

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие автора	7
--------------------------	---

ЧАСТЬ I. ВЕТХИЙ ЗАВЕТ

Глава 1. Нулевая точка.....	13
<i>Жан-Фери Ребель, балет «Стихии»</i>	
Глава 2. На снегу в английском поле	33
<i>Генри Пёрселл, духовная песня «Усни, Адам» («Sleep, Adam, sleep, and take thy rest»), Z 195</i>	
Глава 3. Песнь обречённых.....	55
<i>Гидеон Кляйн, мадригал «Первый грех» («První hřích») для четырёх мужских голосов</i>	
Глава 4. Он написал убийство.....	81
<i>Алессандро Скарлатти, оратория «Первое убийство, или Каин» («Il primo omicidio, overo Cain»)</i>	
Глава 5. В общем, все умерли	107
<i>Гаэтано Доницетти, опера «Всемирный потоп» («Il diluvio universale»)</i>	
Глава 6. Вавилонский лис.....	133
<i>Игорь Стравинский, кантата «Вавилон» для оркестра, хора и чтеца</i>	

Глава 7. Дар напрасный, дар случайный.....	159
<i>Иоганнес Брамс, мотет «На что дан страдальцу свет?» («Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?») ор. 74 №1 для смешанного хора</i>	
Глава 8. Преображая жертву.....	185
<i>Бенджамин Бриттен, кантиль II «Авраам и Исаак» ор. 51 для фортепиано, тенора и альты</i>	
Глава 9. Вверх по лестнице, ведущей вверх.....	215
<i>Арнольд Шёнберг, оратория «Лестница Иакова» для хора, оркестра и солистов</i>	
Глава 10. Танцы на грани войны.....	239
<i>Рихард Штраус, балет «Легенда об Иосифе» ор. 63</i>	
Глава 11. Будьте терпеливы.....	263
<i>Ян Дисмас Зеленка, духовная кантата «Медный змей» («Il Serpente di Bronzo»), ZWV 61</i>	
Глава 12. Призраки подобия.....	289
<i>Джордж Крам, песня «Joshua Fit de Battle ob Jerico» из цикла «Американский песенник II»</i>	
Глава 13. Век наивности.....	309
<i>Иоганн Кунау, три сонаты из цикла «Библейские истории» для клавира №5, «Геден — спаситель Израиля», №2, «Давид исцеляет больного Саула музыкой», №1, «Битва Давида и Голиафа»</i>	
Глава 14. Тающие в терновнике.....	335
<i>Неизвестный автор, мотет «Sicut Lilium» для пяти женских голосов из сборника «Musica quinque vocum: motetta materna lingua vocata», 1543 г.</i>	
Глава 15. Невозможно отобразить страницу.....	361
<i>Роберт Шуман, баллада «Валтасар» на стихи Генриха Гейне для низкого голоса и фортепиано, ор. 57</i>	

Часть II. Новый Завет

Глава 16. Дворик утопии	383
<i>Петер Аблингер, «Благовещение» для флейты, тенор-саксофона и фортепиано</i>	
Глава 17. Дары приносящие	409
<i>Отторино Респи, «Триптих Боттичелли», сюита для оркестра</i>	
Глава 18. Поток создания	435
<i>Мартин Лютер, Иоганн Вальтер (?), гимн «Христос Господь на Иордан пришёл» (1541–1543) Михаэль Преториус, хоральная фантазия «Христос Господь на Иордан пришёл» для органа Иоганн Себастьян Бах, хоральные прелюдии «Христос Господь на Иордан пришёл» BWV 684 и BWV 685</i>	
Глава 19. Всех доверчивей и строже.....	463
<i>Сезар Франк, оратория «Заповеди блаженства» для октета солистов, хора и оркестра, FWV 53</i>	
Глава 20. Из головы вон.....	493
<i>Франц Шуберт, Эдисон Денисов, опера «Лазарь»</i>	
Глава 21. Ослепительное зияние.....	525
<i>Франк Мартен, «Полиптих. Шесть картин из жизни Иисуса», сюита для скрипки и двух струнных оркестров</i>	
Глава 22. Нестрашный суд.....	555
<i>Георг Филипп Телеман, оратория «День Страшного суда» («Der Tag des Gerichts»), TWV 6:8</i>	
Список источников и литературы	582

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга — не о церковной музыке. Вернее, не только о ней: 22 главы «Библейских мотивов» повествуют о сочинениях в диапозоне от чудесного анонимного мадригала XVI в. до постмодернистской шумовой миниатюры века XXI. Среди них несколько работ, предназначенных для исполнения в церкви; другие более условно тяготеют к сфере духовного, а большинство представляют собой светскую, концертную музыку. Эти сочинения объединяет то, что в их основе истории из Библии — возможно, главной книги западной цивилизации, идеи и слова, образы и сюжеты которой столетиями давали пищу для европейского искусства.

Бродя по залам любого музея живописи, многие из нас легко узнают или угадают эти сюжеты на картинах — истории о райском саде или строительстве Вавилонской башни, сцена Рождества или Страшного суда хранятся в коллективной памяти носителей европейской культуры и закреплены бесчисленными репрезентациями в изобразительном искусстве. В музыке — причём далеко не только литургической — они столь же влиятельны и распространены и могут присутствовать в виде текста, сюжетной основы или источника образности. Эта книга рассказывает о двух с небольшим

десятках таких сочинений, напоминая читателю истории из Библии, давшие им жизнь, и располагая их в «хронологическом» порядке — т. е. от Сотворения мира к Страшному суду.

