



Очерк истории католической и протестантской церковной музыки.

(Окончание).

7. *Оперно-виртуозное направление в католической церковной музыке. Неаполитанская школа.* В период господства контрапункта и полифонных форм музыки красота отдельных голосов ступшевывалась в общей звуковой массе, когда же появился на сцену гомофонный стиль, музыканты направили свои заботы на развитие голоса и улучшение его тембра. В этих видах стали даже допускать кастрацию (оскопление) мальчиков, для сохранения ими и в зрелом возрасте детского голоса. Обладая грудью и легкими взрослых и сохраняя тембр и регистр детского голоса, кастраты могли исполнять без передышки длиннейшие пассажи. Результатом этих стремлений явилось виртуозное пение, проникшее и в церковь. Богослужбное пение и церковная музыка стали разукрашиваться речитативами, ариозными солами, смелыми пассажами и т. п. принадлежностями оперного стиля. На главное место было поставлена красота пения, изящество мелодий, а не назидание вврующихся. Особенным расположением этот стиль пользовался у композиторов так называемой „Неаполитанской школы“. Главной и основателем считается Александр Скарлатти (1659—1725), который написал около 200 мессы в оперном стиле. К числу представителей этой школы относятся также: Франческо Дуранте, Леонардо Лео, Леонардо Винчи, Перголезе, Франческо Фео, и др.

Это виртуозное направление в церковной музыке коснулось и венецианских композиторов. Уже представители

„первой венеціанской школы“ (16 в.) не много уклонились отъ стиля Палестрины и Орландо Лассо, все же они въ общемъ старались держаться принциповъ, завѣщанныхъ имъ этими отцами церковной музыки; композиторы же 17 вѣка, принадлежавшіе къ „второй венеціанской школѣ“, увлекшись оперно-виртуознымъ стилемъ, совершенно уклонились отъ строго церковной полифоніи великихъ мастеровъ 16 вѣка. Страстные движенія мелодій, драматическіе аккорды, не имѣвшіе ранѣе мѣста въ церковной музыкѣ, съ 17 вѣка заняли въ ней господствующее положеніе. Духовные композиторы стали допускать такіе диссонансы, какъ уменьшенный септакордь (Антоніо Лотти), который прежде былъ, вслѣдствіе своего страстнаго характера, достояніемъ исключительно свѣтской музыки. Это объясняется тѣмъ, что и религиозное настроеніе католическаго міра въ это время было совсѣмъ иное, чѣмъ въ 16 вѣкѣ. Душевный миръ вѣрующихъ, нашедшій себѣ отраженіе въ ангельски спокойной музыкѣ произведеній Палестрины, смѣнился тревожнымъ настроеніемъ. „Явленіе, смутившее духъ католиковъ, заключалось въ протестантизмъ. Послѣдній, представляясь взорамъ католиковъ 16-го вѣка лишь эфемерною ересью, окрѣпъ въ самостоятельную и непоколебимую религію. Фактъ существованія милліоновъ людей, и людей образованныхъ и нравственныхъ, исповѣдывавшихъ протестантскую религію, не могъ не смущать католиковъ. Безпокойство душевнаго настроенія весьма рельефно отразилось въ духовной музыкѣ венеціанскихъ композиторовъ 17 вѣка, обнаружившихъ въ этомъ искусствѣ состояніе своего внутренняго міра“¹⁾.

Къ представителямъ этой школы принадлежатъ: Легренци, Лотти, Кальдара. Марчелло и нѣкоторые другіе.

8. *Новое направленіе въ католической церковной музыкѣ: возвратъ къ полифоніи великихъ мастеровъ XVI в. и григоріанскому хоралу.* Богослужбная музыка католической церкви, начиная съ 17 вѣка, развивалась параллельно съ оперной и концертной. Подъ вліяніемъ этой послѣдней она весьма уклонилась отъ истиннаго своего назначенія—служить лишь прославленію Всемогущаго Творца и Промыслителя -- Бога. Первымъ шагомъ къ паденію церковно-пѣвческаго искус-

¹⁾ Сакетти—Очеркъ всеобщей исторіи музыки 155—156 стр.

