

Роман Насонов

МУЗЫКА: ДИАЛОГ С БОГОМ

От архайки
до электроники

Бог и культура

Роман Насонов

**Музыка: диалог с Богом.
От архаики до электроники**

«Никея»

2021

УДК 78
ББК 85.31

Насонов Р.

Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники /
Р. Насонов — «Никея», 2021 — (Бог и культура)

ISBN 978-5-907307-24-7

Всегда ли музыка была тем языком, на котором люди обращались к Богу, размышляя о жизни, смерти и бессмертии, или же она стала им в определенный исторический момент? Почему среди значимых фигур культуры новейших времен так много композиторов — чудаков и безумцев? Быть может, сама наша цивилизация, не дождавшись желанного конца света, сошла с ума, а для тех, кто боится ее безумия, была создана массовая культура? Для тех, кто не боится, кто любит вдумчивое чтение и готов потратить время, слушая «сложную» музыку в поисках мудрой простоты смысла, написана эта книга. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-907307-24-7

© Насонов Р., 2021
© Никея, 2021

Содержание

Предисловие	6
Глава 1	8
Место встречи назначить нельзя	9
Музыка и магия	10
Бог и музы	13
Космический строй фольклора	16
Бремя цивилизации	18
Глава 2	20
Интонация смысла	21
Музыка в цифрах и графике	23
Какой композитор гениален?	24
Глава 3	26
Разгульно-светское и религиозно-благочестивое	27
Паралитургическая радость	29
Гармония сфер и менестрели	31
Хорал, который написал не папа Григорий	33
Музыкальная экзегеза	34
Глава 4	37
Мировой порядок и художественная революция	38
Канонический модернизм	42
Глава 5	46
И Богу, и аристократам	47
Абсолютная музыка	50
Эсхатологические настроения и любовные мадригалы	52
Глава 6	55
Механика страстей	56
Опера из пробирки	58
Барочное искусство и аскетизм	60
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Роман Насонов
Музыка: диалог с Богом.
От архаики до электроники

© ООО ТД «Никея», 2021

© Насонов Р. А., 2021

Предисловие

Предложение издательства «Никея» написать популярную книгу о классической музыке я принял почти моментально. Жанр всеобщей истории, когда-то широко распространенный, сегодня почти не востребован. Слишком много известно нам разнообразных явлений музыкального искусства, слишком разнятся между собой исторические эпохи.

Вынося готовый опус на суд читателей, я не претендую на универсальность получившейся картины: развитие музыки от архаики к XXI веку в рамках этой небольшой публикации можно было проследить лишь пунктирно. И тем не менее я стремился сделать повествование цельным, подчинить его единой мысли. Высокое музыкальное искусство понимается мной как необходимое человечеству средство богообщения, как один из величайших духовных даров, которыми мы обладаем.

Христианская точка зрения была избрана не случайно: заказ издательства дал мне шанс изложить личные – но далекие от произвола субъективности – наблюдения ученого. Классическая музыка не просто зародилась в Церкви и питалась на всем протяжении своего развития духовными импульсами, исходящими от христианства. Вне западной цивилизации *такой* музыки никогда бы не возникло.

Существование вполне самостоятельного музыкального искусства в масштабах истории явление скорее аномальное. Пение и игра на инструментах часто выполняют медицинскую функцию, служат механизмом психосоматической регуляции, помогают людям действовать слаженно (маршируя в военном строю, танцуя или трудясь), обеспечивают релаксацию (перед сном, во время застолья или шопинга), подают сигналы (от набата и фанфар до телевизионных заставок), участвуют в создании привлекательного образа торговой фирмы или товара. Ни один религиозный обряд немислим без музыки. И во всем этом разнообразии форм своего бытования музыка почти никогда не выступает отдельно от повседневной жизни людей, от других видов искусства (поэзии, танца, театра, кинематографа, мультимедиа).

Становление уникального феномена, о котором я поведу речь, – культуры музыкального произведения – невозможно свести к инициативе предпринимателей Нового времени, научившихся продавать нотопечатную продукцию, места в концертном зале и в оперном театре. Автономная музыка возникла в ответ на духовные запросы людей, воспитанных в традиции христианской веры; ее расцвет пришелся на тот момент в истории европейского общества, когда оно переживало кризис модернизации, период переоценки ценностей. В первую очередь это касается самых знаменитых опусов, признанных шедевров, – но даже легкая, популярная музыка несет на себе отпечаток тех проблем, которые стоят в центре высокого искусства. При этом духовное содержание не является чем-то внешним по отношению к ремеслу – уже средневековое письменное многоголосие, находящееся у истоков музыкальной композиции, было устроено таким образом, что его внутренняя структура отражала представления людей о конечном торжестве справедливости и о смысле исторического времени. Четкую формулировку подобным представлениям стремилась дать теология; впоследствии свой критический голос возвысит и западная философия.

Сказанное объясняет одну из главных особенностей книги: большинство ее глав представляют собой краткие очерки творчества композиторов XVIII–XXI веков – музыкантов, которым, на мой взгляд, удалось сказать некое новое и важное слово в духовной истории человечества.

Все эти разделы созданы на основе моих устных бесед с Мариной Нефедовой, которая впоследствии руководила подготовкой публикации, щедро вложила в нее душевные силы и проделала огромную работу как литературный редактор. Серия наших встреч началась летом 2018 года на шумном фоне футбольного чемпионата мира и продолжилась осенью, оставив

самые теплые и приятные воспоминания. Возникновение текста стало результатом труда множества людей, расшифровавших диктофонные записи и выстроивших основу повествования. С большинством моих помощников я не знаком лично – и тем более хочется поблагодарить каждого из них на страницах книги! Особое спасибо всем, кто занимался версткой и дизайном такого нарядного издания.

Наконец, обращаясь к будущим читателям, напомним известное латинское выражение – *Vita brevis, ars longa*. К счастью, наша жизнь и правда слишком коротка, чтобы охватить душой и разумом все сокровища музыкального искусства. Буду рад, если чтение книги вызовет у вас желание установить личный контакт с некоторыми произведениями, выработать к ним собственное отношение. Мое повествование не является истиной в последней инстанции – я лишь попытался осмыслить длинную череду подобных знакомств. Этот опыт оказался для меня крайне интересным. Пусть будет интересно и вам!

Глава 1

От архаики – к современности, или Что такое музыка



Место встречи назначить нельзя

Известно, что красота искусства – понятие субъективное и относительное, что для суждения о ней необходимы навыки и художественный опыт, и вместе с тем даже нарочито простая, созданная на потребу публике песенка не в состоянии понравиться всем – у иных людей она вызовет резкое отторжение. Восприятие искусства во многом зависит от вкуса, а спорить о вкусах – дело почти безнадежное.

И главное, мы знаем случаи, когда человек узнавал Бога и резко менял свою жизнь, слушая музыку, которая может показаться пошлой или чрезмерно агрессивной, несущей в себе сомнительные ценности. Ведь для встречи с Господом в этом мире нет специально отведенных мест, и нет таких «выделенных» каналов, по которым осуществлялась бы с Ним связь.

Верно и другое: регулярное прослушивание классических шедевров или благочестивых церковных песнопений само по себе еще ничего не гарантирует. Замечено, что в голливудских фильмах, как и в подражающей им кинопродукции разных стран, любители музыкальной классики часто оказываются главными злодеями. Вероятно, подобные приемы должны вызывать у нас сомнение: они носят манипулятивный, идеологический характер, направлены на дискредитацию высокого искусства и его поклонника – сложного, мыслящего человека. Но стоит вспомнить о том, скольких людей отвратила от классической музыки ее навязчивая и лицемерная пропаганда, когда за общими словами о пользе возвышающей душу красоты скрывается апатия проповедующих сердец...

Однако из всего сказанного выше не следует, что с религиозной точки зрения искусство существует напрасно или что такие вещи, как пристрастие человека к определенному виду музыки, психосоматическое воздействие звучащей материи, характер и смысл художественного высказывания, не имеют никакого значения для духовной жизни. Творчество – не просто средство самовыражения, а музыка – не просто язык. Выражая себя в творчестве, человек проявляет свое отношение к ближнему и к Богу, отвечая тем самым и на обращенную к нему любовь.

Ощущение космического единства было дано человеку в самые древние времена. И если мы в этой перспективе посмотрим на историю музыки, то увидим, что в каком-то смысле это история упадка изначально данной людям веры, утраты непосредственного опыта бессмертия. Ибо чем больше человек думает, чем сложнее он становится, тем больше внутренних усилий ему требуется для того, чтобы вновь испытать ту первозданную радость, которую доставляет даже не вера в бессмертие, а реально переживаемая причастность вечности.

Музыка и магия

Музыка – феномен очень древний. Нам предстоит увидеть, что в некотором смысле она является ровесницей человечества – но как отдельный, автономный от других вид искусства возникла сравнительно недавно и принадлежит к числу поздних достижений цивилизации.

Однако с древних времен и до сегодняшнего дня существует музыкальный феномен, в чем-то противоположный тому, что мы наблюдаем в высокоразвитой человеческой культуре.

Разговор об этом стоит начать с одного любопытного случая, который описан знаменитым американским путешественником, дантистом Гарри Райтом в книге «Свидетель колдовства» (1957). В середине прошлого столетия Гарри объехал многие отдаленные уголки света в поисках следов первобытной медицины. Побывал он и в Африке, где сумел завоевать доверие местных племен и был, что называется, «вхож» к ним. И вот однажды Гарри, явившись с очередным визитом к своим новым друзьям, увидел, что один из их соплеменников умирает. Врач осмотрел его: по всем признакам наблюдалась клиническая смерть – пульс не прощупывался. Гарри понял, что в тех условиях помочь больному не способен...

Здесь необходимо сделать отступление и сказать, что архаичный человек относился к смерти близких иначе, чем современный. Сегодня мы идентифицируем себя прежде всего как личности, которые вольны входить в определенные сообщества. Древние люди воспринимали себя как часть коллективного целого. Смерть родича непосредственно затрагивает всех его соплеменников – как будто у каждого из них отрезали его собственный телесный орган.

Несмотря на кажущуюся ограниченность ресурсов, африканцы не стали ждать, когда их родственник окончательно отправится к праотцам. Туземцы собрались вокруг соплеменника и начали тихо, низкими голосами петь, медленно водя хоровод и выстукивая пятками ритм. В этом пении, судя по описанию доктора Райта, не было привычных цивилизованному человеку мелодий – лишь скольжение голосом, без остановки на определенной высоте (на языке музыкальной теории такой вид интонирования называется экмеликой). Они ходили по кругу, постепенно увеличивая темп движения и повышая голос. Их музицирование казалось стоящему в стороне Райту просто воем.

И вот после того как вся эта ритмичная шумовая волна достигла своей, говоря языком классической музыки, кульминации, английский врач увидел «чудо» – человек, которого он совершенно не надеялся обнаружить живым, вдруг открыл глаза и стал ошалело озирается по сторонам.

Даже в состоянии клинической смерти его организм продолжал реагировать на поступающие извне импульсы музыкальной энергии, и совсем, казалось бы, угасшая душа поддалась им – произошло исцеление.

* * *

Музыкальная магия – это не вымысел, а совершенно реальный способ воздействия на человека. При желании его можно обосновать научно. Однако применение музыкальной энергетики всегда выходило – и выходит до сих пор – далеко за пределы узко понимаемой и подкрепляемой внешними наблюдениями полезности. Магические ритуалы обладают замечательным свойством: они вводят участников в транс. И музыка – часть этого сакрального действия. Конечно, древний человек понимал, что он существует и сам по себе: он сам по себе болеет и сам по себе умирает. Но вот через душевную и телесную причастность к родной общине, через забвение себя в коллективных игрищах человек отрешается от своей конечности, соединяясь и с соплеменниками, и с огромным, несоразмерным, казалось бы, человеческому существу космосом. Космос всегда бывает представлен в виде конкретного места обитания людей, в кру-

говороте времен: размеренное чередование сезонов и природных циклов создает ощущение постоянства и бесконечности – так возникает вера в вечную жизнь.

Путь к чудесам и к экстазу в архаичной культуре – короткий, и если цивилизованного человека до восторга и самозабвения надо доводить посредством сложной, полной рефлексии музыки, например, одной из позднеромантических симфоний, продолжающихся более часа, то человеку древнему впасть в экстаз «ничего не стоило». С помощью пения и танцев, то есть с помощью музыки в широком понимании этого слова, люди забывают не только о том, что они индивиды внутри сообщества, – они забывают и о том, что это сообщество отъединено от космоса. В конечном же итоге древнее человечество преодолевает – с помощью архаичных экстатических обрядов – отъединенность от вечности или, иными словами, смерть.

Одна из важнейших задач архаического обряда – воссоздать единство живых людей и их предков, которые ушли в мир иной, но с которыми происходит каждодневное общение, которые играют в жизни племени огромную роль, выступая законодателями, учителями и советчиками.

Специальными посредниками между людьми и духами могут служить шаманы, но и без их усилий мертвые просто присоединяются к сородичам как участники религиозного действия. Тем самым преодолевается невыносимое для человеческого сознания разделение на тех, кто находится в этом мире, и тех, кто из него ушел, смягчается сильнейший травматический эффект...

Любой подобный ритуал насквозь музыкален! Энергия пульсирует в телах людей, сливается в единый поток и направляется в Космос. И некогда разорвавшаяся пуповина восстанавливается. Физическое ощущение бессмертия, которое давал людям такой ритуал, не идет ни в какое сравнение с чисто рассудочной верой в вечную жизнь, в бессмертие человеческой души.

Именно благодаря своей изначальной музыкальности религиозный опыт воспринимается как безусловный и не подлежащий сомнению. Конечно, религия существует и в виде вероучения, и в виде богословских трактатов, и в виде особого круга эмоций, и в виде мистического опыта. Но коренится она именно в сочетании внутреннего и внешнего движения, в сочетании внутренней и внешней жизни, которая стремится к преодолению своей отъединенности от мира, к преодолению своей конечности во времени.

* * *

Потребность человека впасть в экстатическое состояние¹ очень велика и никуда в наше время не исчезла. Она постоянно находит себе новые формы. Первыми на ум здесь приходят концерты культовых музыкальных групп. Или возьмем, к примеру, футбол. Что происходит с болельщиками на стадионе? Кипение страстей на трибунах. Сильные эмоции, которые погружают нас в некое забытие. Разыгрывается действие: один молодой человек бьет по мячу ногой, другой – головой, спортивный снаряд летит, изредка попадает в ворота... Нетрудно заметить, что футбольный стадион является средоточием своеобразной музыкальности. Образуется сильная, насыщенная энергетикой шумовая атмосфера, и многие люди ходят на стадион не для вникания в тонкости тактических построений, а для того чтобы поорать кричалки, послушать свист, потанцевать вместе с другими фанами. И не случайно трибуны стадиона имеют округлую форму – возникает ощущение, будто запущенная активными болельщиками волна движения и звуков бесконечна (заметим заодно, что круг неслучайно входит в число важнейших древних символов).

¹ Напомню, что само слово «экстаз» (др. – греч. ἔκστασις), возникшее в связи с практикой античных религиозных мистерий, означает «выход за пределы», «исступление», то есть в конечном итоге преодоление индивидуальной ограниченности.

Конечно, субкультура футбольных и прочих фанатов – квазирелигиозный феномен. Это подобие некоего разыгрываемого мифа, как, скажем, в древнегреческом театре. Только за мифом в античности стояли размышления о вечности мироздания и о мудрости наилучших социальных порядков, а смысл футбольного зрелища или рок-концерта сводится в конечном итоге к триггерам, которые возбуждают в нас кипение первобытной эмоциональности и дают ей организованный, а значит, более или менее безвредный выход.

Бог и музы

Само слово «музыка» имеет древнегреческое происхождение, как и многие важнейшие музыкальные понятия (гамма, мелодия, гармония, полифония, тональность). Античная теория действительно оказала значительное влияние на развитие музыкального языка, особенно в эпохи Средневековья и Возрождения, главным образом – в плане высотной и ритмической организации звуков. Поскольку старинные щипковые инструменты, в том числе любимые греками лира и кифара, плохо держали строй, умение настраивать и подстраивать их струны прямо по ходу выступления было одним из основных критериев музыкального профессионализма.

В помощь практикам античные ученые математически обосновали множество разновидностей звукоряда – именно они и сохранились для потомков, в то время как ни одного музыкального произведения древнегреческого или древнеримского автора нам не известно. И дело не в том, что их уничтожило безжалостное время, – ничего подобного в те далекие времена в принципе не существовало.

* * *

Мусические искусства древних греков – явление гораздо более широкое, чем собственно музыка. В сложной системе видов искусства, которую тщательно описывает, к примеру, такой великий мыслитель древности, как Платон, к этой категории относились поэзия и красноречие, пение и игра на музыкальных инструментах, а также искусство танца (орхестрика). Объединяло их всех божественное происхождение – древнегреческой «музыкой» занимались прежде всего музы и уже только потом люди. «Мусическое искусство» и есть в прямом смысле деятельность муз, которой управляет бог².

