

Лауренц Люттекен

Музыка Ренессанса:

ОДНА КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА
В МЕЧТАХ И РЕАЛЬНОСТИ



СОВРЕМЕННАЯ
ЕВРОПЕИСТИКА

Музыковедение



Современная европейстика = Contemporary European Studies

Лауренс Люттеккен

**Музыка Ренессанса. Мечты и
жизнь одной культурной практики**

«Библиороссика»

2011

Люттеккен Л.

Музыка Ренессанса. Мечты и жизнь одной культурной практики
/ Л. Люттеккен — «Библиороссика», 2011 — (Современная
европеистика = Contemporary European Studies)

ISBN 978-5-907532-82-3

В этой захватывающей книге Лауренц Люттекен рассматривает место музыки среди других искусств эпохи Возрождения. Автор показывает, как эта эпоха породила множество музыкальных концептов и практик, сохранившихся до наших дней — будь то фигура композитора, музыкальные институты или техники музыкального письма и запоминания музыки. Среди освещаемых в книге тем – связь музыки Возрождения и Античности, ее взаимодействие с другими искусствами и возникновение концепции музыкального произведения.

ISBN 978-5-907532-82-3

© Люттеккен Л., 2011
© Библиороссика, 2011

Содержание

Предисловие	5
Глава I	7
1. Эпоха без музыки	7
2. Музыка в истории	17
3. Границы и пространства	28
4. Античность и современность	38
Глава II	49
1. Система искусств	49
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Лауренц Люттекен

Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и реальности

Предисловие

В этой книге подводятся итоги многолетних размышлений, во-первых, над тем, что стоит за словами «музыка в эпоху Ренессанса» и вообще, существовала ли в точном смысле слова «ренессансная музыка». Во-вторых, занятия указанной проблемой всё настойчивее подталкивали автора к тому, чтобы взглянуть за пределы своего предмета, – ибо в конечном счете речь тут идет о месте и значении музыки в культурном горизонте всей человеческой практики, причем не только в контексте системы изящных искусств, но и в очень широком понимании. Настоящая книга, само собой разумеется, не содержит ответа на этот принципиальный вопрос; в основе своей она остается верна теме – музыке эпохи Ренессанса. В то же время, сосредоточив внимание на этом любопытнейшем историческом отрезке, автор стремился с должной отчетливостью обозначить проблему и по крайней мере наметить возможные перспективы ее решения.

Таким образом, по своему замыслу эта книга – не справочник, не результат отбора и систематизации накопленных знаний, не учебник или учебное пособие. Немалое количество трудов такого рода уже существует, в том числе влиятельные работы Густава Риза, Людвиг Финшера, Райнхарда Штрома, и вступать с ними в конкуренцию было бы бессмысленно. Речь, скорее, шла о том, чтобы вернуть музыке ее законные права в общей культурно-исторической панораме. При этом, чтобы не абсолютизировать какую-либо методологическую парадигму, пришлось отказаться от всяких претензий на теоретизирование. Теоретических амбиций не содержит даже понятие «культурной практики», помещенное на титульный лист скорее оттого, что трудно было выразиться иначе. На фоне сегодняшней научной дискуссии, заполненной всевозможными концептами, теоретическими разработками или так называемыми стратегиями, главный посыл этой книги выглядит значительно скромней и прагматичней. Заметим к тому же, что точность концептуального построения – далеко не то же самое, что методологический или мировоззренческий догматизм (последний был бы особенно опасен в историческом исследовании). Автор не стремился к тому, чтобы любой ценой подогнать историю музыки под шаблон культурной истории Ренессанса. Он ставил перед собой другую задачу, возможно, рискованную: дать культурно-исторический очерк эпохи, принимая за исходный пункт именно историю музыки. Поэтому книга обращена не только к специалистам, но и ко всем тем, кому интересен ее основной вопрос и стоящая за ним проблематика. Позволительно надеяться, что тем самым будет дан новый импульс научной полемике, почти смолкшей в музыковедческих кругах.

Выбранная в этих целях эссеистическая форма заставила свести справочный аппарат к минимуму, то есть ограничиться самыми необходимыми ссылками. Небольшой библиографический указатель дает лишь первичную ориентацию в обширной исследовательской литературе, в том числе музыковедческой. Конечно, краткость никоим образом не должна служить оправданием для поспешных обобщений, намеренных преувеличений, излишне прямолинейных выводов. Автор хорошо отдавал себе отчет в том, что обширную и сложную область не так-то легко измерить. Однако, как ему казалось, выбранные для рассмотрения аспекты не обязывали к исчерпывающей полноте при их описании и анализе. Иначе объем книги непомерно разросся бы, а фактическая цель так и не была бы достигнута. Поэтому автор предпочел

ограничиться отдельными феноменами, но зато взглянуть на них с разных сторон, в разных ракурсах.

Остается поблагодарить всех тех, кто помог этой книге состояться. В коротком предисловии невозможно перечислить всех друзей и коллег, с которыми автор вел оживленные беседы и дискуссии. Далее названы лишь немногие из них – особенно те, кто критическим оком просматривал рукопись монографии и участвовал в ее обсуждении: Кароль Бергер, Кес Буке, Анна Мария Буссе Бергер, Людвиг Финшер, Инга Май Грооте, Ханс-Йоахим Хинрихсен, Сон-Ён Хо, Изабель Мундри, Штефани Штокхорст, Филипп Вендрикс и Мелани Вальд-Фурман. В 2009 году Университет Франсуа Рабле в Туре предоставил мне гостевую профессиру при Научно-исследовательском центре Ренессанса (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), что значительно ускорило мою работу. Хельвиг Шмидт-Глинцер, директор Библиотеки Георга Августа, в том же 2009 году дал мне возможность длительной стажировки в Вольфенбюттеле, где и были написаны некоторые важные главы этой работы. Издательства «Беренрайтер» и «Метцлер», в частности редактор Ютта Шмоль-Бартель, со всей доброжелательностью учитывали пожелания автора. В редакторской обработке рукописи, а также в составлении указателя принимали участие сотрудники Института музыковедения при Цюрихском университете, прежде всего Михаэль Майер и Михаэла Кауфман.

Глава I

Ренессанс: эпоха и понятие

1. Эпоха без музыки

Доступные человеку возможности выстраивать свои отношения с музыкой кардинально изменились с возникновением музыкального произведения. Именно эта перемена стала одной из разительных примет XV века. Конечно, музыка, воспринимавшаяся как явление искусства и фиксировавшаяся письменно, существовала и раньше. Однако почти вся она была приурочена к обрядам и церемониям, к празднеству, чем и определялась ее роль; кроме того, сохранившиеся записи такой музыки далеко отстоят от времени ее создания. Конечно, присутствуют отчетливые следы, ведущие в XIV век, когда была изобретена новая нотация (основанная, в свою очередь, на достижениях конца XIII века), иной способ записи, а также впервые возникла разветвленная, тонко дифференцированная система жанров, в которой большое значение принадлежало многоголосным светским песням. И все же композиция как музыкальное произведение, явственно отмеченное печатью уникальности, – это отличительная черта XV века. Само собой разумеется, все это не было результатом одного-единственного учредительного акта, а, скорее, было итогом тесно взаимосвязанных, но по существу все-таки раздельных процессов, зачастую весьма длительных. Они затрагивали следующие соотношения: письмо и письменность, авторство и профессионализация, историчность и историческая память, место музыки в постепенно складывающейся системе искусств, а также некоторые другие моменты. Движущей силой здесь было стремление заново определить границы музыкального, изведать его возможности до последней черты – и все же значение подобных процессов не ограничивалось сугубо музыкальной областью. Эта основополагающая перемена приходится на ту эпоху, которая с легкой руки Якоба Буркхардта получила название «Возрождение», или «Ренессанс» [Burckhardt 1860; Буркхардт 2001]. Притом, если Буркхардт и не отрицал наличие связи между эпохой и ее музыкой, он все-таки поставил такую связь под сомнение – уже тем фактом, что в ходе своего изложения начисто игнорировал музыку, за исключением разве лишь тех случаев, когда она служила социальному взаимодействию. Позже такое обособление решительно поддержал Фридрих Ницше, полагавший, что музыка словно бы запоздала в системе временных координат и это опоздание наложило отпечаток на ее сущность. Еще Генрих Бесселер – восторженный читатель Мартина Хайдеггера, унаследовавший от него идею негативной онтологии, возвращения к истокам, и человек весьма чуткий к опасным искушениям XV века, – мог позволить себе высоко-патетическую фразу о том, что XV век был веком «очеловечения» музыки [Besseler 1950: 225]¹. В то же время Бесселер был проницательным и крайне неуступчивым критиком широкоохватного понятия «Ренессанс», использование которого в музыкальной историографии казалось ему ошибочным.

