

# 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>	

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

## ЧАСТЬ II. НОВЫЙ ЗАВЕТ

<b>Глава 16. Дворик утопии</b> .....	<b>383</b>
<i>Петер Аблингер, «Благовещение» для флейты, тенор-саксофона и фортепиано</i>	
<b>Глава 17. Дары приносящие</b> .....	<b>409</b>
<i>Отторино Респиги, «Триптих Боттичелли», сюита для оркестра</i>	
<b>Глава 18. Поток создания</b> .....	<b>435</b>
<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>	
<b>Глава 19. Всех доверчивей и строже</b> .....	<b>463</b>
<i>Сезар Франк, оратория «Заповеди блаженства» для октета солистов, хора и оркестра, FWV 53</i>	
<b>Глава 20. Из головы вон</b> .....	<b>493</b>
<i>Франц Шуберт, Эдисон Денисов, опера «Лазарь»</i>	
<b>Глава 21. Ослепительное зияние</b> .....	<b>525</b>
<i>Франк Мартен, «Полиптих. Шесть картин из жизни Иисуса», сюита для скрипки и двух струнных оркестров</i>	
<b>Глава 22. Нестрашный суд</b> .....	<b>555</b>
<i>Георг Филипп Телеман, оратория «День Страшного суда» («Der Tag des Gerichts»), TWV 6:8</i>	
<b>Список источников и литературы</b> .....	<b>582</b>



# ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга — не о церковной музыке. Вернее, не только о ней: 22 главы «Библейских мотивов» повествуют о сочинениях в диапазоне 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

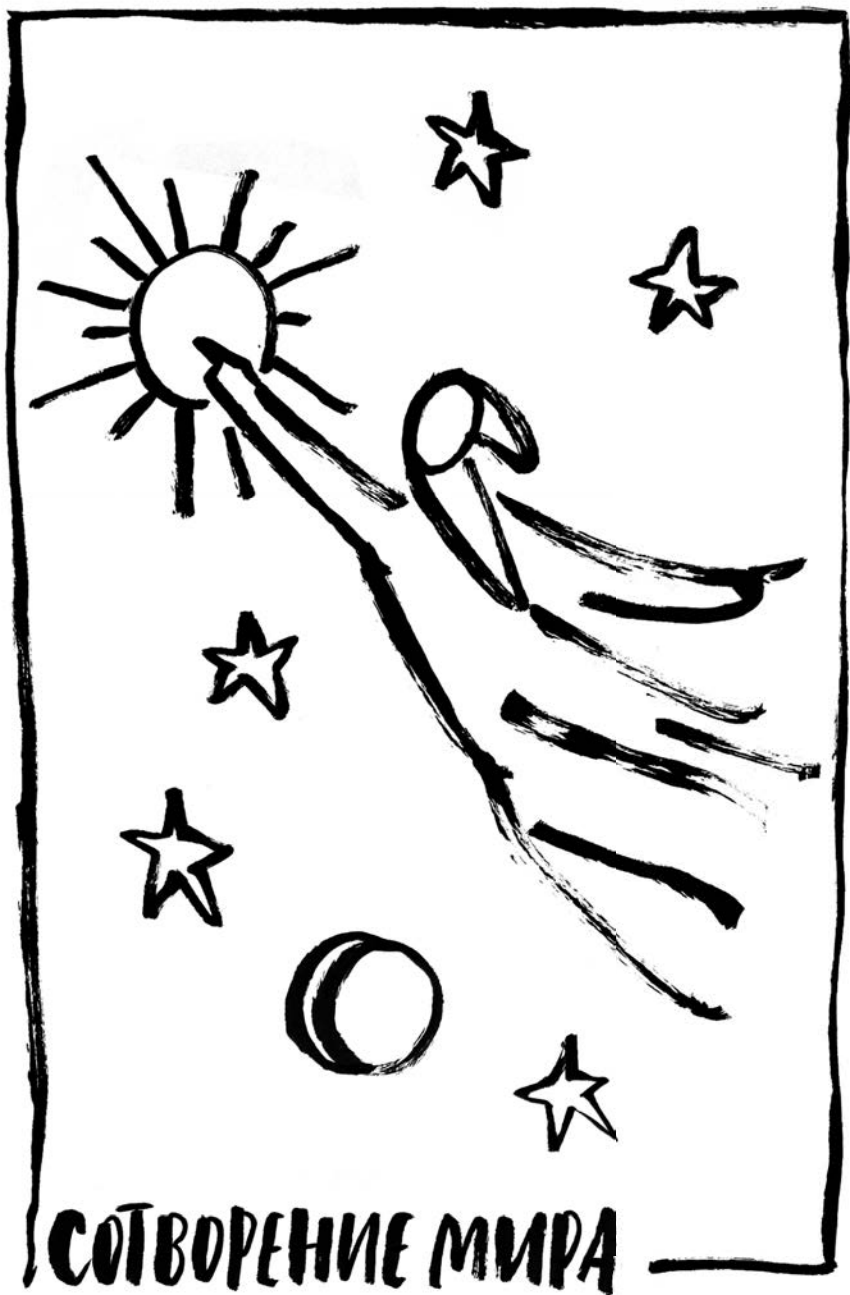
в историях двухтысячелетней давности нечто чрезвычайно важное, по-настоящему завораживающее — так же, как мы сегодня.

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»<sup>1</sup>



*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

<sup>1</sup> 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 онтологический<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup>, — 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»,

<sup>2</sup> Онтологический — связанный с бытием, сущим.

<sup>3</sup> 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 «μουσική τέχνη<sup>4</sup> — 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

<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>.

«Прежде всего во вселенной Хаос зародился», — сообщает читателю Гесиод [8]. Ряд античных авторов представляют хаос как бесформенную разверзающуюся<sup>6</sup> пропасть, совокупность всего и абсолютную пустоту; в некоторых интерпретациях начало греческой космогонии<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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 фамилии<sup>9</sup>. Он был талантливым актёром и мимом, танцовщиком, деятельно бравшим на себя функции хореографа,

<sup>5</sup> Греч. Θεογονία.

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

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

<sup>8</sup> Фр. «Les Éléments».

<sup>9</sup> 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 Гермиона» (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.<sup>10</sup> 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

<sup>10</sup> «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 журнал<sup>11</sup> 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»<sup>12</sup> 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»<sup>13</sup>. 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,

<sup>11</sup> Тогда он назывался ещё «Галантный Меркурий» (фр. «Mercure galant»).

<sup>12</sup> Так обозначены инструменталисты в официальных документах того времени [10].

<sup>13</sup> 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 пословицы “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 спектаклях<sup>14</sup> 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, Делаланд<sup>15</sup>. 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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)