Истинным источником творчества, по Платону, является вдохновение, и это значит, что поэт вещает не от своего имени – поэтическое слово в чем-то родственно речи прорицателя или жреца. Философ отказывает в подобном божественном происхождении искусству исполнителей на музыкальных инструментах и многих других артистов – хотя сегодня мы склонны приписывать вдохновение любой творческой личности.

Творческое вдохновение можно объяснять как чисто человеческий феномен – деятельность подсознательных слоев психики, их попытку решить проблемы, неразрешимые на сознательном уровне. Так поступает, в частности, Фрейд, выдвигая теорию сублимации. Но уже другой не менее знаменитый психоаналитик, Юнг, описывая архетипы коллективного бессознательного, по сути выводит источник творчества за пределы индивидуального сознания. Здесь мы вступаем на скользкий путь: в иных случаях очень хочется сказать, что тот или иной шедевр создан боговдохновенно (или наоборот, что музыка иных композиторов носит демонический характер), и отказать нам в праве на такие спонтанно возникающие личностные оценки совершенно невозможно. Но и никаких объективных оснований определять внешний источник вдохновения у нас нет: «божественной» мы, скорее всего, назовем ту музыку, которая нам нравится и которая благотворно воздействует на нашу психику, кажется нам понятной и обладает хорошей репутацией.

² Чаще всего Платон упоминает Аполлона – как Мусагета, «предводителя Муз», однако в качестве наставника Муз у него называется и Эрот.

* * *

Явный приоритет, который Платон – вместе со многими греческими мыслителями – отдает поэзии перед другими видами «искусства муз», требует развернутого пояснения. Как правило, античная поэзия пелась, а если и не пелась, то произносилась нараспев, и тонкие модуляции голоса – не только в поэзии, но и, скажем, в речи оратора – были важнейшим выразительным средством, по сути дела музыкальным. Само слово «лирика» ясно указывает нам на то, что свои стихи древние греки предпочитали исполнять под аккомпанемент лиры – небольшого любительского инструмента – или его профессионального аналога, кифары. Связь музыки и поэзии была настолько тесной, что никакого музыкального ритма и метра, отдельного от принятых поэтических размеров, в античности, по-видимому, не существовало. По крайней мере, когда в эллинистическую эпоху ученые мужи стали забавляться экспериментами с записью собственно музыкальной части поэтического искусства, они ограничились изобретением значков, фиксирующих положение звука в соответствующей гамме, – нотировать ритм не имело для них смысла.

Более того, во многих случаях поэзия еще и танцевалась. Из танца в поэтическую терминологию пришли такие понятия, как стопа и строфа. Происхождение последнего термина (др. – греч. *отроφή* буквально означает «поворот») связано с пением трагического хора: двигаясь по оркестре сначала в одну, а затем в другую сторону, хор исполнял соответственно строфу и антистрофу (совершенно аналогичные по структуре) и, наконец, остановившись для отдыха, – эпод.

Разумеется, неразрывного единства поэзии, музыки и танца («триединой хореи», о которой пишут иногда в книгах об античном искусстве) в период высокого развития культуры в реальности не существовало: речь должна идти скорее о близком родстве трех мусических искусств.

И тем не менее не случайно древние греки мыслили – в идеале – эти три искусства едиными. Все они так или иначе коренятся в телесном движении, что лучше всего заметно и неоспоримо в отношении танца. Любая работа человеческого голоса – но пение в особой мере – заключается в постоянном внутреннем движении и основана на сложной и непрерывной перестройке голосового аппарата (управление движением воздушного столба, колебаниями голосовых связок, вибрацией грудных и головных резонаторов)... А что же поэзия? Поэзия – это тоже голос, а не слова, записанные на бумаге. От движущихся в танце членов человеческого тела она берет свою размеренность, от музыки – тонкие градации внутреннего напряжения. Музыка не просто придает поэтически организованному тексту эмоциональную окрашенность *post factum* – она предшествует поэзии, слово которой прорезает музыку подобно тому, как сама музыка вырывается на волю из интимной тесноты тела.

С технической точки зрения категорией, объединяющей танец, музыку и поэзию, является ритм – термин, произошедший от глагола *ῥέω* («течь», «струиться»). Но что именно течет в древнегреческой хоре? К какой части человеческого существа она обращена? Очевидно, что здесь имеется в виду душа. Душа – одна из первичных, очевидных и вместе с тем с трудом поддающихся определению реальных, с которыми имеет дело человек. Заметить присутствие души в теле проще простого – для этого достаточно отличать живое от мертвого. Но обнаружить в теле душу как нечто осязаемо-материальное нельзя. Само представление о душе сложилось в результате наблюдения за жизнью тела, которая всегда является чем-то большим, чем суммарная деятельность всех телесных органов, – античный платонизм пошел еще дальше, сформулировав учение о бессмертии бестелесной души.

Одухотворенность и вдохновенность человеческого существа наиболее ярко проявлялась в античности как раз в сфере мусических искусств. Но если танец уклоняется в сторону чистой

игры жизненных сил, а поэзия служит живительным истоком мысли, то музыка, располагаясь между этими полюсами, и является, пожалуй, тем искусством, в котором человеческая душа получает свое наиболее чистое и полное выражение.

Впрочем, стоит еще раз напомнить о том, что музыки как таковой античность не знала. И если игра на инструментах, будучи особым профессиональным умением, еще могла претендовать на относительную самостоятельность (при этом идея инструментальной пьесы, не являющейся ни сопровождением, ни звукоподражанием, была античному человеку чужда и непонятна), то пение входило в число навыков, необходимых людям разных творческих профессий: поэтам и рапсодам, театральным актерам, в каком-то смысле также и ораторам – все они стоят у истоков европейского музыкального искусства.

Космический строй фольклора

Непосредственность религиозного опыта у древнего человека не означает, что он был лучше нас в этическом отношении. Он был проще. Он меньше рефлексировал. Его жизнь была тяжка – вероятно, он и не мог позволить себе столько горьких философских мыслей, сколько позволительно современному, социально защищенному жителю большого города. Сам его мир был более простым, жестоким и лишенным многих привычных нам «роскошеств».

Возможно, способность к сильным экстатическим переживаниям была своеобразной компенсацией за неизбежные тяготы и риски. К тому же нам не дано влезть в чужую шкуру и в точности узнать, каким был архаичный опыт бессмертия. То, о чем я здесь рассуждаю, не исторические факты, а культурный миф, актуальный для «цивилизованных» времен, вплоть до наших дней.

В этой связи полезно обратиться к феномену народного творчества и выяснить, что в конечном итоге весь фольклор связан с двумя стратегиями, характерными для любых первобытных сообществ: стратегией выживания и стратегией пользы. Все обряды имеют чисто практическую цель. Для этого же была нужна система табу, запретов, на которых держится всякая социальность. Потому что в традиционном обществе именно ограничения – важнейший залог выживания.

Рассмотрим конкретный обряд, который чрезвычайно важен в жизни русской крестьянской общины, – свадьбу. Как мы знаем, русская свадьба обычно связана с плачем. Плач невесты, ее подружек, родителей, которые расстаются со своими детьми... Что здесь важно? В архаической фольклорной культуре нет такого естественного для цивилизованного человека понятия, как «искренность». Человек в этом плаче не выражает свои чувства, а играет установленную от века и поощряемую обществом роль. Невеста должна плакать вне зависимости от того, радуется она тому, что выходит замуж, или нет.

Превращение невесты в жену – это инициация, переход из одного личностного и социального статуса в другой. Поэтому девушка должна не просто плакать – она должна рыдать. В одной из записанных в Архангельской области обрядовых песен поется о том, что девушке «тошинехонько», что ее буквально воротит – и это, говорит нам обряд, – очень хорошо! Потому что если девка переживает, значит, все правильно. Значит, этот переход из одного мира в другой для нее – серьезный шаг. Она любила своих родителей, – теперь будет верной женой.

Суть обряда состоит в нивелировании личного опыта человека, в смягчении его остроты, в возможности растворить его в опыте всеобщем и вневременном. Давайте представим себе, как человек во что-то обряжается. Например, та же невеста – не едет за дорогим, сногшибательным одеянием в бутик, а идет к сундуку и достает то самое платье, в котором ее бабушка выходила замуж. Почему она так поступает? Потому что бабушка вышла замуж и благополучно родила детей. Эти дети нарожали новых деток, и тоже все прошло благополучно. А ведь для женщины-крестьянки каждые роды были экстремальным путешествием, из которого она могла и не вернуться. Когда жизнью людей управляет страх, в его атмосфере главной ценностью становится неизменность, незыблемость, повторяемость.

* * *

Все жанры фольклора строго функциональны. Веснянки помогают солнышку греть землю и оживлять природу. Девки заговивают в лесу солнце, направляя к нему свою молодую энергию. Весенние пляски вроде «А мы просо сеяли» помогают юношам и девушкам присмотреться друг к другу и найти себе подходящую пару. Свадебный обряд помогает создать крепкую семью со здоровым потомством.

Обряд тоталитарен. Он уничтожает всякую мысль о возможной случайности, о каком-либо развитии. Однако, несмотря на все это, он прекрасен тем, что в нем есть игровое начало. Люди действуют всерьез – и одновременно веселятся. Они играют с природой.

Ведь архаичный человек крайне уязвим, он постоянно находится в ситуации неопределенности. Он вынужден соблюдать ритуал, чтобы как-то упорядочить свой мир, создать в нем некое постоянство. Но при этом он же и заигрывает с этим миром. И вот здесь впервые возникает эстетика, рождается то, что мы уже с полным правом называем искусством. В искусстве всегда присутствует игровое начало – возможность не всерьез, а как бы понарошку нарушать запреты, нащупывать границы дозволенного.

В «обществе выживания» обряд стабилизирует мировой порядок, а игра с силами природы – необходимая разрядка накопившейся витальной энергии: мы не рискуем разрушить вековые устои бытия, исторгая ее из наших человеческих телес... «Общество развития» устроено по-иному: установленные запреты не нарушаются открыто, однако при помощи искусства, в том числе музыкального, появляется возможность делать такие вещи, которые за пределами художественного творчества будут восприниматься как святотатственные, опасные и разрушительные. Приоритеты изменились, архаика стала достоянием прошлого. Хотя и не до конца.

Бремя цивилизации

Нам постоянно приходится выбирать одно из двух: либо ты – архаичный по сути человек, и радость тебе дана более или менее непосредственно, в ощущениях, либо ты перерезаешь эту пуповину – и становишься личностью. Цивилизованное человечество выбрало второй путь. Получилось так, что бремя личности нам в конечном итоге важнее, чем окрыляющее нас вдохновение. Музыка изменилась.

Блага цивилизации даются нам с огромным трудом. Ведь на протяжении всей истории есть вечный соблазн – отрешиться от всего сложного и погрузиться в первобытное блаженство. И поэтому мы всегда ходим по краю пропасти, рискуя вновь погрузиться в варварство.

Духовное совершенствование неизбежно связано с потерями, страданиями и ностальгией. Наше восхождение сопровождается желанием в какой-то момент остановиться, оглянуться назад и подумать о том, как же хорошо было внизу. Да, человечество создано так, что оно обязано развиваться духовно. Однако мы восходим – а притяжение первобытного сохраняется. И архаика нам необходима. Интеллектуал с удовольствием бывает на рок-концертах или футбольных матчах – и этим возмещает в себе нехватку той экстатической древней радости. Однако при этом он ценит свою личность, и ему жалко, да и просто невозможно от этой личности отказаться.

* * *

Культура Нового времени словно открыла для европейцев жестокость традиционного мироустройства и поставила под сомнение благость Бога. По-видимому, этот бунт – переживавшийся очень остро и гораздо чаще выражавшийся скорее в богоискательстве, чем в богоборчестве, – был неизбежной составляющей перехода от традиции к модерну, от ценностей выживания к ценностям развития.

И как бы мы сегодня ни относились к той эпохе, нельзя не признать, что она дала сильнейший импульс к творчеству, к эволюции и расцвету искусства, особенно такого сложного, как музыкальное, к появлению шедевров, образовавших нечто вроде второго, гуманистического «канона культуры» (наряду с библейскими и античными текстами).

Неудивительно, что многие главы этой книги посвящены творчеству композиторов-классиков, чьи отношения с Богом и с Церковью были запутанны и противоречивы. В своих размышлениях я постарался быть честным и деликатным в той мере, в которой это возможно в одновременности, – коль скоро нельзя обойти вопрос о личности творца музыки и о его духовных поисках, мы не должны ни смаковать естественные человеческие слабости, ни пытаться писать «иконы» вместо исторических портретов.

Немалое место в книге уделено и творчеству композиторов XX века – эпохи, когда нововременной бунт утратил свою актуальность и, более того, возникла определенная мода на личную религиозность, на восстановление в музыке прерванной некогда духовной традиции. Современным композиторам выгоднее служить адвокатами Бога, а не Его обвинителями – при этом они могут выступать с совершенно разных позиций (показательны в этом плане такие фигуры прошлого столетия, как Игорь Стравинский, Оливье Мессиа́н, Карлхайнц Штокхаузен). Думается, что и в этом случае дело обстоит не так просто. И неоязычество массовой культуры, и неорелигиозность мастеров высокого музыкального искусства (в которой элементы христианства могут играть весьма значительную роль) являются частью истории западного нигилизма. Их расцвету предшествовало знаменательное, но оставшееся как-то недорефлектированным событие: умер не Бог, умерло богоискательство – интеллектуально честное и экзи-

стенциально напряженное стремление людей культуры и искусства понять Бога, вместить Его и Его благодать в рамки доступных человеку представлений.

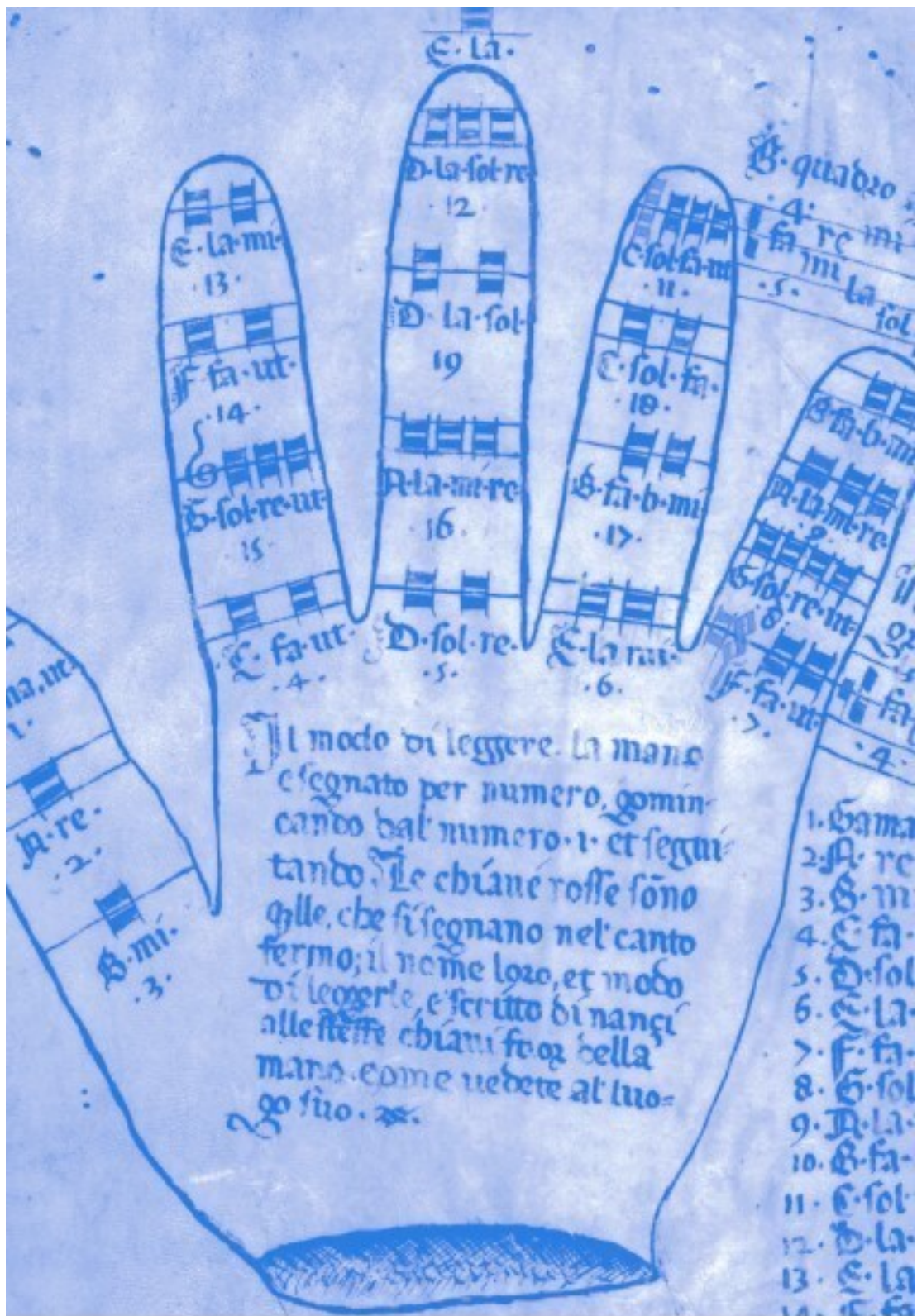
На смену этому пришло, с одной стороны, глубинное смирение с конечностью бытия и некая фундаментальная безутешность, а с другой стороны, диффузность религиозных взглядов, их размытость и конформизм. Писать великую музыку в такой ситуации оказывается совсем непросто, и еще сложнее – говорить при этом с людьми нашего времени на доступном им языке.