Таким образом, после выхода в свет «Опыта» Буркхардта (1860) положение дел все еще остается запутанным. Существует, как ее ни характеризуй, эпоха «Ренессанса» – и без нее (хотя бы в смысле самоопределения через отрицание) невозможны были бы те откровенно дестабилизирующие новые подходы, которые предлагает постмодернистская история культуры. Но доказательства того, что музыка была неотъемлемой частью этой эпохи, ограничиваются в лучшем случае внешними аналогиями; по существу говоря, такая причастность выглядит крайне сомнительной. В этом отношении мало что изменилось и в XX столетии,

¹ Критику понятия «Ренессанс» см. также [Besseler 1966: 1–10].

несмотря на неизмеримо разросшееся количество исследований в области «Ренессанса», как и в области музыки. Известная сдержанность в освещении названной проблемы сохранялась даже в ту пору, когда были подвергнуты решительному сомнению все те условные обозначения эпох, которым прежде приписывалась упорядочивающая функция (заметим, что в кругах адептов деконструктивистской субъективности такие дискуссии сопровождались громкой и радостной шумихой). Удобное или неудобное, смотря по обстоятельствам, допущение, что музыка в конечном счете никак не связана с окружающей действительностью или имеет с ней крайне мало общего, постоянно присутствовало в музыкальной историографии. Если признавалось, что «Ренессанс» вообще существовал, то музыка рассматривалась как некий побочный продукт этой эпохи, который можно было – хотя бы приблизительно – интегрировать в поле широко понятой социальной истории, то есть в историографию креативных элит, как, например, в книге Питера Берка «Культура и общество в Италии эпохи Возрождения» [Burke 1972]. Словно бы успокоившись на этом противоречии, история «Ренессанса» оставалась историей если не без музыки, то, довольно странным образом, историей, всего-навсего соседствовавшей с музыкой; в свою очередь, история музыки (считали ее запоздалой или нет) оставалась историей *вне и помимо* «Ренессанса». Густав Риз в своей книге «Музыка в эпоху Возрождения» [Reese 1954], имевшей поворотное значение в науке, ни разу не упоминает имя Буркхардта; что же касается обзорных работ, по большей части справочного характера, то в них концептуальная проблема обычно выносится во вводную главу, по сути, необязательную, а в дальнейшем изложении решается чисто прагматически – в пользу музыкальной истории, идущей как бы *рядом* с «Ренессансом». Лишь немногие авторы, в особенности Людвиг Финшер в монографии «Музыка XV–XVI веков» [Finscher 1989–1990], сочли уместным подчеркнуть – и даже усугубить – сомнения, высказанные Буркхардтом.

Итак, тот вызов, который являло собой музыкальное произведение как произведение искусства, остался в известном смысле не востребованным. С одной стороны, эпоха Возрождения как таковая была предметом бесчисленных, методологически весьма разнообразных подходов, предлагавшихся историками, литературоведами, искусствоведами и, наконец, историками культуры (говоря о «культурной истории», мы в данном случае имеем в виду не новейшие методологические модели, а вполне банальное и даже старомодное умозаключение, согласно которому разные виды деятельности, осуществляемые людьми в одно и то же время, должны быть как-то связаны между собой). С другой стороны, история музыки могла преспокойно сводиться к истории искусства в чистом виде, почти без контекста, или, даже в самое недавнее время, ограничиваться историей стилей; либо же музыковеды обращались к социальной истории, занятой исключительно внешними факторами. Однако решающая перемена, совершившаяся вместе с рождением музыкального произведения (после рождения самой музыки и изобретения нотации оно стало, пожалуй, самым весомым вкладом, обогатившим музыкальное сознание человечества), – эта перемена выглядела на удивление изолированной, лишенной контекста. Вопрос о роли музыкального произведения, о том, какое значение имело оно для музыки в целом, не отменяет других вопросов, касающихся его строения и создания, его специфического пребывания между «письмом» и «исполнением», о том, как постигали его люди на опыте, в мыслях или в процессе письма, – а следовательно, и вопросов о том, как менялось в сознании, деятельности и чувствованиях людей значение иной музыки – письменно не фиксируемой или (что не всегда то же самое) «не искусной». Но благодаря самому существованию музыкального произведения все эти вопросы, испокон веков адресуемые музыке, внезапно обретают новую, объединяющую и организующую перспективу рассмотрения.

В новейшей исследовательской литературе это утверждение нередко оспаривают, считая интерес к музыкальному произведению чем-то элитарным, далеким от реальности. Не следует, однако, забывать, что с появлением такого произведения вся музыкальная деятельность человека приобрела новое измерение – даже в тех областях, в которых (с намерением или

без) сохранялась дистанция по отношению к указанному новшеству. Благодаря музыкальному произведению всё сделалось сложнее, всё обросло добавочными связями и значениями. Ведь новая, высоко поставленная планка требовала нового уровня рефлексии, причем не только от потомков, но уже от современников. Тем самым сделалась возможной всесторонняя дефиниция отношений между человеком и музыкой, и эти взаимоотношения неизбежно должны были принять новое качество. Обратившись к музыкальной жизни той эпохи, которую по праву можно называть Ренессансом (далее мы уже не будем брать это слово в кавычки), нельзя не заметить, что она несет на себе неизгладимую печать упомянутых нами процессов. Вопрос о музыке Ренессанса, если подходить к нему разумно, – это вопрос пусть и не исключительно, но в первую очередь о генезисе музыкального произведения.

Может показаться, что таким образом мы опять изолируем музыку от всех прочих областей, – ведь, скажем, применительно к истории живописи подобный вопрос не встает или, во всяком случае, не встает в таком виде (отрешимся на время от проблемы, с учетом каких предпосылок допустимо вообще сравнивать музыку и живопись). Но если присмотреться внимательней, открываются любопытные взаимосвязи. Новое постижение действительности в картинах Мазаччо, выстроенных по законам перспективы, или в масляной живописи Яна ван Эйка, пристально подмечающего все детали, или изменившаяся концепция пространства у Леона Батисты Альберти, как, впрочем, и новое соотношение между языком и действительностью у Лоренцо Валлы, – это вовсе не «конструкции» позднейших историографов. Стыкуясь одно с другим, такие изменения приобретают еще большую отчетливость, зримость, что и было неоднократно продемонстрировано исследователями, а также поставлено в необходимый контекст; общими словами Буркхардта об «открытии мира и человека»² дело давно уже не ограничивается. Притом исследователи до сих пор лишь редко и неохотно проводили поверхностные параллели между подобными изменениями и той степенью рефлексии, которая необходима для создания музыкального произведения, – хотя проблемы восприятия и опыта, проблемы соотношений между языком и действительностью затрагивают в том числе и музыку, вплоть до мельчайших композиционных ходов. Замечаем мы это или не замечаем, зависит только от направления взгляда. Разумеется, *communio* «Мессы святого Иакова» Гийома Дюфаи, примечательное использованием техники фобурдона (*fauxbourdon*), не дает дискурсивного разъяснения новых форм восприятия, однако фреска «Троица» (1425) работы Мазаччо в базилике Санта-Мария-Новелла во Флоренции тоже ничего не объясняет дискурсивным путем. И все же между фреской и одновременно возникшей частью мессы различимо нечто общее: их объединяет новое, сосредоточенное на человеке отношение к действительности, а значит, отношение к роли слушателя и зрителя. До сих пор к изучению таких взаимосвязей обращались нечасто, несмотря на то что в музыке они присутствуют и, сверх того, музыка при помощи своих выразительных средств способна сделать их наглядными – иногда менее явным, но иногда и более явным образом, чем это происходит в живописи.

