконечно долго и образуют так называемый «код культуры». Как отмечено многими исследователями (К. Г. Юнг, Ж. Дюби, Ф. Бродель и др.) ментальные структуры упорно сопротивляются времени и изменениям, образуют глубокий пласт представлений и моделей поведения, не меняющийся со сменой поколений. Таким образом, формируется музыкальный язык, интонационный строй и неповторимый облик национальной культуры. Так мы слышим национальные элементы музыки разных стран и народов. Устойчивость и малоподвижность музыкальных «кодов» обеспечивает длительное существование во времени тех или иных музыкальных культур. Фактор пространства, региона, географической координаты тоже отражается в музыкальном «коде» культуры. Мировые культурные координаты: Восток — Запад, Север — Юг в своих природных и климатических условиях формируют психику человека того или иного региона. Как справедливо отмечает В. Н. Холопова: «Весьма показательно, что философская идея гармонии, связанная с регионом Средиземноморья, стала основой для профессиональной музыки Европы. В этом плане „дыхание севера“, „северная грусть“, „русская тоска“, как координаты национального характера русских оказались в миропонимании весьма отличными от южных ветров мировой цивилизации»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Холопов Ю. Н.* Интонация // Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1990. С. 214.

<sup>2</sup> *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000. С. 44.

Рассмотрим существенные признаки музыкальной культуры разных стран Европы.

**Италия** — страна центрального Средиземноморья, занимает благодатное положение в географическом, природном и климатическом отношении. В этих благоприятных природных условиях формировался менталитет нации. Одно из важных свойств национальной ментальности можно обозначить как мелопейность (от греч. *melopoina* — мелодия), способность к пению, как к эмоциональному и чувственному восхищению окружающим миром. Истоки итальянской музыкальной культуры достаточно древние, восходят они к музыкальной культуре Рима. Древнеримская культура в свою очередь переработала философские и практические музыкальные знания Древней Греции — «детства человечества» (Ф. Энгельс). В Италии еще в начале первого тысячелетия Новой эры впервые в Европе были систематизированы знания по музыкальной теории и гармонии. Были известны такие музыкальные понятия, как лад, мелодия, интервалы, аккорд, гармония, диссонанс, консонанс, энгармонизм и т. д.; принята пифагорейская система «гармонии небесных сфер» и концепция «музыка — есть число». Музыкальная практика Древнего Рима знала хорошее, сольное и инструментальное исполнительство, музыку ритуальную, светскую и развлекательную. Античный мир был разрушен, но научные знания продолжали существовать. С именем римского папы Григория I (590—604 гг.) связано утверждение григорианского хора, который на протяжении нескольких веков стал основой европейской церковной музыки. С именем итальянского монаха и ученого Гвидо из Арrezzo (990—1050 гг.) связана реформа в области музыкальной нотации: им был изобретен нотный стан и система нотных знаков, которая используется и поныне. В эпоху Возрождения (XIV—XVI вв.) Италия стала страной возникновения новых светских музыкальных жанров, таких как *мадригал* (от лат. *mater* — мать, песнь на родном языке). Итальянские композиторы того времени все шире в своем творчестве стали применять тексты на итальянском языке, а не на «ученом» — латинском. Мадригал оказался

музыкальной формой, способной гибко передавать оттенки поэтического текста, в них широко использовалась поэзия Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Б. Гварини, Л. Ариосто. Мадригал, как особая музыкально-поэтическая форма, давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Наиболее выдающимися представителями этого жанра были **Карло Джезуальдо ди Веноза** (1560—1614) и **Клаудио Монтеверди** (1567—1630).



Клаудио Монтеверди (1567—1630).  
Художник Бернардо Строщи (1640)

Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виолы, органа и других инструментов). На пике итальянского Ренессанса (1600) возник новый европейский жанр — *опера* (буквально — труд, дело, сочинение). Отечественный музыковед, композитор, академик Б. В. Асафьев (1884—1949) отмечал: «Великое движение Ренессанса, создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне рамок аскетизма, вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, т. е. выявление человеческим голосом и гово-

ром внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство»<sup>1</sup>. Опера возникла как воплощение идей о возрождении античной трагедии. Эсхил, Софокл, Еврипид стали для ренессансных гуманистов высокими образцами для подражания. Однако идея Возрождения греческой трагедии породила совершенно иной жанр. На новом витке истории, в другой социальной среде, на более высоком уровне музыкального мышления был создан жанр, который выдержал испытание временем в четыреста лет и живет по сию пору.