Но удел современного художника, как и современного интеллектуала, – быть честным и не забывать своей миссии в мире: отсветами архаического восторга возжигать подлинную радость и возвращать ощущение вселенской красоты человеческой душе, утверждать нас в любви к жизни, к ближнему и к нашему Творцу.

Вся история музыки в каком-то смысле обращена в прошлое. В каждую эпоху – даже в авангардную – люди, музицируя, стремятся тем или иным способом вернуться в Эдемский сад и обрести то первоначальное ощущение чистой радости, которое известно нам лишь как отсвет. И когда композитор, создавая произведение высокого искусства, актуализирует этот «потерянный рай» в звуках своей музыки или хотя бы пробуждает в нас тоску о нем, его творение начинает преображать и очищать человеческие души – не все, разумеется, а те, что открыты для подобного целительного переживания. Именно в такой музыке, кажется нам, и присутствует Бог.

Глава 2

Музыка и мысль



Интонация смысла

Наверное, многим людям, когда они смотрят на пианиста, играющего по памяти музыкальное произведение продолжительностью 30–40 минут, приходит в голову мысль: «А как он все это запомнил?» Ведь если мы представим себе нотный текст и посчитаем в нем количество знаков, их наберется далеко не одна тысяча.

При этом в музыкальной партитуре фиксируют не только высоту звуков, но и ритм, и динамические оттенки, и способы артикуляции звука. В результате если мы попытаемся представить себе, сколько самых разных вещей нужно запомнить пианисту, то будет складываться впечатление, что он хранит мегабайты сведений, касающихся всех тонкостей музыкальной интерпретации. И вот отнюдь не компьютер, а человек легко выдает нам эти единицы информации в нужном порядке. Неужели он фокусник?!

Секрет прост: музыкант, конечно же, не запоминает эти многие тысячи знаков нотного текста наподобие математической последовательности. Хороший исполнитель помнит произведение «просто» как одну интонацию, начинает и заканчивает его как смысловое целое. (Когда мы говорим, что пианист играет хорошо? Когда он нас «берет за душу» и ведет по пьесе, и мы сами воспринимаем это произведение «на одном дыхании».) И тогда все, что есть в этом целом, все, что собрано в нем напряжением интеллекта, – возможно, десятки тысяч единиц музыкальной информации – чудесным образом встает на свои места. Так полное подчинение интонируемому смыслу (термин Б. В. Асафьева) безгранично расширяет человеческие возможности.

В некотором отношении нет разницы между подвыпившим гулякой, который, увидев луну над морем, от восторга запел, и пианистом, сыгравшим виртуозную программу на концерте. Оба они сделали это на одном дыхании. Но, как мы понимаем, разница все-таки имеется, ведь человек – высокоорганизованное существо, и хотя иногда кажется, что для разрешения всех жизненных проблем достаточно «повыть на луну», ограничиться этим невозможно. На протяжении веков усложнялось музыкальное мышление: увеличивалась степень абстрактности, возрастала роль чистой мысли; именно в этом историческом измерении музыка и становится искусством.

* * *

Развитие было постепенным. Сначала человек использовал в качестве источника звука свое тело (топот, хлопки в ладоши) и свой голос. Но для того, чтобы интонировать всё более сложные смыслы, чтобы научиться созерцать музыку абстрактно, надо было ее от человеческого тела оторвать – перейти к игре на музыкальных инструментах. А музыкальный инструмент – феномен совершенно особый: с одной стороны, это просто деревяшка (или, к примеру, берцовая кость врага, в которую можно свистеть и испытывать от этого варварский, первобытный восторг), а с другой – любой профессиональный исполнитель понимает, что по-настоящему играть на инструменте можно только тогда, когда он становится частью твоего тела.

Каждый из инструментов, подражая определенным музыкальным способностям человека, реализует их на таком уровне, который недоступен нам – в силу физических ограничений³. Скрипка, например, поет так, как человек петь не в состоянии, – она превышает потенциал его голоса и по диапазону, и по широте кантилены⁴, и по тонкости нюансировки.

³ В данном отношении музыкальные инструменты не отличаются принципиально от хозяйственных: одно дело копать землю лопатой, а другое – ладонями рук.

⁴ Кантиленой (лат. *cantilena* – «пение») называют плавные мелодии, исполняемые на длительном дыхании (реальном, у

Интонируя голосом, искусный певец создает тонкие мелодические узоры, так называемые мелизмы, – но исполнитель во время игры на музыкальном инструменте начинает невольно анализировать эту мелизматику и те сложные психофизиологические и эмоциональные процессы, которые за ней стоят.

Возьмем, казалось бы, самое простое и элементарное в музыке – знакомую всем со школьной скамьи гамму: «Семь всего лишь нот на свете: до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Ты запомни ноты эти и в тетрадку занеси». Сегодня эти ноты мыслятся нами как данность. Однако в древности человек гаммы не знал. У племен, сохранивших архаическое пение, высота звука не дифференцирована: голос просто скользит по звуковысотному пространству, не фиксируя отдельные высоты-тоны. Поэтому для древних греков было так важно обнаружить и сформулировать различие между музыкальным и речевым мелосами (подобные вещи очень содержательно излагает, например, Аристоксен Тарентский в трактате «Элементы гармонии», IV век до н. э.). С осознания и теоретического описания различных видов звукоряда в музыке начинается цивилизация.

Фиксация тонов – это довольно сложный психический процесс. Если анализировать звуки, пропетые голосом, с помощью компьютера, выясняется, что никаких тонов нет, а есть «зоны». Когда певец, интонирующий очень чисто, поет, например, звук «до» – на самом деле это не стабильный тон, а сложная, изменчивая траектория. Поэтому осознание «простейших» семи нот как фундаментальных элементов музыки – это результат долгого и сложного пути, пройденного человечеством за несколько тысячелетий. Что уж говорить обо всем остальном...

Музыка в цифрах и графике

Само понятие музыки в средневековой Европе относилось не столько к практике, сколько к теории – к трактатам, в которых структура музыкальных ладов и разнообразие интервалов обосновывались математически. Стройность, присущая различным сочетаниям музыкальных звуков, напрямую соотносилась при этом с представлением о мировой гармонии, унаследованном от античности, – так, звучание наиболее слитных и простых в математическом выражении консонансов (октав, квинт, кварт) напоминало о совершенстве Божественного творения.

Вторжение разума в музыкальную материю случилось давно: практически в любой высоко развитой культуре древности теоретическая модель музыкального строя служит эталоном структуры космоса. Отдельные звуки гаммы и музыкальные интервалы наделяются символическими значениями, связывающими музыку с мироустройством, – их уподобляют планетам, стихиям, первоэлементам.

Во времена поздней античности были предприняты попытки создать особую форму музыкального письма – при помощи букв древнегреческого и финикийского алфавитов⁵. В каролингскую эпоху, начиная с IX века, можно видеть, как над словами, пропеваемыми во время богослужения, появляются невмы – значки, которые образуют сложную систему музыкальной графики. Так зарождается нотный текст.

Изобретение нотации делает музицирование более удобным, но вместе с тем привносит в него элемент условности. Мы рисуем линейки, располагаем «нотки» (*notulae*) на воображаемой лесенке – но голос-то текущий, а лесенка предполагает шаги. Никто не хотел вторгаться в саму природу музыки, но это невольно происходит – по самым разным причинам: как показать певцам направление и точный интервал движения голоса? как композитору сохранить музыку для потомков, не полагаясь на изменчивую человеческую память? В ответ на подобные запросы музыкальной практики появлялись разные способы визуализировать звуки – от Гвидоновой руки⁶ до графической партитуры. Так или иначе, с появлением нотного текста открывается возможность осуществлять над ним разнообразные интеллектуальные процедуры, вплоть до превращения записанной музыки в систему экстрамузыкальных символов.

К XX веку символизация нотной записи дошла до той стадии, когда музыкальный текст уже может быть превращен в чистую графику, которую переводят в звуки согласно специально разработанному коду (более того, у композитора есть возможность «передоверить» выбор звукового решения исполнителю, как это происходит в «индетерминированной музыке» американца Джона Кейджа).

Но и традиционная нотация на пяти линейках допускает такое прочтение авторского замысла, о котором невозможно догадаться на основе одного лишь звучания. Например, Лирическая сюита (1926) Альбана Берга, как выяснилось спустя много лет после смерти композитора, представляет собой историю его горячей и вместе с тем осознанно мифологизируемой любви к Ханне Фукс – зашифрованную в латинских буквах (которыми в музыкальной теории принято обозначать каждую из нот⁷) и числах.

⁵ Благодаря подобным опытам сегодня имеется возможность реконструировать некоторые обрывки нотированных древнегреческих мелодий. Но составить хоть сколько-нибудь полное представление о том, как звучала античная музыка, по этим маленьким фрагментам нельзя.

⁶ Гвидонова рука – наглядное пособие в музыкальной педагогике Средних веков и Возрождения. Название связывают с именем монаха Гвидо Аретинского, который обучал мальчиков-певчих церковным мелодиям, показывая им ступени звуко-ряда на суставах пальцев.

⁷ Так, ля обозначается буквой *a*, си-бемоль – *b*, до – *c*, ре – *d* и т. д.

Какой композитор гениален?

Гениальность в музыке не поддается определению. Тем не менее уровень мастерства определить можно – для этого существуют объективные основания. И самое первое, пожалуй, – это масштаб духовных проблем. Умение ставить предельные вопросы – а не просто жонглировать выхолощенными понятиями «жизнь», «смерть», «любовь», как это делает массовая культура, предлагая эрзацы ответов. Ставя свои вопросы, высокое искусство осознает, что исчерпывающих ответов на них нет.

Второе – способность сложно и оригинально структурировать течение музыкального времени, наполняя его уникальной интонацией. Идейное содержание само по себе не означает в музыке ничего, если оно не слито с музыкальной тканью и не воплощается по музыкальным законам.

И конечно же, композитор должен владеть музыкальным языком своей эпохи. Язык может казаться нам простым – однако настоящая музыка простой никогда не бывает. Когда говорят: «Как у Моцарта все гениально просто!» – это заблуждение. Да, гениально, но не просто.

Иллюзию простоты и доступности в музыке Моцарта создает высочайший уровень композиторского мастерства, которое в чем-то сродни мастерству природы: в обоих случаях сложные и совершенные творения рождаются как бы сами собой, без видимых наблюдателю усилий.

* * *

Иногда задают вопрос – а как вообще следует слушать музыку? Надо ли при этом расслабляться, представлять себе какие-нибудь картинки? А что делать, если становится скучно?.. Не пытайтесь сделать что-то особенное – попробуйте открыться звучащему фрагменту музыки, вступить с ним в эмоциональный контакт. Общение с подлинным шедевром сродни знакомству со сложной, внутренне богатой человеческой личностью – чем дольше оно длится, тем лучше. Начните с элементарных наблюдений: подумайте, какие мысли, чувства и ассоциации музыка вызывает, обратите внимание на те элементы, которые запоминаются прежде всего, попытайтесь структурировать прослушанное, вычленив разделы музыкальной формы. По мере накопления слушательского опыта у вас возникнет, вероятно, желание более тонко анализировать музыкальную ткань и форму, пользуясь для этого хотя бы минимальным запасом терминов, разбираться в эстетических проблемах, которые искусство решало в разные исторические эпохи. Вам захочется понять, каким образом произведение «работает» с вашим человеческим опытом, что оно в нем актуализирует.

При этом я не уверен, что лучшие классические произведения должны быть непременной частью культурного кругозора каждого человека. Вершинные достижения музыкального искусства требуют от слушателя самоотдачи, готовности сопереживать, испытывать боль и предаваться не самым приятным размышлениям. Но всякий ли человек готов терпеть боль ради полноты бытия? Популярная музыка предлагает потребителям большую линейку «обезболивающих средств», за которыми можно скоротать жизнь. И в прошлом количество пьес, не претендующих на высоту мысли, было очень велико – правда, значительная их часть ныне забыта, поэтому наши представления о том, что преобладало в музыкальном опыте людей в минувшие времена, существенно искажены.

Музыка постоянно колеблется между тоской человека о потерянном рае, необходимостью постигать сложность человеческого бытия – и потреблением, причем «потреблять» в наши времена можно и высокое искусство.

И все-таки просто прийти на концерт классической музыки, чтобы расслабиться, – недостаточно; она явно предназначена для чего-то большего. Ведь вряд ли вы сможете изучить историю западноевропейской философии, расслабившись и блаженно закрыв глаза. А духовная история музыки ничуть не менее сложна и насыщена идеями.

* * *

Судьбы музыкального искусства прослеживаются в этой книге в перспективе стремления европейской классической музыки стать тем языком, на котором преодолевший собственную ограниченность человек сможет не только выразить свое преклонение перед Творцом и Спасителем, но и вступить с Ним в диалог, в надежде получить ответ примерно на те же вопросы, которые адресовал Господу праведный Иов. Возможно, в этом проявились и сила, и слабость западного религиозного творчества: с одной стороны, предельное напряжение мысли и творческой фантазии, эмоциональный накал, с другой – опасность создать такое представление о Боге, которое будет слишком хорошо согласовываться с несовершенством тварного мира. Не случайно западноевропейские композиторы XX и XXI веков в своих духовных поисках так часто обращают взоры в сторону Востока – не обделяя вниманием и уникальный опыт православного христианства.

Образ смиренного монаха-исихаста предельно контрастен парадному портрету «великого композитора»: кажется, что его тихая молитва как ничто другое противоположна «слишком человеческому» музыкальному искусству. Но сама классическая музыка, которую иногда по недоразумению называют «светской», в стремлении ее творцов выйти за пределы человеческой ограниченности нуждается в таком «ином» – в «не-музыке». Это «иное» и станет беззвучным контрапунктом к музыкальной истории Европы, намеченной пунктиром в последующих главах.

Глава 3

Средневековье: музыка в христианском обществе



Разгульно-светское и религиозно-благочестивое

Средневековье – самая мифологизированная из всех эпох в истории музыки, да и, может быть, в истории европейской культуры. Притом мифологизировали эту эпоху не единожды. Сначала, во времена Ренессанса, возникло представление о варварских «темных веках», пришедших на смену солнечной и рациональной античности. Впоследствии маятник качнулся в другую сторону, и в романтическом XIX столетии был придуман образ Средневековья как христианской эпохи, аскетичной и благочестивой, с отдельными недостатками, из числа тех, что только украшают совершенство добродетели. Модернизация европейского общества стала восприниматься как «обмирщение», отказ от христианских ценностей и греховный соблазн своеволия, в который впало возгордившееся человечество. Пожалуй, стоит предупредить читателей, что подобные односторонние и категоричные описания идеологизированы и далеки от полноты сложной исторической картины. Если же попытаться нарисовать более объективный портрет этого периода, то мы будем наблюдать подъем новой европейской культуры, которая возникла и сложилась под мощным влиянием христианства. При этом наряду с церковной музыкой существовала развлекательная, светская, сохранившая связь со своими языческими корнями. Между ними располагались переходные явления, объединяющие то, что сегодня кажется абсолютно несовместимым, – мирские развлечения и христианское богослужение. Жизнь средневекового человека – пусть нам это покажется сейчас парадоксом – делилась на разгульно-светскую и религиозно-благочестивую, и мировоззрение такого человека не было целостным, хотя и являлось вполне гармоничным.

Временные рамки Средневековья очень расплывчаты. Реальные представления о музыке этой эпохи мы имеем, начиная примерно с каролингских времен, то есть с VIII века.

А наиболее полное наше знание относится скорее к векам XII–XIV. Это очень большое историческое полотно, пестрое и неоднородное. Не игнорируя различия образующих его цветов, мы попытаемся понять средневековую музыкальную эпоху как единое духовное целое. Нам не дано услышать музыку тех времен в ее подлинном звучании – мы можем лишь его реконструировать, привнося частицу собственной фантазии в осколки имеющихся документальных свидетельств. Так и поступают сегодня исполнители, специализирующиеся на средневековом репертуаре⁸. Ведь музыкальная культура была преимущественно устной, а уцелевшие записи – это, как правило, не сочинения, а каким-то образом занесенные на бумагу фрагменты отзвучавшей музыки. И даже то, что относится к периоду позднего Средневековья и напоминает собственно авторские произведения, – на проверку обычно оказывается отредактированными импровизациями.