Наша попытка придать ренессансной музыке права относительной автономии, взглянуть на нее как на отдельную историю культуры внутри общей истории культуры мотивирована верой в то, что музыка, в принципе, несмотря на неизбежные оговорки, допускает такую форму рассмотрения. Вдобавок мы убеждены в том, что представление о Ренессансе как об особой эпохе сохраняет (опять-таки с оговорками) свою правомерность, – оттого и желаем мы вернуть этой «эпохе» ее музыку. Из сказанного проистекают некоторые методологические выводы. Феноменологическая регистрация примечательных явлений, описание сложных процессов и единичных событий должны вестись таким образом, чтобы открылись более масштабные взаимосвязи и чтобы внимание не растрачивалось на случайные аналогии. Достигнутая на сегодняшний день материальная база исследований благоприятствует подобному начинанию.

² Так назвал Буркхарт четвертую главу своей книги. Формула эта заимствована у Ж. Мишле [Michelet 1855: II].

Проследивание больших взаимосвязей подразумевает не только те контексты, в которые входит музыка, но также и сами тексты. Текст мы понимаем в очень широком смысле; едва ли не самым выразительным образцом такого текста как раз и является музыкальное произведение. Приведем один пример. Дефинировать «текст» шансона «Mille regretz» Жоскена Дебре крайне трудно, однако тем больше напрашивается аналогий с другими явлениями. Ведь о чем бы мы ни повели речь – будь то кем-нибудь да управлявшаяся игра трубачей во время королевских церемоний или мотет Хенрика Изака, изобилующий композиторскими решениями, – перед нами в обоих случаях результаты деятельности индивидуумов минувших времен. И то и другое обладает текстовым характером, но плотность и интенциональность таких текстов различна. Стало быть, даже те нормы, которые лежат в основе сложнейших композиторских решений, не могут рассматриваться изолированно, как что-то абстрактное и в конечном счете «внеисторическое».

Однако если определять Ренессанс как эпоху, к которой сущностным образом принадлежит музыка, встает закономерный вопрос, о чем нам, собственно, предстоит вести разговор. Музыкальное произведение находится в фокусе нашего внимания, но само по себе оно не может являться предметом истории. Иначе в результате все опять свелось бы к истории музыкального искусства. Вместо того мы постараемся точнее локализовать наш предмет, обратившись к некоторым важным смысловым составляющим. Чтобы шаг за шагом добиваться ясности, следует для начала задаться вопросом о временных и пространственных границах, затем о том, что нам здесь предстоит рассматривать, иными словами: что именно лежит в пределах этих границ. Одну границу, конец интересующего нас периода, определить сравнительно просто. Ее маркирует событие хоть и однократное, однако такое, которому вскоре суждено было возыметь нормативную силу: это изобретение генерал-баса, то есть монодии, около 1600 года. Вызванные тем самым изменения оказались чрезвычайно весомы. В прежние века нормой была полифония – сначала трехголосие, затем четырех- и многоголосие, то есть представление о взаимодействии нескольких в идеале *равноправных* голосов (даже в мадригале такое сложение не было до конца утрачено). Отныне на первый план выступили соотношения между верхним голосом и басом, то есть сочетание мелодической линии с логически организованной гармонической последовательностью, а значит, абсолютно новая композиционная форма. О контексте и последствиях такого процесса речь пойдет далее, а в данный момент важно отметить фундаментальный сдвиг перспективы. «Искусная» музыка, прежде сублимированная в многоголосии, в котором были задействованы разные голоса, вдруг сделалась прямым выражением аффектов одного-единственного человека. Эта перемена открывала новые возможности выражения через музыку, она вела к отождествлению сферы музыкального с поющим индивидуумом. Она не только дала основу для изобретения оперы – наверное, самой успешной из всех жанровых новаций. Последствия указанной перемены затронули и другие области: инструментальную музыку, бесписьменную музыку, а также представления о воздействии музыки и, наконец, восприятие музыки вообще. Абстрагируясь от некоторых проблем, можно вместе с Т. С. Куном обозначить эти изменения, совершившиеся в конце XVI и начале XVII века, как большую смену парадигм [Kuhn 1962].

Гораздо сложнее обозначить другую границу – «начало» эпохи Ренессанса. Впрочем, подсказкой здесь может служить характер изменений, происходивших около 1600 года. Ведь история успехов полифонического склада, на смену которому пришла монодия, должна была иметь некую исходную точку. С большой долей вероятности это можно отнести к первой четверти XV века. В действительности многоголосная музыка с самого начала была полифонической, и совершившееся в XIV веке введение многоголосия в светскую песню может считаться событием поворотного значения. Но в начале XV века понимание полифонии вновь решительно изменилось. Быстро распространялись и усваивались новые представления о консонансах, особую любовь снискали терции и сексты. В том, что этот феномен имел английское про-

исхождение (как утверждали два современника, хронист Ульрих фон Рихенталь в Констанце и каноник Мартин Ле Франк в Лозанне), можно усомниться, особенно если бросить взгляд на итальянскую музыку около 1400 года и в чуть более позднее время. Но еще важнее, чем новые представления о консонансах, были связанные с ними изменения музыкального строя: по-новому было урегулировано соотношение между консонансом и диссонансом. Если прежде в музыке полифонического склада промежутки между двумя консонансами могли свободно варьировать, то теперь диссонансы полагалось тщательно готовить. Полифония, таким образом, сначала подводит к диссонансам, затем они опять снимаются. При сравнении двух мотетов Гийома Дюфаи [Dufay 1966: 46ff., 70ff.] это изменение проступает с парадигматической отчетливостью (нотные примеры 1a и 1b). «*Ecclesie militantis*», одно из немногих пятиголосных произведений до 1450 года, было создано в 1431 году по случаю коронации папы Евгения IV в Риме. Мотет, по крайней мере в принципе, обладает еще «старинной» фактурой; возможно, это объясняется тем, что пятиголосное сочинение представляло собой достаточно серьезный вызов. В мотете «*Nuper rosarum flores*», написанном для того же заказчика, Евгения IV (в 1436 году тот, находясь в изгнании, освящал собор во Флоренции), Дюфаи возвращается к четырехголосию. В этом мотете более чем отчетливо обнаруживается новое, в известной мере процессуальное построение многоголосия. Уже при сопоставлении начального двухголосия обоих произведений становится очевидным, что в восприятии музыки произошел фундаментальный переворот; далее мы еще будем о нем говорить. Этим переворотом как раз и определяется второй хронологический рубеж.

Таким образом, совершившиеся в начале XV века изменения можно четко отграничить от тех тенденций, которые наблюдались уже в XIV веке. В общих исследованиях эпохи Возрождения нередко предпринимались попытки поправить Буркхардта и доказать, что «след» ренессансных перемен тянется в XIV и даже XIII век; предлагались и такие понятия, как «Проторенессанс». То же самое справедливо для истории музыки, прежде всего (хоть и не исключительно) для музыки Северной Италии XIV века.