Первые опыты создания оперы (*dramma per musica*) произошли в так называемой «флорентийской камерате» графа Барди: были представлены «Дафна» Я. Пери (1597), «Эвридика» Дж. Каччини (1600), «Орфей» Кл. Монтеверди (1607). Эти произведения показали новое осмысление музыкального искусства, рождение иного музыкального сознания. Новая мелодия воплощала не божественную средневековую гармонию мира, а чисто человеческие чувства, поэтому внешне она резко отличалась от плавной закругленности, спокойствия и даже бесстрастности средневекового григорианского хора. Мелодия воплощала психологические особенности человеческой речи, декламации, отсюда название «напевной речитации» — несколько приподнятый «на котурны», как в античных трагедиях, но все же связанный с переживанием понятных каждому жизненных ситуаций. Стремление следовать правилам Аристотеля сочеталось у первых оперных композиторов с воздействием рационалистических идей Нового времени.

Новый музыкальный жанр быстро снискал популярность. Стали возникать оперные театры не только в Италии, но и по всей Европе. Италия охотно «экспортировала» оперный жанр и своих композиторов в другие страны. Тому пример Россия XVIII–XIX веков. В Италии была создана модель оперы-*seria* (серьезной оперы) на мифологические, библейские, исторические сюжеты. Сложилась

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 53.

специфическая манера итальянского пения — *cantare*, а так же виртуозное владение голосом и дыханием, что все вместе породило стиль *bel canto* (прекрасное пение). Четко были разделены драматургические функции в оперном спектакле: арии выражали душевное состояние героев — аффекты, речитативы показывали развитие сюжета. Постепенно усложнялась роль оркестра. Оперное действие дополнялось живописными и постановочными эффектами. Сложилась своя эстетика сценического действия. Культура послеренессансной эпохи сочетала массовость с непрерывно развивающимся профессионализмом. Решались задачи подготовки новой профессиональной школы: необходимо было вырастить целую армию музыкантов нового типа — вокалистов, инструменталистов, дирижеров, композиторов, а также воспитать соответствующую аудиторию слушателей, которая могла бы воспринимать новации композиторов. На протяжении нескольких столетий постановки итальянской оперы являлись одновременно и атрибутом дворцовой культуры, и центрами творческих исканий, и школами нового музыкального профессионализма. Опера заняла прочное место в духовной культуре Нового времени в Европе.

Скрипка как профессиональный инструмент возникла в Европе в конце XV века. Используя накопленный в народе опыт изготовления инструментов и совершенствуя народный тип скрипки, мастера Италии, Франции и Польши (одновременно) на протяжении XV—XVI веков выработали тип инструмента, ставший классическим. В послеренессансной Европе скрипка стала ведущим инструментом. Помимо оперного жанра Италия стала родиной инструментализма разного вида. Расширилась группа струнных инструментов: появились альт, виолончель, контрабас. В эпоху барокко в Италии был создан жанр сольной скрипичной сонаты *da chiesa* (церковной) и *da camera* (камерной). В каждой из них был выработан свой образный ряд. Церковная соната (*da chiesa*), состоящая из четырех частей: медленно-быстро — медленно — быстро, была возвышенного, патетического склада, обусловленного



храмовым обиходом и сосредоточенным состоянием слушателей. Камерная соната (*da camera*) предназначалась для домашнего светского музицирования. Она тоже состояла из четырех частей, но в основе ее лежали популярные танцы контрастных темпов, медленно-быстро: Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. «Высокие» образцы жанра сольной скрипичной сонаты создали итальянские композиторы Фр. Верачини (1690–1768) Фр. Джеминиани (1687–1762), Дж. Торелли (1658–1709), Дж. Тартини (1692–1770). На рубеже XVII–XVIII веков возникли жанры *concerto grosso* и сольного концерта. Элемент «соревнования» отдельных групп инструментов и солирующего инструмента составлял основу развития итальянской инструментальной музыки. Выдающиеся произведения в этом направлении создали Арканджело Корелли и Антонио Вивальди.



Арканджело Корелли  
(1653–1713)



Антонио Вивальди (1678–  
1741). Художник Франсуа  
Морелон де ля Кавэ (1723)

Важно отметить, что итальянские композиторы наделяли скрипку свойствами человеческого голоса, «заставляли скрипку петь, очеловечивая этот инструмент и наделяя его кантилену качествами вокального *bel canto*<sup>1</sup>. Это важное на-

<sup>1</sup> Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб., 2000. С. 11.

блюдение указывает на особое свойство ментальности, на национальную предрасположенность итальянцев к пению, которое проявилось в шедеврах итальянской скрипичной школы. Развитию инструментализма в Италии немало способствовала кремонская школа скрипичных мастеров Страдивари, Гварнери, Амати. Значение «высокого образца» эти инструменты сохранили и по сей день. Выдающиеся исполнители современности стараются играть на инструментах знаменитых итальянских скрипичных мастеров прошлого.