ства, къ его омірщенію, было введеніе въ церковную музыку оркестровыхъ инструментовъ, что дало поводъ Götte's'y отозваться о ней такъ: „Эта новая церковная музыка съ ея нахальнымъ шумомъ инструментовъ, съ ея безстыдствомъ во всѣхъ формахъ и движеніяхъ, ея фривольной легкостью, пустымъ кокетствомъ—подобна баядеркѣ, которая, качаясь и танцуя, приноситъ жертву индійскому божеству низкаго разбора“²⁾. Мѣсто хорала съ его строгими, простыми, но возвышенно величественными мелодіями занялъ оркестръ. Благодаря которому храмы изъ мѣстъ молитвы превратились въ концертныя залы.

Приливъ свѣтскаго элемента въ церковную музыку принялъ въ 18 и 19 вѣкахъ такіе широкіе размѣры, что вызвалъ вполне справедливый протестъ со стороны нѣкоторыхъ благочестивыхъ католиковъ. На этой почвѣ явилось стремленіе возродить настоящую церковную музыку, которая соотвѣтствовала бы духу и характеру христіанскаго Богослуженія. По мнѣнію истинныхъ сыновъ католической церкви художественно-изящная форма вполне приличествуетъ церковнымъ мелодіямъ и не противорѣчитъ религіозному чувству вѣрующихъ, тѣмъ не менѣе художественный элементъ, красота мелодій не составляютъ сами по себѣ цѣли церковной музыки. Первое и самое необходимое условіе, безъ котораго богослуженная музыка не достигла бы цѣли—это то, чтобы она была церковна. Не будучи таковой, она не будетъ говорить ни уму, ни сердцу христіанина. Какъ составная часть Богослуженія, тѣсно связанная съ его существомъ, „церковное искусство должно получить норму и форму единственно отъ церкви. Только она знаетъ, въ чемъ она нуждается и какъ она нуждается въ этомъ. Стоящая на почвѣ естественнаго разума эстетика прекраснаго, или одинъ только вкусъ здѣсь не могутъ продиктовать ни одного закона... Церковь можетъ открыть святилище только тому искусству, которое готово служить святынь и именно по тѣмъ правиламъ и опредѣленіямъ, которыя далъ духъ церкви; эти правила и опредѣленія, основанныя на возрѣніяхъ христіанства объ истинно прекрасномъ и о задачѣ искус-

²⁾ А. Преображенскій — Реформа богослуж. пѣнія въ катол. церкви. Русск. Музык. Газета. 1903 г. Окт. 1293 стр.

ства въ служеніи Святыхъ, твердо держатся церковію чрезъ всѣ столѣтія и постепенно разъясняются на соборахъ и въ распоряженіяхъ епископовъ; образовалась традиція священнаго искусства, вслѣдствіе чего оно стало свободнымъ отъ произвола частнаго лица и отъ господствующей моды свѣта, стало отличительно христіанскимъ, церковнымъ искусствомъ. Эти правила, опредѣленія и традиціи церкви тѣмъ не мѣнѣе не произвольны, не отъ внѣ взяты, но какъ бы органически выросли извнутри, изъ господствующаго духа церкви, изъ ея возрѣвній и изъ потребностей ея культа“¹⁾.

Инициатива движенія противъ омірщенія церковной музыки принадлежала органисту придворной церкви въ г. Мюнхенѣ Каспару Этту (1788—1847), который поставилъ себѣ цѣлю возстановить древне-церковный стиль музыки и возбудить интересъ въ обществѣ къ серьезно-возвышеннымъ и строго церковнымъ мелодіямъ великихъ мастеровъ 16—17 вв.— Палестрины и Орландо Лассо, называемыхъ католиками „князьями музыки“. Въ своихъ реформаторскихъ стремленіяхъ Эттъ нашелъ поддержку въ священникахъ придворной капеллы: Шмидтъ и Гауберъ, а также въ придворномъ капельмейстерѣ Эблингерѣ. Высокимъ покровителемъ этого кружка ревнителей строго церковнаго стиля музыки былъ Баварскій король Людвигъ I, заявившій себя сторонникомъ реформы церковной музыки.