1. Ec - cle - si - æ mi - li - tan - tis,

1. San - cto -

5

Ro-ma, se-des tri - um - phan - tis Pa - tri sur-sum si - de -

- rum ar - bi - tri - o Cle - ri - co - rum pro - pri -

10

- ra Ta-men cle - ri re - so - nan - tis

- o Chor - do me-di-tan - ti; Ne - quam ge - nus a - tri - o

Пример 1а. Гийом Дюфай. «Ecclesie militantis / Sanctorum arbitrio / Bella canunt / Ecce / Gabriel», такты 1–14 (цит. по изданию Г. Бесселера: [Dufay 1966]). – Два мотета, разделенные лишь несколькими годами, с самого начала обнаруживают принципиально различную фактуру. Оба они начинаются дуэтом верхних голосов. В «Ecclesie militantis» перед нами двухголосый канон (своего рода фирменный знак Дюфай), по большей части композитор здесь использует квинты и октавы. В более позднем мотете, «Nuper rosarum flores», двухголосие, основанное на квинте, разворачивает мелодические отрезки, не встречающиеся в более старом произведении.

1. Nu - - - per ro - sa - -

1. Nu - - - per ro - sa - -

Tenor II 14

Tenor 14 1/2

Terribilis est locus iste

1,1 Terribilis est locus iste 2

5

- rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -

- rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -

3 4 5

Пример 1b. Гийом Дюфаи. «Nuper rosarum / Terribilis est locus iste», такты 1–10 (цит. по изданию Г. Бесселера: [Dufay 1966])

В ней различим целый ряд характерных признаков, приобретших решающее значение в последующие века: интеграция музыки в репрезентативные контексты городской культуры, дифференциация жанров, социальное профилирование роли «композитора» и т. д. И все-таки в начале XV века настолько сильно изменилась и теория многоголосия, и его практика, что решающий рубеж уместно видеть именно здесь. Новые формы восприятия, возникшие в первые десятилетия XV века, изменили не только музыкальную практику, но и само понимание музыки. Мы вовсе не желаем изгнать мотеты Гильома де Машо или баллаты (*ballate*) Лоренцо да Фиренце в «преддверье» истории музыкального произведения (в смысле «Проторенессанса»), это было бы нелепостью. Однако в рамках периодизации, предлагаемой в этой книге, фундаментальный сдвиг выглядит более значимым, чем преемственность. Музыкальная история XIV века – это отдельная история, и ее следовало бы излагать исходя из иных предпосылок. Здесь мы будем обращаться к ней лишь в тех случаях, когда без нее невозможно понять те или иные феномены.

Значительно труднее решить вопрос о пространственных границах. Буркхардт, пусть он и учитывал общеевропейскую перспективу, сосредоточил свое внимание на Италии, в том числе для того, чтобы подчеркнуть один неутешительный феномен – связь между тираническим правлением и культурным расцветом (Буркхардт оценивал такой феномен пессимистически, однако усматривал в нем важный стимул для выработки современного типа сознания). Напротив, Йохан Хейзинга в своей книге 1919 года [Хейзинга 1988] обратил взоры к Северу, прежде всего к Франции, – и даже само название его труда, «Осень Средневековья», намекало на то, что он не разделял основную посылку Буркхардта, видевшего в Ренессансе эпоху рождения нового человека. Применительно к музыкальной истории ситуация выглядит еще сложнее. Во-первых, нелегко ответить на вопрос, что тогда было центром, а что периферией. Существовали в XV веке такие центры (например, Неаполь), о которых почти ничего

не известно. Были и такие центры, по отношению к которым есть основания сомневаться, что музыкальные произведения находили там щедрых меценатов (сюда относится, скажем, Кёльн). Зато в некоторых других случаях периферийные, на первый взгляд, контексты неожиданно приобретали большое значение в истории музыки; так произошло с силезским городком Глогау (ныне Глогув в Польше). Во-вторых, для XV века, а отчасти и для XVI века, характерна высокая мобильность представителей музыкальной элиты, что заставляет с большой осторожностью относиться к региональным разграничениям. Осторожность следует проявлять даже тогда, когда мы говорим о вполне определенных регионах. Ведь города, королевские и княжеские дворы, соборы или монастыри – это разные площадки действия, и характерные для них формы музыкальных явлений могут в чем-то глубоко различаться, а в чем-то и совпадать; поэтому систематизация оказывается трудной задачей. Начавшаяся в XV веке история междunarодных успехов такого музыкального учреждения, как «капелла» (впрочем, в своих истоках она опять-таки связана с XIV веком, с реформами в придворном управлении), тоже не дает поводов к тому, чтобы зауживать пространственные границы исследования. Короче говоря, выделить какое-то одно географическое пространство в нашем случае было бы очень трудно, но зато имеет смысл по ходу рассмотрения разграничивать отдельные, непохожие пространства. Наконец, нелишне учесть, что в XVI веке горизонт расширился, распахнулся за пределы старой Европы.

Одной из постоянно дискутируемых проблем являются, конечно, отношения Ренессанса с Античностью. Сначала именно этот момент считали решающим; затем его значение было несколько релятивировано, однако в новейших работах оно опять выдвигается на передний план, хоть и с учетом изменившихся предпосылок. Начиная с известного труда А. В. Амброса в музыковедении утвердилось мнение, что от античности до времен Ренессанса не сохранилось сколько-нибудь ощутимой музыкальной традиции, за которую можно было бы ухватиться [Ambros 1868: 6]. Л. Шраде был первым, кто извлек отсюда вывод, что историю музыки следовало бы исключить из общей истории Ренессанса: поскольку внятная античная традиция присутствовала лишь в литературе о музыке, то и понятие «Ренессанс» применимо разве что к музыкальной литературе, но не к самой музыке [Schrade 1953]. Однако здесь нужно учитывать, что, во-первых, связь Ренессанса с Античностью уже не имеет в современной научной литературе былого значения; во-вторых, существенно усилилось внимание к изучению общих форм восприятия. Поэтому уместно задаться вопросом: может быть, отношения между Античностью и современностью все-таки значительно глубже, чем принято думать, проникли в музыкальное сознание, затронув и само музыкальное произведение? Во всяком случае, анализ связей с Античностью чрезвычайно важен – уже потому, что применительно к музыке ситуация выглядит специфической на общем фоне эпохи Ренессанса.

Меньше всего споров вызывает, как уже отмечалось, сфера социального бытования музыки. Сложнее, однако, вычленить различные аспекты такого бытования и подробнее описать формы взаимодействия с другими областями. Складывающаяся система искусств, внутри которой с особой ясностью обнаруживается двойственное положение музыки (быть видом практической деятельности человека и вместе с тем отвечать требованиям *ars liberalis*³), является одной из предпосылок такого описания, и, пожалуй, эта предпосылка наиболее важна. Музыкальные элиты, активность которых распространялась на всю Европу (а впоследствии и за ее пределы), в значительной части, но не целиком состояли из певцов, способных создавать музыкальные композиции. Притом, разумеется, были и знаменитые певцы, не занимавшиеся композицией, а также музыканты-инструменталисты. Существовали и такие области (например, сочинение мадригалов), в которых завидную музыкальную активность проявляли образованные представители социальных элит, сами не входившие в музыкальную элиту. Так

³ Свободного искусства (лат.). – Примеч. пер.

или иначе развитие музыкального профессионализма (а значит, отмежевание профессионалов от «любителей») является характерной приметой Ренессанса. Организационной формой, в которую часто, хоть и не всегда, облекался этот процесс, стала капелла, – по той причине, что хорошее исполнение многоголосной музыки, естественно, было коллективным достижением. Композиторская индивидуальность, а тем самым и уникальность музыкального произведения вовлечены в то поле напряжений, которое присуще этим коллективным организационным формам. Как правило, все это стоило денег, подчас очень больших денег. Высокая музыкальная культура, за которой стоит в том числе воля к самопрезентации, всегда являет собой результат вложенного капитала. Это справедливо не только для многоголосных композиций, но и для всякой музыкальной деятельности.