Италия знала глубокие и давние традиции инструментализма, связанные с лютней, органом и клавесином, прародителем фортепиано. Клавир с XVI века был наиболее употребляемым инструментом, но в словесном обозначении его была полная путаница. Как отмечал М. С. Друскин, по сравнению с Италией «ни одна страна Европы не давала столь разнообразных наименований клавира, как то: монахорд, маникорд, монокорд, спинетто, сордино, чимбало, чембало, арпикордо, клавичембало, гравичембало»<sup>1</sup>. Широкое распространение клавира в музыкальной практике в Италии было связано с интенсивным развитием гомофонной музыки, которая, в отличие от полифонической музыки с равноправным значением голосов, опиралась на ведущий голос. Роль баса (*basso continuo* — т. е. непрерывный бас) выполнял клавир. В XVI—XVII столетиях в условиях быстрого развития в музыке светского начала клавир постепенно стал ведущим инструментом, вытесняя лютню и «короля инструментов» — орган. Ведущие музыканты Италии, такие, как Андреа и Джиованни Габриели, Меруло, Дируга, Ф. Дуранте, Алессандро и Доменико Скарлатти и другие, создали многочисленные произведения для клавира, которые впоследствии получили название «итальянской клавирной школы», имеющей свои отличительные черты по сравнению с другими европейскими клавирными

---

<sup>1</sup> Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960. С. 180.

школами. Одно важное качество клавирного искусства отметил выдающийся итальянский композитор XVII века **Джироламо Фрескобальди** (1583–1643), создавший «арии для пения на чембало». В заглавии этого произведения указана важная тенденция будущего развития клавирного и фортепианного искусства — **пения на инструменте**. Итальянский композитор указал на это свойство за много веков до того, как это стало профессиональной нормой игры на клавишных инструментах.

Итак, можно отметить, что создание мелодий широкого дыхания, красивых и гибких по очертанию, теплых и нежных по интонации, как воздух солнечной Италии, стремление «очеловечить» любой инструмент — будь то скрипка или клавиры — вот тот «код культуры» и ментальности, с которым Италия подошла к началу XIX века.

**Франция** — самая крупная страна Западной Европы, с благоприятным теплым климатом. Она имеет столь же богатую историю музыкальной культуры, как и Италия. Укажем на некоторые исторические вехи и специфические особенности музыкальной культуры, предшествующие XIX веку, имеющие непосредственное отношение к понятию «национальное в музыке». Европейская история достаточно подробно освещает ранний период образования Франции как государства. Этот период связан с восшествием на престол династии *Каролингов* (800–987 гг.), с возникновением Священной Римской империи, с крестовыми походами, которые непомерно расширили границы Священной Римской империи. Коронование Карла Великого императором и последующее «*каролингское возрождение*» имели большое просветительское значение, во время которого был отмечен возросший интерес к светским знаниям, к античной модели «семи свободных искусств» (Алкуин, Скотт, Эриугена, Туотило). Как следствие этого интеллектуального движения в 1253 году в Париже был открыт первый европейский университет — Сорбонна, где музыке уделялось большое внимание как одному из обязательных предметов quadriuma «семи свободных искусств».



Старинный вид Сорбонны



Современный вид Сорбонны

В этот же период была открыта знаменитая Певческая школа собора Нотр-Дам (собор Парижской Богоматери), которая объединила крупнейших мастеров своего времени: певцов, композиторов, ученых.

После раскола христианской церкви (1054) большая часть Европы стала романско-католической. Музыкальной основой богослужения был одноголосный григорианский хорал на латинском языке, который в X–XII веках мало подвергался изменениям. В 1300 году появилось теоретическое сочинение французского теоретика, композитора, философа, поэта, друга Франческо Петрарки **Филиппа де Витри** (1291–1361) *Ars nova* (новое искусство). Этому назва-



Собор Парижской Богоматери

нию суждено было обозначить целое направление раннего Ренессанса в Европе в области теории и практики музыкального искусства. Название «*ars nova*» отразило многие идеи музыкантов, которые услышали неизбежность изменения основополагающих норм церковной средневековой музыки. Теория и практика *Ars nova* подготовила возникновение новой системы понимания музыки, опирающейся на искусство и мировоззрение Возрождения. В этом ее огромная заслуга. Среди композиторов Франции направления *Ars nova* вошел в историю мировой музыки **Гийом де Машо** (ок. 1300—1377) — последний из труверов позднего Средневековья, автор многочисленных одноголосных песен народного склада (*lais*), многочисленных баллад и рондо — жанров, заимствованных отчасти из фольклора, отчасти из профессиональной поэзии того времени. Гийом де Машо — автор первой *мессы* с развитой циклической структурой, полифоническим складом и интонационной связью всех частей. Жанр *мессы* воплотил религиозную философию своего времени, идею «соборности», новый уровень индивидуального композиторского мышления.

