



Юлия Бедерова
Лев Ганкин
Анна Сокольская
при участии
Максима Семеляка

Книга

Corpus

Проект
Дмитрия Ямпольского

О музыке

Юлия Александровна Бедерова
Анна Сокольская
Лев Ганкин
Книга о музыке

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67973723

Книга о музыке: АСТ: CORPUS; Москва; 2022

ISBN 978-5-17-133050-7

Аннотация

“Книга о музыке” – это не только пунктирная и монументальная история европейской музыки, где музыка и музыканты – от героев мифов до современных композиторов и слушателей – спорят с географией, политикой, наукой, градостроительством, нравственностью, психологией и создают собственные версии мироздания. Это еще альбом, карта маршрутов и кардиограмма интимного и социального опыта людей и государств, а также путеводитель по состоянию дел в индустрии: фестивали, оркестры, лейблы, стриминговые сервисы и не только. Еще это краткий каталог старых терминов и новых свидетельств музыкальной одержимости современников – художников, писателей, режиссеров, менеджеров. И, наконец, это рассказ о том, как музыка становится предметом восхищения и расследования, поэтизации и анализа; проще говоря, – звучит.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

| | |
|--|----|
| Предисловие | 7 |
| Часть первая | 13 |
| Глава 1 | 13 |
| Рога и копыта: как выглядели древние музыкальные инструменты | 14 |
| Орфей в ряду, или Музыка перехода | 16 |
| Космическое окно и жестяной барабан, потерянный в преисподней | 20 |
| Аэды, трагики, гимнасты, или Конкурс песни “Грековидение 2020 до н. э.” | 28 |
| Теория и пластика: язык тела и язык строя | 33 |
| Пифагоровы строи не на все стороны равны | 37 |
| Как поссорились Аполлон с Дионисом, или Рождение трагедии из винного духа музыки | 42 |
| Совы не то, чем они кажутся | 54 |
| Что еще почитать | 58 |
| Глава 2 | 59 |
| Средневековье на помойке и ангелы на небеси | 59 |
| Григорианский “Антифонарий”: кодекс чести | 68 |
| Органумы и рождение многоголосия: один день как тысяча лет | 71 |

| | |
|--|-----|
| Предчувствия авангарда, начало консерватизма, или Затапывали-затапывали, да не вызатоптали | 80 |
| Новая нотация: максимы Гвидо из Ареццо, минимы Филиппа де Витри | 83 |
| Как завести себе приставную рыжую бороду, или Миф о вагантах: жить-то они жили, а быть-то их и не было | 94 |
| Средневековая авторская песня: ах ты, бедная моя трубадурочка | 101 |
| Карьера мота: что угодно, или всего понемногу | 109 |
| Что еще почитать | 116 |
| Глава 3 | 117 |
| Протоколы нидерландских мудрецов | 117 |
| Полифонический расцвет: с терциями наперевес | 124 |
| Нотопечатание: первые издатели и первые пираты | 129 |
| Музыка для всех, или Бегите прочь, я уже близко | 133 |
| Полифонические игры разума, или Нехватка денег | 138 |
| Импровизации и поиски: фантазии на тему автора | 145 |
| Поверх барьеров, или Изобретение | 148 |

| | |
|---|-----|
| человечности | |
| Эпоха мадригала: Римские каникулы | 154 |
| Мадригалисты: с живыми – на живом языке | 158 |
| Джезуальдо, или Некуртуазный маньеризм | 162 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 165 |

Юлия Бедерова, Лев Ганкин, Анна Сокольская

Книга о музыке

© Юлия Бедерова, 2022

© Лев Ганкин, 2022

© Анна Сокольская, 2022

© Дмитрий Ямпольский, 2022

© Александр Бродский, иллюстрации, 2022

© ООО “Издательство АСТ”, 2022

Издательство CORPUS®

Предисловие

На обложке тома, который вы держите в руках, написано: “Книга о музыке”. Это чистая правда – но не вся. Искусство заголовка требует лаконизма – а тут самое время сделать необходимые оговорки и дать разъяснения.

Во-первых, это книга о музыке, которую принято называть классической или академической. Правда, у обоих терминов есть и недостатки: первый чреват путаницей, поскольку во многих источниках под “классической” понимается лишь музыка определенного исторического периода (того, в который вместились творчество Гайдна, Моцарта и Бетховена), а остальное – барокко, романтизм, модернизм и т. д. – проходит по соответствующим ведомствам. Во втором же как будто имплицирована некая наукообразная сухость, в действительности ничуть не свойственная большинству описываемых этим термином образцов. Как ее ни назови, музыка, о которой идет речь на страницах этой книги, – это живой организм, причем зачастую отличающийся довольно пылким темпераментом. Ей далеко не всегда свойственны академические сдержанность и строгость.

Во-вторых, это книга (преимущественно) о музыке, которая принадлежит к так называемой европейской классической традиции. Хотя повествование в ней начинается с далёкого прошлого – с шаманских бубнов и костяных флейт,

которые археологи находят в самых разных частях света, – по достижении исторического времени мы фокусируемся на звуках, которые пели, играли и слушали в Европе. В иные земли книга в следующий раз заглянет лишь после того, как их достигнут европейские культурные веяния, а азиатские или африканские музыкальные формы будут интересовать нас в той степени, в какой они проникали в европейскую (и позже американскую) композиторскую музыку.

Слово “композиторская” тоже употреблено неспроста. Предмет этой книги – прежде всего письменная музыкальная традиция, иными словами, музыка, единицей измерения которой становится так или иначе нотированное сочинение. Устные формы – фольклор – на протяжении веков вступали с этой письменной традицией в причудливое и захватывающее взаимодействие, и примеры этого взаимодействия несложно найти на страницах книги: от песни “*L’Homme armé*”, ставшей основой многих композиторских месс в эпоху Возрождения, через народные мотивы у композиторов-романтиков к фольклорным экспедициям Белы Бартока. Однако вы не обнаружите здесь подробного рассказа о народной музыке – это задача для другого текста.

Что же представляет собой “Книга о музыке” и как ее читать?

Книга разбита на пять неравномерных частей. Первая – самая масштабная из них – рассказывает историю музыки: от вышеупомянутых костяных флейт до электроники, от пи-

фагорейских ладов до додекафонии и от царя Гороха до скрипки Штроха¹. Значительная часть этой истории связана с именами знаменитых композиторов, однако нам не хотелось превращать текст в еще один персоналистский перечень – поэтому вы не встретите здесь биографических справок и иной энциклопедической обязаловки. История музыки интересна нам прежде всего как история идей – собственно музыкальных, а также философских, религиозных, научных, технологических, эстетических, разных. Поэтому и рассказана она оказывается иначе, и великие произведения в ней – не отправные и уж давно не финальные точки в разговоре, а скорее поясняющие примеры, иллюстрации тех или иных тезисов, образцы композиторской (и шире – творческой) мысли своего времени. Каждый фрагмент книги предуведомлен подзаголовком и “маршрутом” – списком того, о чем пойдет речь на следующих страницах; почти как в детской литературе – “глава седьмая, в которой герои отправляются в рискованное путешествие, переживают опасные приключения и спасаются благодаря неожиданной встрече”. В этих подзаголовках и маршрутах редко упоминаются имена музыкантов и названия сочинений, зато часто – музыкальные жанры и формы, культурные феномены и идеологические сдвиги, характерные для разных эпох. Нам

¹ Разновидность скрипки с металлическим раструбом: с виду похожа на причудливый гибрид скрипки и трубы. Была изобретена в 1899 г. инженером Йоганном (Джоном) Штрохом.

кажется, что взгляд с высоты птичьего полета (птицы, кстати, не раз прилетят на страницы этой книги) – единственный, позволяющий уместить историю музыки в один, сколь угодно массивный и тяжелый том, а заодно и объяснить, отчего Баха ни за что не спутаешь с Бетховеном, а Брамса – с Буллезом. Произведения этих и других композиторов – оттиски мира, в котором они создавались; наша книга рассказывает прежде всего об этом мире – и о музыке как его части.

Вторая часть книги – это восемь глав, позволяющих сориентироваться в текущей музыкальной действительности: узнать, как устроен концертный и студийный звук, чем живут современные фестивали классической музыки, что происходит с рекорд-индустрией, в чем специфика профес-сий композитора, исполнителя и дирижера, а также где услышать лучшие симфонические оркестры и ансамбли старинной музыки (исторически информированному исполнению в этой секции посвящена и отдельная глава). Большинство этих текстов, в отличие от первой, “исторической” части книги, выполняют сугубо практическую, даже прагматическую задачу – особняком стоит разве что финальный, о развитии музыки параллельно и перпендикулярно другим видам искусства. Впрочем, своя прагматика есть и тут – чем шире контекст, в котором существуют для нас музыкальные произведения, тем глубже и сознательнее, как кажется, будет наш на них отклик.

В третьей части мы попросили нескольких известных (и

дорогих нам) людей рассказать о своих взаимоотношениях с классической музыкой и поделиться любимыми сочинениями. Наши спикеры – разного возраста, пола и рода занятий, их объединяет лишь два критерия: это выдающиеся представители своих профессий – и никто из них не музыкант. Их монологи – это персональные меломанские истории, в которых – семь разных способов взаимодействия с музыкой: можно выбрать из них тот, что наиболее близок вам, – или сформулировать свой собственный.

Наконец, четвертая и пятая часть носят по большей части справочный характер. Сначала идет словарь упоминаемых в книге музыкальных терминов – мы старались не пережимать с ними, поскольку книга рассчитана на неспециалистов, и тем не менее совсем без непонятных слов обойтись оказалось невозможно. Все термины, нуждающиеся в пояснении, отмечены в тексте полужирным шрифтом – он указывает на то, что соответствующая статья имеется в словаре, а значит, любопытство можно оперативно утолить.

Следом же, в финале всей книги, располагается хронологическая таблица, в которой главные события из истории музыки (важнейшие премьеры, ключевые вехи в жизни композиторов и не только) показаны по соседству со столь же существенными датами из пространства литературы и искусства, науки и общей истории. Музыка никогда не существовала в вакууме, никогда не была вещью в себе – и нигде это не видно так наглядно, как в сводной таблице, из которой

можно за секунду узнать, что еще происходило в мире, когда Моцарт сочинял Симфонию № 40, Вагнер – “Лоэнгрин”, Стравинский – “Весну священную”, а Штокхаузен – “Пение отроков”.

Соответственно, читать эту книгу можно по-разному. Можно – как увлекательный детектив: от начала до конца, от завязки к кульминации и финалу, в котором тайное становится явным, а преступник выведен на чистую воду. Можно – обрывками: сверяясь с оглавлением и открывая лишь те страницы, на которых находится интересующая вас информация (главы первой части, разумеется, цепляются друг за друга, но каждая из них при этом и вполне самостоятельна как рассказ о том или ином историческом периоде). Можно проигнорировать блок об истории музыки и сразу обратиться к главе о фестивалях – особенно если вы раздумываете, куда бы съездить, – или к интервью с писательницей Людмилой Улицкой и кинорежиссером Андреем Хржановским.

Все мы выстраиваем коммуникацию с любимой музыкой индивидуально, по-особому – и то же самое касается и способов чтения “Книги о музыке”.

Часть первая

Глава 1

Античность: от колыбели до могилы

О музыкальной клинописи, звукописи, тайнописи, о музыке сна и яви, службы и праздности, политики и техники, а также о вечной надобности воспитательных и похоронных маршей

Голос и музыкальные инструменты. – Колыбельные, военные, магические, дорожные песни. – Античная теория и практика. – Аполлон и Дионис. – Человек и гражданин. – Этнос и этос. – Пластика и звук. – Театр одного Нерона.

Первая музыка была... – а впрочем, мы не знаем, какой она была. Досадное недоразумение: древние музыканты не оставили нам записей.

Предположительно, история музыки начинается там, где появляется пение. Воображение рисует образ первобытного человека, внезапно осознавшего, что мысль изреченная звучит намного убедительнее, если она не просто выскочила между делом изо рта, но так или иначе спета. Открытие, сравнимое по революционности с изобретением колеса: вот люди что-то бормотали, бормотали, ныли, выли и вдруг –

запели. Когда это произошло и кто был первым в истории певцом, была ли сама революция – неведомо. Но музыка как удивительная способность и необычная звуковая реальность, связанная с обычным человеческим телом и окружающими предметами, в ритуальных и повседневных практиках отвечала за коммуникацию между людьми и мирами – дольным и горним, а медиумом было пение – и игра на инструментах.

Рога и копыта: как выглядели древние музыкальные инструменты

С инструментами все проще, чем с голосом: это сохранившиеся материальные объекты. В 2008 году в альпийской пещере Холе-Фельс нашли флейту, сделанную за 30 тысяч лет до нашей эры: двадцатисантиметровый экземпляр из лучевой кости белоголового сипа с пятью отверстиями предположительно для пальцев. А на территории нынешней Украины археологи обнаружили целый “музыкальный дом” – внутри, очевидно, размещался полноценный палеолитический **оркестр**. По классификации ученых-палеонтологов он состоял из:

- инструментов стационарного типа (лопатка, бедро, таз, челюсти, череп);
- подвижного инвентаря (колотушка, молоток из рога, шумящий браслет);

- реквизита (шилья, игла, цветная охра, украшения из раковин моллюсков).

Львиная доля инструментального арсенала проходила по ведомству **перкуссии**, но были и **духовые** инструменты (такие как костяная флейта и разные свистульки).

Другая группа – свободные аэрофоны: они начинали звучать при раскручивании, от движущихся потоков воздуха, как резонаторы: это всевозможные ревуны, гуделки и жужжалки (так их именует даже строгая наука). А инструменты-идиофоны звучали целиком, всем корпусом – как шумящие браслеты и прочие погремушки².

Палеонтологи предостерегают от однозначных выводов: считать, что сохранившиеся костяные и каменные дуделки и шумелки и есть самые первые музыкальные инструменты человека, было бы самонадеянно. Кость и камень просто пережили свой век. А назначение отверстий, происхождение сколов на них – это вопрос интерпретации. Один из самых красивых таких предметов позволяет предположить, что в распоряжении древних людей были пространственные фоноинструменты: в некоторых пещерах Европы есть участки, помеченные символами и совпадающие с точками резонанса. Любой звук в такой точке превращается в оглушительный

² См. подробнее: Людмила Лбова, Дарья Кожевникова. Формы знакового поведения в палеолите: музыкальная деятельность и фоноинструменты. Новосибирск, 2016.

гул, так что вся пещера – задолго до пространственных экспериментов архитекторов и музыкантов XX века – работает как фоноинструмент. Отметки говорят о том, что люди это знали и использовали.

После изобретения лука и стрелы в эпоху позднего палеолита появились **струнные**, или скорее “струнный”: устроенный по образу и подобию лука монохорд представлял собой одну туго натянутую между двумя бортиками струну.

Через много тысяч лет Пифагор уподобил монохорду Вселенную и сформулировал концепцию музыки сфер – а также прикладную теорию музыкального **строя**.

Орфей в ряду, или Музыка перехода

Мы не знаем, какой была первая музыка, но знаем, для чего она была. Еще задолго до Пифагора функция музыки осознавалась как служебная. Только служила она не совсем тому, чему ей полагается служить сейчас. Казалось бы, что может быть утилитарнее, чем колыбельная, помогающая укачивать ребенка; и первые колыбельные известны ещё из древневавилонских источников³.

Но Федерико Гарсиа Лорка, например, настойчиво напоминает, что колыбельные – “единственный в Европе обра-

³ Самые ранние из сохранившихся клинописных табличек вавилонского происхождения найдены на территории Сирии и датируются приблизительно 1200–1250 гг. до н. э.

зец первобытных песен, их звуки доносят до нас обнаженное, внушающее ужас чувство восточных народов”⁴.

И верно, если прислушаться, иные старинные колыбельные и правда внушают ужас – так, в “смертных колыбельных” на голову ребёнка прямо призывается гибель: “Баю-баю да люли, / Хоть сегодня ты помри. / С утра дождь, хоть мороз, / Повезем ты на погост...”⁵

Дело тут, вероятно, не в рудиментарных следах древних эпох и детских жертвоприношений, а в том, что сон в старых культурах – это маленькая смерть: заговаривая зубы настоящей, приручая ее, накликая смерть-лайт, мать охраняла ребенка от реальной гибели. Колыбельная, таким образом, работала по принципу медицинской прививки. Но если помнить, что время в мифологическом сознании древних – циклично (новый день – новая жизнь), то значение прививки меркнет перед необходимостью что ни вечер, то попрощаться, проводить ребенка в сон (смерть) и дать ему последние наставления.

Другой пример как будто утилитарной музыки – древние военные песни (и современные военные марши): музыка

⁴ Федерико Гарсиа Лорка. Канте хондо // Избранные произведения в 2 томах. Пер. А. Грибанова. Т. 1. Стихи. Театр. Проза. М., 1976.

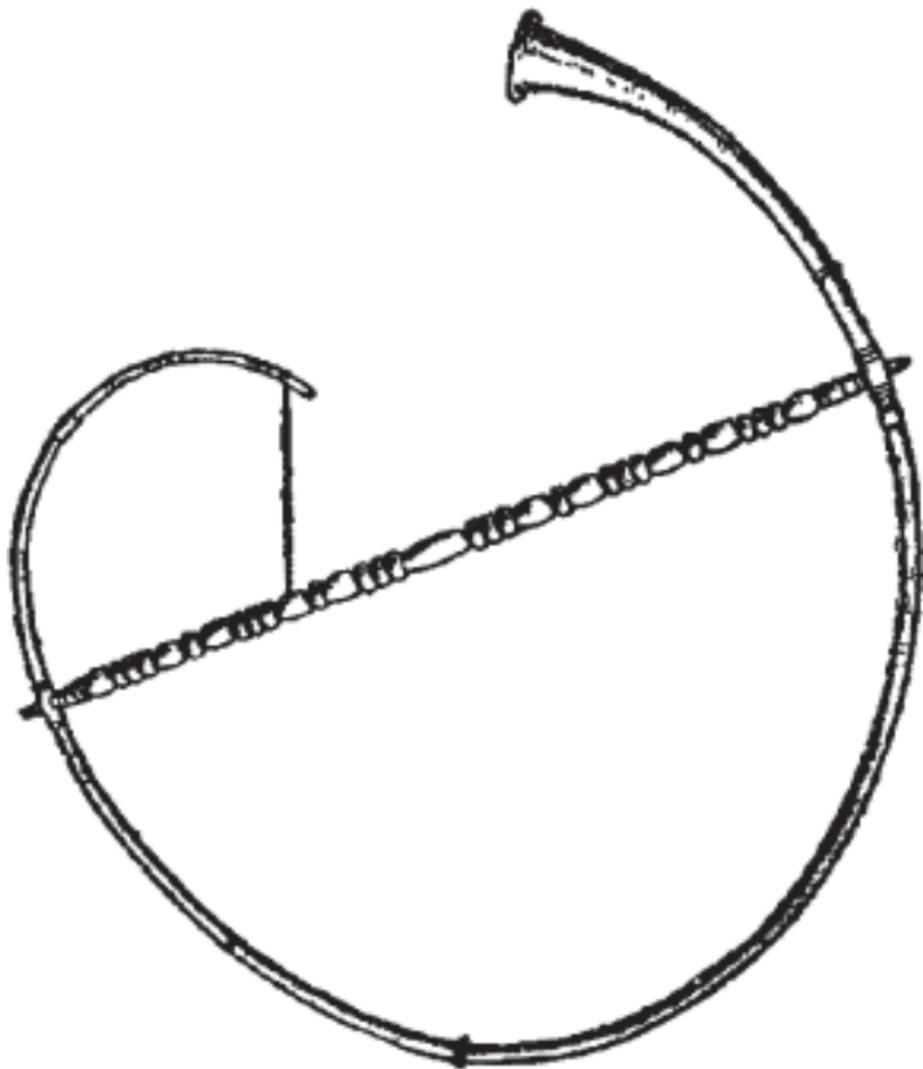
⁵ С оглядкой на эту традицию, очень большую в русском фольклоре, написана в числе прочего колыбельная Гвидону в опере Римского-Корсакова “Сказка о царе Салтане”, но Римский уже вкладывает ее в уста “злой” героини – бабы Бабарихи, тогда как в аутентичных версиях “смертные колыбельные” не подразумевают дурных намерений.

придавала воинам сил перед боем и во время сражения (помним об “оружейном” происхождении монохорда) и отмеряла ход событий. Военизированные культуры древнего мира это знали: к примеру, жизнь римского войска проходила под непрерывный гул духовых. Сообщает Иосиф Флавий: “Никто не вправе завтракать или обедать, когда ему заблагорассудится, а один час существует для всех; часы покоя, бодрствования и вставания со сна возвещаются трубными сигналами; всё совершается только по команде”⁶.

Известно, что музыка помогла римлянам одержать как минимум одну выдающуюся победу: по свидетельству Тита Ливия, оглушительный рев труб римских легионов (это был целый набор разнокалиберных духовых инструментов – труба, букцина, корну, этрусский литуус и др.⁷) обратил вспять устрашающее карфагенское войско; боевые слоны в панике бросились врассыпную и растоптали собственных хозяев.

⁶ Иосиф Флавий. Иудейская война. Пер. Я. Черпка.

⁷ Музыканты римских легионов – тубицены, корницены, букцинаторы и др. – все были принципалами, т. е. в младшем офицерском звании.



Букцина – духовой инструмент, использовавшийся в армии Древнего Рима.