Начиная с периода высокого Средневековья история музыки становится историей письменности в двояком смысле: это, с одной стороны, история того, как писали музыку, а с другой стороны, того, как писали о музыке. Имеется в виду, таким образом, и мышление при помощи музыкальных средств, и мышление о музыке. Соотношение этих составляющих было далеко не беспроблемным, но возникавшее между ними напряжение было продуктивным и динамичным. В эпоху Ренессанса взаимоотношения между этими двумя видами письменности вступили в новую фазу. Напряжение не исчезло, оно словно бы перешло на другой уровень, и об этом следовало бы поговорить подробнее. Здесь надо учитывать различные контексты: музыкальную теорию в узком смысле слова (прежде всего, сформулированную в специальных трактатах), но также в более широком смысле (например, изложенную в частном письме), рассуждения о музыке в немзыкальных контекстах и даже описание музыкальных событий в таких жанрах, как хроника. Однако под «рефлексией о музыке» мы подразумеваем не только нечто привносимое извне. Нет, это также предмет самой музыки. Такая рефлексия запечатлелась в дифференцированной системе жанров, остававшейся для композиторов непрерываемой, – хотя, как ни странно на первый взгляд, фундаментальных обоснований для нее так и не было выработано. Вдобавок музыкальная рефлексия была предпосылкой взаимодействия индивидуумов посредством музыки: любое произведение, созданное в определенном жанре, вступало в имплицитные, а иногда и эксплицитные соотношения с другими образцами того же жанра. Наконец, подобная рефлексия была предпосылкой к тому, чтобы в области музыки возникла сложная письменная культура – целая система, функционировавшая на разных уровнях. На фоне всей прочей письменной продукции это была совершенно особая форма, и тем не менее ее нельзя изолировать от изучения письменной культуры в целом.

Кроме того, при изучении музыкальной истории Ренессанса нельзя не обратиться и к формам восприятия. Они дают о себе знать и в самом общем виде, и очень конкретно: в тех решениях, какие представлены в отдельных музыкальных произведениях. Формы восприятия имеют значение не только в плане акустики; чаще всего музыка принимает также неакустический, письменный облик. Тем не менее предпосылки всякого музыкального явления – это *время* (главное измерение, в котором существует музыка) и *пространство* как место ее претворения в акустическое событие. И то и другое может быть прямо тематизировано в музыкальной композиции, например в изоритмическом мотете Гийома Дюфаи (время) или в многохоровой музыке Андреа Габриели (пространство). Важнее, однако, что оба параметра самым фундаментальным образом затрагивают проблематику соотношений, складывающихся между текстом и контекстом, и сложное целенаправленное взаимодействие обоих измерений является одной из характерных черт Ренессанса. То же самое относится к вербальному тексту, к слову, по-прежнему остающемуся основой всякой музыки – даже несмотря на значительные объемы письменно фиксируемой инструментальной музыки. Для эпохи Ренессанса характерно не только языковое многообразие (наряду с латынью в музыке присутствуют и другие языки), но и многообразие языков самой музыки, а также принципиально изменившееся соотношение языка и музыки. Музыка – при помощи своих средств – способна украсить произведения

лирической поэзии, и в то же время музыка способна, при помощи языка, сотворять особые действительности – обрядовые и церемониальные. Наконец, языковые, риторические концепты содействуют тому, чтобы новые отношения с действительностью возникли у инструментальной музыки, прежде считавшейся чем-то побочным, случайным. Подобное облагораживание музыки без слов, инструментальной музыки, вполне сопоставимо с тем новым значением, какое приобретает живопись; это не только феномен социальной истории, но и важнейший концептуальный феномен.

Уже Буркхардт предполагал, что описанная им эпоха была так или иначе связана с формированием исторического мышления и восприятия. Применительно к музыке этот процесс еще практически не изучался, хотя именно в нем можно видеть своеобразную «скрепу», общий момент для культуры всего этого периода. Начав культивировать воспоминание, музыка в итоге создает нечто вроде своей собственной истории. Рождается представление о том, что музыка обладает собственной памятью – прежде всего в облики жанра, хотя не только в нем. Память можно воспринимать как коллективную реальность, более того, в отдельных случаях ее можно умышленно актуализировать. Музыка – искусство, развертывающееся во времени, – вступает в сферу воспоминания и истории. Это крайне сложный для описания и вместе с тем чрезвычайно впечатляющий процесс. В конце его (на первый взгляд, загадочным образом) стоит повторное, а потому лишь мнимое «вторжение» Античности в музыкальную реальность. Этот процесс – породивший в конечном итоге монодию и оперу – вряд ли уместно объявлять «запоздалым». Новоприобретенная историчность своеобразно сочеталась здесь с музыкальной практикой, которая позже, в новых условиях, смогла уйти далеко вперед, оставив позади те предпосылки, которым была обязана своим возникновением.

Об указанных моментах как раз и должна идти речь в истории культуры Ренессанса, если писать ее с музыкальной точки зрения. В нижеследующем изложении все это обозначено лишь контурно – ведь детальное исследование каждого аспекта разрослось бы до объемов самостоятельного труда. В рамках очерка проще наметить те масштабные взаимосвязи, которые занимают нас в первую очередь. В результате должно сделаться ясно, отчего мы имеем полное право считать музыку столь же неотъемлемой частью Ренессанса, как архитектура, живопись, литература, философия или политические столкновения людей на самых разных уровнях.

2. Музыка в истории

Ставить вопрос о том, когда музыка вступила в историю, не обязательно означает пускаться в спекулятивные рассуждения об истоках музыки. С прагматической точки зрения уместно дифференцировать этот вопрос, попытаться выяснить, каким образом, где и как осуществилось такое вхождение. Только добившись ясности в осмыслении этого процесса, отнюдь не одномерного и линейного, допустимо перейти к вопросу, начиная с какого времени музыка обрела свою собственную историю. Оба вопроса чрезвычайно существенны для понимания музыкального Ренессанса. С их помощью можно проследить, на что обращали свое внимание (вольно или невольно) люди, писавшие о музыке. Упоминания о ней встречаются уже в самых древних исторических источниках. В античных свидетельствах много и обстоятельно говорится о музыке, однако затрагиваются лишь сопутствующие аспекты темы: воздействие музыки на человека; исходящая от нее нравственная сила или, наоборот, опасность; подробности музыкальной техники; рациональные основы музыки. В этом отношении философские сочинения мало отличаются от мифологической традиции или произведений искусства. Также в Ветхом Завете, например в древнейших песнях Мариам и Деборы (Исх. 15; Суд. 5), музыка служит выражением аффекта или сопровождением ритуала. Еще в начале VI века Боэций в своем трактате (заново открытом и канонизированном в эпоху Каролингов) хоть и подчеркивал, что к размышлениям его побудила современная музыка, то есть музыка Равенны при Теодорихе, однако ничего не сообщал о том, какую именно была эта музыка; в предисловии к трактату Боэций всего-навсего упоминал, что равеннские песнопения «охотно воспринимаешь слухом и душой»⁴. По-видимому, как раз отсутствие какой-либо конкретики привело к тому, что ученые каролингского времени сочли возможным поставить самого Боэция (некогда заботившегося о том, чтобы найти кифареда для короля Хлодвиг) в связь с музыкой их собственной эпохи. Таким образом, музыка Античности утрачена для нас не только по той причине, что не подверглась письменной фиксации (немногие сохранившиеся фрагменты не позволяют понять систему и не дают достоверных данных для реконструкции реальных музыкальных явлений). Она безвозвратно утрачена в том числе потому, что вторичные источники повествовали о ней лишь косвенным образом.