Дѣло возрожденія строго церковнаго стиля музыки, прекрасно начатое въ Мюнхенѣ Эттомъ, еще съ бѣльшимъ успѣхомъ продолжалось въ Регенсбургѣ, гдѣ во главѣ новаго движенія стала цѣлая плеяда замѣчательныхъ тружениковъ-музыкантовъ, каковы: Проске, Меттенлейтеръ, Шремсъ Виттъ и друг.

К. Проске (1794—1861) былъ великій ревнитель чистоты и церковности Богослужбнаго пѣнія и музыки, всю свою жизнь посвятившій собиранію и изданію духовно-музыкальныхъ произведеній. Въ 1853 году онъ предпринялъ изданіе сборника образцовъ древней церковной музыки подъ названіемъ: „Musica divina“—громадный трудъ, состоящій изъ 4-хъ томовъ. Выборъ и редактированіе древнихъ духовно-музыкальныхъ произведеній принадлежали здѣсь Меттенлейтеру

¹⁾ Тамъ же—1290 стр.

(1812—1858). По смерти Проске издание „Musica divina“ продолжалъ Шремсъ (1815—1872), капельмейстеръ въ Регенсбургѣ. Благодаря дѣятельности этихъ труженниковъ реставрація древне-церковной музыки пошла быстро. Григоріанскій хораль и произведенія въ стилѣ Палестрины заняли снова почетное мѣсто не только въ Ренесбургской капеллѣ, но и въ другихъ католическихъ храмахъ. Явилось цѣлое учрежденіе, пропагандировавшее новое направленіе въ церковной музыкѣ—это союзъ Св. Цециліи, покровительницы церковной музыки, основанный Фр. Виттомъ.

Фр. Виттъ (1834—1888), получившій свое музыкальное образование у Проске и Шремса, отъ нихъ унаслѣдовалъ и любовь къ григоріанскому хоралу и стилю Палестрины. Вся жизнь этого замѣчательнаго человѣка была посвящена дѣлу усовершенствованія церковной музыки. Цѣлю основаннаго Виттомъ союза Св. Цециліи было реформированіе церковной музыки на основаніи богослужебныхъ уставовъ и постановленій, освобожденіе ея отъ свѣтскаго не-церковнаго элемента. Особенное вниманіе союзъ Св. Цециліи обратилъ на текстъ священныхъ пѣснопѣній. Преслѣдуя исключительно художественныя цѣли, духовные композиторы обращались съ нимъ весьма свободно, позволяя себѣ выпускать и переставлять слова и предложенія. Союзъ же поставилъ своимъ девизомъ: музыка для текста, а не текстъ для музыки, т. е. не текстъ церковныхъ пѣснопѣній долженъ подчиняться требованіямъ музыки, а, наоборотъ, музыка должна служить лишь иллюстраціей текста.

Изъ всѣхъ видовъ церковной музыки Союзъ Св. Цециліи находилъ наиболѣе соотвѣтствующимъ предписаніямъ церкви—григоріанскій хораль, который является какъ бы Священнымъ Писаніемъ церковной музыки. „Его мелодіи чудно прекрасны и важны какъ въ самой простой, такъ и въ музыкально-развитой формѣ; его ритмъ, не связанный тактомъ, весьма тѣсно примыкаетъ къ поэтическому и при всемъ томъ даетъ достаточно свободы пѣвцу для выраженія его одушевленія, не подавляетъ своею объективностью личнаго чувства исполнителя, что такъ требуется вообще во всякомъ искусствѣ, принятомъ въ служеніе церкви. Развитіе его мелодіи естественно и располагаетъ такими средствами, которыхъ не знаетъ современная музыка съ ея только мажорной

и минорной гаммой. Наконецъ хоральъ возросъ на лонѣ церкви, узаконенъ и предписанъ ею“ ¹⁾).