Писание, несомненно, рассматривается здесь как источник духовного и нравственного знания, но прежде всего как огромной силы литература, к многомерности, философии и поэтической красоте которой обращались композиторы, от мастеров эпохи Ренессанса до наших современников. Важной задачей для автора книги был выбор работ, лежащих за пределами классического репертуарного канона. В главе, посвящённой Сотворению мира, речь идёт не о прославленной оратории Йозефа Гайдна, а эссе о Страстях посвящено вовсе не Баху (хотя и «Сотворение мира» Гайдна, и баховские пассионы, разумеется, неоднократно упоминаются в книге). Кроме того, чуть ли не всю «ветхозаветную» часть можно было бы составить из великолепных ораторий Георга Фридриха Генделя (и многие из них плохо знакомы или вообще неизвестны широкому кругу слушателей). Вместе с тем Гендель — фигура, о которой существует целый ряд русскоязычных научно-популярных книг и текстов высочайшего класса, в то время как о Жан-Фери Ребеле и Гидеоне Кляйне, Яне Зеленке и Петере Аблингере их мало или нет вовсе.

Разговор о музыке авторов, которые пока не расслышаны, или чуть менее известных работах «звёздных» композиторов — таких, как Роберт Шуман или Рихард Штраус, — даёт читателю возможность исследовать многообразный, интересный и сложный звуковой мир, наметив в нём собственные координаты; а если его опыт восприятия музыки пока не очень велик — погрузиться в неё вне предустановленных иерархий и жёсткого канона «обязательных» для изучения шедевров. В то же время хронологическая канва основных библейских событий, которая создаёт форму книги, позволит представителям разных эпох, композиторам с непохожими «голосами» очутиться рядом: Генри Пёрселл в XVII в., Франц Шуберт в XIX в. и Игорь Стравинский в XX в. искали и находили

в историях двухтысячелетней давности нечто чрезвычайно важное, по-настоящему завораживающее — так же, как мы сегодня.

Автор благодарит Дениса Бояринова, Андрея Десницкого и Дом творчества Переделкино: без них этой книги бы не было.

ЧАСТЬ I
ВЕТХИЙ
ЗАВЕТ



СОТВОРЕНИЕ МИРА

ГЛАВА 1

НУЛЕВАЯ ТОЧКА

ЖАН-ФЕРИ РЕБЕЛЬ

1666–1747

балет «Стихии»¹



YouTube



Яндекс.Музыка

Представьте тишину перед исполнением, например, симфонии. В зале гудят и бормочут, опоздавшие слушатели крадутся, пригнувшись, к своим местам, капельдинеры закрывают двери, скрипят стулья, шуршат программки. Постепенно шум оседает, в воздухе устанавливается прозрачность, позволяющая дирижёру поднять руки. Короткий жест — и начинается сочинение. Слушатель воспринимает шум, предшествующий первым звукам музыки, как хаотическую стихию, из пены которой рождается порядок. Подчиняясь двойному импульсу — автора и исполнителя, звуковые события оформляются в интонации, интонации — в фразы, те — в более крупные смысловые блоки и т. д. Любое музыкальное высказывание

¹ Для удобства читателя QR-коды в начале каждой главы ведут к полным записям сочинений, которые можно прослушать на одной из платформ — YouTube или Яндекс.Музыка.

основано на организующем усилии — будь то на языке академической классики, где эти блоки хорошо слышны (Бетховен), или на других языках, где на место блоков приходят небольшие мотивные единицы (Малер) или сложные структурные комплексы (авангард). Автор музыки занимается композицией: Большой энциклопедический словарь определяет это слово как «построение художественного произведения», напоминая, что произошло оно от латинского *compositio*: «составление», «связывание» [1]. Здесь возникает увлекательный онтологический² парадокс: что, если «художественное произведение» повествует о Сотворении? Как известно, Ветхий Завет открывается следующими словами: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» [2]. Если последние стадии творения, которые обогащали вновь созданный мир всё большим количеством явлений и категорий, сравнительно легко представить себе отображёнными в искусстве, то как быть с пустотой, «тьмой над бездною», этапом не-существования, отсутствием всякого предмета? «Это всё равно что потребовать от живописи изображения глубочайшего ночного мрака, полнейшего отсутствия света»³, — рассуждал об этом Стендаль.

Больше того — в Книге Бытия явления и существа сначала создаются, а затем обязательно получают названия. Появление языковых обозначений для «дня», «ночи», «неба» и т.д. как бы окончательно аттестует, валидирует их наличие в мироздании. Таким образом, творение предшествует слову, уточняющему сотворённое. Отобразить это в книге, по определению состоящей из слов, конечно, невозможно, однако рассказ о Сотворении мира в первой главе Книги Бытия доносит до читателя далёкое эхо этой причудливой логики: «земля» создана там до «суши», «небо» — до «свода», «вода» — до «моря»,

² Онтологический — связанный с бытием, сущим.

³ Эти слова относятся к началу оратории Гайдна «Сотворение мира» [3].