На первый взгляд кажется, что в период высокого Средневековья ситуация в корне меняется: в многочисленных хрониках, а также поэтических текстах мы нередко встречаем весьма подробные описания музыки. Но, как оказывается при ближайшем рассмотрении, чаще всего речь идет об актуальных функциях музыки в ходе обряда или церемониала; в иных случаях – например в романе «Тристан» (около 1210 года) Готфрида Страсбургского, судя по всему, хорошо разбиравшегося в музыкальном искусстве, – мы имеем дело с фикциональным изображением функций, контекстов и воздействия музыки в рамках художественного повествования. М. Варнке указал на социально-историческую значимость таких текстов для понимания архитектуры [Warnke 1976], а С. Жак, избрав иной методологический путь, представила богатую подборку музыкально-исторических свидетельств в подобном роде [Žak 1979]. При этом она намеренно не отделяла художественные тексты от исторических, потому что они мало чем отличаются друг от друга, когда речь заходит о функциях музыки. Изображение ее обрядовых и церемониальных функций в исторических текстах, как и в идеализированных литературных описаниях, ничего или почти ничего не говорит нам о музыкальных явлениях как таковых. Под 1119 годом в хронике сообщается, что Ландульф, архиепископ Беневенто, для переноса реликвий использовал повозку, находившиеся в которой музыканты играли на ударных и струнных инструментах, колокольчиках, трубах, рожках, а также на *tympana mirabiliter percussa* (то

⁴ У Боэция сказано: «...cantilenam libentius auribus atque animo capit» [Boethius 1867: 187].

есть «несравненно, изумительно ударяемых барабанах») [Beneventano 1724: 94]. Свидетельство примечательное, и обилие ударных инструментов прямо-таки сбивает с толку. Но конкретное музыкальное явление, стоящее за этим описанием, остается для нас окутано мраком. В относящемся к 1280-м годам романе Ульриха фон Эшенбаха «Александр» присутствуют многочисленные музыкальные описания, например приуроченные к блестящим празднествам: «На многие сладчайшие лады играли по струнам искусные руки» [Toischer 1888: 225], – вслед за тем подробнее описываются разные виды игры на струнных. Но ясного представления о музыке читатель, уже неоднократно встречавший в средневековой словесности похожие пассажи, так и не получает. Обратимся к произведению под названием «Снадобье Фортуны» («Remède de Fortune»), сочиненному в середине XIV века Гильомом де Машо – многосторонним автором, который был клириком, дипломатом, поэтом, а вдобавок и композитором. Хотя там и имеется знаменитый музыкальный эпизод с перечислением многих инструментов [Machaut 1911, 2: стихи 3960–3986], однако за подобным изображением стоит не какая-то музыкальная конкретика, а скорее воля к риторической обработке поэтической идеи; о музыке, в том числе о музыке самого Машо, при этом ничего не сказано. Даже у такого ученого, как Иоанн де Грокейо, который под влиянием новых, направленных на восприятие действительности, толкований Аристотеля на рубеже XIII и XIV веков предпринял попытку описать многоголосие и одноголосие, очертания реальных музыкальных явлений остаются на удивление нечеткими, – так что возникает закономерный вопрос, действительно ли Грокейо желал описать их с доскопальной точностью [Rohloff 1943].

Несмотря на то что подобные свидетельства не дают нам почти никакого понятия собственно о звучавшей музыке, они, разумеется, содержат важные сведения о музыкальной культуре той эпохи, об устройстве инструментов и их использовании, о ситуациях музицирования, о музыкальных жанрах и т. д. Однако в них не чувствуется желания отобразить музыкальную реальность, то есть конкретные музыкальные явления. Как представляется, лишь в конце XIV века, а затем в XV веке начинает вырабатываться новое отношение к музыкальной реальности, возникает желание внятно ее описать. Это значит, что музыка теперь совсем по-иному, в новом аспекте, становится предметом (широко понимаемой) истории. Самые известные свидетельства в пользу такой гипотезы представлены в двух упоминавшихся ранее источниках: в хронике Ульриха фон Рихенталь (около 1367–1436) и в одном из поэтических текстов Мартина ле Франка (около 1410–1461). Под 1416 годом Рихенталь упоминает о том совершенно особом воздействии, которое якобы оказывала английская музыка, слышанная им во время Вселенского собора в Констанце. Таким образом, речь ведется уже не о воздействии музыки на людей вообще, а о локальном, единичном воздействии – причем таком, какое способна вызвать лишь определенная и, по всей видимости, искусно сочиненная музыка. В пользу того, что такая направленность восприятия была чем-то новым, непривычным, свидетельствуют некоторые обстоятельства истории данного текста. Дело в том, что интересующее нас упоминание Рихенталь делает лишь при повторном описании события; в 1415 году, говоря о том же самом празднике, Дне святого Фомы Кентерберийского, он использует практически те же формулировки, но упоминание о пении отсутствует. Вдобавок этот пассаж сохранился лишь в одной из редакций хроники; с филологической точки зрения это новый, не успевший закрепиться в письменной традиции элемент текста [Richental 1882]⁵.

Мартин ле Франк, настоятель кафедрального собора в Лозанне и один из протеже герцога Бургундского, сочинил в 1441–1442 годах эпическую поэму, в четвертой книге которой речь заходит в том числе о музыке. Этот пассаж невелик по объему, зато Мартин рассуждает

⁵ Рихенталь повествует о том, как праздновали День святого Фомы Кентерберийского присутствовавшие на Вселенском соборе англичане. В 1415 году упоминания устаиваются только тромбоны; под 1416 годом – в одной из редакций – в дополнение к тому говорится о «сладостном аглицком пении» [Richental 1882: 87, 97].

о вполне определенной музыке и даже сопоставляет ее с античной: последняя, по его словам, не была столь аутентичной (*auctentique*), как современная. Там же говорится о большом воздействии, какое оказала такая музыка. Это воздействие Мартин обозначает как *frisque concordance* и *contenance Angloise*, то есть как новую английскую гармонию [Le Franc 1999: 68, стихи 16253, 16266, 16268–16269]⁶. В центре внимания, таким образом, вновь оказывается не восприятие музыки вообще, а восприятие совершенно определенной музыки (применительно к Мартину это можно утверждать с большей филологической уверенностью, чем в вышеприведенном примере). Поскольку Мартин, в отличие от Рихенталя, не только говорит о воздействии музыки, но и приводит имена композиторов, становится очевидным, что пробуждаемые впечатления он связывает с музыкальным произведением как результатом композиторской деятельности. Свидетельства Рихенталя и Мартина Ле Франка приобрели широкую известность в исследовательской литературе (впрочем, их канонизация привела скорее к замутнению оптики, чем к ее прояснению). Притом в интересующем нас аспекте эти свидетельства совсем не одиноки на общем фоне. Можно было бы упомянуть и другие документы первой половины XV столетия, в которых говорится уже не о воздействии музыки в целом и не о внешних обстоятельствах музыкальной церемонии, а о конкретном воздействии вполне конкретной музыки. Например, флорентийский государственный деятель Джаноццо Манетти (1396–1459), описывая в 1436 году актуальное политическое событие, освящение собора во Флоренции папой Евгением IV, воздал должное в том числе музыке⁷. Не вполне ясно, что это была за музыка; во всяком случае, говоря о праздничной службе в соборе, Манетти упоминает необыкновенно прекрасное пение и игру инструментов. Трудно сказать, каково в данном случае соотношение между риторической условностью и желанием описать конкретное событие, и все же применительно к этому свидетельству вновь можно констатировать: Манетти занимают не столько обрядовые функции музыки, сколько ее вклад в состоявшееся событие, а следовательно, ее событийный характер.