* * *

Музыка христианского богослужения – очень важная и лучше всего сохранившаяся часть средневекового наследия. Она не исполнялась отдельно от литургии и не рассматривалась как что-то самостоятельное. Такое искусство возносит литургическое слово под своды храма, подчеркивая его весомость, сакральный смысл и возвышая души молящихся. Существует оно в виде богослужебного, прежде всего годового, но также суточного и недельного круга молитв. Молитвенный текст – поется он или читается нараспев – невозможно представить без музыкальной интонации. Человек, целиком погруженный в мир христианской литургии и организующий время своей жизни богослужебными кругами, становится носителем совокупной памяти

⁸ Список произведений с рекомендациями см. на с. 406–415.

христианства. И во всем этом заключается суть музыкального интонирования европейского Средневековья.

Конечно, в такой интонации есть место и музыкальной искусности, и совсем безыскусным формам музицирования. Многое зависит от внешних обстоятельств, от ритма службы. Длинный богослужебный текст, допустим Символ веры, и сегодня поют в подвижном темпе, не распевая слоги, – запомнить и осмысленно произнести его пункты и артикулы помогают только ритм и простейшие интонации. В некоторые же моменты богослужение, особенно для прихожан, как бы приостанавливается, и тогда мелизматика, то есть широкие распевы слов – прочувствованные, интонационно сложные, – выступает на первый план: таковы возгласы «Аллилуйя» в моменты особого ликования в Пасхальный период или глубокие, но очень короткие тексты, вроде молитвы «Господи, помилуй» (в латинском обряде *Kyrie eleison*).

При этом христианское богослужение с самого начала допускало и чувственные элементы – то, что можно назвать музыкальностью в чистом виде. И мы хорошо знаем, например, из «Исповеди» Блаженного Августина, что у такого совестливого человека, каким был этот святой, вопрос о литургическом пении вызывал сильнейшее сомнение. Не соблазняет ли христианина эта красота, радость и эмоциональная наполненность, не отвлекает ли она его от мыслей о Боге?⁹

Христианская культура складывалась, особенно поначалу, в полемике с экстатическими позднеантичными языческими культами и старалась изгонять из себя избыток физиологии, плотское начало – а ведь музыка ориентирована телесно, предполагает элемент наслаждения. Но и христиане первых веков оставались людьми, и у них существовала большая потребность в красоте – для привлечения в общину новых братьев и сестер, но не только. Интонационно сложная мелизматика не просто доставляла душе наслаждение – она помогала ей обращаться к Богу.

* * *

Непросто обстояло дело и с церковным многоголосием. Оно берет начало еще в фольклоре – петь многоголосно гораздо более естественно, чем одногласно. Многоголосие церковное, видимо, тоже существовало почти всегда, и разумеется, долгое время – в бесписьменной форме. По крайней мере, нам хорошо известны так называемые исоны в византийской традиции, то есть долгие протянутые звуки, на фоне которых исполнялась церковная мелодия, неразрывно связанная с акустикой того места, в котором она звучала, – будь это пещеры, где первые христиане совершали службы, или храмы, особенно позднесредневековые, с их очень большими гулкими пространствами. Многоголосие, реальное или даже иллюзорное, дает слушателю ощущение христианского космоса: огромного пространства, которое наполнено смыслом и красотой – глубокой, смиренной и вместе с тем не аскетичной, даже при абсолютной молитвенной сосредоточенности человека. Христианское пение открывает возможность если не для прямого общения с Богом, то, по крайней мере, для некоего экстатического выхода души в представляемый ею христианский космос – створенный, прекрасный и совершенно не измеримый человеческой мерой.

⁹ Напомню знаменитые слова этого отца Церкви: «...я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот – это поется чистыми головами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, – и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (Исповедь. Книга X, Глава XIII. Перевод М. Е. Сергиенко).

Паралитургическая радость

В эпоху Средневековья само привычное нам разделение культуры на светскую и духовную выглядит анахронизмом. Между двумя полюсами жизни человека – храмом и бытом – существовало множество «переходных явлений». Давайте представим себе какой-нибудь праздник, особенно на Западе, где Католическая церковь всегда поддерживала благочестивые радости своих прихожан. В XIX веке совокупность театрализованных представлений, приуроченных к разным праздникам церковного года, назовут термином «литургическая драма» – первые подобные действия происходили в храме и были непосредственно связаны с богослужением. Самое известное и популярное среди них – «Посещение Гроба Господня». Перед участниками литургии разыгрывалась история Воскресения Христа: три Марии приходят ко Гробу, а им является ангел с вестью о том, что Христос воскрес. Первый известный нам образец такого паралитургического представления относится к X веку, рукопись с диалогом «Кого ищите во Гробе, о жены-мироносицы?» обнаружилась в монастыре Святого Галла, расположенном ныне на территории Швейцарии.

На протяжении многих столетий монахи надевали специальные одежды и исполняли такие диалоги, чаще всего это происходило перед Пасхальной утрней. Впоследствии подобные благочестивые развлечения начали устраивать и на другие большие праздники, прежде всего на Рождество. Персонажами паралитургического театра становились не только лица, упомянутые в Священном Писании (пастухи, волхвы, царь Ирод), но и, скажем, повивальные бабки – народное сознание не могло представить себе, что Пресвятая Богородица обошлась без их помощи¹⁰.

Когда заканчивалась литургия, христианские празднества продолжались на паперти или просто на городских улицах. В позднем Средневековье каждый город гордился своим местным святым и пребывал в уверенности, что тот сотворил чудеса гораздо более впечатляющие, чем соседский. В честь святых покровителей жители городка любили организовывать шествия с праздничной музыкой и представления, во время которых дело доходило до плясок. В больших населенных пунктах, например в таком средневековом мегаполисе, как Париж, разыгрывались мистерии с участием ремесленных цехов или других объединений городских жителей. Сцены от Сотворения мира до Страшного суда изображались на разных площадках, передвижных или стационарных, все это сопровождалось музыкой, которую, разумеется, никто специально не сочинял и не записывал.

Поощряя такие действия или по крайней мере относясь к ним терпимо, Церковь одновременно и просвещала свою паству, и давала выход веселью, и помогала человеку удовлетворить потребность в творчестве. В паралитургическом средневековом празднике при желании нетрудно найти слишком светские или даже языческие элементы, некоторые библейские сцены переносились в реалии современного быта, приобретали характерные для смеховой культуры гротескные черты. В определенные дни святок пародийные действия устраивались непосредственно в храме, с участием клириков, сбрасывавших с себя на этот краткий момент бремя аскезы и утомительных трудов. Но именно через такие события в жизни человека происходила диффузия сакрального и бытового начал, во многом благодаря которой средневековая культура оказалась настолько устойчивой. Войны, эпидемии, неурожайные годы имели порой катастрофические последствия, социальная несправедливость и торжество порока часто проявлялись со всей отталкивающей очевидностью, Второе пришествие Христа, которое могло бы положить конец всем этим видимым несчастьям и безобразиям, чаялось как совсем близкое

¹⁰ Кроме того, повивальные бабки выполняли такую же функцию, что и ангелы из Пасхального диалога – направляли путников к яслям с Младенцем.

(но при этом раз за разом переносилось на новую дату) – однако ткань общества была чрезвычайно прочной, и христианское искусство, как церковное, так и паралитургическое, помогало людям сохранять радость жизни.

Гармония сфер и менестрели

Хотя средневековая музыка дошла до нас далеко не во всей своей полноте, мы знаем имена многих творческих личностей, мирян и клириков. Постепенно, к концу эпохи в христианской Европе сложились корпорации профессиональных артистов. Такие «весельчаки» научились создавать атмосферу праздника и породили традицию городской развлекательной музыки.

Эти люди жили праздно и шокировали публику своим далеким от общепринятого поведением. Тем не менее, с эпохи позднего Средневековья они стали неотъемлемой частью европейского общества. Сегодняшние звезды эстрады в известной мере являются продолжателями их дела.

На Западе они назывались менестрелями или шпильманами, а на Руси – скоморохами. В то время как все горожане следовали строгим правилам, много трудились и заботились о благочестии, представителям этого цеха полагалось скрашивать трудную жизнь обывателей и при этом иметь дурную славу, слыть «пьяницами и мошенниками». Умение шутить и устраивать розыгрыши ценилось ничуть не меньше, а в иных ситуациях даже больше собственно артистического мастерства.

Существовали разные корпорации менестрелей: придворные, городские, бродячие, оседлые. Но все эти весельчаки почти обязательно играли на музыкальных инструментах, а инструментальная культура в те времена была чрезвычайно богата, особенно с того момента, когда западная цивилизация вступила в контакт с арабским миром, в том числе вследствие военных столкновений – таких как Реконкиста и крестовые походы. Благодаря Востоку рыцарям открылся мир ярких, красочных звучаний. Из мусульманских стран в Европу пришли зычные духовые инструменты – шалмеи, в результате присоединения к ним воздушного резервуара появились популярные и ныне как атрибут этнической музыки волынки. От инструмента арабского происхождения, именовавшегося уд ('al-^oūdu, то есть «струна»), берет начало европейская лютня.

В то время как в теоретических трудах ученых монахов описывалась по античным лекалам пифагорейская «гармония сфер», для подавляющего большинства жителей средневековой Европы музыка ассоциировалась прежде всего со звучанием инструментов и мастерством людей, которые ими владели. И не в последнюю очередь слушателей поражали мощь и причудливая тембровая окраска музыкальных инструментов – если речь идет о громкозвучных, преимущественно духовых («гросси»), – или же, наоборот, ловкость пальцевых движений у исполнителей, перебирающих тихие струны.

Радости творчества не были чужды и духовные лица. Историография Нового времени создала миф о вагантах – бродячих монахах, чье музыкально-поэтическое искусство отличалось большими вольностями в смеховом описании телесности и греха. Сегодня наши представления об авторах «вагантской» поэзии существенно изменились: по-видимому, в их числе были самые образованные люди того времени и даже носители высокого духовного сана.

Самый знаменитый образец собрания средневековой поэзии и музыки был найден в начале XIX века в Баварии, в Бойернском бенедиктинском монастыре. Наряду с благочестивыми духовными песнопениями, например с литургическими играми о Страстях Христовых, в нем обнаружили разгульные стихи, шокировавшие добропорядочную буржуазную публику: кабацкие песни, песни о физиологических проявлениях любви, о бренности человеческой плоти. В середине тридцатых годов XX столетия немецкий композитор Карл Орф сочинил на основе наиболее выразительных шедевров «светской» части бойернского собрания сценическую кантату «Кармина Бурана» – ее огромный успех во всем мире положил начало увлечению средневековым искусством, которое стало восприниматься как свежее, модное, полнокровное.

Открывая для себя средневековое искусство, интуитивно прозревая его человеческую суть, мы начинаем лучше понимать, какой была жизнь людей за пределами монашеской кельи и каким подвигом при этом был труд отрешенного от мирских соблазнов аскета.

Хорал, который написал не папа Григорий

Путь к чистому музыкальному искусству и привычной нам культуре музыкального произведения был очень длинным. И в начале его находились явления, которые могут показаться сегодня крайне примитивными – точно так же, как современному человеку, пришедшему в Политехнический музей, кажутся ужасно неуклюжими какие-нибудь ламповые компьютеры шестидесятых годов прошлого века. И тем не менее, для того чтобы произошла революция музыкального мышления, требовался большой подготовительный этап.

Он начался в Средневековье. Думается, что исходной точкой послужило возникновение григорианского хорала¹¹. Рождение новой традиции окружено легендами: песнопения называли «григорианскими», объявляя их творцом папу Григория Великого (590–604). Однако знаменитый предстоятель Католической церкви точно не принадлежал к числу великих музыкантов – авторство ему приписали из лучших побуждений.

Произошло это в каролингские времена, когда в Европе образовалась новая империя во главе с Карлом Великим – на Рождество 800 года папа Лев III короновал его в Риме, якобы под воздействием Святого Духа, по крайней мере, так это было принято тогда объяснять. Новая империя нуждалась в унификации богослужения и литургических текстов – требовалось продолжить процесс, в котором папа Григорий когда-то сыграл заметную роль. Но в некотором отношении попытка придать службе единообразие пошла гораздо дальше всех предыдущих литургических реформ. Государство и церковные иерархи позволили себе вторгнуться на территорию певческого искусства, куда они обычно не заходили. Певцы того времени были воспитаны в местных традициях, которые передавались из поколения в поколение, усваивались на почти органическом уровне. Переучить таких певцов – дело практически невозможное. Особенно трудно было привить им пение, принятое тогда в Риме. Благодаря воздействию восточнохристианского искусства – через византийских монахов, бежавших на Апеннинский полуостров в смутные для их государства времена, – оно отличалось интонационно сложной мелизматикой. И когда в IX веке на территорию империи франков стали приглашать римских певцов для переучивания местных музыкантов, те почувствовали себя некомфортно. Им показалось, что над ними издеваются.

Чтобы обосновать музыкальную реформу, на титульных листах новых певческих книг стали изображать Григория Великого, записывающего свой хорал по научению Святого Духа: последний был по традиции представлен в виде голубя, спускающегося к понтифику с Небес. Так родилась легенда. А в реальности эксперимент с трансплантацией староримского пения привел к его значительному упрощению. Получилось действительно нечто особенное, не похожее ни на римский, ни на какой-либо из разрозненных местных распевов.

Интонационность григорианских мелодий еще больше упростилась после того, как в помощь церковным музыкантам была введена линейная нотация, предшествующая классической и отдаленно ее напоминающая: отразить все тонкие движения голоса, хранившиеся в памяти певца, она была неспособна. Казалось бы, остается лишь сожалеть об упадке древней монодии, процветавшей в первое христианское тысячелетие. Однако относительная простота григорианики открыла путь для творчества и новаций, которые привели в конце концов к появлению привычной нам музыки.

¹¹ Традиционное одноголосное пение римского обряда; сложилось в VIII–IX веках на территории современной Франции и сопредельных ей земель, вытеснив исторически предшествовавшее ему галликанское пение. Пройдя через многие этапы исторического развития, используется в богослужении Римско-католической церкви и по настоящий день.

Музыкальная экзегеза

В XI–XIII веках во Франции и в других европейских странах возникают центры интеллектуальной культуры, открываются первые университеты. Преподавание в них заключалось прежде всего в чтении авторитетных текстов с комментариями профессора. Благодаря этому мощный импульс к развитию получило древнее искусство толкования, представленное к тому времени в европейской традиции преимущественно экзегезой Библии. Искусство комментирования в период позднего Средневековья достигло больших высот и вышло далеко за пределы богословия и философии – удивительно, но страсть к игре схоластического интеллекта проникла и в область церковного пения.

С принятием григорианских песнопений в качестве канона литургической музыки Запада стремление к новаторству не угасло, но приняло очень своеобразную форму. Изменять освященные авторитетом Церкви мелодии было нельзя, но дополнять их – вполне возможно. В музыке IX–XII веков такие дополнения именовались по-разному, а впоследствии музыковеды придумали для них общее название – тропы.

Считается, что тропы бывают трех видов: вставные стихи (тексто-музыкальные тропы), дополнительные мелизмы (музыкальные тропы), подтекстовки мелизматических распевов (текстовые тропы). Исторические документы не объясняют, зачем понадобились все эти добавления к уже существующим хоралам, однако многие из подтекстовок носят поясняющий и, можно даже сказать, духовно-просветительский характер.

Следует иметь в виду и заботу средневековой Церкви об убранстве храмов, а также о том, чтобы совершающаяся в них служба радовала и людей, и Бога своей красотой. Тропы – а равным образом и все те новые музыкальные формы средневековой музыки, которые возникли вслед за ними, – звучали в пространстве романских и готических соборов, украшенных витражами, фресками, скульптурами. Европейцы довольно поздно заимствовали из Византии органы, однако именно на Западе этот «король музыкальных инструментов» был технически усовершенствован и стал важнейшей частью литургии. С XIV века в Католической церкви приобретает широкое распространение практика исполнять многие песнопения «поочередно» (лат. *alternatim*): органные пьесы на основе мелодии хорала (версы) могли заменять собой, например, нечетные стихи, а четные при этом пропевались обычным образом со словами. Подобное отношение к традиционным частям литургии – и особенно к их тексту – со стороны может показаться произвольным, однако оно вполне гармонично для эстетики католической службы. Циклы версов (версеты) составляли основу репертуара органиста в католических странах вплоть до XVIII столетия.

* * *

Винчестерский тропарий – первое известное нам письменное собрание многоголосных песнопений в истории западной музыки¹², и тот факт, что все они основаны на тропированных текстах, вряд ли является случайным, ведь и многие другие из дошедших до нас образцов ранней полифонии связаны с текстами «нового поколения». Самые первые из них относятся еще к IX веку и зафиксированы даже не в певческих книгах, а в теоретических трактатах, авторства не известных нам по имени ученых монахов, – *Musica enchiriadis* («Музыкальное руководство») и *Scolica enchiriadis* («Комментарий к „Музыкальному руководству“»).