а «свет» — до «светильников». В миг, когда очередное явление принимает очертания и получает имя, появляется и первая этическая категория — причём она связана с радостью и одобрением: «И увидел Бог свет, что он хорош» [4]. Музыка не оперирует словами — а значит, в отличие от литературы, способна подобраться чуть ближе к библейской концепции творения, позволяет вообразить не вызванный к жизни, «не названный» ещё мир. Разумеется, это будет не более чем интеллектуальным упражнением, столь же далёким от опыта «присутствия» при рождении всего сущего, как далёк текст Книги Бытия от современных теорий происхождения Вселенной, — но что ещё нам остаётся? Ведь и они пребывают в плоскости теоретических моделей и описываются математическими инструментами; в какой-то момент осмысление их переходит в схожую философскую область. Не ограниченная словарём, свободная от грамматики, музыка может — пусть умозрительно — создать для слушателя особый опыт взаимодействия с заведомо непостижимым. В то же время с этосом — сферой того, что «хорошо» и не очень, — она связана напрямую, причём особенно тесным образом в классическую эпоху. Из-за этого попытка звуковой репрезентации двух первых стихов из Библии оказывается дважды парадоксальной: мало того, что композитор должен не совершать *compositio*, но и сама музыка призвана преодолеть свою природу, не быть античной «μουσικὴ τέχνη»⁴ — упорядоченностью и гармонией олимпийского мира» [6]. Этими словами Юрий Холопов — один из крупнейших российских музыковедов прошлого века — цитирует энциклопедическую статью об античных музах, написанную великим русским философом музыки Алексеем Лосевым: «...они наставляют и утешают людей, наделяют их убедительным словом, воспевают

⁴ Греч. «музыкальное искусство». Слово «τέχνη» можно перевести и как «ремесло»: «“Техне” как перевести? С одной стороны — “ремесло”. Не только человеческое искусство, но и божественное, космологическое. “Космос” — это тоже величайшая “техне”» [5].

законы и славят добрые нравы богов. Классические М. неотделимы от упорядоченности и гармонии олимпийского мира» [7]. В свою очередь, Лосев здесь отсылает к «Теогонии» Гесиода: поэтическому трактату VIII–VII вв. до н.э., название которого буквально переводится как «Происхождение богов»⁵.

«Прежде всего во вселенной Хаос зародился», — сообщает читателю Гесиод [8]. Ряд античных авторов представляют хаос как бесформенную разверзающуюся⁶ пропасть, совокупность всего и абсолютную пустоту; в некоторых интерпретациях начало греческой космогонии⁷ вызывает в памяти «тьму над бездною». На две эти системы представлений — античную и библейскую, — которые лежат в основе западной мысли и культуры как таковой, опирается в своей работе французский скрипач и композитор Жан-Фери Ребель, автор чрезвычайно необычного для своей эпохи сочинения о Сотворении мира. Это балет «Стихии» 1737 г.⁸

Ребель родился в 1666 г. в Париже во время правления Короля-Солнце; Людовику XIV было тогда 27 лет. Он принадлежал к династии придворных музыкантов: отец Ребеля, Жан, пел в королевской капелле и участвовал в исполнении самых прославленных сочинений Жан-Батиста Люлли, гиганта французской музыки, возглавлявшего музыкально-театральную жизнь двора, Парижа, да и всей страны. Люлли был родом из Тосканы, но построил карьеру во Франции, став любимцем короля, получив подданство новой родины и сменив написание своей фамилии⁹. Он был талантливым актёром и мимом, танцовщиком, деятельно бравшим на себя функции хореографа,

⁵ Греч. Θεογονία.

⁶ Слово «χάος» связано с χαίνω — др.-греч. «раскрываюсь», «разверзаюсь».

⁷ Космогония — от греч. κόσμος — «мир» и γονή — «рождение», учение о происхождении Вселенной.

⁸ Фр. «Les Éléments».

⁹ С Lulli (с ударением на первый слог) на Lully.

энергичным организатором, но главное — превосходным композитором и музыкальным драматургом, автором концепции оперного спектакля как роскошного сложносоставного действия, триединства музыки, поэзии и танца. Такое восприятие оперы легло в основу французского музыкального театра и ощущалось в течение следующих 200 лет. Ребель-старший был занят в постановке балета «Музы», исполнявшегося в Рождество 1666 г. по случаю окончания траура по матери короля, Анне Австрийской, а также «Флоры» 1669 г. и жемчужин Люлли — опер «Кадм и Гермiona» (1673) и «Альцеста» (1674). Именно отец был первым музыкальным наставником мальчика. Кроме Жан-Фери, продолжателями династии стали ещё четверо детей в семье; в частности, сестра Ребеля, Анн-Рене, пела в постановках опер Люлли и вышла замуж за композитора Мишеля Ришара Делаланда, который тоже работал при дворе. Сын Ребеля, Франсуа, стал скрипачом и лютнистом, а также дирижировал, сочинял музыку и ставил оперные спектакли. Он умер в 1775 г. — таким образом, семейство Ребель служило придворной музыке французских королей в течение более чем столетия.