Столетиями – от Древнего Египта до античной Греции с ее изящными пропорциями мирового и политического устройства и мускулистой, агрессивно-рафинированной культуры Рима – музыка заставляет вслушиваться и слушаться. Открывает двери, командует парадом людей, зверей и также, как это происходит в мифе об Орфее, сопровождает в пути, в том числе самом дальнем. Так что между календарно-бытовым, сигнальным, утилитарным местом музыки и ее функцией портала в потусторонний мир нет сущностной разницы. И та и другая роли – служебные. К тому же, как видим, и колыбельная песня, и военные фанфары суть проводы в инобытие, путевка в руках и одновременно аккомпанемент в дороге.

Космическое окно и жестяной барабан, потерянный в преисподней

Каждая вера выражается при помощи соответствующей музыки, и различие между системами верований поддается едва ли не исчерпывающему выражению в **нотной записи**. Например, расстояние, которое отделяет дикие оргии Кибелы от торжественного ритуала католической церкви, количественно выражается в пропасти, которая отделяет нестройный гул кимвалов и бубнов от величественной **гармонии** Палестрины и Генделя. Сквозь различную музыку проглядывают здесь

различия духовного порядка⁸.

В 1860 году этнограф Василий Радлов описывал мистические практики алтайских племен: звуки бубна уподоблялись голосам духов, а сам инструмент в представлении людей мог оживать и превращаться, например, в оленя, верхом на котором шаман добирался до мира духов. Похожим образом работали струнные (кобуз) в Казахстане, погремушка в Северной Америке, гонг на Цейлоне. Музыканты джаз-группы *Art Ensemble of Chicago* рассказывали, что, выступая как-то раз в Сьерра-Леоне, они заиграли на морских раковинах, найденных на берегу моря, и зал опустел в секунду: гулкий протяжный шум, который издают раковины, крепко ассоциируется с тайными шаманскими церемониями – обычным людям доступ туда строго воспрещен⁹.

Представления о музыкальных инструментах как носителях магической силы в достатке разбросаны по мифам разных стран. В ирландских сказках, например, рассказывается о скрипке, заставляющей пускаться в исступленный пляс. В немецких – крысы и дети навсегда покидают город под звуки флейты.

⁸ Джеймс Джордж Фрэзер. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Т. 1. Пер. М. Рыклина.

⁹ Сравнительно-этнографический метод основывается на гипотезе, что образ жизни алтайских племен XIX века или сельских жителей Сьерра-Леоне мало изменился с эпохи неолита; это позволяет антропологам конструировать обычаи исчезнувших цивилизаций на основании традиций их нынешних “родственников”.



Ритуальный бубен кетов – народности, проживающей на севере Красноярского края.

Гаммельн навсегда

Легенда о гаммельнском крысолове-дудочнике, вероятно, древнего происхождения, но сложена, предположительно, в XIII веке и потом много раз пересказана в литературе от Гёте и фольклористов-романтиков Людвига фон Арнима и Клеменса Брентано до Марины Цветаевой и Александра Грина. Легенда основана на средневековых хрониках и связана с реальными событиями. В некоторых источниках указывается даже дата, когда все произошло: у братьев Гримм это 1284 год, другие вспоминают 20 июня 1484 года или 22 июля 1376 года.

У разных народов в разные времена звери, дети и музыка связаны, как связан в архаическом магическом сознании весь мир, прошитый невидимыми взаимодействиями; одна из нитей – это музыка (или вера в ее сверхспособности – умирять сердца, останавливать катастрофы, корректировать природные явления, исцелять, изводить). В одних культурах дети вслед за крысами исчезают, в других – вместе с кошками остаются: на острове Ява “обычный способ вызывания дождя – купание одной или двух разнополых кошек; иногда животных сопровождает к воде процессия с музыкой... Время от времени можно видеть шествие детей с кошкой: окунув животное в водоем, они затем

отпускают его”¹⁰.

Одним из атрибутов шумерского героя Гильгамеша был барабан – повинувшись его грохоту, юноши немедля шли трудиться на благо героя, а девушки – предаваться с ним разного рода утехам во дворце (правда, продлилось такое положение дел недолго – боги вняли мольбам жителей Урука и сбросили барабан в преисподнюю, что весьма расстроило его владельца).

В пересказе Мирчи Элиаде дальнейшие события выглядели так:

Гильгамеш срубает гигантское дерево и отдает ствол Инанне-Иштар, чтобы она сделала трон и ложе. Из корней и ветвей он сделал для себя два магических предмета – пукку и мукку, интерпретация которых все еще спорна: возможно, это были музыкальные инструменты (барабан и палочки?). Из-за ошибки в ритуале эти предметы падают в Нижний мир. Тронутый отчаянием своего господина, Энкиду спускается, чтобы посмотреть, где они. Но поскольку он пренебрег наказами Гильгамеша, как не раздражать духов, вернуться наверх ему не удастся. Охваченный горем Гильгамеш молит богов и Нергала, властителя подземного мира, позволить духу Энкиду вернуться хоть на несколько мгновений на землю. Гильгамеш спрашивает Энкиду об участи мертвых. Его товарищ колеблется: “Если я расскажу тебе, как устроен

¹⁰ Джеймс Джордж Фрэйзер. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Т. 1.

*Нижний мир, ты сядешь на землю и заплачешь!”
Но Гильгамеш настаивает, и Энкиду дает ему краткое
и мрачное описание: “Все там погружено глубоко в
землю”¹¹.*

Элиаде сравнивает разные традиции получения оккультного знания и находит в них общее – поэзию и музыкальные инструменты: “Шаманы, готовясь к трансу, поют и бьют в барабаны; ранняя центральноазиатская и полинезийская эпическая поэзия часто описывает приключения шаманов в их духовных экстатических путешествиях. Главным атрибутом Аполлона является лира; когда он на ней играет, он зачаровывает богов, диких зверей и даже камни”¹².

Игрой на лире умирал природу и Орфей: “Птицы слетелись слушать певца. Даже деревья двинулись с места и окружили Орфея... ни одна ветка, ни один лист не дрожал на них”¹³.

В западноевропейской композиторской музыке начиная с эпохи Возрождения и рождения **оперы** этот миф – самый любимый.

Судьба Орфея от любви до ненависти

Миф об Орфее и его письменные пересказы,

¹¹ Мирча Элиаде. История веры и религиозных идей. Т. 1.

¹² Там же.

¹³ Николай Кун. Легенды и мифы Древней Греции. М., 2017.

включая “Метаморфозы” Овидия, стали основой целого жанра – оперы и ее разновидностей. Одной из первых музыкальных драм считается поставленное в Мантуе в 1471 году “Сказание об Орфее” Анджело Полициано. А первой из сохранившихся опер – “Эвридика” Якопо Пери (представление 1600 года). Сразу за ней появилась “Эвридика” Джулио Каччини и через несколько лет, в 1607 году, – “Орфей” Монтеверди. История на этом не закончилась, и миф об Орфее оставался одним из самых частых оперных сюжетов в течение столетий: в XVIII веке Кристоф Виллибальд Глюк отметил новыми “Орфеем и Эвридикой” наступление собственной оперной реформы, свои версии оставили Георг Филипп Телеман, Карл Генрих Граун, Джованни Баттиста Перголези, в XIX веке – Жак Оффенбах (он шокировал публику саркастическим “Орфеем в аду”), в XX веке – Дариус Мийо, Александр Журбин, и это далеко не полный перечень авторов. Следы орфического мифа обнаруживаются и там, где не ждешь, – от “Кольца нибелунга” и “Парсифаля” Рихарда Вагнера до “Садко” Николая Римского-Корсакова. В 1932-м в Венеции Альфредо Казелла сочинил “Сказание об Орфее”, где в числе прочего восстановил двусмысленный, открытый финал первой версии “Орфея” Монтеверди, известный по **либретто**, изданному в год премьеры автором текста – поэтом, адвокатом и дипломатом Алессандро Стриджо. В этой версии 1607 года на безутешного Орфея, отрекшегося от женщин, набрасываются разъяренные вакханки. В

тексте не сказано, разрывают ли они его на части, как у Овидия: опера заканчивается гимном Вакху. Но в партитуре 1609 года в финале оперы к Орфею вместо вакханок на мощной театральной машине спускается Аполлон: он утешает его и провожает на небо, где среди звезд тот встретит свою Эвридику и никогда с ней больше не расстанется.



Орфей, играющий на лире для Гадеса и Персефоны. Гобелен. Ок. 1685.

Аэды, трагики, гимнасты, или Конкурс песни “Грековидение 2020 до н. э.”

В античности музыка понималась как дар богов – один из аэдов (музыкантов-импровизаторов) Фемий восклицает в “Одиссее”: “Я самоучка; само божество насадило мне в сердце / Всякие песни...”¹⁴

Другое дело, что своенравным богам-олимпийцам уже не угодить одним и тем же молитвенным пением – так они могли и затосковать, а это, разумеется, не сулило жителям Древней Греции ничего хорошего. Если шаман, зная, чего от него ждут высшие силы, при каждом сеансе связи воспроизводил примерно один и тот же музыкальный алгоритм, то античные аэды и гимнопевцы, напротив, стремились удивить слушателей на Олимпе и на земном пиру, чтоб те не теряли интереса к происходящему. Так что служебная функция музыки смыкалась с увеселительной – богов предполагалось главным образом развлечь и так заручиться их симпатией.

Гимны по камню

Одни из самых знаменитых сохранившихся музыкальных памятников античности – два гимна Аполлону (138 и 128 до н. э.), найденные на

¹⁴ Гомер. Одиссея. Пер. В. Вересаева.

стенах Дельфийского храма. У одного из них, предположительно, есть автор – это некто Афинянин. А музыкальная запись представляет собой строчку отдельных символов над основной строкой – текстовой.

Самый же ранний из источников – первая пифийская ода Пиндара (V век до н. э.), якобы обнаруженная среди рукописей монастыря Сан-Сальвадора в Мессине и расшифрованная в XVII веке монахом-иезуитом и крупнейшим музыкальным теоретиком Афанасием Кирхером из Вюрцбургского университета, – оказался мистификацией, сочиненной самим Кирхером. Зато вполне достоверен, например, гимн Асклепию, высеченный на известняковой плите в III веке до н. э.; гимн написан гекзаметром, текст сопровождает одна строка с буквенной записью нот. Исследователи предположили, что каждая строка гимна пелась на одну и ту же **мелодию**.

Среди легендарных памятников – гимны Мезомеда Критского, вольноотпущенника императора Адриана. В трактате “О древней и новой музыке” в 1581 году их описал Винченцо Галилей – отец Галилео Галилея, ученый, музыкант, теоретик и акустик Возрождения, по рукописи, принадлежавшей его коллеге, философу и историку Джироламо Меи: гимны Мезомеда сохранились в множестве списков времен Средневековья.

Об удовольствии петь одновременно себе и богам историк Страбон писал:

*Общим для греков и варваров является обычаем совершать священные обряды, соединяя их с праздничным отдыхом... Ведь отдых, во-первых, отвлекает ум от человеческих занятий и обращает подлинно свободный ум к божественному... наконец, музыка, сопровождающая пляску, **ритм** и мелодия приводит нас в соприкосновение с божеством одновременно как вызываемым ею удовольствием, так и художественным исполнением¹⁵.*

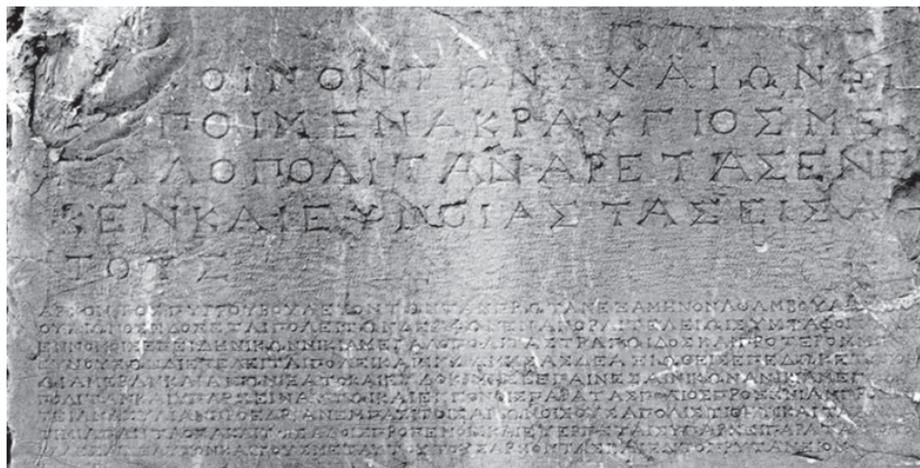
Без музыкального сопровождения отныне была немислима никакая более-менее торжественная трапеза; а свойственная античной жизни соревновательность (ей мы обязаны Олимпиадами) привела к устройству разного рода музыкальных конкурсов: на Немейских, Истмийских или Дельфийских играх друг с другом соревновались не только спортсмены, но и музыканты. Нужно было загодя подобрать репертуар, удостовериться, что инструмент в порядке или изготовить новый, а также сшить ортостадию – специальную длинную одежду без пояса.

Имена некоторых музыкантов-победителей известны: одним из таких был спартанец Терпандр, о котором говорят, что он усовершенствовал кифару¹⁶ и жанр застольной оды, а

¹⁵ Страбон. География. Книга X. Пер. Г. Стратановского.

¹⁶ Кифара – струнный щипковый инструмент, разновидность лиры. Певца, аккомпанирующего себе на кифаре, называли кифаред.

другим – Сакад из Аргоса: он сыграл на авлосе¹⁷ музыку о борьбе Аполлона со змеем Пифоном так, что все всё поняли без слов, и в том соревновании уже никто не мог с ним соперничать.



Фрагмент гимна Аполлону со стен Дельфийского храма.

Музыка и спорт существовали в своеобразной связке: преуспевание в обеих дисциплинах отвечало идеалу калокагатии, где *kalos* – телесное совершенство, достигнутое атлетическими упражнениями, и *agathos* – натренированное совершенство души, внутреннего мира. Неслучайно формула “В здоровом теле здоровый дух” имеет античное – правда,

¹⁷ Авлос – духовой музыкальный инструмент с одинарной или двойной тростью.

уже римское – происхождение¹⁸.

Победы и поражения атлета-олимпийца Гиппоклеида

Однажды сын Тизандра Гиппоклеид сватался к Агаристе, дочери сиционского правителя Клисфена. Благоволивший жениху, тот устроил грандиозный пир, где собирался объявить имя будущего зятя. Как было заведено у греков, претенденты соревновались не только в беге и борьбе, но также в музыке и красноречии. Дальнейший ход событий историк описывает так:

...По мере того как продолжались винные возлияния, он [Гиппоклеид] попросил флейтиста подыграть и пустился в пляс. Он получал удовольствие от своего танца; что же до Клисфена, то он начинал сомневаться в своём выборе. Тем временем, после короткой передышки, Гиппоклеид послал за столом; когда стол был принесён, Гиппоклеид забрался на него и стал танцевать сначала лаконийские танцы, затем аттические, а под конец встал на голову, болтая в воздухе ногами... Увидев, как Гиппоклеид машет ногами в такт музыке, он [Клисфен] больше не мог

¹⁸ В оригинале формула имеет значение, обратное привычному, отнюдь не гарантирует духовного здоровья богатырю и звучит так: *“Orandúm (e)st ut sít mens sán(a) in corpore sano”*. В переводе Д. Недовича – Ф. Петровского: “Надо молить, чтобы ум был здравым в теле здоровом”. Ювенал, Сатира X.

сдерживаться. “Сын Тизандра, – прокричал он, – ты проплясал свой брак!”¹⁹

Теория и пластика: язык тела и язык строя

Музыка в античности – это не тот самостоятельный вид искусства среди других подобных, каким он стал, когда искусства разделились. А комплекс жестовых, пластических, звуковых экспрессий, группа связанных друг с другом языков, которые способны говорить о том, о чем другие группы говорить не должны, не умеют или опасаются.

И прежде чем начинать краткий разговор о древнегреческой музыкальной теории, нужно оговориться: словом “музике” в античности называлось не только собственно звуковое искусство, но и поэзия, и танец, и сценическое движение, и парадное движение полков (“пластика” отсоединится от “музике” только на переломе Средневековья, а лирика еще надолго останется с ней).

Для современного человека античная музике выглядела бы больше похожей на отработку навыков строевой службы, чем на эстетическую практику: по словам музыковеда Юрия Холопова, “то, что мы называем музыкой – автономное искусство возвышенных звуковых форм, – вообще отсутствует

¹⁹ Геродот. История в 9 книгах. Пер. Г. Стратановского.

в Греции классического периода”²⁰.

Согласно воспитательной доктрине Платона, обучению таким навыкам должен был посвящать себя любой гражданин полиса в возрасте от 13 до 16 лет после грамоты, но до арифметики, астрономии и военного дела: мусике – дело политическое, прикладное. В его “Законах” приводится исчерпывающая формулировка: “Не установим ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и Муз?.. Следовательно, мы установим, что тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан...”²¹

В свою очередь, воспитанный гражданин – основа государства, будь то греческий полис и необходимые каждому его жителю гражданские добродетели или Римская республика с ее правовой культурой, инженерной мыслью и патриотической дисциплиной²².

²⁰ Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006.

²¹ Цит. по: Алексей Лосев. История античной эстетики. Т. III.

²² Современную интерпретацию “Государства” Платона см. в одноименном музыкальном сочинении голландского социалиста и композитора-постминималиста Луи Андриессена.



Краснофигурная ваза, приписываемая художнику Макрону. Фрагмент с игрой на авлосе. 480–470 до н. э.

И если музыка/мусике – это язык политики, мысли и воспитания, а обучение мусическим искусствам пения и танца входит в обязательную образовательную программу, то языку нужна собственная письменность: буквенная античная **НОТАЦИЯ** (система музыкальной записи), где самая низкая **но́та** напева обозначалась буквой “А”, а следующие звуки записывались в соответствии со следующими буквами греческого алфавита, благополучно дожила до Средних веков.

В деле фиксации звуков на письме греки не были первоходцами – разные формы записи музыкального текста су-

ществовали в более древних культурах. Так, росписи египетских гробниц сообщают, что в стране фараонов практиковалась так называемая хейрономия – техника управления музыкой при помощи системы жестов и соответствующих знаков. Из Египта хейрономия пришла в Грецию и Византию, стала основой византийской и западноевропейской средневековой нотации, а в древнерусских рукописных источниках хейрономические изображения руки встречаются начиная с XI–XII веков.



Певец и музыкант с дуговой арфой. Фрагмент сцены музицирования. Гробница V династии из некрополя в Саккаре.

Еще во II тысячелетии до н. э. в Месопотамии существовала слоговая нотная запись, которая позволяла фиксировать **ин-тервалы**, – указывалось не только направление движения одноголосной мелодии, но и соотношение одновременно звучащих звуков. На вавилонских глиняных табличках изображены целые ансамбли – в них участвуют струнные **щипковые** инструменты, напоминающие лютни, арфы и лиры, барабаны, а рядом с музыкантами – танцоры и акробаты.

Пифагоровы строи не на все стороны равны

Забота об упорядоченной организации мира в политике, в искусствах, в законах и представлениях о государственном, домашнем и космическом устройстве в античной Греции ведет к идее разграничения сфер жизни на деятельные и теоретические. По Аристотелю, первые являлись преимущественно “скотскими”, а вторые – преимущественно “созерцательными”. Правда, музыка представляла собой область смежную и доступную как для созерцания (теории/“феории”), так и для “технэ” – искусства в значении “умения”: “Имеющие опыт знают «что», но не знают «почему»; владеющие же ис-

кусством знают «почему», т. е. знают причину»²³.

“Технэ” было уделом практиков, пифагорейцы же культивировали теорию. Впрочем, у того и другого в представлении греков был единый источник и находился он в сообществе муз. Слово “мусике” происходит от “Муса” (муза) и означает “мусическое искусство”. Иными словами, говорим “музыка” – подразумеваем “техника” (“технэ”). Но и “феорию” не забываем.

Музы и разум

Музы – дочери Зевса и богини памяти Мнемосины – своим происхождением символизировали прекрасное, возвышенное, божественное, а также мыслительное и разумное. Мифология муз исторически развивалась, а самих их становилось больше. Поначалу музы непосредственно связаны с пением, а затем среди них уже появляются другие богини – поэзии, танца, искусства в целом, даже наук и других видов духовной деятельности. В этом самом широком смысле “мусике” противопоставлялось гимнастике: мусическое искусство отвечало за развитие духа, гимнастика – за упражнения тела.

Античная мысль видела музыку частью комплексной теории гармонии и мироздания, и в созерцательной (не “скот-

²³ Аристотель. Метафизика. Пер. П. Перлова и В. Розанова.

ской”) жизни греков теория музыки заняла место наравне с математикой, учением о политике и астрономией.

Многие основные музыкальные термины исторически связаны с именем Пифагора – главного античного уполномоченного по связям музыки с наукой. Именно его последователям – пифагорейцам (не математикам, не музыковедам, не научно-исследовательскому коллективу, а скорее религиозной секте) суждено было сформулировать стройную музыкальную теорию, в которой друг с другом тесно связаны музыка, математика и космология.