Хотя Союзъ Св. Цециліи и не изгналъ совершенно изъ храмовъ инструментальной музыки, но всетаки допущеніе ея ограничилъ тѣсными рамками и въ общемъ относился къ ней отрицательно. Изъ всѣхъ инструментовъ представители строго церковной музыки дозволяли употребленіе только одного органа и то при условіи подчиненнаго отношенія къ пѣнію. Какъ ни справедливы требованія, предъявляемыя союзомъ Св. Цециліи къ богослужебной музыкѣ, какъ ни настойчиво члены его пропагандировали свои воззрѣнія путемъ всевозможныхъ брошюръ, рѣчей и изданіемъ специальныхъ духовно-музыкальныхъ органовъ, тѣмъ не менѣе нельзя было и думать о полномъ торжествѣ идей цециліанства. Наиболѣе страдала церковная музыка отъ привнесенія въ нее элемента свѣтскаго въ Италіи. Музыкальные отъ природы итальянцы никогда не могли довольствоваться однимъ традиціоннымъ пѣніемъ—григоріанскимъ хораломъ съ его строгими мелодіями. Поэтому не было времени, чтобы у нихъ когда-либо оркестръ изгонялся изъ храма. „Настраиваніе струнныхъ инструментовъ, сидящая въ позѣ любопытныхъ зрителей, обмѣнивающаяся впечатлѣніями публика, чисто театральные эффекты исполнителей, привлекающіе къ себѣ вниманіе слушателей, и почти забытые священнослужители, также сидящіе въ ожиданіи конца какого-нибудь слишкомъ длиннаго „Credo“ или „Gloria“—вотъ обычная картина торжественнаго католическаго Богослуженія въ Италіи“ ²⁾).

Въ самое послѣднее время григоріанское пѣніе взялъ подъ свое покровительство папа Пій X. Въ своемъ папскомъ приказѣ: „Motu proprio“ (по собственному побужденію—личный приказъ) отъ 23 Ноября 1903 года онъ рѣшительно возсталъ противъ свѣтскаго элемента въ церковной музыкѣ. Самымъ существеннымъ недостаткомъ современной ему богослужебной музыки папа Пій X считаетъ уклоненіе ея отъ традиціонной музыкальной формы григоріанскаго хора, преобладаніе сольнаго пѣнія надъ хоровымъ, измѣненіе и порчу

¹⁾ Тамъ же—1526 стр

²⁾ Богосл. Вѣстникъ 1904 г. Сент 189 стр статья: „Католичество въ Италіи“.

священнаго текста и допущеніе такихъ инструментовъ, которые сводятъ богослужбное пѣніе на второстепенное мѣсто въ отношеніи музыки, каковы: фортепіано, барабанъ и колокольчики. Вотъ основныя положенія „Motu proprio“ о церковной музыкѣ: 1. Собственный языкъ Римской церкви—латинскій, поэтому запрещается при торжественныхъ Богослуженіяхъ пѣть на народномъ языкѣ какія бы то ни было вещи и въ особенности измѣняемыя и постоянныя части мессы. 2. Такъ какъ пѣвцы исполняютъ въ церкви чисто литургическое служеніе и такъ какъ женщины не допускаются къ такому служенію, то послѣднія не могутъ допускаться и до участія въ хорѣ или музыкальной капеллѣ. 3. Хотя собственно церковная музыка есть чисто вокальная музыка, тѣмъ не менѣ позволительна музыка съ аккомпаниментомъ органа и въ нѣкоторыхъ частныхъ случаяхъ могутъ быть допускаемы другіе инструменты въ должныхъ предѣлахъ и съ необходимою осмотрительностью“¹⁾.

Въ видахъ однообразія въ мелодіяхъ григоріанскаго пѣнія папа Пій X сдѣлалъ распоряженіе снова пересмотрѣть григоріанскую музыку, возстановить это драгоценное наслѣдіе глубокой древности въ первоначальной чистотѣ и въ согласіи съ современной практикой церкви. Въ дѣлѣ реформы церковной музыки и пѣнія Пій X имѣетъ дорогаго помощника въ лицѣ аббата Лаврентія Перози, глубокаго знатока и великаго ревнителя истинно церковной музыки, который состоитъ дирижеромъ хора Сикстинской капеллы въ Римѣ.

Твердость и настойчивость настоящаго римскаго папы несомнѣнно подвинуть впередъ дѣло реставраціи древне-церковной музыки, но итальянцы и послѣ декрета папы явно обнаруживаютъ тяготѣніе къ фіоритурному стилю и всевозможнымъ трелямъ и руладамъ, столь неумѣстнымъ въ храмѣ и несомнѣнно, до полнаго успѣха дѣла, предстоить еще трудная борьба защитниковъ новаго направленія съ народными вкусами и влеченіями, которыя не считаются съ требованіями, предъявляемыми къ богослужбной музыкѣ господствующимъ духомъ церкви и предписаніями церковнаго устава.