Видимо, юный Жан-Фери был вундеркиндом. В сборнике очерков «Истории о театре» 1775 г.¹⁰ упоминается, что с восьмилетнего возраста он играл на скрипке перед королём в резиденции в Сен-Жермен-ан-Ле. Причём как-то раз якобы Люлли обнаружил фрагмент оперы, созданной мальчиком, и, сочтя это забавным, предложил тотчас сыграть её. Ко всеобщему удивлению, музыка оказалась неплоха — анекдотический эпизод, которому нет никаких подтверждений, но который вполне мог иметь место. Несомненно, однако, что Люлли занимался с Ребелем — он был его наставником в композиции и игре на скрипке, о чём известно из статьи во французском журнале «Меркурий». Затем, вероятно, Ребель играл в оркестре

¹⁰ «Anecdotes dramatiques» Жозефа де Лапорта и Жана Мари Бернара Клемана.

недавно основанной Королевской академии музыки — будущего театра Гранд-опера, — которую с 1672 г. возглавлял Люлли. В частности, всё тот же журнал¹¹ сообщал, что в 1700 г., когда 16-летний герцог Анжуйский Филипп (внук Людовика XIV) направился в Испанию, чтобы занять трон после смерти своего молодого, бездетного двоюродного деда Карла II, в этом «длительном, изнуряющем переезде» [9] с остановками не менее чем в 40 городах его сопровождали музыканты. Среди них перечислены артисты оркестра Опера; флейтист и два скрипача — Делаланд (тот самый зять Ребеля) и сам Жан-Фери.

В 1705 г. 39-летний Ребель поступил на работу в одно из ведомств французского двора — так называемую Камерную музыку, «симфонисты»¹² и певцы которой отвечали за музыкальное оформление балов, балетов, театральных развлечений, королевских трапез и т. д. К ней, в свою очередь, принадлежал ансамбль, вошедший в историю под эффектным названием «Двадцать четыре скрипки короля», хотя в придворной документации он упоминался просто как «Двадцать четыре»¹³. Этот оркестр принято ассоциировать с эпохой Людовика XIV: тогда одним из сюринтендантов — так назывался пост руководителя Камерной музыки, в ведении которого, кроме прочих забот, находились Двадцать четыре, — был великий Люлли. На самом деле ансамбль был основан чуть ли не в конце XVI в., т. е. за несколько десятилетий до рождения Короля-Солнце. Известно, что ещё тогда скрипачи украшали музыкой важные свадебные торжества, а также играли в день королевского тезоименитства — 25 августа. В 1609 г. в оркестр входили 22 человека, в 1610-м — 23,

¹¹ Тогда он назывался ещё «Галантный Меркурий» (фр. «Mercure galant»).

¹² Так обозначены инструменталисты в официальных документах того времени [10].

¹³ Фр. Les Vingt-quatre.

а к 1614-му — 24 [11]; таким образом, штатными придворными музыкантами Двадцать четыре стали ещё при Людовике XIII.

Этот коллектив очень отличался от привычного нам струнного оркестра. Во-первых, он был напрямую связан со всепоглощающей страстью французских королей к танцам. Людовик XIII был автором либретто, хореографии и музыки к «...вошедшему в пословицу “Мерлезонскому балету”, на котором, как знают читатели “Трёх мушкетёров” Александра Дюма, благополучно завершилась интрига с драгоценными подвесками королевы» [12]. Его сын Людовик XIV был страстным и взыскательным балетоманом, танцевавшим в бессчётных придворных спектаклях¹⁴ вплоть до своего 30-летия. Культура королевского танца продолжала процветать и потом, когда после его долгого царствования трон перешёл к маленькому правнуку короля, будущему Людовику XV. Незадолго до коронации 11-летний монарх выступал в опере-балете, что любопытно, тоже называвшейся «Стихии», — её создали два композитора, одним из которых был зять Ребея, Делаланд¹⁵. Если сегодня оркестровая профессиональная среда отделена от балетной, то во Франции XVII–XVIII вв. лучшими танцовщиками и учителями балета считались именно скрипачи: не что иное, как сочетание талантов танцора и музыканта, послужило головокружительному взлёту Люлли. Скрипка использовалась как инструмент, аккомпанирующий танцам, что вызвало к жизни знаменитые «карманные» скрипочки — пошетты, на которых удобно было играть, порхая по зале. Именно инструменты были другим важным отличием Двадцати четырёх: их «скрипки» лишь отчасти напоминали те, что знакомы современному слушателю. С уверенностью утверждать что-либо о том, как они были устроены и звучали, мы

¹⁴ Подростком, выступая в одном из них в облачении Аполлона, Людовик XIV и получил своё прозвище.

¹⁵ Это было в 1721 г. Чуть подробнее об этом сочинении в сравнении с написанными через 15 лет «Стихиями» Ребея — см. далее в этой главе.

сегодня не в силах, поскольку эти инструменты или не дошли до нас, или подверглись модернизации. Те «скрипки», на которых играли Двадцать четыре незадолго до того, как Ребель поступил в оркестр и сделал в нём карьеру, были разного размера и делились на пять партий, соответствующие сопрано, альту, тенору, баритону и басу. Вероятно, под «басовой скрипкой» имелся в виду один из предков виолончели или разновидность басовой виолы¹⁶; в 1695 г. композитор Себастьян де Броссар приравнивал *basse de violon* к пятиструнной виолончели [13].