В основе пифагорейской системы – представление о музыке как точном знании: по легенде, однажды философ прогуливался вблизи кузнечной мастерской и обратил внимание на то, что звуки ударов молота о наковальню различаются по высоте **тона** и образуют друг с другом гармонические сочетания. Войдя внутрь, Пифагор заметил, что звук меняется в зависимости от веса каждого молота – так, если один легче другого ровно в два раза, то сочетания (**интервалы**), которые образуют разновысотные звуки разных молотов, будут звучать гармонично. Из опытов на монохорде выяснилось, что и тут закономерность работает безотказно. Разделив струну на 12 отрезков и зажимая ее на делениях 6, 8 и 9 (то есть деля в соотношении 2:1, 3:2 и 4:3 – все эти четыре числа в пифагорейской космологии священны), можно услышать тоны, которые выше на одну **октаву**, **квинту** или **кварту**, чем звук свободной (или, как говорят музыкан-

ты, открытой) струны; любой желающий может совершенно безопасно и успешно повторить эксперимент пифагорейцев и познакомиться на практике с азами музыкальной акустики.

Если последовательно, одну за другой отмерять квинты вверх от исходного звука, то в объеме семи октав в конечном счете удачно поместятся все двенадцать нот **хроматической гаммы**: например, до – соль – ре – ля – ми – си – фа-диез – до-диез – соль-диез – ре-диез – ля-диез – фа – до, причем в последнем до октавная и квинтовая последовательность, если верить чисто математическим выкладкам, должны идеально сойтись друг с другом.

Принципы звуковых пропорций были экстраполированы пифагорейцами на все мироустройство в целом, а само музыкальное пифагорейство оставалось актуальным как минимум до эпохи Возрождения – и потом музыкальная мысль то и дело к нему возвращалась.

Музыка сфер, или Как звучит космос

Вселенная, согласно пифагорейцам, представляла собой своего рода первозданный монохорд, протянутый от абсолютного духа к абсолютной материи (то есть, проще говоря, от земли к небу или наоборот, в зависимости от точки зрения). Разделен он был на 12 частей-сфер – земля, вода, воздух, огонь, Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн, а также высшая сфера бессмертных; каждая из них

неслась сквозь бесконечное пространство, издавая звук определенного тона – прозрачный намек на **звукоряд** хроматической гаммы. На выходе получалась музыка сфер, и, пожалуй, это устойчивое выражение – единственное, что осталось нам от пифагорейской теории в ее космологическом аспекте.

Другое дело, что в пифагорейской системе содержался один изъян: в теории, если двигаться по акустически чистым квинтам от исходной точки (12 квинт в пределах 7 октав), в финале должен получиться один и тот же тон – но на практике всегда выходило не так. Конечные звуки оказывались близки друг другу, но не идентичны.

Проблема получила название пифагорейской коммы – и решить ее в рамках античной системы настройки инструментов, опирающейся на натуральные частотные характеристики того или иного звука, оказалось невозможно. Когда некоторые интервалы стали восприниматься как **диссонансы**, пифагорейский **строй** сменился натуральным – с более гармонично звучащей большой **терцией**. Еще более эффективным решением стала **темперация**, но это было уже в эпоху Возрождения.

Математическое обоснование пифагорейской коммы следующее: вспомним, что частота тонов октавы – 2:1, а квинты – 3:2. При возведении в степень двух разных простых чисел (в данном случае двойки и тройки) результат никогда не будет совпадать – отсюда **диссонанс** вместо финального

унисона. В те времена, впрочем, комма воспринималась как необъяснимая загадка природы и, в свою очередь, не удивляла – музыка вечно обнаруживала двойственную натуру: на каждого Орфея находились свои сирены, которые, чаруя моряков, вели их к гибели.

Как поссорились Аполлон с Дионисом, или Рождение трагедии из винного духа музыки

Если “мусике” означает нечто принадлежащее музам (спутницам Аполлона – его также называют Мусагет, “предводитель муз”), то сами они – покровительницы искусств, лишенные, впрочем, покровительственной однозначности. Гесиоду в “Теогонии” они говорят буквально следующее: “Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду. / Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем!”²⁴

²⁴ Гесиод. Теогония. Пер. В. Вересаева.



Микеланджело Ансельми. Аполлон и Марсий. 1540.



Дионис и сатиры. Ваза мастера Брига, ок. 480 до н. э.

То же – с Аполлоном, который вроде бы кругом положительный герой: победитель Пифона, основатель Дельфийского оракула, величайший кифаред на радость другим богам-олимпийцам. Он – воплощение прекрасного, и он же защищает неприкосновенность прекрасного в самой жест-

кой манере, когда, например, сдирает кожу с сатира Марсия, дерзнувшего состязаться на брошенной Афиной флейте с самим богом.

Антипод Аполлона – бог Дионис: он заявляет свои права на Дельфийский храм в зимний период и согревает окружающих теплом воображения и винными парами.

Начиная с VI века до н. э. в Афинах с размахом проводились так называемые Большие Дионисии, где исполнялись дионисийские гимны-дифирамбы (происхождение дифирамба связывают с именем поэта и музыканта Пиндара – его гимны, застольные и победные оды изумляли современников формальным и ритмическим разнообразием). Если в ранних версиях дифирамб отличался от других гимнов только диалоговой структурой, то в классическую эпоху перерос в зрелищное представление с разветвленным сюжетом.

К Дионису восходит история театра: слово “комедия” изначально означает “песнь на дионисийском празднике”, а “трагедия” – “козлиную песнь” (под “козлами” подразумеваются сатиры, вакханки и другие ряженые из дионисийской свиты). Трагедия как принцип, жанр и свод текстов была средоточием музыки, танца и поэзии, но еще формой гражданской жизни и поводом к архитектурным экспериментам. А среди авторов и исполнителей встречались не только поэты, но и императоры.

Так, уже во времена Римской империи Нерон, ценивший театральные традиции и учредивший игры в свою честь, с

большим азартом и тщанием исполнял фрагменты из трагедий, да и сам сочинял. А местные драматические практики вслед за греческими включали пение и **мелодекламацию**.

Амфитеатры, или У императора Нерона в гостиной жили два барона

При Нероне были переустроены классические греческие амфитеатры – до тех пор они состояли из поднимающихся рядов для публики (собственно, амфитеатра), а также плоской круглой площадки внизу для актеров и хора (“оркестра”) и здания за “оркестрой” – “скены” (ее передняя стена служила представлению одновременно фоном и декором). Между оркестрой и сценой устраивался “просцениум”. Во времена Нерона архитектура и функция разных площадок амфитеатра стала, с одной стороны, более сложной (вариативные конструкции проходов, боковых пространств, просцениума и т. д.), а с другой – позволяла устраивать в театре не только драматические представления и гражданские собрания, но и гладиаторские бои. Одно из конструктивных новшеств амфитеатра эпохи Нерона осталось актуальным в следующем тысячелетии и повлияло на судьбу искусства музыки и театра: площадки для актеров и хора – оркестра и просцениум – впервые приподнялись над уровнем пола на 3–6 метров. А сегодня греко-римскими терминами

принято обозначать разные зоны театра, в зависимости от местных традиций. Так, “амфитеатром” могут называться в разной степени приподнятые над полом ярусы и ряды, а “оркестром” (пространством перед сценой), например, в Парижской опере обозначают то, что в русской называется “партер”, – именно там, в оркестре, в Риме стало принято усаживать сенаторов.

Известно, что Эсхил (автор в том числе трилогии “Орестея” и “Прикованного Прометея” – многие музыкальные сюжеты на них основаны или от них отталкиваются) сочинял для трагедий тексты и фигуры танца. Что не только поэтом, но и музыкантом был Софокл (автор важнейших для истории музыкального театра трагедий “Царь Эдип” и “Электра”). Что авторами трагедий сочинялась и поэзия, и музыка для корифея и хора – в классической Греции в театральных представлениях, так же как в управлении городом-государством, участвовали граждане-горожане, а не актеры. И что в числе прочего Аристофан сочинил комедию “Лягушки”, буквально пронизанную музыкой (и заодно насмешкой над трагедийным греческим хором), – о поэтических соревнованиях в царстве мертвых, сопровождаемых хорами (лягушек):

Брекекекекс, коакс, коакс!
Брекекекекс, коакс, коакс!
Болотных вод дети мы,
Затянем гимн, дружный хор,

*Протяжный стон, звонкую нашу песню.
Коакс, коакс!*²⁵

Тут еще можно было бы сказать, что особенной популярностью в античном мире пользовалась музыка из трагедий Еврипида, жившего в V в. до н. э. Но звуковой план, сценарий и состав трагедии “музыкой” в нынешнем понимании не являлся. Если верить Лукиану Самосатскому,

*все абдериты помешались на трагедии и стали произносить ямбы и громко кричать, чаще же всего исполняли печальные места из Еврипидовой “Андромеды”, чередуя их с декламацией речи Персея. Город полон был людьми, которые на седьмой день лихорадки стали трагиками. Все они были бледны и худы и восклицали громким голосом: “Ты, царь богов и царь людей, Эрот...” – и тому подобное. Это продолжалось долгое время, пока зима и наступивший сильный холод не прекратили их бреда*²⁶.

Шок и трепет: трагедия без любви

Великие поэты Греции были заняты проблемами, которые казались им гораздо более интересными,

²⁵ Аристофан. Лягушки. Пер. А. Пиотровского. В 1745 г. в Париже о “Лягушках” напомнил Ж.-Ф. Рамо в придворном представлении – опере-балете “Платея, или Ревнивая Юнона”.

²⁶ Лукиан Самосатский. Как следует писать историю. Пер. С. Толстой.

чем романические интриги между молодыми людьми. Греки стремились изобразить совсем иную и гораздо более грандиозную борьбу: борьбу человека против невидимых духов, которые выше его, против богов, которые являются его повелителями, а часто врагами, против всемогущей магии, которая могла парализовать его свободную волю, и, наконец, борьбу с грозной тайной, парящей надо всем, – судьбой. Роль поэта-музыканта заключалась в том, чтобы рассказать о перипетиях этой неравной и гигантской борьбы, развернуть ее действие, найти ей возможное разрешение, удовлетворяющее чувство справедливости, и смягчить ее жестокость всем очарованием творчества. Такой театр... живет в атмосфере легенд, блестящих и варварских, удивительных и ужасных, созданных вокруг него традицией. “Трепет и сострадание” – его формула.

*Жюль Комбарье. Музыка в античном театре*²⁷

Следуя за Аполлоном и Дионисом, античная музыка балансирует между двумя началами – аполлоническим (упорядоченная красота, гармония, соразмерность) и дионисийским (спонтанность, открытая экспрессия и опьяненность – Гиппоклейд, сын Тизандра, не даст соврать).

Инструменты Аполлона – струнные щипковые лира и кифара (пусть даже первую, по легенде, изобрел не он, а трикстер-Гермес). Диониса сопровождают духовые, в том числе

²⁷ Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.

авлос, флейтоподобный инструмент с двойной тростью, как у гобоя (тогда еще не существовавшего). Авлос придумала Афина – но тотчас в гневе выбросила прочь, увидев, как искажаются черты ее лица, когда она играет (тут, на свою беду, Марсий его и подобрал). Так авлос оказался переходным звеном между аполлоническим инструментарием и дионисийским. Платон его вовсе отвергает; про Пифагора же рассказывают: однажды он встретил молодого ревнивца, который спьяну ломился в дом к возлюбленной, угрожая его поджечь. Неподалеку был флейтист: он играл фригийскую мелодию, и ее звуки распалили смутьяна. Пифагор уговорил музыканта сменить **тему**, разум потенциального поджигателя прояснился, инцидент был исчерпан²⁸.

Что до фригийской мелодии – речь вовсе не обязательно идет о мелодии фригийского происхождения²⁹. Зато в истории есть точное указание на ее характер, звуковой образ, или, конкретнее, – на **лад**, в котором она звучит.

²⁸ Боэций. Наставление к музыке. Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.

²⁹ Фригия – историческая местность, область на территории современной Турции.

Наказанный развратник: версия Боэция³⁰

Кому не известно, что Пифагор усмирил и привел в чувство пьяного тавроменского юношу звуками гипофригийского лада, сменявшими друг друга в ритме спондея! Ибо, когда возлюбленная этого юноши оказалась запертой в доме соперника и он в ярости хотел спалить дом, тогда Пифагор, наблюдавший, по обыкновению своему, за ночным движением светил, только понял, что юноша, возбужденный звуками фригийского лада, не внемлет настойчивым увещаниям друзей и рвется совершить преступление, приказал переменить лад и так привел дух неистового юноши в состояние полнейшего душевного спокойствия³¹.

Музыка в представлениях античности укладывалась в систему ладов – своего рода мелодических шаблонов (это похоже на разные наборы бусин и нитей – для одной нити используются бусины из одного набора, для другой – из другого). Каждому ладу соответствовал определенный набор то-

³⁰ Аниций Манлий Торкват Северин Боэций – философ, богослов, государственный деятель, математик, теоретик музыки, живший в Риме в начале VI в. Переводчик и толкователь трудов древнегреческих и древнеримских философов, в том числе Аристотеля, Цицерона. По обвинению в заговоре против власти и святотатстве осужден и казнен.

³¹ Боэций. Наставление к музыке. Пер. В. Зубова.

нов и собственная краска, характер возможного звучания мелодии.

Все лады в зависимости от структуры (или “наклонения”, рода – т. е. преобладающего принципа взаимосвязи соседних звуков) делились на группы – **энгармонические**, хроматические и **диатонические**. Для дальнейшей истории музыки последние два имели принципиальное значение – так, например, лидийский лад в диатоническом наклонении представлял собой то, что сегодня мы знаем как **мажор**. Энгармонический же лад предполагал более мелкое дробление звукоряда – с использованием **четвертитоновых** последовательностей – и после заката античности использовался крайне редко, пока не наступил авангардистский XX век и не случился его ренессанс.

Эпитафия Сейкила: не печалься и сияй

В 1883 году археологическая экспедиция под руководством сэра Уильяма Митчелла Рэмзи на раскопках неподалеку от турецкого города Айдын обнаружила уникальный памятник: цилиндрическую надгробную стелу некоего Сейкила (I век н. э.). О нем самом ничего не известно, кроме одного обстоятельства: его путешествие в мир иной сопровождалось музыкой, неслышимой, но записанной; мелодия на стеле, которую можно увидеть в Датском национальном музее в Копенгагене, написана во

фригийском ладу.

Запись выполнена в древнегреческой буквенной нотации, так что ее можно сыграть и спеть, что и было неоднократно проделано энтузиастами: существуют записи в разных жанрах и составах – как вокальных, так и инструментальных³². На надгробии высечен текст эпитафии:

“Пока живешь, сияй и не печалься, ведь жизнь коротка и время все равно возьмет свое!”

Воздействие и характер, свойственные каждому ладу, или, как говорили греки, этос, Аристотель объяснял так:

...слушая один лад, например так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, а именно дорийский; фригийский же лад действует на нас возбуждающим образом³³.

И тогда понятно, отчего нетрезвый юноша берет штурмом дом, где заперта возлюбленная: как тут удержаться, когда тебя подхлестывает фригийский этос – в образе музыки, звучащей в соответствующем ладу.

³² Услышать эпитафию Сейкила можно, например, в альбоме “Musique De La Grèce Antique” Грегорио Паниагуа и ансамбля Atrium Musicae De Madrid (Harmonia Mundi, впервые издан в 1979 г.).

³³ Аристотель. Политика. Пер. С. Жебелева.

Совы не то, чем они кажутся

Пытаясь провести параллели между восприятием музыки гражданином греческого полиса (или подданным Римской империи) – и человеком новоевропейской культуры (таким, как ты, да я, да мы с тобой, уважаемый читатель), мы попадаем в ловушку ложного сходства. Египетский хейрономист, управляющий пением с помощью жестов, кажется дирижером оркестра, а Еврипид, чьи отрывки из трагедий неделями поет весь город, – представляется поп-звездой. Аэд-импровизатор видится джазменом античности. Дальше – больше: в начале IV века до н. э. состоятельный афинянин Лисикрат финансирует хор мальчиков – на современный взгляд он фактически становится спонсором, – а когда хор одерживает на очередных Играх победу, торжественно устанавливает в Афинах треножник в память о счастливом событии – первый пример тщеславия мецената. Спустя еще несколько столетий римляне вводят в обиход обычай приглашать на пиры знаменитых певцов, нередко из дальних стран, – в нем узнается современная система гастролей и практика придворных или салонных концертов XVIII–XIX веков.

А вот свидетельские показания из “Римской истории” Тита Ливия:

Ливий... как и все в те времена, исполняя сам свои песни, охрип, когда вызовов было больше обычного, и

испросил позволения рядом с флейтищиком поставить за себя певцом молодого раба, а сам разыграл свою песню, двигаясь много живей и выразительней прежнего, так как уже не надо было думать о голосе. С тех пор и пошло у гистрионов “пение под руку”, собственным же голосом вели теперь только диалоги³⁴.

Впору сказать, что даже фонограмма (или, по крайней мере, современная техника подстраховки оперных певцов, когда знающий мизансцены артист, который из-за болезни в этот день не может петь, играет роль на сцене, а дублер поет из оркестровой ямы) – и та уходит корнями в лохматую древность.

Если продолжить прямые параллели, скоро можно будет предположить, что не только социальные практики, но и сама музыка древнего мира, известная по отдельным эпизодам в сугубо приблизительной реконструкции, обещает быть понятной и приятной современному слуху. Все оказалось и так и не так, и похоже и непохоже: когда расшифрованная музыка античности впервые зазвучала, исследователей постигло разочарование.

Иные из тех, кто был особенно воодушевлен долгожданной встречей с античностью на рубеже XIX–XX веков (время не только авангарда, но и подъема реконструкторской, исследовательской, архивной деятельности), восприняли дело так, “как будто кто-то рассыпал полную горсть нот над си-

³⁴ Тит Ливий. История Рима от основания города. Пер. Н. Брагинской.

стемой линеек, не задумываясь над тем, куда они попадут. Некоторые места выглядели просто как издевательство над всеми музыкальными ощущениями”³⁵.

Такому сокрушительному обману ожиданий есть несколько объяснений. Первое из них – в том, что музыка древних культур, несмотря на открытия расшифровщиков, все равно в известной степени загадка. Между нами и музыкой античных памятников стоит условность и схематичность буквенной нотации: перед нами не ноты в современном понимании, а напоминание о мелодии и контексте, в котором она звучит. И расшифровка по принципу буквального перевода информации из одной знаковой системы в другую, современную, срезает контекстные, облачные значения (подразумеваемые или заложенные в записи). Кроме того, на примере античности мы знаем, что импровизация не фиксируется графически. Ни тогда, ни позднее.

Само искусство со времен античности успело кардинально измениться, и не один раз. А Эсхила, Софокла и Еврипида сейчас редко читают в подлиннике. Но еще важнее, что изменилось предназначение музыки. И если сейчас мы по традиции говорим о ее воспитательном значении, то вкладываем в эти слова совершенно иной, не платоновский, скорее метафорический смысл.

Музыка как медиум, который ежедневно обеспечивает связь между мирами (транзит Орфея, морские раковины,

³⁵ Евгений Герцман. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.

колыбельные), организует жизнь (повседневную и нездешнюю), отвечает за порядок и праздность, за сон и явь, этническое разнообразие и этические возможности (этнос мелодий и ладов), за государственное устройство и космос, за физическое и интеллектуальное соперничество, а также за любовь (когда музыка действительно могла умирять или возбуждать страсти) и смерть (когда звуки служили проводниками или акустическим надгробием), – все это человек Нового и Новейшего времени узнает и использует то как сказку, то как инструкцию, то как послушную метафору.

Сама же музыка древнего мира – по крайней мере, в том виде, в котором она дошла до нас, – звучит архаично. Но без нее не было бы не только музыки Средневековья, но и великого оперного проекта XVII века, в основе которого – мечта о возвращении к идеалам античного музыкального театра. Позднее композиторы XX века от Игоря Стравинского до Гарри Парча станут активно экспериментировать с музыкальным строем, то и дело выкруливая на старые добрые древнегреческие лады и настройку, – в противовес классической музыке Нового времени (впрочем, она тоже по-своему апеллировала к эллинистической культуре). Даже в момент угасания и перерождения в раннехристианскую, в эпоху падения Римской империи и мощнейшей варварской экспансии, перестроившей сферу искусства, – античная музыкальная традиция не умерла и во многом легла в основу му-

зыки Средних веков.

Что еще почитать

Евгений Афонасин, Анна Афонасина, Андрей Щетников. *ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной музыки.* СПб.: РХГА, 2015.

Михаил Гаспаров. *Занимательная Греция.* М., Новое литературное обозрение, 2000.

Евгений Герцман. *Музыкальная Бэзиана.* СПб.: Невская нота, 2010.

Алексей Лосев. *Античная музыкальная эстетика // Памятники музыкально-эстетической мысли.* М.: Музгиз, 1960.

Андрей Щетников. *Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита // Пифагорейская гармония: исследования и тексты.* Новосибирск, 2005.

Глава 2

Средневековье: через задворки до небес

О музыке ангелов и музыке от лукавого, страдающем средневековом авангарде и мейнстриме, а также скрепах и их поправии

Григорианское пение. – Первое многоголосие. – Школа Нотр-Дам. – Реформа нотации. – *Ars antiqua* и *Ars nova*. – Благочинные и мятежные жанры. – Ваганты и трубадуры. – Многостильные мотеты.

Средневековье на помойке и ангелы на небеси

Новое знакомство с забытой музыкой Средневековья в XX веке начинается с мусорной кучи. В 1918 году на раскопках древнеегипетского города Оксириинха (он же – Пемдже) британские археологи наткнулись на городскую свалку первых веков нашей эры. Среди предметов, выброшенных за ненадобностью обитателями древнего города, обнаружилось бесценное собрание позднеантичных и раннехристианских текстов, а также – к изумлению музыковедов – запись гимна Святой Троице, который, таким образом, стал самым ранним

из дошедших до нас памятников средневековой музыки³⁶.