¹⁾ Тамъ же—191 стр.

II.

Протестантская церковная музыка.

1. *Начало протестантской церковной музыки.* Родоначальникомъ протестантской церковной музыки былъ глава и вождь реформации Мартинъ Лютеръ (1483—1546). Самъ большой любитель и знатокъ музыки, онъ не могъ не обратить особеннаго вниманія на богослужбное пѣніе и музыку. Понятно, что для молодой, реформированной имъ церкви, понадобились и новыя пѣснопѣнія. Для этой цѣли Лютеръ воспользовался главнымъ образомъ григоріанскими мелодіями и современной ему четырехголосной пѣсней въ народномъ духѣ, которыя и послужили канвою для выработки лютеранскаго хораля.

Въ дѣлѣ преобразованія церковнаго пѣнія и музыки главнымъ помощникомъ Лютеру былъ Іоганнъ Вальтеръ (1496—1570), который подъ руководствомъ перваго подводилъ старыя церковныя мотивы къ новому тексту или сочинялъ новыя церковныя мелодіи. Плодомъ этихъ занятій явился: „Сборникъ лютеранскихъ хоралявъ“, въ которыхъ главная мелодія отдана тенору ¹⁾.

Разработанныя Вальтеромъ церковныя мелодіи, вслѣдствіе своей контрапунктической сложности, представляли неопределимыя препятствія участію всего прихода въ пѣніи хоралявъ, не смотря на то, что общенародное церковное пѣніе составляло предметъ самыхъ пламенныхъ желаній Лютера. Другимъ препятствіемъ къ введенію общаго пѣнія при Богослуженіи служило то обстоятельство, что основная мелодія, помѣщаемая обыкновенно въ тенорѣ, весьма слабо выдѣлялась изъ ряда сопровождающихъ ее голосовъ и потому не могла быть усвоена молящимися на столько, чтобы всякій присутствующій за Богослуженіемъ имѣлъ возможность присоединиться къ хору. Въ виду этого на первыхъ порахъ существованія лютеранской церкви между общиной и пѣвчими было установлено антифонное пѣніе: община исполняла

1) Только мелодія на слова „Ein feste Burg ist unser Gott“ отдана басовой партіи.

ту или другую церковную мелодію униссономъ, а хоръ—въ контрапунктически разработанномъ видѣ.

Желая соединить пѣніе прихода и пѣвчихъ и сдѣлать доступнымъ исполненіе богослужебнаго пѣнія всею церковію, одинъ изъ нѣмецкихъ композиторовъ Лука Озіандеръ перенесъ основную церковную мелодію протестантскаго хора изъ тенора въ верхній—дискантовый голосъ.

Вслѣдствіе этого основная мелодія стала рельефнѣе выдѣляться изъ ряда сопровождающихъ ее голосовъ, которые, постепенно утрачивая самостоятельность, были низведены на степень аккомпанимента.

Первый нѣмецкій композиторъ, получившій музыкальное образованіе въ Итали (у Андрея Габріэли), Гансъ Лео Гаслеръ (1564—1612), слѣдуя примѣру Озіандера, также сталъ писать хоралы съ главной мелодіей въ верхнемъ голосѣ и съ аккомпаниментомъ, доведеннымъ до возможной простоты.

Участіе общины въ пѣніи хораловъ привело къ упрощенію церковныхъ мелодій, которыя, мало по малу, подобно григоріанскому пѣнію, кристаллизовались въ рядъ тоновъ одинаковой длительности. Чѣмъ болѣе упрощалась конструкція церковныхъ мелодій, тѣмъ болѣе возрастала нужда въ болѣе оживленномъ сопровожденіи хора. Іоаннъ Эккартъ (1533—1611), ученикъ Орландо Лассо и Андрея Габріэли, одинъ изъ наиболѣе выдающихся протестантскихъ композиторовъ, своими произведеніями доказалъ, что простота мелодіи хора можетъ соединяться съ художественной его разработкой. Лучшимъ изъ твореній Эккарта признаются „Прусскія праздничныя пѣсни“. Въ нихъ простота мелодіи идетъ рука объ руку съ изяществомъ гармоническаго сопровожденія.