Ребель был не просто одним из Двадцати четырёх. Судя по сохранившейся придворной бухгалтерии, в какой-то момент он стал «репетитором» — должность, подразумевавшая занятия с оркестром: мы знаем, что сверх основного оклада ему было выплачено 200 ливров «за его труды по сыгрыванию двадцати четырёх скрипачей Камерной музыки» [11]. Вскоре, благодаря своему усердию (и, вероятно, не без помощи Делаланда, руководившего ещё одним музыкальным департаментом¹⁷ двора — Королевской капеллой), Ребель смог получить должность придворного композитора с возможностью её передачи по наследству (в том числе при жизни) или продажи — особое явление французской юридической практики, называемое «пре-емственным правом»¹⁸. По всей видимости, Ребель был не лишён светскости и умения поддерживать социальные связи: он был в прекрасных отношениях со звездой Королевской академии, балериной Франсуазой Прево и другими видными танцовщиками; его фигура мелькает в воспоминаниях посетителей многочисленных салонов

¹⁶ Виолы — пёстрое семейство барочных струнных инструментов разного размера и тесситур, вытесненное к середине XVIII в. знакомыми нам скрипками, альтами и виолончелями.

¹⁷ Фр. *département*; такой перевод использует российский музыковед Валерий Березин [14].

¹⁸ Фр. *survivance*.

и балов эпохи Регентства¹⁹. В 1720 г. в Париже гостила итальянская художница Розальба Каррьера — звезда нарождавшейся эстетики рококо, писавшая пленительные, лёгкие салонные портреты (в их числе — знаменитое изображение Людовика XV в детском возрасте). Она вращалась в аристократических кругах, поддерживала обширную переписку, часто бывала в свете и с удовольствием музицировала на скрипке. Сохранился рисунок Антуана Ватто²⁰, с которым Каррьера познакомилась в Париже незадолго до его смерти; он изображает героев одного из таких суаре. Среди музыкантов — Жан-Фери Ребель. Ватто принадлежит и чудесный одиночный портрет²¹ Ребеля: небольшого роста, плотный, в атласных панталонах и взбитом парике, положив ногу на ногу и обаятельно подбоченясь, он сидит, занеся мягкую руку с пером над листом бумаги.

В 1730-х, когда Ребель был уже стариком, в истории французской оперы началась новая эпоха. Люлли не было в живых уже почти полвека, но автор, сравнимый с ним по масштабу, появился только тогда — это был Жан-Филипп Рамо, позаимствовавший великолепие оперного стиля Люлли, добавив ему античной мощи, массивности, страсти и лоска. В опере Ребель был дирижёром (*batteur de mesure*, букв. «отбивателем такта») до 1739 г., т. е. до 73-летнего возраста, а среди Двадцати четырёх он в последний раз назван в 1746-м, когда ему было 80²². В 1747 г. Ребеля не стало. Начав свой путь в эпоху барокко, любившую расточительные чудеса, ужасы, грёзы, удивления и причуды, Ребель завершил его в совершенно ином мире. В Англии уже создавал свои монументальные оратории Георг Фридрих Гендель;

¹⁹ Регентство — восьмилетний период правления Филиппа Орлеанского, главы Регентского совета при малолетнем Людовике XV (1715–1723).

²⁰ Антуан Ватто (1684–1721) — французский живописец, один из основоположников и крупнейших мастеров стиля рококо.

²¹ Более ранний, около 1710 г.

²² Ансамбль был упразднён указом Людовика XV 15 лет спустя, в 1761 г.

в Вене вскоре должна была взойти звезда гения высокой трагедии Кристофа Виллибальда Глюка, успешно писавшего уже для итальянских сцен; в Берлине работал сын Баха — Карл Филипп Эмануэль, сочетавший строгий тон музыки своего отца с тончайшим изяществом и беспокойной лирикой. Начало второй половины XVIII в. знаменовалось фантастическим стилевым многоязычием: от нежностей галантного стиля до темпераментных вспышек «бури и натиска»; от лаконичной, обжигающей мощи глюковских драм до риторики раннего классицизма, полной энергии и элегантности²³.

Тягаться с Рамо Ребель не мог и не хотел; оперу он пробовал писать лишь однажды — ещё в 1703 г., когда создал лирическую трагедию «Улисс», — и больше не возвращался к этому жанру. Высокоталантливый скрипач, Ребель стал одним из самых интересных авторов инструментальной музыки той эпохи; он писал для своего «родного» инструмента, создавал камерные сюиты — в том числе изысканно печальную музыкальную эпитафию Люлли²⁴, — но наиболее яркие его работы относятся к жанру балета. Как уже говорилось, Франция была самой «танцующей» европейской страной. Её танцевальная традиция простиралась от придворной культуры многочасовых костюмированных балетов до оперы, где танцы могли начинаться уже в прологе, возобновляясь затем в каждом акте: в XIX в. Гектор Берлиоз с сарказмом замечал, что французская опера барочных времён нашла бы повод потанцевать и в сцене Страшного суда. В 1711 г. Ребель создал пьесу «Каприз», задуманную как концертная музыка для струнного оркестра — вероятно, её могли играть Двадцать четыре. Праздничная, буквально фонтанирующая энергией, она привлекла внимание упоминавшейся уже Франсуазы Прево — сенсационно успешной танцовщицы, которая стала одной из провозвестниц пластического языка академического балета

²³ Больше об этом времени см. в главе 22 о Георге Филиппе Телемане.

²⁴ «Гробница месье Люлли» («Le Tombeau de Monsieur de Lully»), 1712.