Похоже, что эксперименты с записью многоголосия были для сих достойных мужей чем-то вроде интеллектуальной забавы – разумеется, они и предположить не могли, что далекими

¹² Напомню, что ранее практика церковного многоголосия носила импровизационный характер и не нотировалась.

потомками их остроумных экзерсисов станут, например, «Рондо в турецком стиле» Моцарта, «Лебедь» Камиля Сен-Санса, Государственный гимн СССР А. В. Александрова и песни из репертуара Аллы Пугачевой.

В духе научной традиции своего времени авторы первых полифонических упражнений понимают музыку как разновидность математики и часть квадривия – высшей ступени «семи свободных искусств» (системы образования в средневековой Западной Европе). Наряду с «главным голосом» (*vox principalis*) в нотированном многоголосии присутствует «исчисленный голос» (*vox organalis*). Эта новая мелодия выстроена, буквально отмерена от основной, традиционной – подобно тому, как мы отмеряем расстояние, когда хотим провести параллельную прямую. Самые первые образцы нотированного многоголосия (ныне их называют органумами) и представляли собой, по сути, упражнения в проведении параллельных прямых – линия *vox organalis* образует точную параллель к первоисточнику, по отношению к которому постоянно выдерживается один и тот же интервал из числа признанных наиболее совершенными (таковы, с точки зрения средневековой музыкальной теории, интервалы октавы и квинты). Такие анонимные композиции можно представить себе как особую разновидность музыкальных тропов – когда новая мелодия не «вклинивается» в существующий напев, как это происходило обычно, в одноголосии, а надстраивается над ним «вторым этажом».

С точки зрения высокоразвитого музыкального искусства эти первые попытки нотировать и научно обосновать многоголосие покажутся примитивными и крайне неуклюжими. Однако ключ к их пониманию, возможно, скрыт в тексте органума, записанного в трактате *Scolica enchiridis*, – антифоне, точно повторяющей последнюю строчку Псалма: «Мы, живые, благословим Господа, отныне и до века» (*Nos qui vivimus*, Пс. 113:26). Точно копируя мелодию антифона в собственной звуковысотной плоскости (на расстоянии квинты от *vox principalis* – условно говоря, «на пятом этаже»), *vox organalis*, кажется, и является тем самым гласом «ныне живущих» людей – воспроизводящих истину таким образом, чтобы не отклоняться от нее ни на йоту, но вместе с тем и не сливаться полностью с первоисточником. Так христиане, принадлежащие определенному историческому времени и совершающие богослужение «здесь и сейчас», присоединяются к вечному прославлению Господа, в котором участвует вся Церковь, без разделения на живых и мертвых, на людей, которым выпало родиться на свет в разные исторические эпохи. В конечном же итоге человеческая слава сливается с пением ангельских хоров, предстоящих Богу на Небесах. Казалось бы, наш слабый голос должен потонуть в этой вечной симфонии, однако органум определяет «ныне живущим» собственное место в гармонии мира и при этом не допускает с их стороны ни малейшего своеволия.

И если эта моя догадка верна, то у самых истоков европейской многоголосной музыки мы имеем дело не с ущербным, крайне незрелым «опусом», а с религиозным символом. Сила его воздействия заключена не в мощи звучания или в интенсивности эмоциональных переживаний, а в глубине сокрытого – но легко считываемого при наличии соответствующих музыкальных познаний и духовного опыта – смысла.

При этом возникновение многоголосия можно расценить и как симптом постепенно меняющегося исторического самоопределения средневековых людей. Эсхатологические ожидания в Западной церкви достигли своего пика к 1000 году, то есть примерно тогда же, когда складывалось многоголосное искусство ученой, письменной традиции. Надо полагать, мыслящие христиане того времени остро ощущали, что живут в особую эпоху, что их время – это не времена Христа и общины Его апостолов, не времена распространения христианства и воцарения варварских племен, обосновавшихся с некоторых пор в Европе, не времена Григория Великого.

Как мы теперь знаем, их чаяниям не суждено было осуществиться, и постепенное угасание веры в скорый, приуроченный к той или иной дате Страшный суд знаменовало неизбежное завершение эпохи Средневековья. Религиозное сознание перестраивалось – в сфере интеллек-

туального искусства, сохраняющего свою связь с современной философской и богословской мыслью, это означало поиск новых, более замысловатых соотношений между непреложной истинностью веры и сложностью бытия на этом свете с его отложенным концом.

Глава 4

Готическая полифония: гармония неочевидного



Мировой порядок и художественная революция

Полифония Средневековья – ранний этап истории европейской опусной музыки. Продолжительность его велика, он охватывает примерно три столетия (от середины XII века до первой половины XV). Изучать обширный репертуар музыки того времени когда-то было уделом кабинетных ученых, но ситуация давно изменилась. Сегодня любой желающий может послушать средневековые композиции в исполнении первоклассных ансамблей, специализирующихся в данной области, а само звучание органумов, кондуктов, клаузул, мотетов¹³, многочисленных жанров светских полифонических песен стало неотъемлемой частью наших представлений о высокой культуре тех отнюдь не «темных» столетий: звуки искусной, порой весьма замысловатой музыки наполняют в нашем воображении пространства готических соборов, оживляют сохранившиеся изображения куртуазных увеселений, обогащают восприятие памятников средневековой литературы.

Не в последнюю очередь многоголосная музыка остается частью интеллектуальной истории Средневековья, поскольку ее стремительное развитие шло параллельно с эволюцией богословских и философских идей, с меняющимися представлениями о мире и о месте в нем человека. Более того, сама структура европейской полифонии, внутренние правила этого доселе не встречавшегося нигде и никогда вида музыкального искусства согласуются со средневековой моделью мира, основания которой были заимствованы из античной науки. Я уже упоминал о том, что в системе средневекового образования музыка относилась к квадривию математических дисциплин (вместе с арифметикой, геометрией и астрономией). Но и сама звучащая материя, по мере того как возрастала потребность находить ей точное отображение на бумаге, должна была измеряться числами, а числа, в свою очередь, наделялись символическим смыслом. Решение многих, казалось бы, чисто ремесленных проблем соотносилось в конечном итоге с богословием и с университетской наукой. Динамично развиваясь, музыкальное искусство сохраняло канонический характер, хотя многие новшества было не так просто оправдать с точки зрения господствующих в ту эпоху представлений.

Напомню, что предметом изучения античной теории были главным образом музыкальные интервалы и образующиеся из них звукоряды. При этом музыкальные созвучия служили образцом гармоничного сочетания вещей – отсюда родилось и пифагорейское представление о «музыке сфер». Весь этот круг восходящих к древним грекам идей транслировал западному миру философ и государственный деятель начала VI века Аниций Манлий Северин Боэций, «последний великий римлянин». Его трактат «Наставление в музыке» (*De institutione musica*) не отличался большой оригинальностью, зато содержал в лаконичной и доступной форме комплекс античных музыкальных воззрений.

Самая известная из идей трактата – классификация видов музыки: «Первый – это музыка мировая (*mundana*), второй – человеческая (*humana*), третий – основанная на тех или иных инструментах (*instrumentalis*). <...> Первая, мировая, должна быть в особенности усматриваема в том, что мы видим в самом небе, или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года. Ведь возможно ли, чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге? Даже если по многим причинам этот звук и не достигает наших ушей, столь быстрое движение столь великих тел не может не производить звуков, в особенности потому, что движения светил так приноровлены друг к другу, и нельзя и помыслить ничего иного, что было бы столь же слаженно, столь же приноровлено друг к другу. Ведь одни движутся на большей, другие – на меньшей высоте, и все вращаются столь ровно, что сохраняется должный порядок. А это все различие порождает различие времен года и плодов так, что вместе с тем получается

¹³ О понятии органума см. выше, с. 62; об остальных понятиях речь пойдет далее, с. 73–82.

и единое целое года. <...> А что такое человеческая музыка, понимает всякий, кто углубляется в самого себя. Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и не температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких голосов? Что иное связывает друг с другом части души, состоящей, по мнению Аристотеля, из части рациональной и иррациональной? Что смешивает друг с другом элементы тела или держит друг с другом части в должном согласии?»¹⁴ Казалось бы, третий из Боэциевых видов музыки должен находиться ближе к искусству в нашем понимании, но это не так. Звучание инструментов – на которых соотношение тонов, образующих интервал, можно измерить точно, в отличие от ситуации с вокальным интонированием, – лишь отсылает к удивительной стройности гармонии сфер, недоступной нашему слуху. Сферы же, согласно средневековому христианскому представлению, созданы Богом. Воспринимая музыкальные созвучия, мы в конечном итоге постигаем красоту творения и разумность его Творца.

Подобный взгляд на мир лежит в русле христианизированного платонизма. Он восходит к языческой вере в незыблемый порядок вещей, в бесконечную повторяемость природных циклов времени, – кажется, что сотериологии и эсхатологии, то есть всему тому, что составляет специфику христианской веры, в нем нет места. Тем не менее, многие библейские фрагменты, в первую очередь почерпнутые из Ветхого Завета, выражают мысль о совершенной гармонии сотворенного мира – благочестивые средневековые ученые к ним постоянно призывают.

* * *

Еще одна проблема встраивания античных представлений о музыкальности миропорядка в реалии средневековой культуры заключалась в том, что основные усилия полифонистов были направлены на организацию не столько звуковысотной, сколько ритмической стороны музыки. В античной монодии специальной задачи сочинять ритм не возникало – течение времени в музыке структурировали поэтические метры. Напротив, в письменном многоголосии Средних веков было невозможно контролировать разумом сочетание голосов, не придав каждому из них строгую ритмическую организацию. С XIII по XVII век в европейской музыке (особенно в церковной) сохраняла актуальность оппозиция «ровного» пения (*cantus planus*) и пения «размеренного» (*cantus mensurabilis*). Под первым понимали главным образом григорианский хорал, который записывали без расстановки тактовых черт и указания нотных длительностей, второе было связано по преимуществу с композиторским многоголосием. Поначалу (XII–XIII века) мелодию размеряли при помощи типовых ритмических формул (ритмических модусов), основанных на двух видах нотной длительности – «долгой» (*longa*) и «краткой» (*brevis*). После выхода в свет трактата Франко Кёльнского «Искусство размеренного пения» (ок. 1250) открылись широкие возможности сочинять ритмические рисунки свободно: для этого понадобилось ввести новые, более мелкие длительности, а также узаконить различные способы деления длительностей на части.

Именно данный процесс привел к таким переменам в композиции, которые с начала прошлого столетия рассматриваются историками как первая смена музыкальных эпох. Искусство второй половины XII–XIII века принято называть «старым» (*Ars antiqua*), а относящееся к периоду с XIV столетия по начало XV – «новым» (*Ars nova*). Имя новой эпохе дал не сохранившийся в полном виде трактат Филиппа де Витри *Ars vetus et nova* («Старое и новое искусство», ок. 1322), тогда как первый термин восходит к компендию Якоба Льежского «Зерцало музыки» – этот масштабный труд, создававшийся на протяжении длительного времени (воз-

¹⁴ Перевод В. П. Зубова. Цит. по: Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения: Хрестоматия / сост. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 158–159.

можно, до 1350 года), в заключительной, седьмой книге содержит развернутую отповедь автора заносчивым «модернистам».

Наверное, вы удивитесь, узнав, что предметом самых горячих споров послужил вопрос о том, допустимо ли делить нотную длительность на две равные части¹⁵. Между тем приверженцы старого искусства пользовались почти исключительно трехдольными мензурами, которые именовались «совершенными» («перфектными»). Мензура, состоящая всего из двух равных единиц времени, встречалась крайне редко и называлась «несовершенной» («имперфектной»). На каком основании трехдольная группировка времени считалась в те далекие века более совершенной, чем двудольная, мы не можем судить с полной уверенностью. Однако сам Якоб Льежской, чей труд является главным сохранившимся свидетельством о полемике XIV века, неоднократно прибегает к «убойным» аргументам богословского характера: «А кроме того, Бог, который представляет собой высшее совершенство и от которого всякое совершенство исходит, служит подтверждением тому, что совершенство состоит в троичности, – ведь Троица сама по себе являет высшее совершенство, будучи при этом наипростейшей в своем единстве. Некоторым образом Троица имеет продолжение и во всем прочем, поскольку всякая тварь либо создана по образу Бога (*ad Dei imaginem*), как Ангелы и люди, либо несет на себе Его отпечаток (*ad Dei vestigium*), как все прочие твари. Ведь Бог сотворил все согласно числу, весу и мере»¹⁶.

Кажется, что, прибегая к подобного рода доводам, Якоб Льежский невольно играет на руку тем историкам опусной музыки, которые рассматривают ее средневековый период как время постепенной эмансипации искусства, освобождения его от «удушающих» объятий метафизики и богословия, перехода от теоцентричной к антропоцентричной картине мира. Если встать на такую точку зрения, то именно эпоха *Ars nova* оказывается едва ли не ключевым моментом прогресса европейской музыки и, возможно, выступает непосредственным преддверием Ренессанса. В реальности все не так однозначно.

Даже взятое само по себе, различие двудольного и трехдольного метров не является полной абстракцией. В первом случае мы имеем дело с аналогом ритмов человеческого тела (дыхание, биение сердца, шаги при ходьбе). Во втором мы словно преодолеваем эту нашу телесную ограниченность, выходим за пределы естественного; музыкальное движение может приобрести плавность или даже полетность (вспомним, например, что на три доли сочиняются романтические вальсы или ренессансные быстрые танцы «с прыжками»). Четверка же (четырёхдольный метр), замечу, не дает нового качества, поскольку лишь удваивает двоичность.

Если же мы выйдем за пределы средневековых ученых дискуссий о «совершенстве» и «несовершенстве», то придется признать, что музыка «старого стиля», известная нам не только на бумаге, но также в живом звучании – из творчества современных исполнительских коллективов, действительно отличается существенно более плавным и равномерным движением. Она в гораздо большей степени располагает к созерцанию «совершенного» миропорядка, а при желании может вызывать и ассоциации с равномерным вращением небесных сфер. Напротив, опусам модернистов XIV столетия свойственна неровность и острота ритмического рисунка, порой они производят впечатление алогичной причудливости – недаром крайние проявления их искусства именуют ныне «изошренными», «утонченными» (*ars subtilior*). И это эстетическое качество (*subtilitas*), как нам предстоит убедиться, затрагивает не только область музыкального времени.

¹⁵ В классической музыке такое деление является общепринятой нормой: целая подразделяется на две половинные ноты, половинная – на две четверти и так далее. Если половинная содержит в себе три четверти, то рядом с ее головкой ставят точку.

¹⁶ *Jacobus Leodiensis. Speculum musicae, Liber septimus* // *Jacobi Leodiensis Speculum musicae* / ed. by R. Bragard. [Rome]: American Institute of Musicology, 1973. P. 31. (*Corpus scriptorum de musica*; Vol. 3/7). Ср.: «...но Ты все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11:21).

По-видимому, модернизация письменного многоголосия свидетельствует о присущем творческому разуму стремлении к усложнению правил художественной игры, к расширению границ допустимого – но эта тенденция реализуется в рамках средневековой христианской культуры, с ее верой в установленный Богом мировой порядок, который определяет и природные процессы, и социальную жизнь, и ход истории. В предыдущей главе мы узнали о возникновении европейской полифонии. Посмотрим теперь на то, как она развивалась.

Канонический модернизм

История параллельного органума оказалась предсказуемо короткой. Уже в Винчестерском тропарии мы находим другой вид ранней полифонии, в котором *vox organalis* представляется независимым от первоисточника и может двигаться по отношению к нему в противоположном направлении, что в более строгом многоголосии было запрещено. Сохраняется лишь принцип координации голосов: одной ноте основного голоса соответствует одна нота производного. Нотный значок, «точка», располагается напротив другой «точки» – *punctum contra punctum* (лат.), отсюда впоследствии появится термин «контрапункт».