Іоаннъ Эккартъ вмѣстѣ съ Гаслеромъ положили начало вліянію итальянской музыкѣ на нѣмецкую. Михаилъ Преторіусъ (1571—1621) и въ особенности Генрихъ Шютцъ своими произведеніями укрѣпили это вліяніе.

Генрихъ Шютцъ (1585—1672) былъ однимъ изъ самыхъ ревностныхъ почитателей итальянской музыки. Оперную форму онъ примѣнилъ и къ обработкѣ библейскихъ сюжетовъ. Созданіемъ хоровъ съ драматическимъ характеромъ онъ много содѣйствовалъ развитію современной ораторіи. Въ этомъ отношеніи его можно назвать предтечей Баха, у

котораго эта музыкальная форма достигла высшей степени законченности и совершенства.

Большинство духовно-музыкальных сочиненій Шюца имѣють форму ораторіи съ смѣной одногласнаго пѣнія многоголоснымъ и съ весьма умѣлой вставкой хораловъ. Изъ нихъ особенный интересъ представляютъ: „Священныя симфоніи“, „Воскресеніе Христово“, „Семь словъ на крестѣ“ и „Страсти Господни“. Всѣ эти произведенія стоятъ изъ хоровъ съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, речитативовъ и аріозо, на которые положены слова дѣйствующихъ лицъ, выведенныхъ въ Евангеліи.

Къ представителямъ того же стиля (*stile recitativo*) въ церковной музыкѣ относятся: Іоаннъ Германъ Шейнъ, (1586—1630), Генрихъ Альбертъ (1604—1668), Андрей Гаммершмидъ (1611—1675), Іоаннъ Розенмюллеръ (1620—1684) и др. Церковная музыка этихъ композиторовъ, конечно, во многихъ отношеніяхъ уступала художественнымъ образцамъ подобнаго рода католической церкви эпохи стиля „а сарелла“, но, постепенно развиваясь и совершенствуясь, она привела въ послѣдствіи къ грандіозному развитію протестантской церковной музыки, въ концѣ которой явились кантаты и музыка къ *Passion'amъ* Баха.

2. *Расцвѣтъ протестантской церковной музыки: Бахъ и Гендель.* Себастьянъ Бахъ былъ однимъ изъ самыхъ гениальнѣйшихъ музыкантовъ, какихъ когда-либо видѣлъ свѣтъ. Произведенія его до сихъ поръ служатъ предметомъ всеобщаго восхищенія и удивленія. Онъ родился въ 1685 году въ Эйзенахѣ, гдѣ отецъ его былъ городскимъ музыкантомъ. По смерти родителей своихъ десятилѣтній С. Бахъ переселился къ брату своему Іоганну Христофору Баху, органисту въ Ордунѣ, подъ руководствомъ котораго и обучался игрѣ на скрипкѣ, клевесинѣ и органѣ. Въ 1700 году С. Бахъ переселился въ Люненбургъ, устроившись при монастырѣ св. Михаила, гдѣ пѣлъ въ монастырскомъ хорѣ и въ то же время обучался наукамъ и музыкѣ въ школѣ. Здѣсь онъ познакомился съ лучшими образцами духовной вокальной музыки. Церковная музыка съ раннихъ лѣтъ постепенно овладѣвала душой впечатлительнаго мальчика. Обстоятельства жизни Баха, постоянно приводившія его въ соприкосновеніе съ храмомъ, церковными мелодіями и органомъ, се-

мейныя религиозныя традиции, пребываніе въ монастырѣ св. Михаила и, наконецъ, повсемѣстное господство въ Германіи того времени—церковной музыки—все это направляло талантливую натуру С. Баха въ область религиозныхъ настроеній и церковныхъ мотивовъ. Послѣдовательное прохожденіе имъ должностей органиста въ Арнштадтѣ, Мюльгаузѣ, Веймарѣ и кантора при церкви св. Thomы еще болѣе укрѣпили въ немъ влеченіе къ церковной музыкѣ и способствовали выработкѣ изъ него главнымъ образомъ духовнаго композитора.