«Каприс»

благодаря своей технике и актёрскому дарованию. Прево поставила сольный номер на музыку «Каприса», а потом начала регулярное сотрудничество с Ребелем; этому тандему предстояло стать большим явлением в истории французского музыкального театра.

Этапным стал балет «Характеры танца», созданный Ребелем для Прево в 1714 г. Необычным в нём было всё: вместо цепочки изолированных номеров, которую обычно представляли собой балеты, «Характеры танца» были сквозной, довольно крупной калейдоскопической формой, где десять совершенно разных танцев сопоставлялись и взаимодействовали друг с другом в сплошном потоке развития. Литературного сценария — сколь угодно условного — не было: хореография Прево подразумевала непрерывные перевоплощения одной солистки в веренице ярких масок-характеров, от пасторали до бурлеска. Таким образом, «Характеры танца» были «балетом о балете», основой которого являлась пластическая концепция в надёжном союзе с музыкой. Но главное — в нём не было пения. Так же, как французская опера не существовала без танцев (после смерти Люлли появился даже гибридный жанр «оперы-балета»), так и балет во Франции XVII–XVIII вв. не мог обойтись без вокальных номеров, текст которых поддерживал сюжетно-драматургическую конструкцию спектакля. Ребель же рискнул сделать ставку на одну лишь инструментальную музыку, при этом выходя за пределы прикладного, «дансантаго»²⁵: свои балеты он теперь называл «хореографиче-

²⁵ Дансантность (от фр. *dansant* — «танцевальный») — свойство балетной музыки, определяющее её пригодность и удобство для танца; оставалось чрезвычайно важным вплоть до конца XIX в.

скими симфониями»²⁶. «Характеры танца» были настоящим хитом, прожившим длинную сценическую жизнь: этот балет Прево передала своим ученицам — Мари Салле²⁷ и Мари-Анн Камарго. С Ребелем она сотрудничала ещё долго — Прево танцевала до своего 50-летия. Её дочь вышла замуж за сына Ребеля, Франсуа.

«Хореографической симфонией» были и «Стихии». Балет написан в 1737 г. и посвящён князю Кариньяно — принцу из Савойского дома, который незадолго до того обосновался во французской столице, приехав из Турина. Князь был известным транжирой и вертопрахом, в его парижском дворце не прекращались азартные игры и увеселения; также он горячо любил театр и не жалел на него денег. Ребель не впервые адресовал ему свою музыку, и, вероятно, такие посвящения щедро оплачивались. В послании князю, невзирая на тон почтительного придворного, Ребель оговаривается: «Мы не повелеваем гением: он независим — и пребудет таковым. Однако гений может питаться желанием доставить Вашей светлости удовольствие. Лишь это желание, монсеньор, придало мне сил, чтобы вернуться к занятию, которое я оставил» [9]. Действительно, Ребелю был уже 71 год, со времён премьеры старых «Стихий» в Тюильри под его управлением прошло полтора десятка лет. Вместе с тем успех тогда был настолько значительным,

²⁶ Нормой это стало гораздо позже, лишь во второй половине столетия, когда появилась целая плеяда балетмейстеров-реформаторов, рассматривавших в качестве главного выразительного медиума музыкально обусловленный жест и пластику.

²⁷ Мари Салле (1707–1756) — одна из балерин-визионерок XVIII в. С искусством Салле связаны танцевальные интермедии в операх Генделя («Альцина» и «Ариодант»); для неё в оперу «Верный пастух» был добавлен хореографический пролог, который можно считать дополнительным действием. Салле экспериментировала с пантомимой; выступая в «Альцине» в Англии, позволила себе выйти на сцену в костюме Амура, отсылавшем к античной скульптуре, — трико с драпировкой. Скандал был таким, что Салле была вынуждена покинуть Лондон и возвратиться в Париж.

что «Стихии» Делаланда–Детуша²⁸ оставались в репертуаре больше полувека. То была именно опера-балет: пролог являл на сцене природу в её хаотическом состоянии — мешанины облаков, камней, морей и пламени вулканов. Аллегорическая Судьба (бас-баритон) призывала Стихии к порядку: «Время настало. Исчезни, печальный хаос, явитесь, Стихии... Теките, волны, летите, быстрые огни, лазурный воздух, обними природу, плодоносная земля, покройся зеленью; родитесь, смертные, дабы покоряться богам» [15]. В прологе участвовали также Венера и Гармония, которые обсуждали грядущее явление смертного, обликом подобного Амуру (это и был юный Людовик XV), после чего каждый из четырёх актов балета посвящался одной стихии, отображённой в мифологической истории, — к примеру, «водный» акт отправлял зрителей прямиком во дворец Нептуна, а «земной» — в щедрый фруктовый сад Помоны²⁹. В опере-балете Делаланда-Детуша, разумеется, и танцевали, и пели — либреттистом был известный поэт Пьер-Шарль Руа. Ребель же принципиально ограничился средствами инструментальной музыки, даже снабдив своё прочтение сюжета подзаголовком «Новая симфония».