Оксиринхский гимн записан с помощью древнегреческой буквенной нотации, дающей самое общее представление о мелодии и совсем никакого – о ритме, и в силу особенностей текста не может быть исполнен в точности так, как он когда-то звучал. Но несмотря на трудности расшифровки, реконструкции и интерпретации средневековых текстов, авторская и анонимная, богослужebная и куртуазная музыка в ранних и поздних версиях, записанных уже при помощи новой системы нотации, придуманной монахом-бенедиктинцем Гвидо из Арещо в XI веке, звучит все чаще.

К Средневековью восходит понятие композиторской – письменной, авторской – музыки, хотя многие памятники невозможно или сложно атрибутировать. Средневековье – это время разделения музыкального искусства на светское и духовное, профессиональное и фольклорное, абстрактное и прикладное – на то, что призвано служить математическим отражением мирового порядка, и на то, что должно развлекать, сопровождать в жизни и радовать.

В раннехристианской культуре, хоть она и выросла на обломках античности, музыка вместе с другими сомнительными с точки зрения эпохи научными, этическими и эс-

³⁶ Сейчас Оксиринхский гимн можно услышать, например, в исполнении ансамбля *Atrium Musicae de Madrid* и Грегорио Паниагуа на той же пластинке, что и эпитафию Сейкила, – первое издание альбома *“Musique De La Grèce Antique”* вышло на лейбле *Harmonia Mundi* в 1979 г., с тех пор запись неоднократно переиздавалась.

тетическими практиками превратилась в объект полемики. Ее вызывающее несоответствие аскезе христианства, только недавно пережившего эпоху гонений, ее неуместная рядом со стоицизмом праздная красота позволили суровому богослову Василию Великому – вполне в традициях античного этоса (помните опьяненной фригийской мелодией несчастного влюбленного, вразумленного перестройкой лада?) – разглядеть в ней дьявольские козни:

Пусть послушают это те, кто у себя дома вместо Евангелия держит флейты и кифары... У тебя украшенная золотом и слоновой костью лира лежит на некоем высоком жертвеннике, словно бесовский идол. И вот какая-нибудь злосчастная женщина, вместо того чтобы выучиться прясть, по господскому принуждению отдается тобой на выучку к сводне, которая своим телом послужила в свое время распутству, а теперь учит этому делу женщин помоложе. Вот эта рабыня выходит с лирой; ее руки обнажены, выражение лица развязно. Все собрание гуляк поворачивается к ней; к ней устремляются все глаза, все уши прилежно ловят мелодию; утихает беспорядок, умолкает смех и состязание в непристойностях – все в доме безмолвствует под действием сладострастных звуков. Но тот, кто молчит там, не будет безмолвствовать в Божьей Церкви и не прислушается к слову Евангелия, и это понятно – тот самый враг, который там велит

*молчать, здесь учит шуметь...*³⁷

Другой важнейший автор эпохи, Блаженный Августин, куда толерантнее Василия Великого, но и ему в музыкальном искусстве небезосновательно чудится подвох:

*Так я колеблюсь между опасностью удовольствия и опытом пользы. И притом более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения, дабы через наслаждения слуха слабый дух восторгался к чувству благочестия. Однако, когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех и тогда желал бы не слушать певца*³⁸.

Музыкальные практики раннего Средневековья движутся одновременно в двух фарватерах: как будто отвечая на непреклонный пафос Василия Великого, поются лаконичные гимны и псалмы. И словно вторя Августину, слабый дух стремится к благочестию через наслаждение: третий из основных жанров Средневековья представляет собой многообразно украшенные, расцвеченные **мелизмами**, виньетками, распеваниями песнопения. “Аллилуйя” – это древнееврейское слово, означающее “Хвалите Господа”, никогда не переводилось и вошло в большинство христианских богослужебных традиций певучей фонетикой долгих гласных, звон-

³⁷ Василий Великий. Толкование на пророка Исайю, V, к ст. XII. Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.

³⁸ Блаженный Августин. Исповедь. Книга X. Там же.

кого распевного “л” без единого глухого согласного звука.



Низкая музыка и демон разврата. Капитель собора Сен-

Мадлен в Везле. XII век.



Ганс Мемлинг. Христос в окружении поющих и музицирующих ангелов. 1483–1494.

Со временем все же возобладало мнение, что раз ангелы на небесах поют (согласно богослову и гимнографу Иоанну Дамаскину, позже причисленному к лику святых, в том не было никаких сомнений), то петь подобает и на земле. Но не абы где, а в храме, не абы как, а без инструментального

сопровождения (**а капелла**), и не абы кому, а специально обученным монахам в их стремлении здесь и сейчас обрести ангельское житие.

Пятнадцатое правило Лаодикийского собора второй половины IV века гласило: “Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым петь в церкви”.

Так оформляется профессия певца (или певчего, пока место действия профессиональной музыки – церковь): в монастырях Галлии и Италии появляются свои певческие школы; единообразия в их пении пока еще нет, как нет его и в литургической практике христиан разных регионов и народов.

Что же поют за церковными стенами? Эпические сказания скальдов, бардов и т. д.; народные песни – любовные, трудовые и игровые, – но речи об авторской музыке и поэзии пока еще нет. Все это – лишь пересказы и перепевы. А их следы, например отголоски восходящих к языческим календарным праздникам плодородия “майских песен”, мы можем встретить потом даже в трубадурской лирике Высокого Средневековья – так широко раскинулась крона искусства безымянных певцов, уходящего корнями в старые традиции и верования. Авторскими музыка и поэзия начнут становиться много позже – примерно в IX веке, когда в европейскую поэзию придет рифма. К этому времени относятся и первые нотированные образцы нелитургической музыки.

О светской инструментальной музыке раннего Средневе-

ковья мы знаем еще меньше: она не нотировалась, никак не фиксировалась – много чести. Зато известно мнение отцов церкви, для которых музыка, исполняемая на инструментах, и музыка, связанная с танцем, жестом, действием, – безусловная часть наследия языческой культурной и религиозной традиции. А пишут они вот что:

Непозволительно верным христианам, совершенно непозволительно ни присутствовать на зрелищах, ни быть вместе с теми, которых Греция посылает всюду для увеселения слуха, научив их разным пустым искусствам. Вот один из них подражает грубому шуму трубы; другой, дую во флейту, извлекает из нее печальные звуки; а тот, с усилием захватив в легкие дыхание, перебирает отверстия органа и, то сдерживая дыхание, то втягивая его внутрь, выпуская в воздух через известные щели инструментов и затем прерывая звук на известном колене – неблагодарный художнику, который дал ему язык, – пытается говорить пальцами³⁹.

(Киприан)

Кто часто отдается слушанию игры на флейтах, на струнных инструментах, кто принимает участие в хороводах, плясках, египетском битии в ладоши и тому подобном неприличном и легкомысленном препровождении времени, тот скоро доходит до

³⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.

больших неприличий и разнузданности, переходит к шуму тимпанов, начинает неистовствовать на инструментах мечтательного культа. Весьма легко подобное пиршество переходит в пьяный спектакль... Искусство, выражающееся в переливах голоса по разным коленам, – есть лживое искусство; влияет оно на развитие склонности к жизни бездеятельной и беспорядочной. Мелодиями же строгими и серьезными бесстыдство и дикое пьянство, напротив, предупреждаются в самом зародыше. Разнеживающие звуки хроматической музыки поэтому мы предоставим людям, устраивающим грязные кутежи, и гетерам...”⁴⁰

(Климент Александрийский)

Как видно, отцы ни в коем случае не поддерживают ни инструментализм, ни драматизм, ни хроматизм в музыке (в нем греки находили “нежную прелесть”). Так, например, смущен Амвросий, как будто предчувствуя вагнеровского “Тристана”: “Хроматическое театральное пение размягчает дух и помыслы ведет к плотской любви...”⁴¹

И крест на человеческой пластике в музыке ставит Иоанн Златоуст:

“Жалкий и несчастный! Тебе следовало с благоговейным трепетом возглашать ангельское славословие, а ты переносишь сюда обычаи мимов и танцоров, непристойным образом вытягивая руки,

⁴⁰ Климент Александрийский. Педагог. II, 4. Там же.

⁴¹ Амвросий Медиоланский. Гексамерон.

притоптывая ногами и выворачиваясь всем телом... Помогут ли сколько-нибудь молитве беспрестанное воздевание и движение рук и вопль громкий и натужный, но лишенный смысла?”⁴²

Григорианский “Антифонарий”: кодекс чести

Впрочем, соседство музыки мирской и религиозной никого не смущает – всему свое место и свой порядок.

Так в это время постепенно складывается первый музыкальный сборник богослужебных музыкальных текстов (**григорианских хоралов**), ставший основой профессионального религиозного искусства на несколько столетий, хотя ни у сборника, ни у самих текстов (так же как у мирской, народной музыки) нет автора: те, кто их записал для собственного удобства и к радости следующих поколений, неизвестны нам по именам.

Легенды приписывают составление “Антифонария” – свода всех литургических песнопений, расположенных в соответствии с церковным календарем, – римскому папе Григорию Великому, одному из отцов церкви (в православной традиции известен как Григорий Двоеслов). Ученые же считают, что антифонарий был составлен в конце VII – начале

⁴² Цит. по: Прот. Василий Металлов. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. Печатня А. И. Снегиревой, 1912.

VIII века регентами *Schola cantorum* – школы (коллегии) церковного пения; ученые до сих пор дискутируют о том, где это произошло – в Риме или Меце: где нет фигуры автора, там нет и фактологической точности знания о происхождении текстов. Но имя папы Григория I увековечено в термине “григорианский хорал” (в Средние века его обычно называли *cantus planus*, буквально “ровное пение”, и в современной западноевропейской традиции обычно называют французской калькой: *plainchant*).

Григорианика как принцип и свод отобранных и канонизированных песнопений скоро заняла в Европе доминирующие позиции и надолго сохранила свое влияние: конкурирующие традиции богослужебного пения – мозарабская, амвросианская и галликанская – постепенно вышли из употребления, а от кельтской не сохранилось практически ничего. Различия между школами носили как стилистический, так и церемониальный характер (в амвросианском богослужебном чине, например, иная последовательность обрядов в **мессе**, а мозарабское пение звучит как тонкое плетение мелизматической нити).

Победу григорианского пения обеспечила прежде всего политика: в 754 году папа Стефан II заключил союз с Пипином Коротким из династии Каролингов и лично короновал его, в результате чего у пап появилась политическая власть и собственные владения (так была образована Папская область). А спустя еще тридцать пять лет “Общее увещание”

Карла Великого (сына Пипина) уже прямо предписывало всем в срочном порядке обучиться римскому пению: Каролинги пестовали идеал религиозной унификации и единства обрядов для всех христиан. И в середине IX века папа Лев IV в своей булле уже прямо угрожает отлучением от церкви любому аббату, если он и его монахи исполнят в церкви не григорианское, а что-нибудь иное.

Хильдегарда Бингенская: синтез добродетели

По части равноправия полов средневековые нравы не отличались гибкостью. И кажется невероятным, что первым средневековым композитором, которого мы знаем по имени и от которого до нас дошел внушительный свод сочинений, стала женщина – Хильдегарда Бингенская (1098–1179), настоятельница бенедиктинского монастыря в долине Рейна. В 2012 году папа Бенедикт XVI присвоил ей титул “учителя церкви”, а некоторые ответвления католической церкви чтут ее как святую. Это связано в первую очередь с богословскими трудами Хильдегарды. Но в ее творчестве: трактатах, проповедях, песнях и пьесах (в том числе в литургической драме “Действо о добродетелях”, вероятно первом сохранившемся театральном тексте в жанре “моралите”) – богословие тесно переплеталось с музыкой.

Вокальная музыка Хильдегарды Бингенской

примыкает к традиции григорианики – это одноголосные песнопения, видимо не предусматривавшие инструментального сопровождения. Есть, однако, и отличия: фрагменты текста Хильдегарда иногда подчеркивает с помощью мелизматики или направления движения мелодии вверх или вниз. Так что музыка прямо связана с текстом, а творчество представляет собой полноценный литературно-музыкальный синтез.

В “Действе о добродетелях” (вероятно, оно разыгрывалось монахинями и послушницами Бингенской обители вместе с обитателями соседнего мужского монастыря) звучит восемнадцать женских голосов (семнадцать добродетелей и “главная героиня” – человеческая душа), мужской хор “пророков и отцов церкви” и, наконец, отдельный мужской голос для реплик дьявола. Характерно, что дьяволу не полагается настоящая вокальная партия – он лишь ворчит да покрикивает: музыкальное искусство, согласно Хильдегарде, порождается чувством божественной гармонии, которое дьяволу, разумеется, недоступно в силу его дьявольской природы.

Органумы и рождение многоголосия: один день как тысяча лет

Григорианские хоралы долго оставались одноголосными (иначе как было не “увлечься пением”, о чем красноречиво

предупреждал Августин). И представляли собой модель для сборки: каждому песнопению соответствовал определенный лад – сумма заранее известных интонаций, комплекс мелодических свойств и возможностей (т. е. каждый церковный лад чем-то похож на конструкторский набор, в который входят мелодии и ритмические формулы, фрагменты, отрезки, а также паттерны и алгоритмы сочетаний).

К IX веку, помимо общих григорианских песнопений, едиными во всей Европе стали последовательность и содержание текстов мессы, без которой не было бы не только музыки Средневековья, но и композиторского искусства новых эпох.

В одну ее часть – ординарий – входили песнопения с неизменным текстом (I – *Kyrie eleison*, II – *Gloria*, III – *Credo*, IV – *Sanctus*, V – *Agnus Dei*); в другую – проприй – тексты, сменяющие друг друга в зависимости от церковного календаря и в соответствии с определенной структурой (разделы *Introit*, *Gradual*, *Alleluia*, *Offertorium* и *Communion*). Поначалу проприй, как череда ситуативных, календарных молитв, считался важнее ординария, но к XV веку все изменилось, если не перевернулось с ног на голову. И большинство композиторских месс, начиная со Средневековья и вплоть до XX века, как правило, ориентировано на ординарий, а значит, новую музыку на повторяющийся канонический текст, новый взгляд на него, новый опыт взаимодействия. Музыкальное звучание ординария со временем все дальше отходит от гри-

горианского образца, тогда как проприй и поныне поют почти так же, как при папе Григории I.



Jussu Herodes spicu
la to re precepit ampu
ta

re caput Johannis in carcere,



Mirificamus omnes in
domino diem festu
celebrantes sub honore

MARIE uirginis decimus natiuita te
gaudent an ge li et collaudant si

Градual из доминиканского монастыря Санкт-Катари-
ненталь. Швейцария, ок. 1312.

Другие литургические жанры – аллилуйя, **секвенция** и троп: аллилуйя с ее богатыми мелизматическими распевами мелодии звучит перед чтением Евангелия; секвенция – после (слово “секвенция” – последование – указывает на ее место в службе, а текст – благочестивая подтекстовка длинного распева, по мелодическому типу близкого аллилуйе); троп же появился как пояснение к основным текстам ординария и часто пелся на тот же напев, что и основной текст.

Автором первых секвенций считается монах с говорящим именем Ноткер Заика. Он использовал форму, основанную на повторении каждой строки (схематически это выглядит так: А-а, Б-б, В-в, Г-г и т. д.), и этот принцип развития музыкального материала с тех пор стал одним из основных в композиторском арсенале. Известная всем музыкантам секвенция о Страшном суде *Dies irae* (День гнева) появилась в XIII веке и стала музыкальным символом на все времена (она цитируется в музыке вплоть до XXI века), а ее текст – обязательная часть заупокойной мессы, Реквиема.

Между тем саунд григорианики был куда менее аскетичным, чем можно подумать: он наполнял пространство храма стереофоническими переключками – так что идея стереозвучания не так нова, как может показаться.



Ноткер Заика. Миниатюра XI века.

Антифон и респонсорий – две древнейшие формы литургического пения: антифон – попеременное звучание, переключка двух хоров – пришел из античной трагедии, а респонсорий – диалог чтеца и хора – из древнееврейского богослужения.

При этом ладовая основа григорианского пения унаследована от античности через посредничество Боэция. Но хитрость в том, что средневековые церковные лады – или модулы, как их называли тогда, – по составу звукоряда не совпа-

дают с одноименными древнегреческими (фригийский лад времен Гвидо Аретинского – уже не тот, в котором звучит эпитафия Сейкила). Причудливо перетасованные в эстетике Боэция античные термины и их обновленные значения – еще одно доказательство подвижности терминологии в истории: одни и те же слова в разные времена могут иметь несхожий смысл.

Так или иначе переводы и пересказы Боэцием пифагорейских музыкальных положений пригодились несколько веков спустя, когда к основному голосу (*vox principalis*) стали присоединяться дополнительные (*vox organalis*), неизменно отстоящие от него на один из совершенных пифагорейских интервалов: кварту, квинту или октаву; так появилась первая средневековая форма многоголосного пения – органум.

Средние века вдохнули в древнюю пифагорейскую теорию совершенных **консонансов** новое содержание и сакральную символику: если у Пифагора квинта соответствовала числовому соотношению 3:2, а кварта – 4:3, отражая совершенство устройства музыки и мира, то в средневековой музыкальной науке число 3 стало символизировать Троицу, 4 – крест, 2 – двойственную природу Христа, божественную и человеческую.

Первые сохранившиеся образцы органумов – английские. В XI веке в них главным голосом был верхний, а дополнительным – нижний (когда органумы пришли во Францию, все изменилось с точностью до наоборот). В XII веке бри-

танский богослов Иоанн Коттон объяснял происхождение термина тем, что второй голос, “умело расходясь” с основным, звучит подобно органу. Он был не прав: органом означает “любой инструмент”, а у отцов церкви – в том числе человеческий голос. Существует версия, что причины появления органа сугубо утилитарны – среди певчих были дети, их голос еще не успел сломаться, волей-неволей им приходилось петь на октаву выше взрослых. Звучание выходило “ангельским” – пифагорейская идея основного интервала, таким образом, доказывала практическую состоятельность. Так или иначе, октавные соотношения голосов постепенно дополнялись соотношениями в квинту и в кварту – акустически совершенными и теоретически безупречными. Несовершенные консонансы (**терции, сексты**), тем более диссонансы (**септимы, секунды** или **тритоны**) не использовались; отсюда специфическое “пустое” звучание органумов.

В ранних британских органумах голоса движутся строго параллельно и синхронно, как будто все еще ждут суровой отповеди Василия Великого. Но свобода постепенно отвоевывает музыкальное пространство. Три рукописи, найденные в аббатстве Сен-Марсьяль в Лиможе, свидетельствуют о том, что здесь – как, вероятно, во всей Аквитании – два голоса двигались в разном **темпе**: на один звук *vox principalis* могло приходиться несколько звуков *vox organalis*. То есть второй голос, формально занимающий подчиненное положение, зажил своей жизнью. И это было только начало.

Во второй половине XII века парижский музыкант Перотин⁴³, следуя за мыслью старшего коллеги Леонина⁴⁴, почитаемого как составитель “Большой книги органумов”, добавляет к рамочному двухголосию еще два голоса. Главный, основной голос теперь зовется *cantus firmus* (“прочный напев”), а дополнительные – дуплум, триплум и квадруплум.

Собор Нотр-Дам был освящен в самом конце XII века (правда, достроят его лишь в XIV веке), но уже тогда он – символ величия политической власти королей и духовной власти христианства, а значит, музыка там должна звучать самая искусная. Плавное движение голосов в изобретательных и ритмических соотношениях расцветивается прежде немислимим количеством мелизмов.

Новшества Перотина и связанной с его именем школы Нотр-Дам (она возникла вместе с началом строительства кафедрального собора, просуществовала около столетия, с се-

⁴³ Мы не знаем деталей его биографии, однако само имя уже является говорящим: уменьшительная форма *Perotinus* аналогична русскому “Петенька” и, видимо, свидетельствует о любви коллег к нему; эпитет *magnus* – величайший, – появляющийся в теоретических музыкальных трактатах после его смерти, говорит также об уважении потомков. Наконец, слово “магистр” – так его именуют авторы тех же трактатов – предполагает, что у Перотина была ученая степень и право преподавать.

⁴⁴ Полулегендарный музыкант, именем которого достоверно не атрибутировано ни единой композиции и которому приписывалось создание *Magnus libri organi de gradali et antifonario* – Великой книги органумов на мотивы градуала и антифонария (огромного сборника церковной музыки XII–XIII веков), упоминания о чем также встречаются в трактатах того времени.

редины XII века до середины XIII, и отвечала всплеску интеллектуальной жизни университетского Парижа) перекликаются с изменениями в храмовом строительстве – четырехголосный хорал геометрически и акустически буквально наполнял пространство романских соборов со сводчатыми перекрытиями, пришедших на смену скромной раннехристианской архитектуре. Но изящество **полифонического** распева школы Нотр-Дам глядит в наступающее будущее: прозрачной, дробной вязью готического декора покрываются романские храмовые стены, новые пропорции вытягивают их вверх.

У структурных инноваций органа было и богословское объяснение: человеческое и божественное время текут с разной скоростью, или, по слову апостола Петра, “одно то не должно быть сокрыто от вас, возлюбленные, что у Господа один день как тысяча лет и тысяча лет как один день”⁴⁵.

Предчувствия авангарда, начало консерватизма, или Затапывали-затапывали, да не вызатоптали

Пройдет немного времени, на изящной почве школы Нотр-Дам вырастет первый авангард, идеи нового искусства *Ars nova* противопоставят себя принципам *Ars antiqua*, опыт

⁴⁵ 2 Пет. 3:8.