Наиболѣе любимыя формами церковной музыки для Баха были: хораль и кантата, которые у него достигли самой высокой степени своего развитія. Хоралы Баха не представляютъ отдѣльныхъ сочиненій, а входятъ въ составъ другихъ вокальныхъ произведеній. Всѣхъ кантатъ онъ написалъ 295. Онѣ отличаются большимъ разнообразіемъ и высокими художественными достоинствами. Лучшей изъ нихъ признается кантата D-moll. „По своему типу очень старинный родъ музыки, духовная кантата такъ же, какъ и хораль, представлялись Баху очень удобнымъ способомъ выраженія наполнявшихъ его возвышенно-религиозныхъ настроеній. Но отъ старинныхъ произведеній этого рода композиторъ заимствовалъ, конечно, только форму, заключая въ нее свѣжесть и прелесть содержанія вполне оригинальнаго. Религиозная окраска баховскихъ духовныхъ кантатъ вездѣ и всегда является вполне индивидуальной, отражающей всѣ основныя черты характера автора, его сердечную теплоту, тонкое чувство прекраснаго и глубокую религиозную вдумчивость“¹⁾).

Много также написано Бахомъ духовно-музыкальныхъ произведеній, очень близкихъ къ кантатѣ, но отличающихся отъ нея главнымъ образомъ употребленіемъ оркестра, которыя называются *нотетамми*. Талантливость композитора сказалась и въ нихъ съ необыкновенною силою. Всего же ярче отразились гениальность и религиозная настроенность этого композитора въ его произведеніяхъ, извѣстныхъ подъ именемъ: „Музыка Страстей Господнихъ“ (Passionsmusik). До насъ дошли 2 произведенія съ такимъ наименованіемъ: музыка

¹⁾ Бауновъ. I С Бахъ 27—28 стр.

Страстей Господнихъ: а) по Евангелію Матея и б) по Евангелію Іоанна ¹⁾. Изъ нихъ первое произведеніе считается перломъ искусства. Отличительными чертами его являются необыкновенная простота и вмѣстѣ художественность. Красивыя, свободно переливающіяся мелодіи вездѣ сопровождаются оригинальной и изящной гармоніей. Музыка Страстей Господнихъ распадается у Баха на три части: Первую часть составляютъ: исторія событія, слова Іисуса Христа и лицъ, выведенныхъ въ Евангеліи. Во 2-ой части представлены аллегорическія лица „Сіонской дщери“ и „вѣрующей души“, которыя въ звукахъ выражаютъ свои мысли и чувства по поводу изображаемаго событія. Въ 3-ей части, въ формѣ хорала, протестантскій приходъ также передаетъ свои настроенія, навѣянные священнымъ повѣствованіемъ о страданіяхъ и смерти Господа Іисуса Христа. Тѣма произведенія открывала полную возможность развернуться таланту композитора во всемъ его блескѣ. И надо отдать справедливость, что онъ справился съ своей сложной задачей великолѣпно. „Вполнѣ художественные, мастерски сжатые хоры, гдѣ нужно, быстро подвигаютъ дѣйствіе драмы, составляя одно изъ важнѣйшихъ достоинствъ этого музыкальнаго произведенія, какъ драмы. Великолѣпные речитативы обрисовываютъ дѣйствующихъ лицъ и ихъ типическія черты съ самой совершенной, поразительной реальностью; и реальность эта тѣмъ болѣе цѣнна, что она не является у автора искусственнымъ результатомъ теоретически выработанныхъ правилъ или пріемовъ: она естественна и за нею не видно погони. Все въ этомъ шедеврѣ отвѣчаетъ другому: и тонкая прелесть мелодій, и оригинальность гармонической ихъ обработки, и замѣчательныя особенности инструментовки“ ²⁾.

Музыкальная разработка Евангельской исторіи страданій Господнихъ началась еще до Баха. Зародышъ „Passionsmusik“ лежитъ въ тѣхъ драматическихъ представленіяхъ Страстей Господнихъ, которыя возникли еще въ 8 вѣкѣ. Уже и въ нихъ допускалась музыка—пѣніе ангеловъ. И въ григоріанскомъ хоралѣ предписывалось также на страстной седмицѣ исполненіе „Страстей Господнихъ“. Впослѣдствіи стали

1) Подлинность „Passionsmusik“ по Ев. Лукъ не установлена.