В основе его замысла — всё те же стихии: то, что «...античные философы называли στοιχεῖον и что обычно переводится как “элемент”», — пишет Лосев. Считалось, что эти «элементы» лежат в основе всех видимых и невидимых явлений природы; земля, вода, воздух и огонь, соотнесённые в разных пропорциях, образовывали изменчивый и текучий подлунный мир. Некоторые греческие авторы добавляли к ним пятый — эфир, — связанный с миром надлунным, а также явлениями, не имеющими чувственно постижимого выражения: душой или дыханием богов. Пифагорейцы

²⁸ Соавтором зятя Ребеля — Мишеля Ришара Делаланда — в первых «Стихиях» был композитор Андре Кардинал-Детуш.

²⁹ Помона — римская богиня древесных плодов и изобилия.

привносили в эти представления стереометрию и музыку, вернее, свойственную пифагорейству единую идею «музыкального числа»: «Пифагор говорит, что есть пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба [учит он] возникла земля, из пирамиды — огонь, из октаэдра — воздух, из икосаэдра — вода, из додекаэдра — сфера вселенной (то есть эфир)» [16]. При этом каждый из правильных многогранников мыслился как имеющий звучание: «Водяной икосаэдр звучал на кварту выше земляного куба, а воздушный октаэдр звучал на квинту выше земляного куба и на кварту ниже огненной пирамиды, и между водяным икосаэдром и воздушным октаэдром звучал один цельный тон» [16]. И космос, и всеобщая космическая гармония, таким образом, звучали: «Ведь сухое смешано с влажным, а тёплое — с холодным, лёгкое же — с тяжёлым и прямое — с круговым, так что всю землю и море, а также эфир с солнцем и луной, как и все небо, украсила единая всепроницающая сила, сотворившая весь космос в целом из несмешанных и разнородных — воздуха, земли, огня и воды, охватив его единой [блестящей] поверхностью сферы. Эта сила, принудив к согласию друг с другом наиболее противоположные в космосе природы, устроила из них спасение для всего» [16], — пишет в трактате «О мире» более поздний автор³⁰, вышедший из школы Аристотеля. Эфира в балете Ребеля нет, но идея о смешении стихий, послушных закону природы, в исполненном гармонии космосе заимствована у греков, а «единая всепроницающая сила», создавшая его, оказалась встроенной в христианскую космогоническую концепцию.

Первоначально балет состоял из девяти разделов: приподнятолюбезный лур³¹ обозначал выход Земли («массивные» струнные)

³⁰ Иногда его называют Псевдо-Аристотелем [17].

³¹ Лур — барочный французский танец в умеренном темпе и степенном, церемонном характере.

и Воды («журчащие» флейты). За этим номером шла чакона³² — она олицетворяла танец Огня. Затем располагались две изобразительные пьесы, напоминавшие о Воздухе и сотворённой в нём жизни, — «Щебет птиц» и «Соловьи». Очередной лур возвращался на землю, в мир животных, и изображал сцену охоты, затем звучали два сельских пасторальных номера — весёлые тамбурины, которыми часто кончались балы; эти пьесы были чем-то вроде промежуточного финала. Однако подлинным завершением, эпилогом и одновременно апофеозом, становились три последующие пьесы — сицилиана, рондо и каприс, — связанные с выходом Амура. Так, описание мира у Ребеля направляло слушателя от первоэлементов, неодушевлённых материй, к живым существам: птицам, животным, весело танцующим пейзажам, а затем с триумфом достигало царства галантной любви³³. Всё это исполнял оркестр, где, кроме струнных, играли флейты, гобои, фаготы, валторны и трубы. В 1738 г., однако, Ребель добавил к «Стихиям» ещё одну часть — большую, длиной почти в четверть всего балета — вводную пьесу под названием «Хаос», снабдив новую редакцию пространством авторским пояснением. В нём Ребель сообщает: «Вступление к этой

³² Чакона — старинный карнавальный танец иберо-американского происхождения. Расценивался во французской музыке как гротескный и «варварский», связанный с экзотизированной «испанщиной», однако серьёзней на протяжении десятилетий. Чаконы (как и огонь) производят одновременно подвижное и гипнотизирующее статичное впечатление, т.к. основаны на безудержно повторяющейся фигуре в басу.

³³ На современных записях порядок частей во второй половине сюиты может варьироваться. Например, британец Кристофер Хогвуд и ансамбль «Академия старинной музыки» играют пьесы в авторском порядке (1980); Рейнхард Гёбель и его ансамбль *Musica Antiqua Köln* помещают выход Амура после «Соловьёв», заканчивая весёлыми тамбуринами (1995); Берлинская академия старинной музыки (*Akademie für Alte Musik Berlin*) второй раз играет «огненную» чакону в завершение цикла (2010); Жорди Саваль со своим ансамблем *Le Concert des Nations* также заканчивает цикл тамбуринами (2016).

Симфонии — не что иное, как Хаос; смятение, царившее среди Стихий прежде, чем, повинуясь непреложным законам, они заняли предписанные им места в миропорядке. Эта первоначальная идея подтолкнула меня к тому, чтобы дерзнуть связать мысль о смятении Стихий с идеей смятения Гармонии» [18].