В рукописях свободный органум чаще всего обозначается другим термином, имеющим греческое происхождение, – *diaphonia*, то есть «разногласие». Судя по всему, любители ценили такую полифонию за несхожесть одновременно звучащих голосов, независимость производной мелодии от заданной изначально. Следует ли трактовать «разногласие» мелодий в ранней европейской полифонии как своеволие музыканта, создающего новый напев «от противного» по отношению к старой григорианской мелодии? Не стоит ли за этим желание противопоставить голос «ныне живущих» церковной традиции и, в конечном счете, самой истине? Ответ должен быть отрицательным: творческие усилия создателей раннего многоголосия были направлены скорее на то, чтобы показать, как за видимым несогласием мелодических линий стоит их разумная координация, доказать гармоничность полифонии. Производное не перечит исходному, а раскрывает заложенный в нем смысл, выступает комментарием по отношению к непреложной истине. Экзегетический характер средневековой полифонии особенно наглядно проявляется в творчестве крупнейшей певческой школы готического периода, которая сложилась во второй половине XII столетия при строившемся соборе Парижской Богоматери. Канониками Леонием и Петром (в истории музыки они известны как Леонин и Перотин) была составлена «Большая книга органумов», репертуар которой в рукописных копиях получил распространение по всей Европе. Один из современников именовал Леонина, творившего в конце XII века, «лучшим сочинителем органумов», а его преемника Перотина – «лучшим сочинителем дискантов». Латинское *discantus* имеет то же значение, что и *diaphonia*, однако многоголосие в соборе Нотр-Дам отличалось от предшествующих опытов еще большей слаженностью – благодаря точной фиксации ритма с помощью специальных ритмических формул (именовавшихся модусами). Теоретически таких формул существовало всего шесть, и каждый из полифонических голосов придерживался, как правило, одной ритмической фигуры – сегодня, когда мы слушаем образцы такого многоголосия в хорошем исполнении, возникает совершенно особенное ощущение радости, возможно, даже танца, но не телесного, а чисто духовного.

Свои завершенные пьесы (клаузулы) мастера Собора Парижской Богоматери сочиняли на музыкальном материале небольшого фрагмента григорианского песнопения – чаще всего в основу клали большую мелизму важного по смыслу слова, например слова *Domino* в заключительном возгласе латинской службы: *Benedicamus Domino* («Благословим Господа»)¹⁷. Комментарий мог осуществляться как словесными, так и музыкальными средствами. В последнем случае возникал мелизматический органум: каждый из звуков первоисточника тянулся очень долго, тогда как *vox organalis* «вытанцовывал» на его фоне удивительной красоты мелизматические узоры, – критики этой новой музыки, например епископ Иоанн Солсберийский, порицали подобное чувственное пение за его «женственность» и «разнузданность». Мелизматические органумы звучали в храме только по большим праздникам – в обычных дискантах основной

¹⁷ По одной из легенд, этот возглас дал имя игре в домино. Домино было единственной азартной игрой, разрешенной в некоторых монастырях, и ее началу якобы предшествовал возглас *Benedicamus Domino* (возможно, дозволенное развлечение просто начиналось после завершения мессы или одной из служб часов соответствующей словесной формулой).

голос (который стали называть тенором) излагался мелкими длительностями, а многоголосие строилось по принципу «нота против ноты».

И тогда функцию комментария принимало на себя слово. Многие из клаузул в XIII веке были подтекстованы, причем если поначалу подтекстовки представляли собой строгие с богословской точки зрения пояснения к основному слову, как это было и раньше в текстовых тропах, то со временем новые тексты, казалось, все далее и далее уходили от темы, заданной литургическим первоисточником – многие из голосов стали снабжать текстами на старофранцузском языке, отчего возник и получил широкое распространение феномен полиязычия. Подтекстованные клаузулы стали особым, чрезвычайно популярным музыкальным жанром, который называли мотетом (от старофр. *mot* – «слово»).

Чтобы в полной мере оценить «пестроту» полиязычной музыки XIII–XIV веков (практика постепенно сошла на нет уже в XV столетии), необходимо учесть, что тексты на старофранцузском языке часто отсылали к современным бытовым и культурным реалиям и несли на себе отпечаток куртуазной поэзии труверов, если не принадлежали ей всецело. Казалось бы, трудно вообразить себе большее отступление от лежащего в основе многоголосия фрагмента литургической мелодии. Но и в данном случае дело обстояло не так просто. Сохранить внутреннюю гармонию, согласованность смыслов было сложной задачей для остроумного сочинителя, но именно в таких обстоятельствах и мог проявить себя во всем блеске подлинный схоластический интеллект.

Его виртуозную работу проиллюстрируем на одном очень ярком примере: чудесных превращениях мелизмы «О, Иоанн» (*Iohanne*) из аллилуйи Иванова дня – праздника Рождества Иоанна Предтечи (*Alleluia. Inter natos*¹⁸). Клаузула на *Iohanne* породила целое семейство мотетов XIII века. Самый скромный из них – двухголосный, целиком на латинском языке. Подтекстовка представляет собой парафразу известных слов пророка Исаии, которые приводит в Евангелии сам Спаситель: «...глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Мф. 3:3). Однако Иванов день как у древних славян, так и в Западной Европе был временем народных игрищ и любовного ухаживания. Не случайно в другом двухголосном мотете на *Iohanne* молодой человек жалуется на то, что пострадал от страсти, и обещает в будущем держаться в стороне от любовных безумств (*Grevé m'ont li mal d'amer*).

Этим куртуазная тема далеко не исчерпывается, и еще в одной двухголосной пьесе, встречающейся во множестве музыкальных рукописей, мы находим целый обличительный монолог: «Не знаю, что и сказать, когда вижу, что низость, высокомерие и вероломство так выросли в цене. Учивости не осталось и следа, и вот уже во всем мире не услышишь добрых речей, ведь лицемерие и его подруга, скаредность, застали врасплох всех, кто имеет добрую славу...» (*Ne sai que je die*). Наконец, иногда эта популярная версия мотета дополняется подвижным третьим голосом, излагающим как бы реалистичную историю в духе пастуреллы: «В мае, когда зеленеет травка и все влюбленные славят любовь, я скакал вдоль склона холма и встретил пастушку, готовую разреваться. Я попросил рассказать, что ее печалит, и она не стала от меня ничего скрывать, ответив без промедления: „Вся моя жизнь – сплошное горе, когда известно мне, что Робен желает любить другую: я видела, как он ведет за руку Марот в глухой лес позавбавиться“» (*Quant vient en mai*).

Соединение трех таких разных текстов трудно списать на легкомысленную атмосферу купальских гуляний.

Неизвестный автор соединил то, что кажется несовместимым, однако если задуматься, можно предположить, в чем состоял его остроумный замысел. Стоит только вспомнить о том, что Иоанн Креститель является пророком в точном смысле этого слова – то есть не предска-

¹⁸ Полный текст этого песнопения: «Аллилуйя. Из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя» (Мф. 11:11).

зателем тех или иных грядущих событий, а человеком, бичующим пороки общества своего времени. Это сразу же объясняет популярный вариант подтекстовки клаузулы («Не знаю, что и сказать...») – в нем звучит негодующий глас современного «пророка», возмущенного ужасающим падением нравов (но, пожалуй, не ожидающего в этой связи конца света и восстановления поруганной справедливости на Страшном Суде). Теперь получает свое объяснение и мелодраматичная история безымянной пастушки – это типичный наглядный пример (*exemplum*), из числа тех, которые должен был хранить в своей памяти странствующий проповедник, чтобы его обращенные к современникам слова поучения не прошли мимо их ушей. Обличать пороки абстрактно – пустая затея, зато трогательный рассказ «из реальной жизни» способен смягчить ожесточенные и испорченные сердца.

Но и читать мораль от собственного имени негоже – современная социальная практика должна быть укоренена в древней традиции, и библейская фигура Иоанна Крестителя средствами средневекового искусства призывается на стражу добродетели.

* * *

Свой окончательный триумф схоластический интеллект отпразднует в искусстве *Arg nova*. Как в поэзии с ее твердыми формами стиха, так и в музыке «осень Средневековья» (по выражению нидерландского философа и исследователя культуры Йохана Хёйзинги) была периодом поистине уникальным: способность автора «укладывать» любой жизненный материал в русло строгой, предзаданной формы превращается в увлекательную игру и становится определяющей тенденцией в искусстве. Достаточно сказать, что многие идеи и художественные приемы этого финального отрезка великой эпохи «всплыли» в творчестве поэтических и музыкальных «формалистов» XX столетия, если не были ими напрямую заимствованы¹⁹. Смысл так называемой изоритмии состоит в независимости ритмической стороны музыки от звуковысотной – во времена музыкального авангарда подобные явления стали называть многопараметровой композицией. Как такое возможно?

Для начала надо отказаться от взгляда на мелодию как на что-то естественное и внутренне единое. Ее можно препарировать, отделив друг от друга две упомянутые важнейшие стороны и рассинхронизировав происходящие в них процессы. Композитор сочиняет сразу две последовательности: в одну входят длительности (такая ритмическая формула называется *talea*, то есть «отрезок»), а во вторую – высота звуков (мелодический «орнамент», *color*). Количество единиц в каждой последовательности обычно различалось, и в результате при точном повторении таких формул ритмические и звуковысотные единицы сочетаются по-новому. Изоритмическая техника использовалась преимущественно для организации тенора. В верхних же голосах мастера той эпохи, самым знаменитым среди которых был поэт и композитор Гильом де Машо (ок. 1300–1377), используют другой прием – в отличие от незаметной для наших ушей изоритмии он не может остаться незамеченным на слух. Мелодии этих верхних голосов по-своему неестественны: они рассечены многочисленными паузами, и при этом возникает эффект, будто певцы перебивают друг друга, особенно когда они по очереди повторяют звук одной и той же высоты. Выразительно само название такого приема – *гокет*, то есть буквально «икота». «Музыкальный авангард» XIV столетия вовсе не стремится ласкать уши публики, но в звучании подобных композиций, устройство которых способен оценить скорее глаз аналитика,

¹⁹ Достаточно вспомнить казус Антона фон Веберна (1883–1945), австрийского композитора. Веберну принято приписывать новаторские идеи, позволившие преодолеть инерцию традиционного музыкального языка, сконцентрировать в афористичных музыкальных пьесах экспрессию до такой степени, что традиционные мелодия и гармония стали анахронизмом. Между тем сам Веберн не раз отмечал, что огромное воздействие на его творчество оказало знакомство со старинной полифонией в Венском университете. И хотя предметом его изучения была музыка Ренессанса, рациональные структуры веберновских композиций отсылают скорее к более ранним временам – к творчеству музыкантов XIV столетия.

чем музыкальный слух, есть нечто магически притягательное. Разумеется, жесткая на слух, «варварская» магия будет воздействовать только в том случае, если не искать в этой старинной музыке то, чего там заведомо быть не может, – «красивых» мелодий, мажорных и минорных аккордов, отражения в музыке тонких оттенков наших субъективных эмоций.

Отсутствие бури страстей заменяется ощущением «чуда» – в момент гармонии, наступающий в конце сочинения или его крупного раздела, когда хорошо организованный изнутри хаос позволяет почувствовать свою упорядоченность.

* * *

Многоголосие эпохи Ars nova заставляет нас вспомнить готическую архитектуру – столь же красивую и непостижимую в конструктивном отношении. Средневековый мир имеет двойную оптику, и это не может не отразиться в искусстве. С одной стороны, если мы смотрим на окружающую нас действительность, она представляется огромным каталогом, описью всего сущего, огромной и хаотической реальностью, которая не поддается осмыслению. С другой – существуют твердая вера в конечную справедливость и четкое представление о том, что эта реальность подчинена Провидению.

Композиторы XIV столетия словно подражают Творцу, – естественно, в рамках своих ограниченных человеческих способностей, – показывая, что в искусстве мы порой сталкиваемся с такими явлениями, которые сначала смущают своей сложностью и кажущейся иррациональностью, но в конечном итоге убеждают в существовании высшей, абсолютной гармонии.

Понимая всю относительность широких исторических обобщений, можно тем не менее предположить, что с определенной точки зрения мир казался средневековому человеку крайне непривлекательным – враждебным, несправедливым, полным пороков и печалей. Но у него было ощущение, что это лишь видимость. Вера в Божественный план, который за всем этим стоит, была неколебима, она и позволяла принимать мир даже в его абсолютном несовершенстве. И только тогда, когда эта вера оказалась поколебленной, появились предпосылки для возникновения принципиально нового, полного критической рефлексии по отношению к действительности искусства.

Глава 5

Ренессанс: от радостей жизни к мистическому экстазу



И Богу, и аристократам

Ренессанс традиционно считается одним из самых светлых периодов в истории культуры. Он связан с огромным подъемом и расцветом европейского искусства. Но все же по отношению к музыке «ренессанс» – понятие достаточно условное. Дело в том, что европейцам были доступны для подражания античные образцы в области литературы, живописи, архитектуры и скульптуры. Но музыка античности пропала почти бесследно, оставив после себя только легенды об Орфее и библейские рассказы о псалмопевце Давиде.

Наконец в XVI веке при археологических раскопках обнаружили древние музыкальные инструменты. Но оказалось, что они существенно уступали современным из-за своего примитивного устройства. Появилась даже традиция «декоративных» инструментов: во время театральной постановки на сцену выносили стилизованный под античность инструмент, но реально в нем был спрятан современный. Или он играл за сценой. И таким образом, люди видели на сцене что-нибудь, связанное с почтенной древностью, но при этом слушали музыку, более соответствующую их вкусам.

Однако европейское искусство не стояло на месте. Огромную роль здесь сыграл экономический подъем: становление среднего класса, развитие хозяйства, всевозможных технологий, в том числе – скажем, забегая чуть-чуть вперед, – нотопечатания. И, конечно же, контакты с неевропейскими цивилизациями, колонизация других стран. Все это было очень важно для мироощущения европейцев. Появился достаток, появилась некая уверенность в завтрашнем дне, жизнь уже не казалась такой абсурдной.

Возникла еще одна очень важная вещь – досуг. Люди могли просто собраться, поболтать, почитать стихи, выпить, поиграть на музыкальных инструментах, которые были важнейшим атрибутом развлечений. И это значит, что музицировали не только профессионалы, но и на достаточно высоком уровне – любители. В чем их отличие от профессионалов? Прежде всего, в том, что профессионал, до эпохи концертного музицирования, это импровизатор.

То есть он обходился без нот. Даже если люди играли ансамблем, они ориентировались на какую-то мелодическую модель. Любители, конечно, в подавляющем большинстве случаев так не умели. Им нужны были ноты – и лучше не рукописные, а печатные. И накануне XVI века венецианский издатель Оттавиано Петруччи основал первую фирму, которая печатала ноты массово.

* * *

В это время наступил краткий период расцвета всевозможных духовых и смычковых инструментов с очень тихим, изысканным звучанием. Такая музыка предназначалась не для большого зала. Пользовались популярностью и флейты, в основном продольные. Но самым универсальным инструментом для развлечения была лютня: она способна аккомпанировать, играть соло – как полифоническое многоголосие, так и эффектные, «беглые» пассажи без темы. Можно сказать, что лютня – это рояль XV–XVI веков. Но при игре на лютне, в отличие от этого клавишного инструмента, пальцы исполнителя непосредственно соприкасались со струной и производили очень тонкие эффекты. Управляя колебаниями струны, мастер мог насыщать свою игру мелкими украшениями, подражающими вибрациям голоса. Это инструмент говорящий.

В лютневых песенках, особенно итальянского происхождения, то и дело встречаются припевчики вроде «фа-ла-ла-ла». Что это значит? Ничего. Просто болтовня. Люди о чем-то говорят, совершенно не важно, о чем именно, важно – что у них есть на это время. Идею веселой и незатейливой болтовни, представленную здесь в чистом виде, можно реализовать тыся-

чью разных способов. Допустим, в Италии коренные жители разговаривают на разных диалектах, порой плохо понимая друг друга. Туда приезжают мавры, немцы, прочие иностранцы. Соответственно, появляются песенки – морески, тедески (итал. *moresca*, *tedesca* – букв. «мавританская», «немецкая»), – в которых итальянцы потешаются над тем, с каким трудом эти люди, на ломаном итальянском языке, изъясняются в любви к местным красавицам. Подражали в песенках и шуму природы – потому что природа тоже «разговаривает», – и даже звукам войны. Клеман Жанекен прославился такими звукоподражательными композициями на французском языке (шансон) в первой половине XVI века.

И, кроме всего прочего, не забудем еще один песенный жанр – «крики города». Конечно, главный город того времени – Париж. И потому «крики Парижа» были самыми известными и многочисленными. «Крики Лондона» тоже прославились изрядно. Представим себе городскую площадь. Там вовсю кипела торговля, многие товары продавали вразнос. Торговали всем, чем только можно, в том числе деликатесами: севильскими апельсинами, рыбой, морепродуктами, – и вот мы слышим в начале одной из таких песенок, исполняемых от лица торговцев: *new oysters, new oysters!* (свежие устрицы, свежие устрицы!), – и далее перечисляется весь ассортимент лотошников, пункт за пунктом. Многоголосная музыка усиливала эффект, который производил такой «рекламный коллаж»: бойкие голоса воображаемых торговцев то сливаются, то звучат вразнобой.

Исполнение многоголосных песенок часто бывало смешанным по составу: пели верхний голос, а все остальное играл консорт, то есть ансамбль однородных инструментов, чаще всего виол – старинных струнных смычковых с покатым корпусом, обладавших нежным и тихим звучанием. Звучание благородных виол напоминало голос человека и легко с ним сливалось.