Подчеркивание событийности означает, что рефлексия о музыке достигла качественно нового уровня; в более ранний период присутствовали лишь слабые намеки на подобный подход. Стремление к тому, чтобы запечатлеть конкретное музыкальное событие – хотя бы при помощи привычных стереотипов, – это и есть тот новый способ, каким музыка вступает в историю. Притом не имеет большого значения, желал ли Манетти описать определенную музыку (то есть мотет Дюфай «*Nuper rosarum flores*», звучание которого во время освящения собора документально подтверждено). Важнее то, что при описании торжественного события он вообще уделяет внимание музыке – и не сводит ее роль к простому сопровождению обряда. У него заявляет о себе новая форма присутствия музыки (здесь и теперь), и благодаря тому меняется роль музыки в историческом воспоминании. Воспоминание о событии, конечно, не сводится к переживанию музыкального произведения, и тем не менее такое воспоминание отчасти обусловлено музыкой. Приведем еще один пример: когда горожане Дижона в 1433 году обратились к герцогу Бургундии Филиппу Доброму с просьбой разрешить их городу во время церемоний использовать вместо рога трубу (которая, вообще-то, предусматривалась для церемоний княжеского двора), герцог в своем ответном послании (1434) согласился на это, подчеркнув, что труба звучит гораздо красивее⁸. То есть реальное музыкальное звучание стало решающим фактором при рассмотрении этого дела. Вряд ли случаен и тот факт, что подобное разбирательство велось именно в Дижоне, где существовала одна из лучших придворных капелл того времени. Соотнесенность с конкретным звучанием и событием остается непременной составляющей разговоров о музыке на протяжении XV–XVI веков, даже в тех кризисных

⁶ См. далее, с. 191.

⁷ Научное издание, включающее обзор источников текста, см. [Eck 1998]; пассажи, относящиеся к музыке, находятся на с. 474 указанного издания. Текст доступен также в английском переводе К. Смит и Дж. Ф. О'Коннора [Smith, O'Connor 2006: 303ff.].

⁸ Запись в архивных актах города Дижона от 21 февраля 1433 года; см. [Marix 1939: 100].

ситуациях, когда люди ополчались против музыки. Уничтожение музыкальных инструментов и рукописей в ходе Реформации в Цюрихе (1525) или во время господства радикальных анабаптистов в Мюнстере в 1534–1535 годах (первая диктатура Нового времени!) парадоксальным образом свидетельствует о насущной актуальности музыки именно в тот момент, когда ее пытались истребить на веки вечные.

Характеризуя эти важные изменения, мы используем понятия намеренно неточные, разнородные: событие, присутствие, воспоминание. Дело в том, что наша цель – не анализ некоей статической данности, а описание процесса, причем процесса крайне сложного – уже по той причине, что «присутствие» музыки трудно определить, не впадая в противоречия (с живописью ситуация совершенно иная). Начнем с того, что новое, конкретное восприятие музыки выражалось не в одних только письменных высказываниях, совсем напротив. Музыка – это событие «точечное», то есть происходящее в данной точке пространства в данный момент времени. Однако она способна приобретать историческое значение, выходящее за рамки такого события, а стало быть, музыка достойна воспоминания (воспоминание-повторение обеспечивается прежде всего наличием нотной записи). Музыкальное событие могло отображаться самыми разными способами, и особенно ярко – на картине. Пример тому – ангелы, играющие на музыкальных инструментах, запечатленные Яном ван Эйком на Гентском алтаре (1432) (рис. 1). В сложной изобразительной программе алтаря музыкальные инструменты соотносятся с Евой, а певцы – с Адамом. Только на этот раз перед нами предстают уже не те музицирующие ангелочки, которые в больших количествах, но на второстепенных ролях присутствовали в живописи предшествующих полутора веков, особенно в изображениях Девы Марии. У ван Эйка они отмечены тем новым, конкретным восприятием действительности, которое ему вообще присуще. В его ангелах воплотилась сама музыка как звучащее событие – с детально выписанными, отчасти реалистически искаженными физиономиями поющих. Здесь музыка презентует себя новым способом, она предстает как результат деятельности, плод усилий действующих субъектов.

В многочисленных картинах начиная с XV века заявляет о себе это вдруг осознанное свойство музыки быть событием. В зависимости от того, насколько притязательны были художники и их изобразительные программы, представление о событийности музыки может видоизменяться, преломляться, расширяться – однако, по сути говоря, новая форма актуального «присутствия» музыки уже не подвергается сомнению. На знаменитом приписываемом Джорджоне полотне, возникшем около 1505–1510 годов, изображена загадочная музыкальная сцена, которая в XVIII веке получила название «Пастораль», а позже была не без некоторого смущения переименована в «Сельский концерт». Здесь представлены два музицирующих персонажа (женщина играет на флейте, мужчина – на лютне), но перед ними нет ни нот, ни каких-либо других указаний на то, что исполняется сочиненная композиция (рис. 2). И все же присутствие музыки ощущается прямо-таки драматическим образом – именно потому, что не удается определить ее значение, ее место в функциональном контексте. Если полтора века назад при изображении музыки главным было – обозначить ее функциональную роль в совершении обряда или церемонии, то теперь, применительно к данному полотну, угадать такой контекст невозможно – либо же он понятен исключительно посвященным. Уникальность картины Джорджоне состоит прежде всего в том, что он чрезвычайно своеобразным способом дает ощутить присутствие музыки.



Рис. 1. Ян ван Эйк. Поющие ангелы. Левая створка алтаря в соборе Святого Бавона в Генте. Масло, дерево, 161,7 × 69,3 см, 1432. – На Гентском алтаре представлены, среди прочих фигур, восемь поющих ангелов перед нотным пюпитром, внизу которого изображен святой Георгий. Возможно, ангелы исполняют многоголосное (четырёхголосное?) произведение. Так или иначе бросается в глаза разнообразие поз и выражений лиц. Это указывает на то, что музыка интересовала художника в ее реальном звучании.



Рис. 2. Джорджоне (?). Сельский концерт. Масло, холст, 110 × 138 см, около 1505–1510, Париж, Лувр. – Полотно, приписываемое Джорджоне и известное под поздним названием «Сельский концерт», вызвало множество толкований. В центре изображена сцена музицирования: обнаженная женщина с флейтой, игрок на лютне и, возможно, певец.

Изобразительные искусства в конце XV и на протяжении XVI века по-разному указывают на событийное качество музыки. Около 1476 года было создано урбинское «студиоло» Федерико да Монтефельтро. В технике инкрустации (интарсии) здесь воспроизведены даже музыкальные рукописи – мотет и песня. В этом тоже можно видеть новацию: созданные композиторами произведения представлены вне зависимости от музыкального исполнения (рис. 3). При этом контексты тщательно дифференцированы: светская песня находится в книге, стоящей среди других книг; мотет помещен в сокровищницу для хранения редкостей. Примечательно, что книжный шкаф или шкаф для редкостей и ценных предметов – это не те места, где реально живет музыка. Зато в координатах придворной культуры они обозначали те места, где аккумулируется память. Таким образом, музыка рассматривается как объект хранения и воспоминания.