мелодического и ритмического варьирования, дробления **длительностей** синхронизируется с новым живописным опытом обратной перспективы – и святой престол с запозданием возмутится и постарается отыграть назад. В 1324 году папа Иоанн XXIII выпустит буллу “*Docta sanctorum partum*”, в которой со всем красноречием атакует сторонников новаций:

...некоторые воспитанники новой школы не спят ночи напролет... предпочитают выдумывать свои ноты, чем петь старые церковные песнопения... раздробляются на мелкие нотки... церковные мелодии они разрезают гокетами⁴⁶, расшатывают дискантами⁴⁷; а иногда триплумами и мотетами на народных языках до того затаптывают, что основы антифонария и градуала они порой игнорируют. Они забывают, на чем они строят, не знают церковные лады, которые не различают, а, напротив, смешивают. Ведь из-за множества нот надлежащий объем восхождения и нисхождения хора, которым сами лады отличаются друг от друга, затемняется⁴⁸.

⁴⁶ Гокет – музыкальный прием, вокальная форма и техника распределения мелодии между разными голосами, так что она становится прерывистой, “заикающейся”. Был популярен до XV века и потом реанимирован как жанр и пуантилистическая техника в XX веке – например, в **серийной** музыке.

⁴⁷ Дискантирование – “разнопение”, добавление второго голоса выше основной мелодии церковного напева, импровизирование, украшение хоральной мелодии.

⁴⁸ Цит. по: Римма Поспелова. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003.

Слова понтифика можно понимать так, что не само по себе затемнение объема лада, но мелодическое расшатывание, ритмическое дробление, затаптывание основ установленно-го порядка песнопения, иллюзия свободного течения звуков, затемняющая правду точного звучания слова, были его тревогой и заботой.

Однако адресатом полифонического послания мыслился сам Господь. И поскольку прихожане в любом случае наизусть знали текст мелодии основного голоса (**кантус фирмус**), задачей певчих в сложных мелизматических органах с дискантами и гокетами становились новый музыкальный опыт и неизведанные слуховые впечатления: разительный контраст с суровой раннехристианской догматикой.

История григорианского пения – от одноголосных хоралов к многоголосной музыке Перотина и других авторов школы Нотр-Дам – зримое и слышимое свидетельство начала миграции музыки с орбиты математики и космологии в пространство чистой красоты. В эпоху позднего Средневековья и Ренессанса этот процесс ускорится, а из средневековой полифонии вырастет искусство **контрапункта** – краеугольное для музыки Возрождения и **барокко** и сохранившее свое влияние на весь дальнейший ход музыкальных событий.

Новая нотация: максимы Гвидо из Ареццо, минимы Филиппа де Витри

Чем сложнее становилась музыка, тем острее стояла проблема ее фиксации. Чем большую вариативность допускала импровизация в дисканте и глубже тонул *cantus firmus* в лабиринте новых голосов, тем ценнее становилось умение записать музыку. Если одnogолосные песнопения можно было передавать из уст в уста “без потери качества”, то новое многоголосие требовало даже не греческой буквенной нотации – она не справилась бы с хитросплетениями полифонии, – пришлось подыскивать ей замену.

Первым шагом к усложнению музыкальной записи были невмы: плавные черточки, помещаемые в манускрипте над строкой текста. Невмы указывали на движение мелодии вверх или вниз; впрочем, предполагалось, что сама мелодия известна читателю заранее, а узорочье невм служит напоминанием о том, как должно звучать ее грамотное исполнение. Иногда ставилась горизонтальная черта, указывающая на звуковысотность, отправную точку движения мелодии: красная – фа малой октавы, желтая – до первой октавы: идею приписывают монаху-бенедиктинцу Гвидо Аретинскому, жившему в первой половине XI века.

Размах реформы Гвидо стал понятен, когда к одной черте он добавил еще три параллельно друг над другом: на каж-

дой из них записывается нота, строго на терцию выше предыдущей. Отсюда название: линейная нотация. Четыре линии Гвидо – прототип современного нотного стана, хотя линий (четыре вместо пяти), так же как нот (шесть вместо семи), было на одну меньше. Гвидо придумал нотам имена: *ut, re, mi, fa, sol* и *la* – по первым слогам первых строчек гимна святому Иоанну (мелодию которого, скорее всего, сочинил он сам в качестве мнемонической подсказки): “*Ut queant laxis, / Resonare fibris / Mira gestorum, / Famuli tuorum, / Solve polluti / Labii reatum*”⁴⁹.

Гимн выбран неспроста – каждая его строчка поется на тон (а четвертая – на полтона) выше предыдущей в соответствии со звукорядом гиподорийского церковного лада. Позже из заглавия гимна *Sancte Ioannes* появилась нота *si*, а еще позже *ut* превратился в до без всяких гимнических на то оснований: музыковед, юрист и учитель красноречия Джованни Батиста Дони в XVII веке, недолго думая, но в строгом соответствии с барочным пониманием вклада личности в историю, увековечил в новом имени ноты собственную фамилию. Попутно он еще предложил переименовать ноту *si* в ноту *bi*, но современникам это показалось уже чересчур.

⁴⁹ Чтобы в полный голос / Смогли воспеть рабы / Твоих деяний чудеса, / Сними грех с [их] уст (лат.).

Царь Гвидон и его рука

Гвидо Аретинский создал актуальную нотную номенклатуру, и ему же приписывается авторство первого мнемонического правила для запоминания нот и нотных последовательностей. “Гвидонова рука” – это рисунок ладони, где косточки и подушечки пальцев соответствуют нотам, а звукоряд раскручивается по спирали от подушечки большого пальца. Гвидо не оперировал современной гаммой в объеме октавы – звукоряд представлял собой гексахорд – последовательность из шести нот, расположенных на неизменном расстоянии друг от друга: **тон-тон-полутон-тон-тон**. Гексахордов было три, они наслаивались друг на друга, как черепица: гексахорд от ноты до (до-ре-ми-фа-соль-ля) – назывался “натуральный”, над ним, от ноты фа (фа-соль-ля-си-бемоль-до-ре) – строился “мягкий” (латинское слово *moll* теперь обозначает **минор**), и дальше под натуральным, от ноты соль (соль-ля-си-до-ре-ми) – был “твердый” (от лат. *durum* произошел современный *dur*, или мажор). Проблема заключалась в ноте си, которая при соблюдении нужного расстояния между звуками в гексахорде от соль оказывается чистой, а в гексахорде от фа – пониженной, с **бемолем** перед ней. Си в буквенной нотации обозначалась символом *b*, поэтому требовалось разрешить на письме это противоречие.

Так в гексахорде от фа ноту си стали записывать как “b-круглое”, с плавными контурами, а в гексахорде от соль – как “b-квадратное”, с более резкими контурами. Отсюда – известные сегодня **знаки бемоля и бекара**. Так Гвидо стал отцом самой насущной музыкантской терминологии, а все почему – а потому, что он, практик-педагог, заботился об эффективности обучения больше, чем о полете мысли.



Гвидонова рука.

В “Послании о незнакомом пении” Гвидо Аретинский в

красках описывает встречу с папой Иоанном XIX, который живо заинтересовался его новшествами:

...Папа чрезвычайно обрадовался моему приезду, долго беседовал и о разном расспрашивал; как некое чудо, он все вертел наш Антифонарий и, непрестанно твердя перечисленные в начале [книги] правила, не отступился, то есть буквально не сошел с места, на котором сидел, пока не выучил незнакомый ему, выбранный им произвольно версикул, и тогда то, чему он едва ли мог поверить [в пересказах] других, внезапно обнаружил в себе самом. Чего же боле?⁵⁰

Иными словами, Иоанн XIX смог спеть музыкальный текст, которого он раньше не слышал и не знал. А значит, музыкальная нотация теперь служила не средством напоминания известного, а инструментом передачи незнакомого материала. Спел ли папа упомянутый Гвидо версикул в точности, как слышал его автор, – доподлинно неизвестно: линейная нотация фиксировала только высоту звуков, но не длительность.

Чтобы прочитать мелодию, папа должен был знать устные правила ритмической организации мелодий. Но и тогда, и теперь нотная запись – это лишь свод более или менее подробных и частичных указаний, примет и маршрутов, по ко-

⁵⁰ Гвидо Аретинский. Послание о незнакомом пении. Пер. с лат. // Сергей Лебедев, Римма Поспелова. *Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке: хрестоматия. СПб., 2000.

торым движется музыка. Их расшифровка, ловкость использования – дело интерпретатора. Не только в ранней музыке, но и в музыке Нового времени, когда нотация стала фиксировать множество разных параметров, и до сегодняшнего дня все так же действуют устные правила, договоренности и традиции интерпретации письменных знаков. Они меняются, их понимание может быть различным. Поэтому при каждом новом исполнении даже детально и во всех подробностях записанное сочинение звучит по-разному.

Принципы ритмической записи стали много обсуждаться в середине XIII века, когда ученый и поэт Иоанн Гарландский, также известный как Иоанн Французский (был ли он английским поэтом или французским книготорговцем и музыкантом, до сих пор в точности неизвестно, но так или иначе трактатам “О плавной музыке” и “О размеренной музыке”, подписанным этим именем, свойственна большая ученость), предложил апроприировать для музыки привычную метрику стихосложения, получив на выходе шесть ритмических модусов, соответствующих стихотворным размерам: хорею, ямбу, дактилю, анапесту, а также спондею и пиррихию.

Следующим в дискуссию вступил Франко Кельнский (он же Франко Тевтонец). В конце XIII века в Парижском университете он сочинил трактат “Искусство размеренной музыки” (“*Ars cantus mensurabilis*”), где сформулировал азы будущей мензуральной нотации. В его системе за нотами раз-

ной длительности закреплялись разные символы, значение которых могло уже не меняться в зависимости от контекста, в частности предполагаемого ритмического модуля (до тех пор пока ноты разной длительности на письме выглядели одинаково, о том, к какому модулю относится та или иная последовательность звуков, исполнитель догадывался по косвенным признакам).

Если в современной системе записи участвуют длительности от “целой” и дальше “половинной”, “четверти” и так далее, то мензуральная средневековая нотация оперировала длительностями “максима”, “лонга”, “бревис”, “семибревис”: с длительностью “бревис”, по словам Иоанна Гарландского, соотносился темпус – универсальный пульс, “неделимый временной интервал, в который может прозвучать *recta* [правильный] *brevis*”, то есть основная счетная доля⁵¹.

Последний в очереди средневековых революционеров по части нотации, композитор и теоретик Филипп де Витри, с именем которого связана история французского *Ars nova*, ввел новую единицу – минимю. На две или три минимы делился семибревис, и вот они уже выглядели аккурат как современные “половинки” (так что современный музыкант в манускрипте середины XIV века может встретить знакомые условные обозначения).

⁵¹ Подробнее см.: Гирфанова М. Мензуральная система музыкальной ритмики, опыт идентификации // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3.



Пример мензуральной нотации.

Ars Nova, или В первый раз – об авангарде

Искусство *Ars Nova* (по названию одноименного трактата Филиппа де Витри) лежит на границе двух эпох: если французскую версию направления принято относить к Средневековью, то его аналог, итальянское Треченто, – уже к Возрождению. Расцвет музыкального искусства в эпоху *Ars nova*, связанный с реформой ритмики и нотации, экспериментами в светских вокальных и инструментальных жанрах, стал образцом для подражания в других искусствах и других землях.

При этом старое искусство до появления “новаторов” себя таковым не считало, и многие музыканты *Ars nova* относились к старикам и прежним правилам с почтением, обозначая тем не менее различия и совершенствуя не столько практику сочинения, сколько теорию и приемы нотной записи.

К слову, именно минимы, как длительности, больше других повинные в мелком дроблении канонических напевов, особенно раздражали автора “антимузыкальной” буллы папу Иоанна XXII, вспомним: “...некоторые воспитанники новой школы... заботясь только о мензурации темпусов, посвящают себя всецело новым нотным формам... и в результате этого церковные песнопения поются в семибревисах и минимах и раздробляются на мелкие нотки”⁵².

Витри, по сути, не изобрел новую технику композиции, а усовершенствовал технику нотации. В его классификации терции и сексты определялись как консонансы (движение параллельными “пустыми” консонансами, как в органуме, Витри предлагал запретить), были введены новые мелкие длительности и бинарное ритмическое деление наряду с тернарным – прообраз будущих новоевропейских двухдольных и трехдольных музыкальных **размеров**. Для их обозначения Витри использовал специальные символы, из которых в современной практике сохранилось только обозначение деления на четыре:

⁵² Цит. по: Владимир Мартынов. Конеч времени композиторов. М., 2002.

Круг с точкой внутри = $9/4$

Полукруг с точкой внутри (“рожки” полумесяца смотрят вправо) = $6/4$

Круг = $3/2$

C = $2/2$ (4/4)

Благодаря новой системе ритмического дробления и его фиксации стала возможна, к примеру, изоритмия – полифоническая техника, где протяженность мелодической линии и ритмического рисунка не совпадали. Ритм назывался талеа (то есть стержень) и придумывался автономно, затем на него накладывался колор (цвет – под этим словом подразумевалась мелодия). Талеа и колор, таким образом, расходились практически сразу и дальше вступали друг с другом в занимательные взаимоотношения – а к концу эффектно сводились воедино.

Эксперименты с нотацией и большей детализацией в искусстве многоголосия в литургических жанрах шли вместе с усложнением средневекового уклада – ростом и развитием монастырей, университетов, городов – и уточнением, расширением всей сферы эстетической и интеллектуальной коммуникации. От богослужебного умысла новая церковная музыка могла уходить иногда совсем далеко, по крайней мере, консервативное богословие усматривало в изощренной полифонии *Ars nova* не в пример параллельным органам опасную, но не новую оппозиционную тенденцию. Ведь еще двумя веками ранее Гвидо Аретинский, поделившись с бра-

тъями мыслями о линейной нотации и вызвав гнев и зависть, вынужден был покинуть родной монастырь в Помпозе. Легенда гласит, что настоятель потом раскаивался и звал Гвидо обратно, но тот осел в Ареццо, где вовсе не было монастыря, зато был кафедральный собор с внушительным количеством певчих; на них-то Гвидо и тестировал свои идеи. На службы собирался весь город. И как в других средневековых городах, параллельно богослужебной здесь развивалась собственная, секулярная музыкальная традиция. Монахи как люди, искушенные в письме и чтении, вопреки распространенному мнению, принимали в ней посильное – а иногда и недюжинное – участие.

Как завести себе приставную рыжую бороду, или Миф о вагантах: жить-то они жили, а быть-то их и не было

На альбоме “По волне моей памяти” Давида Тухманова (музыкальный блокбастер советских лет) был записан шлягер “Из вагантов” в исполнении Игоря Иванова, в самом деле основанный на памятнике средневековой вагантской поэзии в вольном переводе Льва Гинзбурга:

*Во французской стороне / на чужой планете /
предстоит учиться мне / в университете... Всех вас*

*вместе соберу, / если на чужбине / я случайно не помру /
от своей латыни. / Если не сведут с ума / римляне
и греки, / сочинившие тома / для библиотеки, / если
те профессора, / что студентов учат, / горемыку
школяра / насмерть не замучат, / если насмерть не
упьюсь / на хмельной пирушке, / обязательно вернусь /
к вам, друзья-подружки!*

Еще недавно считалось, что ваганты были специфическим средневековым сословием, корпорацией бродячих клириков, получивших образование в соборных школах, но не нашедших себе ни прихода, ни места в канцелярии, поэтому вынужденных скитаться по свету. Современные исследования отрицают существование бесприходного сословия, занимавшегося пением и стихосложением: поэзия вагантов – не творчество отдельной страты или тайного общества, а жанр, хотя история его туманна, а границы размыты полуанонимной традицией. Но черты вагантской лирики – смесь бесшабашности и тоски, неуважение к власти, пренебрежение нормами морали и хорошего тона – известны по многочисленным памятникам и принадлежат истории литературы в не меньшей, а то и в большей степени, чем истории музыки. Впрочем, некоторые из песен, считающихся вагантскими, снабжены невмами, что позволяет их приблизительно реконструировать.

Иногда с вагантами отождествляют голиардов, происхождение имени которых спорно: по одной из версий, голиар-

ды – “голиафовы дети” (великан Голиаф считался олицетворением Сатаны), по другой – последователи некоего Голиаса, основоположника шальной традиции в жизни и пении. И хотя в отдельных случаях авторство удается идентифицировать, существует версия, что школярская корпорация вагантов могла быть чем-то вроде собирательного образа, художественным вымыслом на основе реальных событий: как сообщает монах Гелинанд, “школяры учатся благородным искусствам в Париже, древним классикам – в Орлеане, судебным кодексам – в Болонье, медицинским припаркам – в Салерно, демонологии – в Толедо, а добрым нравам – нигде”⁵³.

Известно, что в некоторых европейских землях против клириков, которые пьянствовали, плясали и играли на музыкальных инструментах, принимались репрессивные законы. Так или иначе, вагантские песни полны язвительной сатиры на светскую и церковную власти, на монахов и священников: в них упоминается, к примеру, “всепьянейшая литургия” (дальний предок “всепьянейшего собора” Петра I), а в одном из текстов кодекса “*Carmina Burana*” рассказывается о монашеском ордене, члены которого по уставу должны были много спать, есть вредную пищу, пить дорогое вино и играть в карты, – причем описано все так подробно и убедительно, что до поры до времени многие всерьез верили в существование ордена.

⁵³ Цит. по: М. Гаспаров. Поэзия вагантов // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972.

“*Carmina Burana*”

Кодекс “*Carmina Burana*”, самое полное из редких сохранившихся вагантских собраний, где тексты организованы по тематическому принципу – сатирические, любовные, застольные, игровые и бродяжьи, литургические драмы, – возможно, был составлен для некоего состоятельного заказчика. Книга была дорогим артефактом: чтобы она появилась, нужны были сотни человеко-часов, и просто так ничего не записывалось. В то же время свод безобразных песен по высокому заказу иногда относят к почтенной традиции культурных мистификаций на положении одного из ранних образцов. Впервые рукопись была обнаружена в 1591 году в Бойрене и скоро забыта. Во второй раз кодекс нашелся в 1803 году, а описан и озаглавлен “Бойренские песни” только в 1847-м. В 1935 году Карл Орф использовал избранные тексты кодекса в кантате “*Carmina Burana*” (первый номер кантаты “*O Fortuna*” в 2009 году признана BBC “самым популярным классическим произведением в Великобритании за последние 75 лет”).

Раскованная эротика и прочие безобразия в “попрошайных”, “мятежных”, “античных” и других песенных жанрах выставляют вагантскую лирику в образе хулиганского полупрофессионального, полуфольклорного искусства, хотя ос-

новное свойство вагантской поэзии – едкий коктейль из намеренной вульгарности и сугубой учености. Так что на кощунственной смеси французского с нижегородским – просторечного французского с высоколобой церковной латынью – звучали тексты, выдающие в авторах знатных книгочеев и в то же время больших нечестивцев:

*Я скромной девушкой была, / Virgo dum florebat, /
Нежна, приветлива, мила, / Omnibus placebat. / Пошла
я как-то на лужок, / Flores adunare, / Да захотел меня
дружок / Ibi deflorare. / Он взял меня под локоток, /
Sed non indecenter, / И прямо в роуцу уволок / Valde
fraudulenter. / Он платье стал с меня срывать /
Valde indecenter, / Мне ручки белые ломать / Multum
violenter. / Потом он молвил: “Посмотри! / Nemus
est remotum! / Все у меня горит внутри!” / Planxi
et hoc totum. / “Пойдем под липу поскорей, / Non
procul a via: / Моя свирель висит на ней, / Тутранит
cum lyra”. / Пришли мы к дереву тому, / Dixit:
sedeamus! / Гляжу: не терпится ему – / Ludum
faciamus! / Тут он склонился надо мной, / Non absque
timore: / “Тебя я сделаю женой, / Dulcis es cum ore!” /
Он мне сорочку снять помог, / Corpore detecta, / И стал
мне взламывать замок / Cuspide erecta. / Вонзилось в
жертву копьецо, / Bene venebatur, / И надо мной его
лицо, – / Ludus compleatur!⁵⁴*

⁵⁴ Неизвестный автор. Пер. Л. Гинзбурга // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972.



Симоне Мартини. Св. Мартин посвящается в рыцари. Фрагмент с музыкантами. Роспись капеллы Св. Мартина в церкви Сан-Франческо в Ассизи. 1315–1320.

В вагантских текстах мы также находим немало острых комментариев на политические темы и злободневных новостей (в “*Carmina Burana*” упоминается, например, Ричард

Львиное Сердце и его бесславный крестовый поход). А в музыке, относимой к полумифической традиции, понятно, нет и намека на рафинированность полифонического религиозного искусства – одноголосные песни могли звучать под аккомпанемент виелы или других струнных смычковых инструментов (как фидель, фиддл, ребек) – предшественников скрипки.

Много позже в XIX веке живое воображение романтиков реанимирует вагантскую поэзию, а сам романтический лирический герой – бродячий поэт, объятый гневом и тоской, глубоким знанием и бездонным одиночеством, – окажется подчас сродни ваганту. Между тем источники, относящиеся к вагантской традиции, от самых ранних “Кембриджских песен” до сборника “*Carmina Burana*”, содержат тексты (иногда нотированные, иногда нет) отнюдь не школярского происхождения, а среди авторов вагантской лирики принято видеть тех, чья ученость не подлежит сомнению: от богословов и рыцарей до философа Пьера Абеляра и его ученицы и возлюбленной, “умнейшей из женщин” Элоизы.