Интересно, что некоторые песни, бойко рассказывающие о радостях жизни, заканчиваются примерно следующим образом: «А теперь давайте воспоем „Слава Тебе, Боже!“» – потому что добрый, благоразумный, предусмотрительный Господь так хорошо сотворил этот мир, что в нем есть и севильские апельсины, и мушмула, и спаржа, и все, чего только человек не пожелает. После того как Европа долгое время находилась в заметном экономическом упадке, отставая от многих стран Востока, могло показаться, что на земле наступил рай. И эта радость жизни проявлялась совершенно стихийно. Античные авторы, включая таких философов, как Платон и Аристотель, в XV и XVI веках пользовались большим авторитетом среди ученых мужей, однако бытовое музицирование горожан в ту эпоху не так уж и зависело от библиотечных штудий. Люди, поняв, что могут жить без бед и заниматься искусством, возблагодарили Творца. Это положило начало буржуазному музицированию, стало импульсом к развитию нотопечатания.

* * *

Расцвет материальный шел рука об руку с расцветом художественным – в области уже высокого искусства, которое поначалу было связано не столько непосредственно с Церковью и с литургическим пением, сколько с тем, что называют полифонией а cappella. С технической точки зрения – это пение вокального ансамбля без инструментального сопровождения. Но обычно под этим понятием имеют в виду музыку в особом ренессансном стиле, ренессансную полифонию. В ней достигается очень любопытное сочетание единства и многообразия: мелодия имитируется, то есть исполняется по очереди в разных голосах. Другие же голоса, когда тема звучит не у них, исполняют противосложение – сопровождающую или, как музыканты говорят, контрапунктирующую, противопоставленную теме мелодию. Когда в произведении имеется словесный текст, с каждой новой строчкой тема может меняться, как меняются слова. Такое изысканное многоголосие культивировалось в капеллах – отдельных помещениях в храме, предназначенных для молитвы. В капелле есть алтарь, и поэтому там нередко совер-

шались службы в присутствии того или иного князя, а может быть, даже монарха, отцов города или представителей какого-нибудь богатого семейства. Капеллы могли располагаться и независимо от здания церкви, в частности при дворе: знатные люди старались как можно реже присутствовать на службах при большом стечении народа, предпочитая молиться в небольших помещениях в кругу своих родственников и приближенных, потому что времена были неспокойные. Известно, например, что один из самых выдающихся покровителей музыки XV века миланский герцог Галеаццо Мария Сфорца был убит во время рождественского богослужения.

Литургию в капеллах украшали музыкальные произведения современных мастеров. Музыка должна была улаживать одновременно и Бога – потому что Богу полагается подносить все самое прекрасное, – и амбициозных аристократов. Для престижа того или иного правителя было чрезвычайно важно иметь первоклассных певцов. Стил ь исполнения полифонии отличался широким дыханием, прекрасным мелосом, чувственностью. Слух начинает опираться на мажорные, минорные трезвучия и другие, менее совершенные аккорды, от них производные. Благодаря этому появляется возможность передавать в музыке тонкие оттенки человеческих настроений и движений души. В эпоху Средневековья, напомним, действовала совершенно другая эстетика. Для нее были характерны пестрота, разнообразие, некоторая причудливость и экстравагантность звучания. И многоголосие, например, воспринималось как наложение мелодий друг на друга, часто с разными словами, на разных языках. Возникающий в эпоху Возрождения идеал гармонии и уравновешенности звучания отнюдь не означает бесчувствия. И если сложная многоголосная музыка позднего Средневековья предназначалась скорее для Бога – Он мог понять, как она устроена, – то музыка Ренессанса центрировалась на человеческом восприятии и человеческом настроении.

Абсолютная музыка

В искусстве Возрождения существовали самые разные жанры. Были, конечно, жанры малые и средние. К ним мы еще вернемся. Но были и своеобразные «симфонии» для певческих голосов. Они назывались мессами. Как музыкальный жанр месса эпохи Ренессанса – это совокупность многоголосных авторских песнопений на неизменяемые латинские тексты литургии (за исключением начальных прошений, которые звучат по-гречески). Вот они: *Kyrie eleison* («Господи, помилуй») – покаянная молитва; *Gloria* («Слава в вышних Богу») – латинское великое славословие; *Credo* («Верую») – Никейский Символ веры; *Sanctus* («Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф») – ветхозаветное славословие; причастное песнопение *Agnus Dei* («Агнче Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас») – еще одна покаянная молитва. Изначально эти части литургии пелись одногласно, на древние мелодии. Впоследствии, начиная с XIV века, музыканты стали писать части мессы как многоголосные композиции, в той или иной мере опираясь на традиционные напевы. В эпоху Ренессанса сложилась практика составлять из подобных сочинений циклы и публиковать их в дальнейшем как доказательство мастерства того или иного автора. Важно, что части сочиненной композитором мессы не было принято исполнять подряд, без перерывов (как на современном концерте), а в рамках одной Божественной литургии часто звучала музыка разного происхождения, – тем не менее профессионалы воспринимали мессу как огромный цикл, объединенный во многих случаях остроумным авторским замыслом.

В основе ренессансных месс могли лежать как григорианские хоралы – одноголосные литургические песнопения, – так и светские песни, в том числе любовного содержания. Например, среди церковных композиторов была чрезвычайно популярна французская песня *L'homme armé*, то есть «Человек вооруженный», – ее использовали такие гении ренессансного искусства, как фламандцы Гийом Дюфаи, Якоб Обрехт, Йоханнес Окегем, Жоскен Дебре, испанец Кристоаль де Моралес, итальянец Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. Предполагают, что под *L'homme armé* в те далекие времена имели в виду Спасителя, но точно установить это нельзя. Не исключено, что интерес именно к этой песенке у стольких великих композиторов объясняется лишь желанием больших мастеров вступить в своеобразное дружеское состязание с выдающимися современниками и предшественниками.

Одноголосная мелодия *L'homme armé*, как, разумеется, и многие другие, часто проводилась крупными длительностями в одном из средних голосов, который назывался тенором; а сам такой напев (*cantus*) называли «солидным», «прочным» (*cantus firmus*). Впоследствии композиторы, чтобы продемонстрировать мастерство и принести дань уважения своим прославленным коллегам, стали брать за основу многоголосный первоисточник какого-нибудь другого автора – мотет, который пелся в церкви, или даже светский мадригал на любовную тему. Ведь земные чувства часто понимались как аллегория любви духовной, порой даже мистически окрашенной: особенно глубокое преклонение перед Богородицей, верность христианской души Спасителю, томление по новой жизни на Небесах.

Умелый мастер был способен разделить музыкальный материал первоисточника на небольшие фрагменты и рассредоточить их внутри ткани крупного многоголосного произведения. Единство задавалось заимствованными интонациями, при этом в восприятии опытных слушателей, как представляется мне сегодня, могла возникнуть своеобразная полифония текстов. Допустим, в основу мессы кладется песнопение на праздник Тела Господня – *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium*, то есть «Воспойте, уста, таинство Тела славного». И его интонации звучат повсюду, то и дело узнаются на слух. И вот церковный хор исполняет мессу: поет обычные слова каждодневных молитв («Господи, помилуй» и так далее), не связанные с каким-то определенным церковным днем, – но одновременно слух прихожан улавливает интонации

Pange lingua, и мы невольно начинаем вспоминать слова этого гимна, восхваляя про себя в праздничный день Тело Господа.

* * *

Можно сказать, что в эпоху Ренессанса мы имеем дело с абсолютной музыкой (пусть само это понятие сложилось уже в XIX веке по отношению к светским концертным сочинениям, написанным к тому же совершенно другим языком). С такой музыкой, которая не восходит к нашему непосредственному чувственному опыту, а скорее является вещью в себе. И хотя возникает она, конечно, как часть церковной службы, но вместе с тем является и усладой для любителей высокого искусства. Нам сегодня просто не хватает опыта слухового погружения в мелодический фонд того времени, чтобы получать интеллектуальное удовольствие, сопоставимое с тем, которое должны были испытывать современники.

И тем не менее эта абсолютная красота воспринималась в XV и особенно в XVI веках очень неоднозначно. Полифоническую музыку часто критиковали, особенно в области церковного искусства: достойно ли существования сложное, запутанное многоголосие, когда нужно отчетливо произнести слово, обращенное к Богу? Ученые-гуманисты, влияние которых в те времена трудно переоценить, были убеждены, что в музыке самое главное – выразительно донести смысл слова, и вообще самая лучшая музыка – это та, которая поется однострунно под лютню, «как в античности». Именно такая музыка, по их представлениям, могла оказывать подлинное воздействие на душу, творить чудеса, исправлять нравы.

Многие служители Церкви охотно прислушивались к мнению ученых, да и сами отличались образованностью. Начавшаяся в середине XVI века с открытием в конце 1545 года Тридентского собора Контрреформация в целом склонялась к упрощению стиля литургического многоголосия. Ведь Католической церкви необходимо было дать ответ бесчисленным реформаторам, которые в центр своей духовной практики ставили именно слово: и слово Божие, и слово молитвы, и покаянные псалмы, и духовные лютеранские песни, и проповедь пастора. Для всех представителей разделившегося западного христианства слово, соединенное с музыкой, становилось очень сильным средством воздействия на прихожан.

В результате богословские споры, догматические расхождения и вообще религиозный раскол Европы в XVI веке дали мощный импульс развитию музыкального искусства. И это затронуло не только собственно искусство церковное. Мы видим, что музыка в эпоху Ренессанса – одно из главных наслаждений для всех слоев общества. Но в ренессансном гедонизме всегда присутствует Бог – иногда даже «зримо», и не случайно Церковь, а также, параллельно ей, светское государство начинают проводить в отношении музыки, как и других видов искусства, определенную «культурную политику». Многие музыкальные произведения насыщаются политическими и религиозными аллегориями, зашифрованными символами, просто используются в идеологических целях. В последующие столетия с помощью музыки люди станут осмыслять и обсуждать не только собственно религиозные проблемы, но и культурные, национальные, идеологические и прочие животрепещущие вопросы. Музыкальное искусство активно вовлекается в ход духовной, политической, даже военной истории Европы Нового времени. Начинаясь в эпоху Ренессанса расцвет светского по своей организационной форме искусства становится возможным только потому, что такое искусство затрагивает самые серьезные духовные темы.

Эсхатологические настроения и любовные мадригалы

В духовной истории Европы в это время наступает новая эпоха – наступает, конечно, не просто так; причин множество, но, на мой взгляд, самая глубокая из них – уже с давних пор накопившиеся неудовлетворенные эсхатологические настроения. Можно сказать, что Средневековые продолжались до тех пор, пока доминантой духовной жизни было ожидание конца света. Апокалипсис означал для средневекового человека торжество Божественного Провидения: после всех бед и несчастий должна была наступить справедливость. Но в какой-то момент эта вера пошатнулась. И люди стали заново продумывать и переосмысливать вопрос о том, каким образом они спасутся, как будут оправданы в своих грехах перед лицом Божиим.

И здесь мы видим точку раскола между Реформацией и Контрреформацией. Для Лютера не было ничего более неприемлемого в католицизме, чем образ Девы Марии как Царицы Небесной. Он говорил, например, в своем толковании на Ее песнь, *Magnificat*, примерно следующее: «Дайте ей быть земной служанкой. Дайте ей быть простой смиренной девушкой. Не возносите ее на небеса, не обожествляйте». У протестантов безусловным центром веры является Христос. Согласно представлениям многих из них, человеческая природа пала настолько низко, что стала непоправимо больной. Человек не способен излечиться и вернуть себе образ Божий самостоятельно, и потому вся надежда возлагается исключительно на Спасителя, на Его Искупительную Жертву. Соответственно, человек должен полностью довериться Христу, и только тогда он получит возможность исцелиться и жить духовной жизнью.

В истории музыки это отразилось самым непосредственным образом. Многие представители радикального протестантизма – прежде всего, это пуритане в Англии, кальвинисты и гугеноты во Франции, реформаты в Нидерландах – выступали против всякой роскоши. Известны печальные случаи, когда они разрушали органы, запрещали пышную музыку, уничтожали иконы – разрешалось только пение псалмов на национальных языках, потому что псалмы призывают покаяться.

Лютеранская Реформация была, как мы с вами знаем, далеко не самой радикальной, в том числе и в своих богословских установках. Сам Лютер очень любил музыку и хорошо знал творчество лучших композиторов своего времени, он много заботился о роли музыки в литургии, а также в домашней молитве. Наконец, благодаря Лютеру укрепляется связь между музыкой и богословием. Протестанты изначально делали ставку на слово, на разумное понимание этого слова, и музыка должна была стать его служанкой, что, кстати, вполне соответствовало и гуманистическим представлениям.

Новая лютеранская духовная музыка начинается с простых вещей. Прежде всего, с так называемых лютеранских песен, первые из которых сочинил сам Лютер. Он, правда, обычно использовал уже готовые мелодии: либо светские (иногда даже связанные с текстами любовного содержания), либо григорианские, то есть традиционные католические напевы, либо заимствованные из фонда дореформационных духовных песен на немецком языке.

На их основе он сочинял многострофные стихотворения, которые подробно разъясняли, что представляет собой то или иное положение веры. Особенно важное место в лютеранской литургии заняли гимны, помогающие прихожанам верно понимать смысл евангельских чтений (вспомним, как высоко ставил Лютер авторитет Священного Писания). Эти строфы пели на запоминающиеся мелодии в «хоральном» складе – четыре голоса, пропевая текст, двигались в едином ритме, образуя между собой стройные созвучия, аккорды. А потом эти мелодии стали обрабатываться в более сложных и современных композиторских техниках и манерах, в том числе благополучно усвоенных от католиков, потому что немецкая музыка традиционно ориентировалась на итальянскую. Так родились многие характерные жанры лютеранской духовной музыки, включая хоральные прелюдии и фантазии для органа.

Контрреформация, напротив, апеллировала к милости Божией и к Богородице – Той, кто эту милость во многом олицетворяет. Поклонение Деве Марии в католичестве заходило очень далеко и сильнейшим образом способствовало развитию нового стиля ренессансной полифонии: на службу Ее культу композиторы-католики ставили весь талант и всю изобретательность, которыми были наделены. Многие песнопения XV–XVI веков были связаны также с образами Песни песней – одного из ключевых текстов новой католической мистики: отношения жениха и невесты в этой книге Ветхого Завета проецировались на отношения Спасителя и человеческой души¹. Мотеты – жанр, который я упоминал, – очень интересны в этом отношении. Это прекрасные многоголосные песнопения, входящие в церковную службу, но не обязательные в ней. Те мотеты, о которых мы говорили в главе о средневековом западном искусстве, были скорее светско-церковными – государственными, морализирующими. А новый мотет, духовный мотет, – это во многом открытие эпохи Ренессанса. Название осталось то же самое, но смысл существенно изменился. Новые мотеты были действительно духовной музыкой, и они вводили дополнительные темы, очень часто связанные с Богородицей.

↓ Чтобы дать панораму творчества ренессансных композиторов, иногда говорят о трех великих «М» эпохи Возрождения: месса, мотет и мадригал. Мадригал – это, прежде всего, светский многоголосный жанр, популярнейшая разновидность итальянской нотной печатной продукции. Первые издатели, вроде упомянутого Оттавиано Петруччи, публиковали еще не мадригалы, а так называемые фроттолы – тоже многоголосные песни, как правило для исполнения в дружеской компании, но строфические. Мадригалы же имели сквозное строение (музыка менялась от строфы к строфе) и отличались очень большой гибкостью письма, вниманием к поэтическому слову. Родились они среди культа высокой поэзии и в скором времени стали самым утонченным музыкальным жанром эпохи, лакомством для гурманов. В Италии XVI века у литераторов возникла мода подражать Петрарке, используя формы и темы его любовной лирики. А мы с вами знаем, что поэзия Петрарки одновременно обращена и к донне Лауре, и к Богородице, поэтому в ней всегда находили оттенок религиозной мистики. Настал расцвет мадригальной поэзии, которую к тому же очень любили петь. Среди авторов многоголосных мадригалов – произведений порой причудливых, маньеристичных, насыщенных эротикой, – были настоящие гении (Лука Маренцио, Клаудио Монтеверди, Джезуальдо), в творчестве которых формируются и проходят свое первое испытание очень перспективные средства музыкального языка – закладываются основы всего искусства Нового времени. Самое главное: в музыке начинают действовать силы тяготения. Ведь что такое мажорные и минорные тональности, к которым мы с вами так привыкли? Что означают такие важнейшие для музыкантов понятия, как тоника, субдоминанта, доминанта? На самом деле это система музыкальных функций, а система функций – это система тяготений: один аккорд тяготеет к другому. При этом менее устойчивый аккорд тяготеет к более устойчивому. Чтобы как следует подчеркнуть неустойчивость аккорда, к благозвучной основе трезвучия нужно добавить акустически чуждый ему диссонанс. И тогда он будет стремиться к другому аккорду, в котором диссонанса нет.

Все эти тяготения имеют акустическую природу, они основаны на законах обертоновой шкалы. Но одновременно они также основаны на так называемых вводно-тоновых отношениях звуков. Вот если мы с вами представим себе пианино, то увидим белые и черные клавиши. Расстояния между соседними клавишами (чаще всего белыми и черными, но иногда и между двумя белыми) – это полутоны.