2) Базуновъ—I С Бахъ 56 стр

предоставлять передачу этого Евангельскаго событія одному пѣвцу, словъ Христа—другому, а словъ первосвященника—третьему и т. д. Такъ мало-по-малу выработывалась форма священной музыкальной драмы. Но если Бахъ и не былъ изобрѣтателемъ этой музыкальной формы, то зато онъ исчерпалъ всѣ элементы художественной красоты ея и довелъ ее до самой высокой степени совершенства.

Кромѣ того Бахомъ написано нѣсколько ораторій и мессъ и одно большое, пятиголосное „Magnificat“. Изъ ораторій наиболѣе извѣстны двѣ: одна на праздникъ Пасхи, а другая—на праздникъ Вознесенія, а изъ мессъ —месса H-moll.

Если музыка Страстей Господнихъ и кантата нашли себѣ завершителя въ лицѣ Баха, то ораторія обязана своей художественной разработкой и законченностью преимущественно Генделю, который поставилъ ее на небывалую высоту. Гендель перенесъ центръ тяжести въ ораторіи на хоры и тѣмъ создалъ совершенно новую отрасль искусства—крупное хоровое произведеніе. Гендель сначала думалъ было писать духовныя оперы, но духовенство воспротивилось ихъ постановкѣ на театральныхъ подмосткахъ. Тогда онъ остановился на ораторіи, которая могла обходиться безъ сценическаго представленія и давала большой просторъ хоровымъ массамъ.

Сюжеты ораторій заимствованы Генделемъ преимущественно изъ библіи. Спасеніе народной свободы героемъ—вотъ главная ихъ тѣма. Въ ораторіи „Мессія“ такимъ героемъ является Спаситель, своими страданіями искупившій міръ, а въ ораторіи „Израиль“—Самъ Богъ, выведшій Евреевъ изъ рабства Египетскаго. Обѣ ораторіи признаются лучшими изъ твореній Генделя. Величественные библейскіе сюжеты были не только въ сферѣ его таланта, но и наиболѣе соответствовали его гению.

Ораторіи Баха и Генделя съ точки зрѣнія музыкальнаго замысла и техники считаются несравненно выше многихъ оперъ и другихъ произведеній свѣтской музыки.

Въ дѣлѣ развитія церковной музыки отъ протестантскихъ композиторовъ не отставали и католики Германіи, которые съ своей стороны выставили цѣлый рядъ выдающихся музыкантовъ, занимавшихся сочиненіемъ піесъ для богослужебныхъ цѣлей, таковы: Моцартъ, Гайднъ, Листъ, Гуно, Керубини, Верди и мн. другіе.

Протестантская церковная музыка послѣ Баха и Генделя развивалась параллельно съ оперной и концертной и подъ ихъ вліяніемъ. Быть можетъ, новѣйшая протестантская церковная музыка съ внѣшней стороны и кажется весьма красивой и эффектной, но по своимъ внутреннимъ качествамъ, по соотвѣтствію съ духомъ и характеромъ христіанскаго Богослуженія и глубинѣ религиозныхъ настроеній она значительно ниже произведеній Баха и Генделя, которыя вмѣстѣ съ хорами временъ Лютера до сихъ поръ считаются идеаломъ протестантской церковной музыки.

Обозрѣвая постепенный ростъ церковно-пѣвческой мысли католическихъ и протестантскихъ композиторовъ, мы не можемъ не замѣтить того обстоятельства, что, при всѣхъ разнообразныхъ теченіяхъ въ области духовно - музыкальнаго искусства, традиціонной богослужебной музыкой на Западѣ всегда считался *хораль*, который представляетъ собою не что иное, какъ идущее отъ первыхъ вѣковъ христіанства *григоріанское церковное пѣніе*. Простые безыскусственныя григоріанскія мелодіи цѣнились церковію больше всякихъ блестящихъ по формѣ произведеній подобнаго рода. И это потому, что, по господствующимъ воззрѣніямъ церкви, художественно-изящная форма, хотя и вполнѣ приличествуетъ характеру и достоинству церковныхъ мелодій, но сама по себѣ не составляетъ цѣли богослужебной музыки, которая должна быть прежде всего *церковной*.

Н. Соловьевъ.