Пьер Абеляр и Элоиза Фульбер были одними из самых образованных молодых людей своего времени, а их роман – примером позднесредневекового асоциального поведения, когда презрение к нормативной морали и регламентированному укладу грозило серьезными последствиями, но было вполне в духе времени. Счастливый брак Абеляра и Элоизы оказался невозможен, Абеляр был предан анафеме

за свободомыслие и безбожие философских трудов и оскоплен по приказу опекуна Элоизы. Сама она приняла постриг и позднее стала аббатисой обители Параклет. Полные нежности, откровенности и литературной виртуозности письма Абельяра и Элоизы друг другу, вместе с песнями, которые сочиняли о них другие, известны как одни из лучших образцов куртуазной и вагантской лирики; сохранилось также несколько религиозных гимнов и плачей Абельяра. Но если сведения о знаменитой романтической связи, напоминающей историю Фауста и Маргариты, достоверны, то поздняя переписка, возможно, сфальсифицирована самим Абельяром и была чистым литературным вымыслом.

Средневековая авторская песня: ах ты, бедная моя трубадурочка

Кем бы ни были ваганты – неприкаянными выпускниками церковных школ, недоучившимися студиязусами, сочтавшими фольклорные вольности с неперменными следами учености, богословами или воображаемым кругом анонимных авторов (как Архипиита Кельнский), трубадурскую поэзию (от окситанского глагола *trobar* – изобретать, сочинять, находить) тоже могли сочинять как искусственные дворяне, так и безродные простецы; дело тут снова было не в происхождении, а в умениях.

Средневековый менестрель-трубадур-жонглер-гистрион-миннезингер-трувер (так их могли называть в разных странах и регионах) мог быть артистом широкой специализации. Гираут де Калансон оставил нам список навыков уважающего себя жонглера – как ни удивительно, но жонглирование в него тоже вошло:

Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать на веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтобы она не поддалась⁵⁵.

Но также он мог быть прежде всего быть поэтом, инструменталистом и певцом; время узких профессиональных специализаций еще не настало, и разделять эти три навыка никому не приходило в голову, ведь трубадурская лирика – не ученая, книжная литература, а то, что буквально спето голосом. В этом смысле трубадуры-музыканты в средневековой терминологии – не музикусы (ученые-сочинители в

⁵⁵ Цит. по: А. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. 1883. Т. XXXII. № 4.

письменной традиции, книжники), а канторы – сочинители-практики, певчие, они принадлежат традиции устной: эта культура опирается на повторение пройденного, в ней уже все сказано и все существует, но менестрели пересказывают известное наново: “И снова бард чужую песню сложит и как свою ее произнесет”.

Как раз тогда Европа открывает для себя акцентную поэтическую метрику и рифму. Культ новизны, изобретения, творческой способности спеть так, как раньше не пели, о том, чего раньше не придумали, – именно то, что в поэзии трубадуров пленило историков и литераторов конца XVIII – начала XIX веков. Вместе с тем в ней увидели и зарождающийся культ автора: прозаические жизнеописания трубадуров (“виды”) часто открывали их поэтические сборники (из них нам известны многие имена – от Гийома VII, графа Пуатье, герцога Аквитанского и Маркабрюна из Гаскони до Адама де ла Аля). Мы и теперь замечаем в поэзии трубадуров параллели с авторской игрой и манерой, свойственной гораздо более позднему времени. Ведь чем тробайритц (поэтесса, трубадур-женщина) Беатрис де Романс не Марина Цветаева, когда она обращается с поэтическим любовным посланием к женщине по имени Мария (предположим, следуя этикетной форме куртуазной поэзии, создававшейся трубадурами-мужчинами) примерно так же, как та обращается к Сонечке? Менестрели адресуют альбы (рассветные песни) возлюбленным, сирвенты – оппонентам и врагам, имитируют

церемониал куртуазных заигрываний в пастурелях и культивируют твердые формы: **рефрен** (возвращающееся повторение) – одна из констант средневековой поэзии, но также и средневековой музыки, они идут рука об руку, ибо ничто пока не может их разлучить.

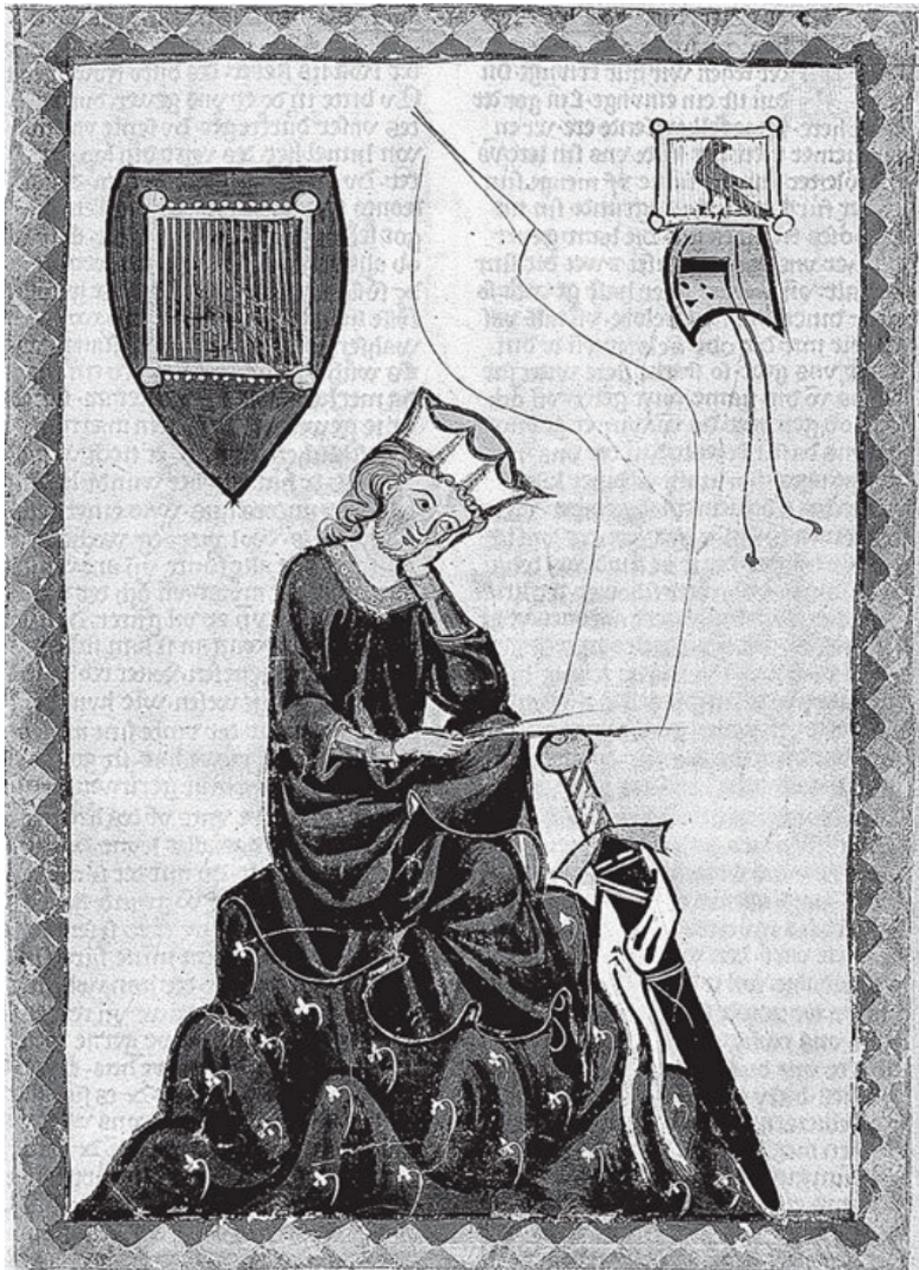
Трубадуры и миннезингеры: призраки в опере

Трубадурская традиция сошла на нет в XIV веке, хотя последним трувером порой называют Гийома де Машо, а последними миннезингерами – Гуго фон Монфорта и Освальда фон Волькенштейна в первой половине XV века. Интерес к ней вернулся в эпоху романтизма с ее очарованностью прошлым. В 1845 году Рихард Вагнер пишет оперу “Тангейзер”, источниками для которой послужили “Духи стихий” Генриха Гейне, “Состязание певцов” Э. Т. А. Гофмана и повесть “Верный Экхарт и Тангейзер” Людвига Тика. Тангейзер – историческое лицо, миннезингер, живший в XIII веке и оставивший после себя несколько лейхов (так в немецкой традиции назывались французские лэ). Биографические сведения о нем скудны, а мифов – напротив, хоть отбавляй: и о том, как Тангейзер скрывался в гроте Венеры, и о его участии в легендарной “вартбургской войне”, поэтическом состязании при дворе Германа I, ландграфа Тюрингского. Вагнер благополучно

совместил в либретто оба предания. Комическая параллель к “Тангейзеру”, поздняя опера Вагнера “Нюрнбергские мастера-поэты” по книге Иоганна Кристофа Вагензейля “О сладостном искусстве мастеров-поэтов” (*Von der Meistersingern holdseligen Kunst*, 1697) и новелле “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья” Э. Т. А. Гофмана – тоже посвящена поэтическому турниру мастеров пения, но не рыцарей-миннезингеров, а горожан-ремесленников, членов городской певческой гильдии мастеров-поэтов. Среди них – Ганс Сакс, поэт XVI века, заново открытый Гёте, и некто франконский рыцарь Вальтер фон Штольцинг, сообщающий о себе, что учился у Вальтера фон дер Фогельвейде – безземельного рыцаря и легендарного поэта и певца времен классического миннезанга. Тонкость в том, что действие “Мастеров-поэтов” происходит в середине XVI века, тогда как реальный Вальтер фон дер Фогельвейде ушел из жизни в середине XIII века, и мастера, привыкшие обучать подмастерьев по правилам цехового искусства (личным примером и зубрежкой), недоумевают, как можно чему-то научиться по книге стихов покойника.

На средневековый трубадурский сюжет написана опера Жюль Массне “Жонглер богородицы” (по одноименной новелле Анатоля Франса, основанной на легенде, записанной поэтом и музыкантом XIII века Готье де Куэнси). В ней повествуется о жонглере Жане, который мечтает порадовать Богородицу, но не может сделать это иначе, чем с помощью своего

“низкого” искусства, за что подвергается насмешкам высокообразованных монахов. Но сама Богородица тронута выступлением Жана: ее живописный образ оживает и в разных редакциях оперы благословляет жонглера, дарит ему цветок, вытирает пот со лба или просто улыбается. Рассказывают, что, когда в американской постановке оперы в начале XX века **партию** Жана пела сопрано Мэри Гарден, Массне пришел в ярость – партия написана для тенора.



Вальтер фон дер Фогельвейде из Манесского кодекса (1304–1340).

Один из главных бестселлеров Средневековья – “Роман о Розе”, написанный трувером Гийомом де Лоррисом: до наших дней дошло больше 250 списков на разных языках. В аллегорическом тексте поэмы музыка играет не последнюю роль. Вот сцена хора в саду: “Радость пела / Настолько чисто и легко, / Что торжествующий покой / С тем пением вливался в сердце. / То с хором в унисон, то в терции / С мелодией звучал тот глас, – / Так плавно музыка лилась!.. Вы видели бы музыкантов: / Флейтистов, прочих оркестрантов! / Жонглер был там и менестрель, / Что голосом выводит трель: / По-лотарингски музыкален, / И песен строй тех уникален. / Звенели колокольцы там / В подвижных пальцах милых дам: / Они подбрасывали их, / Ни разу вниз не уронив: / Так ловко в воздухе поймают, / На палец быстро надевают; / Другие – весело поют, / И не считают здесь минут”⁵⁶.

Здесь много любопытного – упоминание “флейтистов и прочих оркестрантов” указывает на ансамблевое сопровождение песни. А пункт про унисон и “терции” сообщает: принципы вокальной полифонии, причем в самом свободном изводе с терциями (даром что у Пифагора о них ни слова), к XIII веку проникли в светскую музыку. В сущности, ничего удивительного: когда речь идет о куртуазной, да и какой-ли-

⁵⁶ Гийом де Лоррис, Жан де Мен. Роман о Розе. Пер. И. Смирновой.

бо иной любви, теоретические выкладки уважаемых античных философов и не менее уважаемых христианских богословов, разумеется, перестают иметь значение.

Отсюда – прямая дорога к музыкальным жанрам позднего Средневековья в эпоху *Ars nova*: ронделям (от слова *ronde* – круглый), где голоса движутся как будто по кругу, подхватывая и повторяя мелодию по принципу **канона** с небольшим опозданием, и мотетам (от французского *mot* – слово).

Карьера мота: что угодно, или всего понемногу

Мотеты – первый полностью полифонический профессиональный вокальный жанр, который вырос из литургической традиции и получил светскую прописку. В его многочастной структуре использовались литургические и светские формы, книжная латынь и старофранцузский язык, церковные се-квенции и не столь благочестивые напевы трубадуров.

В XV веке из мотета вырастет кводлибет (в переводе с латыни – “что угодно”): форма, склеенная из мелко нашинкованных мелодий и текстов самого разного происхождения, – фактически первый в истории музыкальный коллаж, где темы монтируются по горизонтали (в одном голосе) и по вертикали (в разных голосах одновременно).

Но и до появления кводлибета в мотете все могло выгля-

деть, например, так: основной голос (тенор⁵⁷) исполняет церковный напев, одновременно два верхних голоса поют застольные песни, и когда все голоса допевают свою первую фразу, они акробатически меняются местами (последний трюк – один из любимых приемов полифонистов всех времен и называется двойным контрапунктом).

Те же принципы, по каким строится музыка в мотете, в то же время работают и в архитектуре с ее декоративной дробностью – прихотливый рисунок нервюр на сводах позднеготических соборов уже не следовал из их несущей функции. Мотеты также, несмотря на церковный генезис, литургически нефункциональны – и судя по всему, чаще исполнялись за пределами соборов, нежели внутри; более того, со временем партия первого голоса, то есть собственно литургический “исходник”, стала то и дело отдаваться на откуп музыкальным инструментам.

***Ars subtilior*: зрительная музыка**

Когда полифоническая музыка на излете Средневековья вступила в период маньеризма и

⁵⁷ В Средние века и эпоху Возрождения словом “тенор” называли тот голос в полифонической фактуре, в котором проводился основной напев (как правило, общеизвестный и обычно – крупными длительностями, то есть очень медленно, так что напев тонул в движении остальных голосов). Это связано с этимологией слова: на латыни *tenere* означает “держат” – тенор был фундаментом многоголосной конструкции.

привычные формы стали дробиться на мельчайшие элементы и мутировать иногда до неузнаваемости, – самым рафинированным направлением позднего *Ars Nova* стал стиль, получивший название *Ars Subtilior*. “Утонченное искусство” сформировалось в Авиньоне во время церковного раскола, известного как Авиньонское пленение пап. Оттуда стиль *Ars Subtilior* был экспортирован в другие регионы – от географически близкой Северной Испании до Кипра, самого отдаленного французского форпоста в Средиземноморье.

Музыка *Ars Subtilior* – преимущественно полифонические баллады, рондо⁵⁸, **вирелэ** и мотеты, почти стопроцентно светские по содержанию. А их формальная изощренность отражена не только в хитроумной композиции, но даже в нотации, которая представляет собой уникальный пример “зрительной”, визуализированной музыки. Например, нотная запись мотета Якоба из Сенлеша “*Le Harpe de Melodie*” (“Мелодия арфы”) в рукописи 1395 года (она хранится в библиотеке Чикаго) представлена в форме арфы: каскады нотных символов уподоблены струнам инструмента. Не менее выразительна запись Бода Кордье: страстная любовная песнь нотирована в форме сердца, а бесконечный канон “Я весь скомпонован циркулем” в графическом отображении тоже представляет

⁵⁸ Рондо – песенная форма эпохи Возрождения; не путать с инструментальным жанром **рб́ндо** эпохи классицизма.

собой круг. Утонченная, субтильная изобретательность музыки *Ars Subtilior* (на современный манер ее иногда трактуют как “декадентскую”), невозможная в мейнстриме, очевидно, адресована была узкой аудитории интеллектуалов. По мнению многих исследователей, сопоставимого уровня “авангардности” музыка в следующий раз в своей истории достигнет лишь в XX веке, в эпоху модернизма.

Вирелэ Жакоба де Сенлеша “La Harpe de Melodie”. Манускрипт 1395 года.

По отношению к литургической традиции мотет был чистой воды декорацией, изящным музыкальным кунштюком для взыскательной публики; Иоанн де Грокейо пишет об этом без обиняков: “Этот вид музыки не следует исполнять в присутствии простого народа, который не способен оценить его изысканность и получить удовольствие от слушания. Мотет исполняется для образованных людей и вообще для тех, кто ищет изысканности в искусствах”⁵⁹.

Философский же смысл мотета в том, что он воплощает в звуке разнообразие Творения, становится структурным подобием малого великому. Все разнородные элементы: танцевальная мелодия, органальное колорирование и литургический *cantus firmus* – сводятся воедино правилами контрапункта, таким образом, “над догматическими мелодией и текстом... надстраивалась целая «библиотека»... от проповеди до рыцарской поэмы, от молитвы до простонародного стишка. Вопиющая с точки зрения примитивных представлений о скучной унифицированности средневековой мысли разноголосица, однако, совсем не казалась ересью”⁶⁰.

⁵⁹ Цит. по: Сергей Лебедев. *Super Omnes Speciosa*. Латинская поэзия в музыке Гильома де Машо // Музыкальный интернет-журнал “Израиль – XXI век”. 2007. № 5.

⁶⁰ Татьяна Чередниченко. Музыка в истории культуры. М., 1994. Вып. 2.

И если менестрельские песни церковь по преимуществу осуждала (в “Светильнике” Гонория Августодунского жонглеры названы “слугами Сатаны”, а на капителях церквей музыканты – завсегдатаи греховных сцен), то авторами мотетов были музыкусы и служители церкви. Сам де Витри последние десять лет прожил в должности епископа города Мо, чем был недоволен его друг Петрарка, боявшийся, что новые заботы помешают композитору предаваться его любимым занятиям – изучению античной философии и науки. Похожая строчка есть в биографии Гийома де Машо – композитора, на котором фактически заканчивается история музыкального Средневековья и начинается эпоха Возрождения: на склоне лет он трудился каноником Реймского собора. Если де Витри считается главным теоретиком *Ars Nova*, то де Машо в пору назвать главным практиком.

Современники знали в основном его светские сочинения – и до нас действительно дошло немало его любовных песен, а еще 23 мотета, 22 рондо, 32 вирелэ и 19 лэ. Поэт Эсташ Дешан называл де Машо “земным богом гармонии”, и этот бог, в отличие, например, от менестрелей, записывал свои сочинения – больше того, насколько известно, он первым сам составил каталог своих работ.

Кроме прочего, в этом каталоге есть кое-что совсем удивительное – месса, написанная для коронации Карла V в 1364 году. Она написана на полный текст ординария, но важно не только это и даже не виртуозная полифоническая

техника, а сам факт: перед нами первая сохранившаяся авторская, композиторская месса. До тех пор имена церковных сочинителей становились известны разве что по случаю (как это было с полумифическими фигурами, Леонином и Перотином) – богослужебная традиция, не в пример светской, не пестовала принцип авторства. Теперь две формы искусства – устная и письменная, сакральная и секулярная – сошлись, и очень скоро анонимность в церковной музыке исчезнет без следа. А это значит, что в истории музыки начнется совершенно новый период.

Что еще почитать

Сапонов М. *Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы.* М.: Классика-XXI, 2004.

Исакофф С. *Музыкальный строй. Как музыка превратилась в поле битвы величайших умов западной цивилизации.* М.: Corpus, 2016.

Бароффьо Д., Билье Ф., Бойтон С., Бонфилд К. *Исторический атлас средневековой музыки.* Редактирование и перевод: Лебедев С. М.: Арт-Волхонка, 2016.

Рябчиков Д. *Музыкальная история средневековой Европы. Девять лекций о рукописях, жанрах, именах и инструментах.* М.: РИПОЛ классик, 2019.

Ле Гофф Ж. *Цивилизация средневекового Запада.* М.: У-Фактория, 2007.

Глава 3

Ренессанс: в поисках идеальной точки зрения

О музыке архитектурных пространств, идей и чувств, о простодушии и неврозах, об изобретении мира заново, о старом театре и новом тексте, а также о пользе трубачей

Нидерландская полифоническая школа. – Итальянские мадригаллисты. – Три “М” эпохи Возрождения (месса, мотет, мадригал). – Зарождение оперы. – Слово берет Реформация. – Контрреформация отвечает.

Протоколы нидерландских мудрецов

В конце 1430-х годов Гийом Дюфай, один из главных композиторов франко-фламандской (нидерландской) полифонической школы Раннего Возрождения⁶¹, сочинил мотет “*Juvenis Que Puellam*” на весьма необычный сюжет, какой

⁶¹ Франко-фламандская, позже называемая нидерландской полифоническая школа сформировалась на территории Фландрии, вскоре распространила свое влияние на всю Европу от Бургундии до Италии и Германии и объединяет композиторов разных поколений. К первому принадлежат Жиль Беншуа и Гийом Дюфай, к последующим – Иоганнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Депре, Адриан Вилларт, Орландо Лассо и др.