«Хаос»

Смятение — именно та эмоция, которую вызывает эта музыка у неподготовленного слушателя. «Хаос» открывается массивным диссонантным аккордом: чудовищно плотным, абсолютно статичным, лишённым какой-либо тональной или функциональной ориентации. Он одновременно нестроен и незыблем; аморфен и агрессивен; сверхнаполнен — и звеняще пуст. В XX в. такой аккорд — звуки гаммы, взятые в одновременности, — назовут кластером³⁴: буквально «аккордом-сгустком». Звуча у Коуэлла или Лигети³⁵, кластеры будут связаны с образами чего-то хтонического, пра- или постцивилизационного, инопланетного, далёкого, чужого. Они изредка мелькали в музыке и до начала XX в., однако Жан-Фери Ребель, применивший кластер в 1738 г. с поразительным бесстрашием, остроумием и концептуальной обоснованностью, пожалуй, был первопроходцем.

Взаимодействуя друг с другом, вступая в координацию и соподчинение, аккорды в классической гармонии следуют и логике

³⁴ Об этом см. в главе 16 о Петере Аблингере.

³⁵ Генри Коуэлл (1897–1965) — американский композитор, один из предтеч авангарда. С его именем обычно ассоциируют введение кластера в музыкальную лексику XX в. Дьёрдь Лигети (1923–2006) — венгерский модернист. Здесь имеется в виду его музыка 1960-х гг., приобретшая наибольшую известность (в том числе потому, что она звучала в фильмах Стэнли Кубрика). Тогда Лигети работал в так называемой сонорной технике, создавая музыку обширных, статичных звуковых толщ, морфологически близких кластерам.

времени — например, выстраиваются в структуры, где устойчиво звучащие попадают на сильные доли, а тяготеющие к ним оказываются в слабой позиции, отчего ощущение тяготения усиливается³⁶. Аккорд же, состоящий из всех нот звукоряда, не может быть помещён ни в какой контекст — вернее, он сам представляет собой «всё сущее», весь доступный контекст, сжатый до одной точки. Он — сумма всех корреляций и отношений, всех способов взаимодействия звуков в тональности, всех субъектно-объектных связей. Следовательно, такой аккорд лишён и измерения времени, каким понимала его музыка XVIII в. (и во многом — понимает по сей день). Его звучание ограничивается длиной смычков струнных и объёмом воздуха в лёгких исполнителей на духовых — но с точки зрения «классической физики» музыкального процесса такой аккорд освобождён от времени, а значит, просто не может существовать. Начиная им свою пьесу, Ребель нашёл удивительно изящное решение для художественной репрезентации сингулярности: интегрального состояния пространства-времени. Вместе с тем он ускользнул и от неизбежности *compositio*: аккорд, открывающий «Хаос», как бы ещё не сочинён. Он — глыба до прикосновения резца или совокупность всех доступных живописцу красок, из которых — согласовывая и упорядочивая их, добываясь сложных оттенков, отказываясь от одних, выбирая другие — предстоит составить палитру³⁷.

³⁶ Немного больше об этом см. в главе 19 о Сезаре Франке.

³⁷ Разумеется, Ребель всё равно исходил из звукоряда в темперированном строе и тональности — т.е. искусственных, изобретённых европейской музыкой конструкторов. Однако стоит помнить, что для мышления XVIII в. тональность и была космосом, а входящие в неё звуки — всем материалом, доступным композитору для работы. Сто двадцать лет спустя, в 1950-х, присутствуя Ребель в парижской студии Пьера Шеффера при RTF (Французском радио- и телевидении), он бы узнал, что музыкальные звуки вовсе не ограничиваются тональным звукорядом, сыгранным

Это происходит не сразу: обрушиваясь на слух, хаос начинает в буквальном смысле расширяться — кластер пульсирует, сначала тяжело, потом быстрее и быстрее, пока страшный вибрирующий комок звуков не распадается и мы не оказываемся свидетелями борьбы составлявших его стихий. Землю — самый плотный из элементов — Ребель изображает в виде густых, обрывистых басов; вода — плавные, струистые ходы духовых; ветер — высокие пронзительные флейты с их трелями, пересыпанными паузами; огонь — взрывчатые, искрящие пассажи скрипок. Всё это — аккуратно подписанное в партитуре, но без труда узнаваемое для слуха — звучит попеременно и одновременно, переплетается и отталкивается, вспыхивает и наваливается, извергается и течёт, пока, наконец, с превеликим усилием не достигает согласия в финальном мажорном аккорде. Этот миг удовлетворения — настоящее «посмотрел Бог на всё, что Он создал, — оно было весьма хорошо» [19]. «А теперь можно танцевать», — как бы добавляет Ребель.

на клавишине. Судя по всему, это открытие чрезвычайно заинтересовало бы его.

СОТВОРЕНИЕ



ЧЕЛОВЕКА

ГЛАВА 2

НА СНЕГУ
В АНГЛИЙСКОМ
ПОЛЕ

ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛ

1659(?)–1695

духовная песня «Усни, Адам» («Sleep, Adam, sleep, and take thy rest»), Z 195



YouTube



Яндекс.Музыка

О сотворении человека в Книге Бытия рассказано дважды: в конце первой главы говорится о том, что на шестой день Бог решил сотворить «...человека по образу Нашему, по подобию Нашему, чтобы властвовал он над рыбами, в воде живущими, и птицами, под небом парящими, и над скотом, и над всею землею, над всяким живым существом, по земле ползающим. И сотворил Бог человека по образу Своему, по Божью образу сотворил его, мужчину и женщину — обоих Он сотворил» [20]. Затем, во второй главе, уже после того, как Бог освятил седьмой день, «ибо в этот день Он в покое пребывал