В обычной для нас белоклавишной гамме, или, как говорят музыканты, в диатонике, эти два полутона (ми-фа и си-до) как раз и создают ощущение тяготения. Нижний звук тянется к верхнему. Так появляется динамика: она изначально присутствовала в гамме, но в эпоху Ренессанса ее осознали как эрос – некое устремление, которое переживается физиологически, внутри человеческого тела (и такой эрос является не только телесной, но и духовной категорией).

Под влиянием петраркистского мадригала²⁰ развивается и хроматическая музыка, то есть музыка, в которой широко используются не только белые, но и черные клавиши, а все аккорды работают на то, чтобы возникающие при этом тяготения усиливать. Движение по черным и белым клавишам воспринимается во многих музыкальных пьесах конца XVI и затем первой половины XVII века как некая градация, постепенное возрастание телесного томления; буквально каждый шаг по хроматической гамме напряженно переживается. Древнегреческая теория музыки, обобщившая большое разнообразие античных звукорядов, в том числе те, в чей состав входило множество полутонов и других, еще более узких интервалов, своим огромным авторитетом санкционировала эти смелые позднеренессансные эксперименты с хроматикой и человеческой чувственностью.

«Классическая» тональность – гармоническая система более поздних времен – будет использовать музыкальные тяготения очень упорядоченно, рационально, как некую схему (состоящую из тех самых «трех аккордов» в их общепринятой последовательности: тоника – субдоминанта – доминанта – тоника²¹). Напротив, в музыке Возрождения хроматические гармонии часто вступают в «экстравагантные», сбивающие наш слух с толку соотношения, увлекающая душу далеко от всего земного. Такая музыка несет отраду и утешение.

* * *

В эпоху Ренессанса люди открыли возможность сублимировать свою чувственность в музыке. Хроматика проникла и в пределы церковного искусства, очень естественно вызывая благоговение в самые таинственные моменты литургии (таковы, к примеру, органские токкаты на Возношение Даров, классические образцы которых принадлежат органисту собора Святого Петра в Риме Джироламо Фрескобальди). Впоследствии же с помощью этих открытий композиторы смогли наполнить очеловеченную музыку не только радостными состояниями, но и скорбью, стремлением человеческой души к чему-то такому, чего нет в обычной жизни.

И в конечном итоге – к Богу. Либо к каким-то вещам, которые трансцендентны нашему бытию в земном мире. Все это открывало дорогу и для музыкального нигилизма – особого духовного пути в искусстве европейского Нового времени. И об этом времени, и об этом духовном пути мы с вами уже очень скоро начнем говорить.

²⁰ Петраркизм называют влиятельную тенденцию в литературе Италии и других стран Европы XVI столетия, связанную с имитацией стиля и лирического содержания поэзии Франческо Петрарки. Многие из стихов Петрарки и его подражателей были положены в это время на музыку.

²¹ В мажорном или минорном ладу есть три особые ступени – первая, четвертая и пятая. Эти ступени считаются главными, первая ступень называется тоникой, четвертая – субдоминантой, пятая – доминантой. Например, в тональности до мажор такими главными ступенями будут являться звуки до (тоника), фа (субдоминанта) и соль (доминанта). В тональности ре минор тоникой будет звук ре, субдоминантой – соль, а доминантой – ля. Тоника выполняет функцию устойчивости, создавая ощущение стабильности, спокойствия. Звуки тонического трезвучия (в нашем первом примере это до, ми, соль) подходят для того, чтобы заканчивать ими произведение. Кроме того, тоника всегда снимает напряжение, которое исходит от других функций.

Глава 6

Рождение оперы. Антропология барочных аффектов



Механика страстей

Вместе с эпохой барокко начинается Новое время в музыкальном искусстве. В Италии возникает принципиально новое явление в истории театра – опера, это событие датируют 1600 годом. Считается, что опера в своем развитии оказала решающее влияние на эволюцию музыкального стиля в XVII–XVIII веках. Вместе с другими новыми жанрами она стала частью барочной «патетической музыки». Историю музыкальной эстетики иногда описывают как движение от этоса к аффекту. Когда говорят об античном этосе, речь идет, прежде всего, о правильном воспитании человека. Полису требовался доблестный и заслуживающий доверия гражданин, а впоследствии традиционному западному обществу – либо хорошо воспитанный придворный, либо терпеливый верноподданный. Как считали многие древние писатели, в том числе Платон и Аристотель, слушая определенную музыку, можно развивать устойчивые свойства души. Допустим, юноши, готовясь отдать жизнь за Родину, должны были ограничиваться строгими напевами в дорийском ладу. Тем самым музыка приносила социальную пользу. Основой музыкальной эстетики с XVII века становятся аффекты. Это понятие прямо противоположно этосу, оно означает внезапно возникающие в душе человека сильные чувства и страсти. В общих чертах аффект соотносится с античным понятием пафоса. Аффекты, пафосы – это примерно одно и то же, только на разных языках (латинском и греческом соответственно). Отсюда, между прочим, и «патология»: мы чувствуем, что аффект есть некое болезненное состояние. Эти страсти очень сильны, они как бы вселяются в нас, их невозможно контролировать.

Почему именно они оказываются в центре внимания барочной музыкальной эстетики? По разным причинам. У людей появляется желание наблюдать за движениями души, чтобы понять ее механику. Ведь XVII век – это, помимо всего прочего, век становления механистической картины мира. Механистичность в данном случае не понимается как отсутствие душевности. Скорее душа понимается как очень сложный механизм, движение которого надо просчитать и полезным образом использовать²².

Отчасти это перекликается с барочной риторикой. В отличие от риторики классической, восходящей еще к античности, к Цицерону и Марку Фабию Квинтилиану, здесь страсти выходят на первый план: убеждать надо не разум, а человеческие чувства. Нужно зажигать страсти и умело ими управлять. Человека, которым манипулируют посредством страстей, легче убедить, чем человека, который слушает разумные аргументы и, следовательно, думает, рефлексит, критически осмысливает сказанное ему.

* * *

В числе первых, кто поддержал современное искусство, были иезуиты, считавшие, что завоевывать души людей следует любыми средствами, включая манипуляцию человеческими эмоциями. Впервые «патетическую музыку» описал знаменитый ученый-монах этого ордена, выходец из Германии Афанасий Кирхер. Он является автором огромного трактата о музыкальном искусстве «Универсальная музургия», изданного в 1650 году. Оказавшись в Риме в результате событий Тридцатилетней войны, Кирхер поразился итальянской музыке: исполнители сопровождали ее всевозможными жестами и актерской игрой – потому что, если ты обильно не жестикулируешь, какой же ты барочный музыкант? Великий энтузиаст-изобретатель, Кирхер даже придумал специальное устройство, представлявшее собой нечто вроде биб-

²² Одним из самых известных авторов, который писал об аффектах в XVII столетии, был Рене Декарт. В своем знаменитом трактате «О страстях души» он описывает физиологию человека как работу определенного типа машины.

лиотечного каталога, – чтобы каждый в мире иезуит мог возить с собой такой ящик, составлять из карточек музыкальные произведения с соответствующими аффектами и неотразимой силой музыки привлекать на сторону католической веры хоть японцев, хоть сирийцев, хоть коренных жителей Южной Америки. Устройство называлось *Arca musarithmica*, то есть «музаритмический сундук».

Надо сказать, что наряду с учением об аффектах важной составной частью музыкальной эстетики барокко было учение о четырех темпераментах. Тот же Кирхер систематизирует потенциально бесконечное множество страстей, ориентируясь именно на эту теорию. Одна из причин ее востребованности состояла в том, что на людей с разным темпераментом нужно воздействовать по-разному, подбирать в зависимости от душевного склада человека наиболее подходящую и полезную для него музыку. Таким образом, музыкальная эстетика была близка к музыкальной практике, а там происходили очень интересные вещи.

Опера из пробирки

Представление о человеке как о существе, охваченном страстями, – это предмет и для художественного исследования, особенно в области музыки. Но было необходимо выработать новый музыкальный язык – принято считать, что он сложился именно в опере. Барочный музыкальный театр прошел два этапа своего развития, очень разных. Сначала появилась так называемая придворная опера, то есть опера, которая исполнялась при богатых просвещенных итальянских дворах. Как правило, подобные постановки были приурочены к большим празднествам, например, к свадьбам или к именинам. Призванные продемонстрировать щедрость, богатство и могущество заказчиков, они включали в себя роскошную сценографию, предполагали участие большого числа персонажей, звучание разнообразных музыкальных инструментов. Чтобы увековечить память о спектакле, покровители искусства могли оплатить издание оперной партитуры – не предполагая, что произведение будет исполняться впоследствии регулярно; нотный текст со сценическими ремарками должен был подпитывать их ностальгию по единичному и неповторимому событию.

Еще в конце XVI века среди интересующихся музыкой гуманистов распространилось мнение, будто в Древней Греции трагедия и комедия пелись от начала до конца, но как именно – никто, конечно, не знал. Тем не менее мысль о том, что в театре надо декламировать не просто нараспев, но двигаясь голосом по принятым в музыкальной теории гаммам, быстро вошла в моду. Считалось, что такая исполнительская манера позволяла древним не только творить баснословные чудеса (вроде тех, что приписывались Орфею и Амфиону), но и улучшать нравы. Поначалу этот вид декламации называли *stile rappresentativo*, или *stile musico rappresentativo*, то есть театральный стиль²³. Впоследствии стали чаще использовать другое обозначение, получившее большую популярность в Риме, – *stile recitativo*, или стиль музыкальной декламации (однако это еще не было оперным речитативом в нашем привычном понимании).

Именно оно и прославилось в истории музыкального искусства. Судя по сохранившимся описаниям, актеры играли настолько хорошо, пользовались таким разнообразием сценических поз и жестов, что даже под заунывное, навевающее скуку своим однообразием музыкальное речитирование слушатели переживали соответствующие аффекты и сами, словно участники музыкального представления, пытались их без стеснения выразить.

Тем не менее ранняя барочная опера – дитя искусственное, полученное почти из пробирки. Мы с вами говорили о том, что все европейское многоголосие возникло из ученых игр монахов. Нечто похожее поначалу происходит и с оперой. Она была скорее интеллектуальной новинкой. А поощрять элитарное искусство в те времена было престижно для любого аристократического двора.

* * *

Начало второго этапа истории барочной оперы связано с важным изменением в музыкальной жизни: возникает общедоступный музыкальный театр, в котором спектакли исполняются регулярно для получения прибыли. Произошло это в Венеции в конце 1630-х годов. В театры, где традиционно ставились комедии дель арте, менеджеры начали приглашать поначалу странствующие, а потом уже постоянные, набираемые по контракту оперные труппы.

Так возник феномен коммерческого – можно сказать, буржуазного – оперного театра. Основной доход предпринимателям приносила продажа абонементов в ложи. Их приобретали

²³ Итал. *rappresentativo* происходит от глагола *rappresentare* – изображать, представлять на сцене, давать представление.

богатые венецианские семейства или даже семейства из других городов, остальные места занимала публика попроще.

В фокусе внимания посетителей театра находились певцы, прежде всего исполнители партий благородных героев. Виртуозные арии требовали от артистов мастерского владения голосом. В то же время публика любила и партии комических персонажей, пришедших в оперу XVII века из комедии дель арте. При этом коммерческой опере, как и ранее аристократической, покровительствовали литературные академии – кружки блестящих интеллектуалов, видевших в новой, популярной разновидности театральных представлений средство для публичного обсуждения спорных вопросов политики, морали и социальной жизни, а в конечном итоге – устройства мира с его неразрешимыми противоречиями.

Новый вид развлечения имел огромный успех. Оперное искусство стало быстро распространяться по всей Италии, а оттуда – по европейским странам, прежде всего католическим: Австрия, немецкие и польско-литовские земли, Испания.

За исключением Франции.

* * *

Французы блюли чистоту своей национальной культуры. Они считали, что искусство должно быть строгим. Французский литературный классицизм эпохи Людовика XIV ставил разум выше чувств и страстей. А в опере страсти всегда оказываются сильнее. Конечно, отчасти французская музыка была близка к классицизму, и, скажем, трагедии Корнеля и Расина существенно повлияли на формирование французской оперы, которую в этой стране обычно называли музыкальной трагедией (*tragédie en musique*). Это особая разновидность оперы барокко: в ней не было развернутых, выпадающих из общего действия арий – наиболее характерного элемента итальянского музыкального искусства. Такое непосредственное и самодовлеющее выражение страстей французы принять не смогли, хотя сладостная чувственность итальянского оперного мелоса оставалась для них искушением до самого конца барочной эпохи.

Но и целиком классицистской французская барочная опера не стала. В ней ощутим декоративный, гедонистический элемент, велика тяга к «чудесному» и постоянно присутствует сожаление о том, что все земные радости так скоротечны. Не случайно главным музыкальным шедевром французского XVII века стала последняя опера Жан-Батиста Люлли «Армида» (1686): ее герой, доблестный рыцарь Рено, покидает соблазнительный сад наслаждений, устроенный для него влюбленной язычницей, волшебницей из Дамаска. Одобряя решительный поступок христианского воина-крестоносца, зрители невольно печалются в глубине души о понесенной им потере.

Барочное искусство и аскетизм

Помимо развлекательных светских опер, в эпоху барокко существовали оперы духовные и так называемые оратории. Духовная опера мало чем отличалась от светского спектакля кроме того, что была написана на религиозный сюжет. Но, как ни странно, она не получила большого распространения, чего нельзя сказать об оратории.

Понятие оратории как музыкального жанра в XVII веке на первых порах не было определенным. Сначала так назывались духовные концерты в римских молельнях (*oratorio* на итальянском языке буквально означает «молельня»). Свое происхождение они вели от благотворительных собраний XVI столетия: участники религиозных братств вместе молились, читали Священное Писание, слушали проповеди и наставления, исполняли лауды – простые строфические песни на религиозные темы. Высшее римское духовенство особенно любило собираться в молитвенных залах церквей в период Великого поста, когда исполнение светской музыки находилось под запретом и наступало время насладиться музыкой на библейские и житийные сюжеты. Репертуар подобных концертов был похож по стилю на современную оперную музыку, однако возможности сценического действия были ограничены.

Настоящие оратории как музыкальный жанр возникли тогда же, когда сформировалась и зрелая опера, то есть во второй половине XVII века. По мнению первого теоретика ораториального жанра, известного либреттиста Арканджело Спаньи, настоящая оратория есть не что иное, как *melodramma sacro*, то есть аналог оперы в области духовной музыки. Мощная поддержка, которую получил этот жанр со стороны прелатов Католической церкви, объясняется не только их склонностью созерцать традиционные христианские ценности в современных, чувственно прекрасных формах. Дело в том, что Рим, к этому времени во многом утративший свое бывшее могущество, проводил своеобразную информационную политику: он стремился показать, что остается главным центром духовной жизни во всем мире. Риму нужно было модное искусство, прославляющее его святость и аскетизм – как в древние времена, так и в новейшие, контрреформационные. Но как совместить гедонизм барочного оперного искусства и проповедь аскетизма? «Рецепт» состоял в демонстративном отказе от «излишеств» внешнего действия и в подчеркнутом благочестии избранных духовных сюжетов.

↓ Оратории эпохи барокко, как и сравнительно немногочисленные духовные оперы, представляли нового героя – святого, на первых порах, как правило, римского. И не случайно первой великой оперой на религиозный сюжет является «священная история» Стефано Ланди «Святой Алексей» (1632), поставленная при дворе правившего в это время семейства Барберини²⁴. В полном согласии с известным житием, ее герой, святой Алексей, человек Божий, жил под лестницей в римском дворце своих знатных родителей и питался остатками пищи с их стола. Над ним издевались двое слуг, которым в конце театрального действия надлежало раскаяться в своем злосердечии, – шутовские образы Курцио и Марцио явно восходят к комедии дель арте, этим персонажам было позволительно впадать во грех.

Важной частью зрелища были представители inferнальных сил – посланец ада Демон в сопровождении целой свиты чертей. Попытка искусить Алексея, внушить ему мысль о бессмысленности аскетического подвига (и даже о жестокости по отношению к родным, оплакивающим его с тех пор, как уже много лет назад Алексей юношей покинул отчий дом накануне свадьбы) составляет главную интригу сюжета. Небеса оберегают главного героя от дьявольских козней и посылают ему ангела – вестника приближающейся желанной смерти. Предсмертная канцона Алексея, воспевающего свою скорую христианскую кончину, становится тихой куль-

²⁴ Папа Урбан VIII, в миру Маффео Барберини, возглавлял Католическую церковь с 1623 по 1644 год. Его выдвиженец – автор либретто и организатор постановки – Джулио Роспильози впоследствии станет папой Климентом IX (1667–1669).

минацией спектакля – в этой простой, но гениально найденной композитором музыке слышится радость кроткой души, покидающей юдоль страданий.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.