пригодился бы и сегодня. В нем речь идет о молодом человеке, который дважды нарушает закон: сначала женится на девочке, не достигшей семи лет, и объясняет свой поступок человеческой слабостью и смутными временами, а потом на ее сестре. Дело попадает в суд, мы становимся свидетелями настоящих прений сторон, после чего должен быть вынесен приговор – увы, финальная часть мотета не сохранилась. О вердикте остается гадать. Впрочем, он не так важен: двоеженство – не самая экзотическая для XV века ситуация. Интереснее другое: сюжет и форма мотета прямо относятся к сфере юриспруденции, чему есть простое объяснение – сам Дюфаи, помимо музыкальных занятий, получил степень бакалавра права; так что в *“Juvenis Que Puellam”* он в духе времени свел воедино две свои специальности.



Изображения Гийома Дюфай и Жюля Биншуа из манускрипта. Ок. 1440.

Человек в разных сферах и по-разному профессиональный, человек Возрождения, такой как Леонардо да Винчи или Пико делла Мирандола, занят познанием и не страшится вмешательства в ход вещей: взаимодействие с мирозданием, спланированным Господом, подразумевает понимание деталей плана (в современной терминологии – активную жизненную позицию).

Пико делла Мирандола, Речь о достоинстве человека

...принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: “Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные”. О, высшая щедрость Бога-отца! О высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет!⁶²

⁶² Пико делла Мирандола, Джованни. Речь о достоинстве человека. Пер. Л. Брагиной // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.

И если человек отныне сам определяет смысл и форму собственной жизни, то искусство тестирует идею взгляда, точки зрения, человеческого ракурса, с которого могут открываться целое и детали, перспектива и объем. Отсюда новый уровень конкретики, неизвестный средневековому искусству: на картинах Возрождения – узнаваемые виды сельской Италии разной степени детализации вместо абстрактного пейзажного фона. И музыка, склонная к сугубо светским сюжетам, вплоть до автобиографических, без стеснения регистрирует неповторимые детали частных событий – будничных и праздничных, потайных и многолюдных, независимо от того, выглядит ли повод богоугодным: один из самых известных мотетов Дюфаи “*Nuper Rosarum Flores*” написан в честь торжественной церемонии освящения купола собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, но были и другие, как тот же судебно-протокольный “*Juvenis Que Puellam*”.

Человек – тот самый, который, по Протагору, является мерой всех вещей (эта мысль ласкает слух ренессансному горожанину), – больше не видит себя одним из многих элементов в непостижимом механизме мироздания: Ренессанс реабилитирует его идеи и чувства; венец творения больше не обязан быть скромным.

Не только на светские, но и на традиционно церковные жанры ложится отсвет живости и секулярной свободы: по-

водом для мотета теперь мог быть, например, день рождения или день смерти знатного горожанина. А может быть, и не знатного: уже в конце XV века Якоб Обрехт напишет мотет на смерть своего отца Виллема Обрехта – так, вероятно, впервые чести быть запечатленным в музыке удостоится не аристократ или богослов, а простой трубач на службе у города Гент.

При этом текст мотета ничуть не скромнее обычного – композитор провожает отца в последний путь со всеми приличествующими моменту скорбными почестями:

*По прошествии пятнадцати сотен минус дважды
по шесть лет / с Рождества Христа, родившегося
от Девы, / Сицилийские музы рыдали, когда Судьбы
унесли / Виллема Обрехта, украшенного великой
честностью, / во время праздника святой Цецилии,
когда он по сицилийскому путешествовал / берегу;
того самого, который подарил музам орфического
Якоба: / Потому сладко пой эту песнь, прекрасный хор
басов, / чтобы душа его была взята на небо и получила
венец.*

Второй план текста считывался легко: словосочетания “сицилийские музы” и “судьбы унесли” – прямые отсылки к Вергилию; себя самого композитор без ложной скромности уподобляет Энею, благочестивому сыну, вынесшему старика-отца из захваченной Трои на руках. Обрехт наделяет себя эпитетом “орфический”, фиксируя в тексте, что его дар

миру прежде всего музыкальный, а призвание композитора – производство звуков, улаждающих слух, воздействующих на мир, и этого вполне достаточно.

Ренессансные мотеты и **мадригалы** сочиняют живые люди, а их характер отражается в звучании. История ренессансной музыки – яркая портретная галерея: вот “орфический” Обрехт, вот вспыльчивый Жоскен Дебре, вот безумный Джезуальдо, а вот просветленный Палестрина; спутать их музыку невозможно, даже не зная соответствующих биографических или технологических подробностей.

Состав их музыки меняется, следуя за сдвигами в мировоззренческом фундаменте эпохи. Прочный средневековый сплав античной космогонии, аскезы и эсхатологического мистицизма, до прозрачности размытый во времена *Ars nova* и маньеризма, забыт совсем, а античные философы переоткрыты заново. На сцену выходят гуманистические идеалы и всесильное любопытство к жизни. Она мыслится пространством бесконечных возможностей, бесконечность в свою очередь влечет за собой немислимый восторг, а вскоре и незнакомую тревогу, открытия совершаются практически ежедневно, их смысл и центр – человек, его способность взаимодействовать с реальностью, возможности и пространство вокруг и внутри него.

Когда Колумб открывает Америку, Леонардо да Винчи открывает заново телесность и предметную реальность вплоть до мелочей, придумывая проект летательного аппарата или

сущую безделицу: современные ножницы, которыми можно орудовать одной рукой, – одно из многих десятков изобретений художника, чья мастерская стала своего рода инновационным центром, Кремниевой долиной Ренессанса.

Когда живопись исследует третье измерение, а литература – живую речь и сюжетную достоверность (героями шекспировских сюжетов или сцен из “Декамерона” Боккаччо можно представить даже современных людей, чего не скажешь про “Песнь о Роланде”), музыка ищет новые формы и новую логику, экспериментируя в обоих направлениях – в функциональном (служить человеку) и в структурном (организовывать его отношения с невидимым богом и наблюдаемым пространством).

Полифонический расцвет: с терциями наперевес

Средневековый регламент на глазах растворяется – все интервалы стараниями теоретиков *Ars nova* были систематизированы по степени убывания совершенства и консонантности (благозвучности)⁶³, – а в ренессансную полифоническую практику на основе пифагорейских кварт, квинт и октав (они – эхо небесных сфер) теперь почти на равных поме-

⁶³ На различении консонансов (воспринимаемых как устойчивые) и диссонансов (воспринимаемых как неустойчивые) будет строиться музыкальный язык вплоть до XX века.

щаются и терции, и сексты, чья прелесть для ренессансного слушателя прежде всего в том, что они красивы, и с их легализацией возрастает и степень свободы композитора.

В духе естественнонаучных теорий и наблюдений за свойствами материи (от “магнитной философии” Уильяма Гилберта и опытов Леонардо до теории познаваемой бесконечности Николая Кузанского – “Вселенная бесконечна, поскольку бесконечен Бог”) постепенно оформляется “естественнонаучная”, эмпирическая логика **имитационной** полифонии строгого стиля. Здесь одна и та же мелодическая формула передается от одного голоса к другому, звучит одновременно на разных этажах и в разных голосах в соответствии с точно рассчитанными правилами меняется, имитируется и трансформируется. Она как будто видится с разных точек зрения – в зеркальном отражении, от конца к началу, в сжатии, в расширении и так далее, причем таких формул в непрерывном процессе имитаций может быть одновременно несколько и опыты над ними бесконечны.

По легенде история знакомства композиторов континентальной Европы с терциями имеет милитаристскую подоплеку: считается, что Гийом Дюфай и его современники подслушали их у англичан, в частности у Джона Данстейбла. В Англии, на периферии католического мира, культурная римская гегемония вместе с ее музыкальными правилами игры ощущалась слабее. Между народной музыкой и профессиональным церковным искусством не было

пропасти, как на континенте, и “небогоугодные” интервалы свободно курсировали между фольклором и вокальной музыкой; английские композиторы заразили “терцовой” красотой бургундских и нидерландских коллег. Не сказать чтобы этот случай культурной интеграции был добровольным: англичане – и Данстейбл в их числе – высадились на континенте в ходе Столетней войны; музыкальное просвещение (Данстейбл работал во Франции и обучал бургундских музыкантов) осуществлялось едва ли не на поле брани.

В эпоху Возрождения складывается новое, единое европейское пространство, разветвленная сеть торговых путей (или – в зависимости от обстоятельств – военная экспансия) служит свободному обращению профессионального опыта. Так, Дюфаи работает и при бургундском дворе, и в папской певческой капелле в Риме, Жоскен Дебре обосновывается в Милане, а Орландо Лассо, проехав всю Европу, останется в Мюнхене на службе у герцога Баварского почти на 40 лет, сочиняя тысячи мотетов, месс и песен.

А был ли мальчик?

В 1904 году реставраторы обнаружили под более поздними слоями краски на мужском портрете, атрибутируемом Леонардо да Винчи, руку, держащую листок с нотной записью. Сейчас картину, хранящуюся в миланской Пинакотеке Амброзиана, называют

“Портретом музыканта” – правда, и авторство Леонардо ставится под сомнение, и ещё больше споров вызывает личность портретируемого: по одной из версий, это придворный музыкант Франкино Гаффурио, по другой – Жоскен Дебре, также работавший в те годы в Милане.



Масла в огонь информационного обмена и доступности профессиональной музыки подливает нотопечатание – после изобретения печатного станка Гутенбергом в 1440 году оно развивается неспешно, но тем не менее к XVI веку композиторская музыка больше не является достоянием знатоков – теперь ее может петь и играть любой.

Нотопечатание: первые издатели и первые пираты

Вплоть до начала XIX века нотопечатание было дорогостоящим, трудоемким, штучным производством. В первых напечатанных богослужебных книгах XV века музыкальные вставки еще вписывались вручную. Также печатали нотные станы и на них потом записывали ноты (прообраз современной нотной тетради). В полной печати нотные станы печатали красной краской, а сами ноты – черной. У разных издателей они отличались размером, формой и качеством, и до XV века головки нот были ромбовидными, а не круглыми, причем борьба остроконечников и тупоконечников продолжалась вплоть до XVII века.

Ноты и Колумб

В конце XV века венецианец Оттавиано Петруччи изобрел способ набора при помощи подвижных литер: сначала печатались нотные станы, вторым прогоном ноты и затем текст, что позволяло издавать только одноголосную музыку и требовало ювелирной точности, зато качество его нотных сборников считалось превосходным, а Петруччи вошел в историю как изобретатель нотопечатания.

О покупателях первых нотных изданий известно немного, но экземпляры Первой и Второй книг лауд⁶⁴, изданных Оттавиано Петруччи (сейчас они хранятся в севильской *Biblioteca Colombina*), вероятно, были приобретены младшим сыном Колумба Эрнандо. Известна и цена: на обороте последнего листа Второй книги его рукой написано: “Эта книга стоила 105 кватринов в Перудже 3 сентября 1530 г., и золотой дукат был равен 420 кватринам”.

⁶⁴ Лауды – нелитургические религиозные песнопения.

Τὸν ἑρμηνεύοντα τῶν ὁδοῶν, τοῦ βιβλίου, καὶ τῆς ἀλλ.

Harmonice Musices Dececaton



Титульный лист первого нотопечатного сборника Оттавиано Петруччи “Одекатон” (Венеция, 1501).

Как ни странно, бичом издателей эпохи Возрождения, в точности так же, как сегодня, были пираты – контрафакторы самовольно и безвозмездно использовали чужие изобретения и перепечатывали чужие издания, разумеется не делая авторских отчислений.

Так что Оттавиано Петруччи пришлось просить государ-

ственных предпочтений для защиты от пиратов: венецианское правительство и римский папа выдали ему охранные привилегии, впрочем, их срок был ограничен и они не действовали в других землях, так что у Петруччи появлялось все больше подражателей, а дешевые копии раскупались лучше изящных оригиналов.

Ноты и обезьяна

Один из знаменитых случаев пиратства приводит Борис Юргенсон (который сам был представителем знаменитой русской издательской династии) в “Очерке истории нотопечатания”.

Венецианский нотопечатник Антонио Гардани в 1538 году напечатал знаменитый сборник *“Motetti del frutto”*, где виньетка на обложке изображала фрукты. Не прошло и года, как в Ферраре местное издательство под покровительством герцога д’Эсте, принадлежавшее трем французам, выпустило сборник тех же мотетов. Название изменили, а на обложке *“Motetti délia simia”* была изображена обезьяна, поедающая фрукты. Гардани не оставалось ничего другого, кроме как пристыдить недобросовестного конкурента, что он и сделал: второе издание сборника (1539) украсила гравюра со львом и медведем, яростно рвущим обезьяну на части, а следы ее преступления рассыпаны вокруг в виде фруктов. В предисловии Гардани рассказывает, что до его сведения дошло, как воровка-обезьяна поела его фрукты, но что

благородные лев и медведь, как он надеется, отомстят за него (эти животные изображены были на издательской марке Гардане) и растерзают ее так, чтобы другим было неповадно.

В начале XVI века Оттавиано Петруччи издал в Италии партитуры знаменитых нидерландцев: Жоскена Дебре и Якоба Обрехта, – Дебре был еще жив и, вероятно, стал одним из первых, кто собственными глазами увидел свою музыку напечатанной. После его смерти случилось непредвиденное: ушлые печатники принялись в массовом порядке приписывать ему чужие сочинения, что до сих пор заметно затрудняет их атрибуцию. Как замечал в 1540 году немецкий книгоиздатель Георг Форстер, “теперь, когда Жоскен умер, он, кажется, издает больше музыки, чем пока он был жив”⁶⁵.

Музыка для всех, или Бегите прочь, я уже близко

Точной даты наступления музыкального Ренессанса не существует, но смену эстетических времен в музыке принято связывать с подъемом бургундского двора в начале XV века, стопроцентно “ренессансного” по духу. Здесь покровительствовали искусствам, а один из бургундских королей, Карл Смелый, сам играл на арфе и сочинял мотеты и рондо́.

⁶⁵ Цит. по: *Kate van Orden. Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print. Berkeley, 2013.*

Музыкальная грамотность – умение читать, писать и исполнять музыку – стала признаком образованного человека: “Меня не удовлетворяет придворный человек, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах”⁶⁶, – писал в “Трактате о придворном” Бальдассаре Кастильоне.

⁶⁶ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.



Вся жизнь Бургундии так или иначе шла под музыку: в соборах звучали полифонические мессы, а при дворе устраивались регулярные светские концерты. Музыкальная сцена XV–XVI веков выглядит поразительно густонаселенно: так, сводная таблица всех известных науке нидерландских полифонистов эпохи Возрождения содержит 625 имен⁶⁷. Если мысленно добавить к списку композиторов, сведения о которых до нас не дошли, и сравнить с населением стран, которые в XV веке располагались на территории будущих Нидерландов (приблизительно 750 тысяч человек), то получится, что композитором был каждый тысячный гражданин. Сохранилось такое положение дел надолго, в современной России, например, могло бы работать 143 тысячи композиторов.

Ошеломительно длинный список нидерландских композиторов вкупе с другими цифрами (в папской капелле в Риме за сорок лет количество певчих увеличилось более чем вдвое, а в хор Собора Богоматери в Антверпене к концу XV века входило 63 человека) – свидетельства безудержного распространения музыкального искусства.

“Этот глава полиции имел обыкновение никогда не делать обхода без того, чтобы ему не предшествовали три-четыре трубача, которые весело дудели в свои трубы, так что в народе говорили, что он словно бы предупреждает разбойников:

⁶⁷ По информации Фонда Адриана Вилларта, www.adriaenwillaert.be.

бегите, мол, прочь, я уже близко!” – так, по словам Йохана Хейзинги, в 1418 году Готье Роллар в 1418 году нес службу начальника парижской стражи⁶⁸.

У ординарной жизни появляется собственный саундтрек: вот по городу проходит страж с трубой, а те, кого он охраняет, в это время играют в гостиной на лютне или органе-позитиве⁶⁹. На картине Лоренцо Косты “Концерт” – трио, самозабвенно поющее под лютневый аккомпанемент; при этом богато одетая дама слева – явно аристократка, а юноша справа больше похож на простолюдина. Странная компания? Вовсе нет: музыка позволяла игнорировать сословные границы, а лютневых партитур сохранилось столько, что на лютне должны были играть буквально все. Правда, многие из рукописей анонимны – Йозеф ван Виссем, лютнист и автор саундтрека к фильму Джима Джармуша “Выживут только любовники”, подозревает, что это связано с тем, что лютневый репертуар тяготел к “низким” жанрам и аристократы предпочитали не афишировать собственное авторство (правда, порой это был секрет Полишинеля, как в случае с идеологом интеллектуального кружка “Флорентийская камерата” и меценатом Джованни Барди, публиковавшимся под псевдонимом Инкропулус).

Обычай скрывать настоящее имя за анонимом, распространенный среди композиторов-лютнистов

⁶⁸ Йохан Хейзинга. Осень Средневековья. Пер. Д. Сильвестрова.

⁶⁹ Небольшой, “комнатный”, не стационарный орган с одной клавиатурой.

Возрождения, пригодился для мистификаций XX века. Так поступил Владимир Вавилов, записавший в начале 1970-х годов пластинку “Лютневая музыка XVI–XVII веков”, которая стала хитом в СССР. На ней в числе прочего впервые прозвучала мелодия, позже использованная Алексеем Хвостенко и Анри Волохонским – а вслед за ними и Борисом Гребенщиковым – в песне “Город золотой”. Большинство пьес на альбоме были приписаны малоизвестным широкой публике итальянским композиторам Ренессанса, но впоследствии выяснилось, что все, кроме старинной мелодии “Зеленые рукава”, сочинил один и тот же автор – и это был сам Вавилов.

Полифонические игры разума, или Нехватка денег

Ренессансный по духу авторский маскарад с переодеваниями, когда непонятно, кто здесь автор, а может быть, его и вовсе не было, – не единственное свидетельство игровой природы культуры Возрождения. Музыка, подобно живописи и литературе, принимается рассказывать слушателю истории, правдивость которых столь же несомненна, сколь и их насквозь вымышленные основания, – истории порой весьма запутанные, почти детективные. Сочинения эпохи Возрождения любят, чтобы их разгадывали как ребусы, если

не как процессуальные, судебные головоломки. Обманывать, путать карты и все усложнять склонны не только светские песенные жанры, но и формы церковной музыки, которые, впрочем, все чаще вбирают в себя черты и мелодику светского репертуара.

В 1450-е Гийом Дюфай пишет мессу “*Se La Face Ay Pale*”, в которой – это первый известный случай в истории музыки – все пять частей ординария основаны на его же собственной песне “Ее лицо побледнело”, написанной за 20 лет до этого и повествующей о страданиях неразделенной любви. Символика конструктивного решения изящна: в те годы в собственность покровителю Дюфай, герцогу Людовику Савойскому, была передана знаменитая Туринская плащаница. Бледность влюбленного, таким образом, уподоблена бледности лика Христова – светский сюжет переплетается с религиозным в совершенно немыслимой для средневекового искусства конфигурации.

В самом тексте оригинала уже заложена игра – и это предельно конкретная игра слов: весь первый куплет строится на созвучии слов *amer* (любить), *amer* (горький) и *la mer* (море): “*Se la face ay pale, / La cause est amer, / C’est la principale, / Et tant m’est amer / Amer, qu’en la mer*”⁷⁰.

Чуть позже, у Жоскена Дебре, в мотетах “*Huc Me Sydereo Descendere Jussit Olympo*” и “*Qui Habitat In Adjutorio*” словес-

⁷⁰ Если лицо бледно, то причиной тому любовь, это главная причина; и столь горька мне любовь, что в море (*фр.*).

ные игры выйдут на новый уровень: теперь им будет подчиняться даже мелодическая линия – на слове *descendere* (спускаться) мелодия пойдет вниз, а на слове *altissimi* (высочайшие), наоборот, прыгнет на октаву вверх. Вроде бы забавная деталь – однако же принципиальная: музыка теперь не конструируется, исходя из заданных моделей и условий (как из средневековых модусов), а течет сообразно эмоциональному сообщению. В XVI веке этот прием станет излюбленным у итальянских мадригалистов и перейдет в музыку Нового времени. Но и теперь в новой связи между звуком, словом и эмоцией чувствуется острота, ей словно требуется полемическая поддержка: “Когда какое-то из слов выражает горе, боль, разбитое сердце, вздохи, слезы и другие подобные вещи, пусть и гармония будет полна печали”⁷¹.

В музыке ренессансный гуманизм берет на себя небывалую обязанность – документировать в звуке эмоциональный мир. Так, в XVI веке теоретик Генрих Глареан, прославляя скончавшегося незадолго перед тем Жоскена Дебре, избирает показательную формулировку: “Никто лучше его не выражал в песнях с большей силой настроение души”⁷².

И если мерило музыки – эмоциональный отклик, который она вызывает, то понятно, почему Жоскен Дебре стал, судя по всему, первым композитором-звездой в истории: его нот-

⁷¹ Джозеффо Царлино. Установление гармонии (1558). Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.

⁷² Генрих Глареан. Двенадцатиструнный. Там же.

ные сборники продавались огромными тиражами, а известность была панъевропейской. Современник Жоскена, основатель венецианской школы Адриан Вилларт, вспоминал, что как-то раз застал певчих в Папской капелле за разучиванием своего шестиголосного мотета и обрадовался было этому обстоятельству. Однако позже выяснилось, что исполнители были свято уверены в авторстве Жоскена. А как только узнали правду, тотчас же потеряли к мотету всякий интерес.

Ценили композитора и венценосные особы: влиятельному феррарскому герцогу Эрколе д'Эсте советовали нанять на службу фламандца Генриха Изаака, который и характером был попроще, и стоил подешевле, но тот предпочел Жоскена и, говорят, ни разу об этом не пожалел – сотрудничество прервала лишь эпидемия чумы, заставившая в панике бежать полгорода.