Символический смысл *мессы*, пятичастного хорового произведения, был связан с обрядом «Превращения хлеба и вина в тело и кровь Иисуса». Канонизировались функции основных пяти частей, опирающихся на сакральный текст:

1. Kyrie eleison (Господи, помилуй).
2. Gloria (Gloria in excelsis Deo — Слава в вышних Богу).
3. Credo (Credo 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 Бога).
5. Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi — Агнец божий, взявший на себя грехи мира).

С этого произведения Гийома де Машо начался поворот музыкального искусства «от монодии к полифонии». На протяжении двух веков, в силу исторических причин (Столетняя война), в Париже обосновались композиторы фламандской школы, которые довели полифонию «строго письма» до высочайшего совершенства. Глубочайший мир человеческих переживаний раскрывался в жанре *мессы*: скорбно-лирические, экспрессивно-драматические, ликующе-восторженные, возвышенно-созерцательные музыкальные образы наполняют произведения «нидерландцев»: Г. Дюфаи, Й. Окегема, Ж. Дебре, Орландо Лассо и итальянцев Дж. Палестрины, Дж. Габриели и других авторов. До возникновения оперы в 1600 году в Италии жанр мессы был ведущим в европейской музыке, выражая субъективно-личностные отношения человека к Богу и объективно-общественное сознание «соборности». Отметим, что жанр мессы родился во Франции, в Париже.

Музыка *Ars nova* была достаточно широко представлена светскими вокально — лирическими жанрами. К ним относят творчество трубадуров, труверов, миннезингеров, которое зародилось в Европе еще в эпоху Средневековья. Народная музыка Средневековья и Возрождения существовала исключительно в песенно-текстовых формах. Это были явные представители светской народной музыки и родоначальники «карнавальной, смеховой культуры».

Как отмечал М. М. Бахтин: «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья»<sup>1</sup>. Пение народных музыкантов, их танцы, акробатические трюки отличались свободой и вариативностью. Преобладали куплетные песенные формы с народной и рыцарской тематикой; куртуазность могла соседствовать с обращением к Богу:

И стал он прыгать и летать  
Вперед, назад себя метать;  
Повернулся раз он пять.  
И, преклоняясь, сказал опять:  
«Прими, как дар, о мать Христа,  
Усердье бедного шута!»  
И снова начал ряд фигур,  
И головой он сделал тур,  
Потом он сделал тур испанский,  
Потом французский и шампанский<sup>2</sup>.

Еще одна деталь в этих жанрах — это особый ритмический, энергичный музыкальный пульс, который станет существенной приметой французского музыкального мышления.

К периоду расцвета Возрождения во Франции относится появление светской многоголосной песни (*шансон*), где использовались тексты Рабле, Клемана, Маро, Пьера Ронсара. Ведущим композитором в этом жанре признан **Клеман Жанекен**, автор более 200 многоголосных песен. Во французской инструментальной музыке (виола, лютня, гитара, скрипка как народный инструмент) отдавалось предпочтение танцевальным жанрам. Характерным становится объединение двух или нескольких контрастных танцев (*павана-гальярда*), объединенные в своеобразные циклы, которые стали основой будущей *французской танцевальной сюиты*.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.:, 1990. С. 3.

<sup>2</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. С. 514.

В XVII—XVIII веках произошла коренная перестановка сил в музыкальной культуре Франции. С установлением абсолютной монархии светские музыкальные жанры возобладали над церковными. Эпоха «короля-солнца» Людовика XIV (1638—1715) — золотой век французского государства и французской культуры. На долгие годы французские веяния распространились по всей Европе, включая и Россию. Годы правления Людовика XIV отмечены необыкновенной пышностью придворной жизни, стремлением знати к роскоши и утонченным увеселениям. Под руководством Людовика XIV строился Версаль, уникальный дворцово-парковый ансамбль под Парижем, своеобразный памятник эпохи «короля-солнца», сохранивший свое историко-культурное значение до наших дней.



Вид Версаля

Вошло в историю изречение Людовика XIV «Государство — это я!». Король в возрасте двенадцати лет дебютировал в придворном балете и на всю жизнь остался преданным этому искусству. Придворный балет стал ведущим жанром французской светской жизни. Этот социальный заказ выполнялся выдающимися композиторами своего времени.

Среди них **Жан-Батист Люлли** (1632—1687) — «придворный композитор инструментальной музыки» Людовика XIV в начале своей карьеры сочинял балеты для придворных