Жоскен был мастером ответственных заказов: он писал торжественные мессы не только для герцога д'Эсте, но и для императора Максимилиана I (по случаю свадьбы с Бьянкой Марией Сфорца) и французского короля Людовика XII. Впрочем, все это ничуть не мешало ему на досуге сочинять музыку совсем иного рода – так, в народе особенную популярность приобрела песня “Нехватка денег” (*Faulte d'argent*) о человеке, который просыпается утром в постели с девушкой и понимает, что ему нечем ей заплатить.

“Вооруженный человек”: суперхит эпохи Возрождения

История одной из самых популярных песен Возрождения “*L’Homme Armé*” (“Вооруженный человек”) покрыта завесой тайны: одни связывают ее появление со Столетней войной, другие – с падением Константинополя в 1453 году под ударами турецких войск, на что западный христианский мир отреагировал призывами вооружаться и, может быть, даже устроить против неверных очередной крестовый поход.

Судить о невероятной популярности “Вооруженного человека” позволяет тот факт, что с середины XV века тема этой песни превратилась в *cantus firmus* сорока с лишним месс, причем в этой традиции отметились чуть ли не все главные герои времени: Гийом Дюфай, Иоганнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Дебре и даже Палестрина (двое последних не ограничились созданием одной мессы, но сочинили каждый по две). Ни один другой хит не может похвастаться такой оглушительной славой: даже современная поп-музыка с ее техникой сэмплирования не знает песен, которые бы использовались так часто. А “*L’Homme Armé*” продолжает вдохновлять композиторов на подвиги: в XX веке мелодию вечнозеленого шлягера использовали, в частности, Питер Максвелл Дэвис и Карл Дженкинс.

Многочисленные апокрифы рассказывают о находчивости Жоскена в общении с сильными мира сего. Согласно одному из них, Людовик XII сам любил петь, но обладал при этом скромными по **диапазону** вокальными возможностями – композитору пришлось изрядно попотеть, чтобы невзначай не предложить ему слишком сложную вокальную партию. Другой гласит, что тот же Людовик однажды пообещал Жоскenu бенефиций (земельный участок в безраздельное владение), но сам же и забыл о данном слове. Композитор не ступешался и сочинил мотет “*Memor esto verbi tui servo tuo*” (“Помни о твоём обещании слуге твоему”), каковой и представил на суд монарха, – тот сразу все понял, рассмеялся и даровал ему желанный надел. Наконец, для Эрколе д’Эсте Жоскен написал мессу “*Hercules dux Ferrarie*” и увековечил его имя при помощи своего рода музыкальной криптограммы: если выписать подряд гласные буквы названия мессы, то станет понятно, что главная тема (ноты *re ut re ut re fa mi re*) в точности их воспроизводит.

Отсюда – уже полшага до устройства буквенных и числовых ребусов И.-С. Баха. Так что у метода музыкальных головоломок более поздних эпох – длинная история.

Завуалированные сообщения, тайные знаки, скрытые подробности в музыке Жоскена Дебре служат ее большому украшению и устроены к удовольствию слушателя-знатока, как в изошренных мотетах со сквозной имитацией, где *cantus firmus* теряет власть, а мелодическая линия кочует из голо-

са в голос (голоса как будто перекидывают ее друг другу). В соотношении голосов несовершенные консонансы теснят совершенные, а могут и вовсе превращаться в диссонирующие созвучия. Так происходит в скорбном “Оплакивании Окегема” на смерть Иоганнеса Окегема: на словах “и покрыла его земля” одновременно звучащие голоса оказываются на расстоянии **ноны** и резкое, диссонирующее звучание задерживается дольше, чем это принято, так что ключевая строчка текста оказывается маркирована сугубо музыкальными средствами.

Много позже Лютер, большой ценитель ренессансной полифонии, вспоминал Жоскена так: “Он повелитель нот; другими же повелевают ноты”⁷³.

Похожим образом (хотя кажется, что с точностью до наоборот) повелевал нотами предшественник Жоскена Гийом Дюфаи. В партитуре мотета “*Nuper Rosarum Flores*” на имени папы Евгения IV сходятся к одному звуку линии всех голосов, так что оно звучит подчеркнуто внятно, в то время как детали остального текста трудно уловимы, они растворяются в лабиринтах контрапункта.

В обоих случаях важен сам принцип выделения стержневых элементов формы и текста при помощи музыкальной огранки. И если средневековый органум ровно разливался по пространству собора подобием воображаемого ангельского пения, то полифония эпохи Возрождения графически

⁷³ Цит. по: Стюарт Исакофф. Музыкальный строй. М., 2016.

скорее напоминает смесь кардиограммы и энцефалограммы взволнованного человека: извилистую, ломаную линию, звуковое отражение сердечной и мыслительной деятельности.

Импровизации и поиски: фантазии на тему автора

Неудивительно, что ренессансный музыкальный обиход не только допускал, но поощрял импровизацию. Представление об авторстве в искусстве как зыбкой, мерцающей категории (автором мог быть мастер или его ученики, сочинитель или исполнитель), размывание регламентации, будь то узкопрофессиональная проблема консонансов и диссонансов или актуальная политическая или благочинная повестка, – и вот уже авторам не дано предугадать, как их слово отзовется. Рассказывают, что Жоскен пришел в ярость, когда услышал собственную тему в богато орнаментированном исполнении некоего певца, – но что он мог поделать? Эпоха Возрождения приветствовала личную инициативу, в том числе исполнительскую. В одной из самых старых из дошедших до нас книг инструментальной музыки – “Наставлении в искусстве хорошо танцевать” Мишеля Тулуза (1496) – везде дана только мелодия тенора (основного, среднего голоса в многоголосии): предполагалось, что остальные музыканты импровизируют свои партии.

Лютнистка на эрмитажной картине “Музыкантши”

художника, известного как Мастер женских полуфигур, очевидно, импровизирует: покуда ее подруги, флейтистка и певица, внимательно смотрят в ноты песни “Тебе я радость подарю, мой друг” Клодена де Сермизи, она играет будто сама по себе.

Новые инструментальные жанры Ренессанса бравируют говорящими названиями, среди них фантазия (музыка, создающаяся спонтанно, намеренно резко меняющая темы как перчатки, так что композиция становится похожей на мозаику) или **ричеркар** (здесь методом импровизации, прелюдирования ищется настройка на нужный лад – глагол *ricercar* значит “изыскивать”).



Изыскиваются новые инструменты – один Леонардо изобрел их несколько (в том числе виолу органисту, нечто среднее между клавесином и колесной лирой, прабабушку фортепиано). Впечатляюще смотрелась конструкция венецианца Николы Вичентино: архичембало, инструмент с шестью рядами клавиш. Многие изобретенные инструменты остались кунсткамерной экзотикой. В то же время скрипка, появившаяся в Италии в середине XVI века, и сейчас один из самых востребованных музыкальных инструментов. К концу столетия относится деятельность семейства скрипичных мастеров Амати, уступающих в известности разве что Антонио Страдивари, жившему веком позже.

Поверх барьеров, или Изобретение человечности

Искусству Ренессанса можно если не все, то многое. В 1436-м году Брунеллески строит купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, превосходящий по диаметру легендарный римский Пантеон, – это казалось совершенно невероятным. К концу XVI века появляется храм, вмещающий почти 60 тысяч человек, – собор Святого Петра в Риме. Живописцы теперь оперируют перспективой согласно профессиональным правилам, собранным в трудах теоретиков

– от Леонардо до Леона Баттисты Альберти. В 1543-м выходит книга “О вращении небесных сфер”, главный труд Николая Коперника, в котором впервые предложена гелиоцентрическая система мира; полвека спустя Галилей воспользуется модной новинкой – телескопом – и положит начало всей современной астрономии, а незадолго до того его отец Винченцо Галилей затевает историю современной оперы и акустики.

Первооткрывательский пыл и доверие к эмпирическому опыту – всем этим наполняется музыка: в стремлении к физическому, ментальному, акустическому расширению границ она бьет рекорд за рекордом. Иоганнес Окегем – тот, которого позже оплакивал Жоскен, – пишет мотет “*Deo Gratias*”, в котором одновременно звучат 18 самостоятельных вокальных партий (мотет, построенный по принципу простого канона, считается 36-голосным, но предельное число одновременно звучащих голосов в нем – 18, и только в последних пяти **тактах**) – и это не предел. У Жоскена в мотете “*Qui habitat in adiutorio altissimi*” 24 голоса звучат одновременно, исполняя тему по кругу, в виде бесконечного канона.

Вскоре после смерти Жоскена Адриан Вилларт на посту капельмейстера собора Сан-Марко в Венеции придумывает новый тип организации материала в церковной музыке: старинному принципу антифонов, когда два хора звучат попеременно, вторят друг другу по принципу эха или обменива-

ются репликами, он придает невиданную пышность. Сами хоры теперь многоголосны, эффектность их перекличек подчеркивает партия органа, а обновленная музыкальная форма выступает в роли одновременно инструмента, катализатора пространственных экспериментов архитекторов Возрождения и отклика на них.

В ренессансных многохорных антифонах, в перекличках многоголосных хоров и органа иногда видят ростки музыкальных жанров эпохи барокко и классицизма (от хоровой кантаты до **сонаты** с ее контрастом противоположных по рисунку тем). Но чаще в многохорных антифонах замечают прообраз барочного принципа концертирования: во времена барокко цветистые контрасты, переклички инструментов, оркестровых групп и солирующих инструментов станут основой жанра концерта.

Исследовательский интерес Возрождения обращен к неизведанным пространствам, неизвестному будущему, но не менее пристально направлен в прошлое – к древнему античному наследию. Так что антифоны Вилларта в равной степени инспирированы изобретательским пылом композитора огромного собора и пафосом возвращения к античным, досредневековым традициям и образцам⁷⁴.

⁷⁴ Антифонное пение, по преданию, использовалось в Иерусалимском храме и в древнегреческой драме и оттуда перешло в христианский церковный обиход. Легенда гласит, что антифоны ввел в литургическую практику святой Иоанн Златоуст.

Из парадоксальной смеси инновационных и консервативных практик, реставрационных идей и утопических намерений к концу XVI века рождается опера – жанр целиком и полностью изобретенный, сконструированный, придуманный с нуля и одновременно основанный на идее реконструкции древней формы искусства – античной трагедии.

***DRAMMA PER MUSICA*: опера как гуманистический проект**

Для членов кружка интеллектуалов и меценатов, известного как Флорентийская камерата во главе с Джованни Барди (он был знатоком математики, космографии и поэзии, а также командовал войсками Тосканы в Венгрии на стороне императора Максимилиана II, покорял Сиену и участвовал в боях против турок), старая полифоническая музыка была “варварством” (именно так о ней говорит Винченцо Галилей в трактате “Диалоги о музыке старой и новой” в 1591 году), пифагорейский строй и его средневековая трактовка – химерой, а сама античность, о которой, по словам Джироламо Меи, “можно прочесть так много глупостей”, – мечтой и образцом.

Участники кружка были известны исключительной образованностью и свободомыслием, вплоть до участия в каббалистических оргиях (впрочем, сын Барди Пьетро сообщал, что они “держались от пороков и особенно любого рода азартных игр на расстоянии”).

“Я никогда не умел приспособлять свой интеллект к чему-либо, кроме того, что подсказывает мне разум, а равно и скрывать правду, после того как узнал ее”, – заявлял Меи, опровергая один миф за другим, в частности приводя в бешенство герцога Козимо Медичи предположением о том, что Флоренцию основал вовсе не император Август, а всего лишь лангобардский король Дезидерий. Меи признавался, что не умел ни играть, ни петь, ни танцевать.

А вот Винченцо Галилей, ученик знаменитого теоретика музыки Джозеффо Царлино, разочаровавшийся в учителе, играл на лютне, сочинял мадригалы, исследовал и описывал законы музыкального строя и акустики, составлял манифесты, а также стал отцом не только Галилео Галилея, но и теории нового жанра *dramma per musica* (“драма через музыку”) на основе древнегреческой трагедии – в Новое время из него вырос жанр оперы.

Галилей утверждал, что музыка, соответствующая движениям души и рассказывающая о человеке, должна в точности следовать движению слова и быть исключительно одnogолосной и **мелодекламационной** (повторяющей контуры речи) – только так можно расслышать и передать его смысл. Драмы и фаволы (сказки) на музыке на сюжеты из античной мифологии стали предшественниками опер. А пока авторами новых музыкальных драм было принято считать поэтов (среди них Оттавио Ринуччини, в числе прочего – автора первой фаволы “Дафна”,

музыка которой не сохранилась, и драмы “Эвридика”, от которой остались фрагменты), хотя на практике авторская группа представляла собой целый коллектив разных специалистов, причем многие из них не только сочиняли, но и участвовали в представлении.

Что до венецианской многохорной музыки – это был редкий пример целого стиля, почти полностью обязанного своим существованием конкретной архитектурной постройке: хоры в Сан-Марко располагаются двумя рядами на значительном отдалении друг от друга, из-за чего певчие на хорах не могут звучать синхронно – слишком велика задержка, с которой звук достигает противоположной стены храма.



Интерьер собора Сан-Марко.

Но связи между музыкой и архитектурой прослеживаются не только в Венеции. В композиции мотета “*Nuper Rosarum*”

Flores” Гийома Дюфаи по случаю освящения купола флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре спрятан тонкий архитектурный намек: четыре части заметно разнятся по длине – их соотношение можно описать формулой 6:4:2:3. И это – не что иное, как пропорции иерусалимского Храма Соломона: 60 локтей – общая длина, 40 – длина нефа, 20 – ширина, 30 – высота. Числам, использованным в мотете, приписывалось и символическое значение: Беда Достопочтенный, к примеру, утверждал, что “шесть” означает совершенство работы, а “два” – любовь и близость Господа. Его проповедь “На освящение церкви” (список с которой хранится как раз в библиотеке Санта-Мария-дель-Фьоре) начинается с упоминания зимы как метафоры долгих гонений на ранних христианах. Похоже, утверждая в первых строках мотета, что “суровая зима прошла”, Дюфаи имел в виду именно это – а вовсе не климатические обстоятельства Флоренции в 1436 году.

Эпоха мадригала: Римские каникулы

Если Гийом Дюфаи в Италии, можно сказать, пошел по церковной линии – он был принят в папскую певческую капеллу, то нидерландские полифонисты следующих поколений, включая Жоскена, приезжали в итальянские города по приглашению светских властителей, многие из которых авторитетом превосходили римских пап.

Папство переживало нелегкие времена – на репутации

святого престола дурно сказывался раскол начала XV века, когда в Риме, Авиньоне и Пизе было выбрано сразу три разных папы, каждый из которых считал себя единственно легитимным, а собор в Констанце, созванный ради примирения сторон, не нашел ничего лучше, как провозгласить антипапами всех троих и избрать четвертого. Легче не стало и после того, как раскол с трудом удалось преодолеть: в том, что касалось благочестия, не многим папам Возрождения удавалось быть примерами для подражания. Отдельно отличился папа Александр VI, в миру Родриго Борджиа, приживший с десятков детей от разных женщин, включая – по слухам – собственную старшую дочь.

Секулярные предпочтения музыки позднего итальянского Ренессанса тем отчетливей и ярче, чем острее репутационный кризис церкви.

Северных музыкантов в Италии ждали щедрые гонорары герцогов и князей (Медичи, д'Эсте, Сфорца, Гонзага), особая чуткость по отношению к связи музыки, слова и театра (церковных мистерий, площадных и придворных жанров) и специфическая свобода взаимодействия богослужебных и лирических, аристократических и фольклорных традиций в преимущественно светском искусстве.

Считается, что подобно Данстейблу, заимствовавшему из английской народной музыки неканонические терции, Жоскен Дебре подслушал впечатляющие диссонансы в итальянских фроттолах.



Скеджа (Джованни ди Сер Джованни). Свадебный сундук “Cassone adimari”, деталь. 1443–1459.

Легкомысленные трех- или четырехголосные песни в куплетной форме с мелодией в верхнем голосе (супротив привычного в церковной полифонии *cantus firmus* в среднем) играли роль легкой музыки рубежа XV–XVI веков. При дворе Франческо II Гонзага в Мантуе, к примеру, жил Маркетто Кара, в обязанности которого входило радовать гостей запоминающимися фроттолами. Кара пел один под лютневый аккомпанемент, и так же предлагалось поступать остальным – в 1509 и 1511 годах издатель Оттавиано Петруччи выпустил два сборника фроттол в переложении для голоса и лютни.

Фроттолы, так же как их южный, неаполитанский аналог, фривольные вилланеллы с выраженным танцевальным ритмом, не регулировались канонам. А их диссонансная свобода точно следовала ритмическому рисунку и поэтическому слову. В конечном счете именно поэтическая логика сформировала центральный жанр светской музыки Возрождения – мадригал.

Мадригалисты: с живыми – на живом языке

Новая итальянская поэзия, связанная с именами Пьетро Бембо и его последователей, никак бы не вместились в

скромные рамки фроттол и вилланелл. В трактате “Рассуждения в прозе о народном языке” Бембо описывает особые приметы новой литературы: приоритет итальянского языка над латынью и эстетических категорий над всеми прочими. Поэт, по Бембо, становится как бы немного музыкантом: он должен (именно должен – теории Бембо в лучших традициях Высокого Возрождения свойственна строгая модальность) обращать внимание не только на содержание произведений, но и на *suono*, то есть звучание:

Звучание есть то созвучие и та гармония, которые в прозе рождаются из слаженности слов, а в поэзии, кроме того, и из сложенности рифм. Поскольку созвучие, которое рождается из слаженности многих слов, источником своим имеет каждое отдельное слово, а каждое отдельное слово приобретает качество и форму сообразно находящимся в нем буквам, необходимо знать, какой звук дает нам каждая из этих букв – будь то по отдельности или вместе⁷⁵.

Каждая строчка поэтического текста, по Бембо, должна быть сконструирована, исходя из фонетических и эстетических особенностей слов, и здесь примером был Петрарка, много раз переписывавший сочинения в поисках идеала. Музыкальным аналогом и спутником новой поэзии мог

⁷⁵ Пьетро Бембо. Рассуждения в прозе о народном языке. Пер. М. Андреева // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

быть только по-новому изысканный, рафинированный жанр. Никакой латыни, только родная речь; никакого строгого канона – полная свобода выразительных средств: мадригал в этом сродни фроттоле. С другой стороны, изощренная полифония, возвышенная поэзия вместо бытовой, фактическое отсутствие реприз (повторений, возвращений материала как в куплетной форме) – черты “высокой” традиции. Петрарка, на которого ссылается Бембо, стал излюбленным поэтом композиторов-мадригалистов: его стихи положил на музыку, например, Бернардо Пизано, чей нотный сборник 1520 года считается самым ранним из сохранившихся светских, “сольных” изданий (опубликован Петруччи).



Синхронизация поэтической и музыкальной экспрессии – то откровенная, то сглаженная, – которая у полифонистов возникает всегда по особому случаю, для мадригала становится правилом – мелодический рисунок детально реагирует на курватыры поэтического текста, откликается на все его эмоциональные вызовы: улыбка иллюстрируется каскадом коротких нот, тяжелый вздох – понижением на тон или полтона. Особые приемы реагирования в мадригальной музыке называли мадригализмами. Со временем они вошли в привычку и проникли и в другие музыкальные формы, но первоначально мадригализмы лишней раз свидетельствовали об эксперименталистских, поисковых основаниях всей мадригальной затеи.

Джезуальдо, или Некуртуазный маньеризм

Композиторы-мадригалисты экспериментировали с количеством голосов (от двух до восьми, но чаще четыре или пять), с формой изложения (*a cappella* или с инструментальным сопровождением) и, наконец, с самим звучанием: мадригал узаконил авангардистские по тем временам хроматические полутоновые последовательности и диссонансные со-

звучия⁷⁶.

Новейший светский музыкальный жанр стал игровой площадкой и полем музыкальных инноваций, а визионерские опыты знаменитого итальянца Карло Джезуальдо ди Веноза вошли в историю как самые смелые из них.

Многие современники Джезуальдо теперь известны лишь специалистам, но его имя не только при жизни, но и, например, в XX веке склонялось на все лады: Альфред Шнитке посвятил ему оперу, Стравинский – мадригальную **симфонию** “Монументум”, Хулио Кортасар использовал сложную структуру одного из мадригалов в рассказе “Клон”, Вернер Херцог снял о нем фильм “Смерть на пять голосов”, Бернардо Бертолуччи намеревался снять фильм “Ад и рай” (замысел остался нереализованным).

Во многом пристальное внимание в веках связано с биографией Джезуальдо, годной для романтической мифологизации, – в 1590 году Джезуальдо застал жену Марию д’Авалос с герцогом Андрии и собственноручно убил обоих. Венецианский посол в Неаполе сообщал леденящие душу подробности: “Названный герцог Андрии был окровавлен и покрыт многочисленными колотыми ранами, следующим образом: ранение от аркебузы на левой руке прошло сквозь его локоть и даже прошло через грудь; рукав на его рубашке опа-

⁷⁶ В диатоническом звукоряде в объеме октавы семь звуков, отстоящих друг от друга на тон или полутон. В хроматическом – двенадцать, и все они разделены полутонами.

лен; следы различных ран от острого стального оружия отмечаются на груди, руках, голове и лице; еще одно ранение от аркебузы – на виске и над его глазом, где было большое кровоизлияние”⁷⁷

⁷⁷ Пер. С. Лебедева. Цит. по: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=8421>.

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.