Приведенный пример доказывает, что музыка приобретает в том числе историческое измерение. Это справедливо для многих других созданий изобразительного искусства, на которых представлены рукописи многоголосных произведений. Английский композитор Уолтер

Фрай, скончавшийся, скорее всего, в середине 1470-х годов, стяжал успех у современников прежде всего благодаря трехголосной обработке антифона «Ave regina celorum» («Радуйся, Царица Небесная»). Ноты широко известной композиции Фрая – или по крайней мере фрагментов из нее – были скопированы в двух произведениях станковой живописи конца XV века, а также в настенной росписи; характерно, что это имело место в географически удаленных один от другого регионах. Музыкальная нотация запечатлевается в живописи; таким образом, музыке обеспечивается и сиюминутное присутствие (здесь и теперь), и историческая длительность. В 1547 году вестфальский мастер Герман том Ринг (1521–1596) увековечил на полотне одного патриция из Мюнстера по имени Иоганнес Мюнстерман; нетипичной деталью для этих географических широт было то, что портретируемый держал в руках тщательно скопированные ноты мадригала. Узнаваемая музыкальная композиция, принадлежащая Филиппу Верделю, проясняет повод к созданию портрета: перед нами жених, сватающийся к невесте. Таким образом, картина не только делает музыку предметом воспоминания, но и придает ей чрезвычайно индивидуальный смысл.

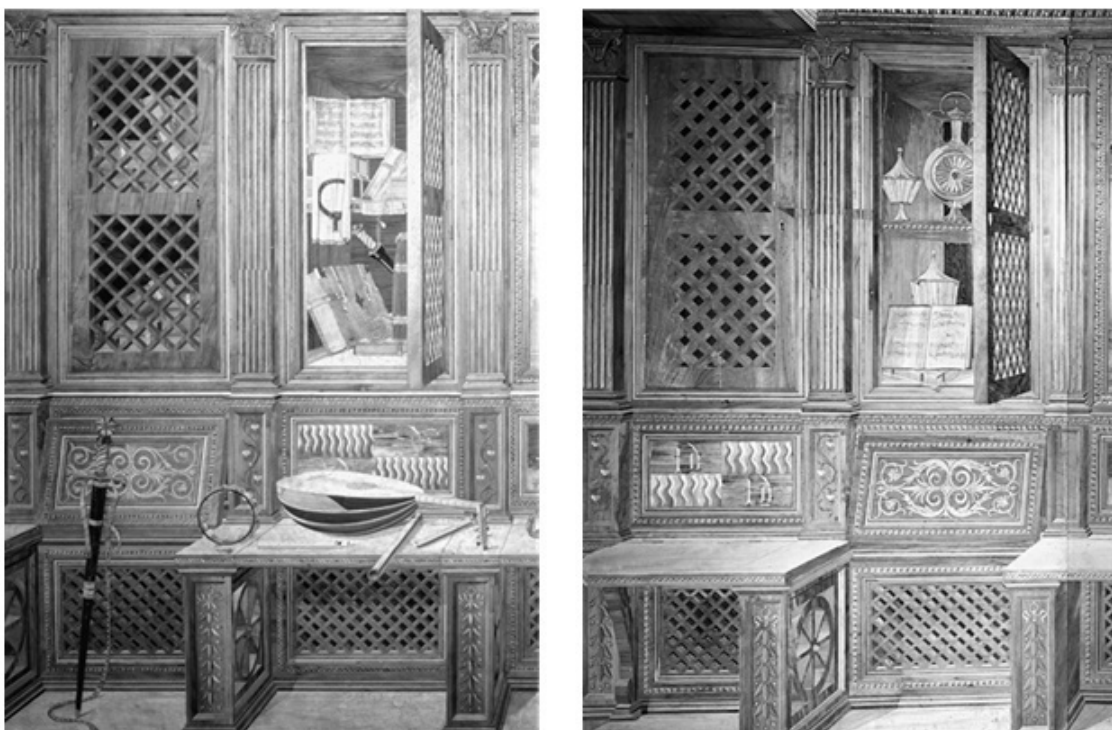


Рис. 3. Неизвестный мастер. Студиоло. Интарсии. Палаццо Дукале, Урбино. – Слева: деталь западной стены: шкаф для хранения редкостей с выставленным в нем анонимным мотетом «Bella gerit musasque colit». – Справа: деталь северной стены – книжный шкаф с полотнищем (на нем – орден Подвязки), бумажной полоской (с заимствованным из Вергилия девизом «VIRTUTIBUS ITUR AD ASTRA» («Через доблесть достигают звезд»)) и песенником, раскрытым на анонимном рондо «J'au pris amour». – Работы над студиоло Федерико де Монтефельтро в герцогском дворце велись, по-видимому, до 1476 года. В интарсиях западной и северной стен представлены разные контексты музыки. Рукопись со светской песней находится в книжном шкафу, а запись мотета – в шкафу для хранения редкостей и сокровищ, в окружении произведений прикладного искусства.

Этот новый способ актуализации заявляет о себе и в тех случаях, когда на картинах запечатлены не конкретные произведения музыки, а просто музыкальные инструменты. Одна из интарсий, выполненных в 1524–1525 годах по эскизам Лоренцо Лотто (1480–1556)

для базилики Санта-Мария-Маджоре в Бергамо, посвящена музыке (рис. 4). Под надписью «Quid» («Что») представлены страницы книги с нотами. Несмотря на то что используется мензуральная нотация, в записи трудно распознать многоголосие, зато распознается мелодия. Она снабжена текстом: «La virtù nòse pol seguire». Рядом изображены четыре флейты, а также фантастический орган – на нем нельзя играть, его невозможно соотнести с какими-либо музыкальными реалиями. Хотя здесь отсутствует всякое конкретное звучание или даже воспоминание о нем, музыка все же непосредственно присутствует в этой интарсии. Содержание эмблематического изображения трудно расшифровать однозначно. Но решающее значение имеет то, что музыка явлена как бы «по ту сторону» любых функциональных, церемониальных или обрядовых приурочений. Пускай в странно отчужденном виде, но музыка присутствует здесь именно как музыка. Стало быть, она вступает в историю таким способом, который еще в XIV веке был бы немислим.

Число примеров, подтверждающих, что «присутствие» музыки стало более зримым, весьма велико. Многообразие таких свидетельств делает этот процесс очевидным. Поэтому позволим себе еще один пример, причем такой, который, можно сказать, положил начало новому жанру в искусстве. Конечно, уже в средневековых церквях были предусмотрены места, где во время литургии стояли певцы (или один певец). Однако в XV веке возникает специально отгороженное пространство – кантория, кафедра для певчих. Она становится архитектурным приемом, помогающим выделить музыку из общего контекста, обеспечить ей зримое присутствие. Нередко это осуществляется весьма эффектным образом. Кантории, созданные Донателло и Лукой делла Роббиа для флорентийского кафедрального собора Санта-Мария-дельФьоре (1431–1438; в 1688 году они были демонтированы со значительными повреждениями), позволили музыке обрести свое особое место в пространстве храма. Подобно ангелам ван Эйка, изобразительная программа, реализованная в этих канториях, с почти ошеломляющей резкостью являла взору музицирование как сиюминутный процесс и вместе с тем гарантировала ему сохранность в воспоминании. Драматична судьба кантории Сикстинской капеллы, освященной в 1483 году: тут сами певчие на протяжении поколений создавали любопытную изобразительную программу, царапая на каменной стене свои имена. Например, единственным достоверным «автографом» Жоскена остается его имя, выбитое в Сикстинской капелле. Вряд ли можно вообразить себе более наглядное доказательство изменившихся отношений между музыкой и историей, чем этот оставленный для памяти ряд имен (рис. 5).



Рис. 4. Лоренцо Лотто. Интарсия из цикла, украшающего спинки кресел в пресвитерии базилики Санта-Мария-Маджоре, Бергамо. 29,9 × 33,9 см, 1525, работа выполнена несколькими мастерами-инкрустаторами. – Интарсии базилики Санта-Мария-Маджоре, эскизы которых создал Лоренцо Лотто в 1524–1525 годах, раскрывают сложную изобразительную программу. Одна из панелей посвящена музыке. Расположение органных труб не имеет сходства с реальным инструментом, на котором можно было бы играть. Тем не менее очевидно, что художник стремился запечатлеть музыку в ее конкретности, реальности.

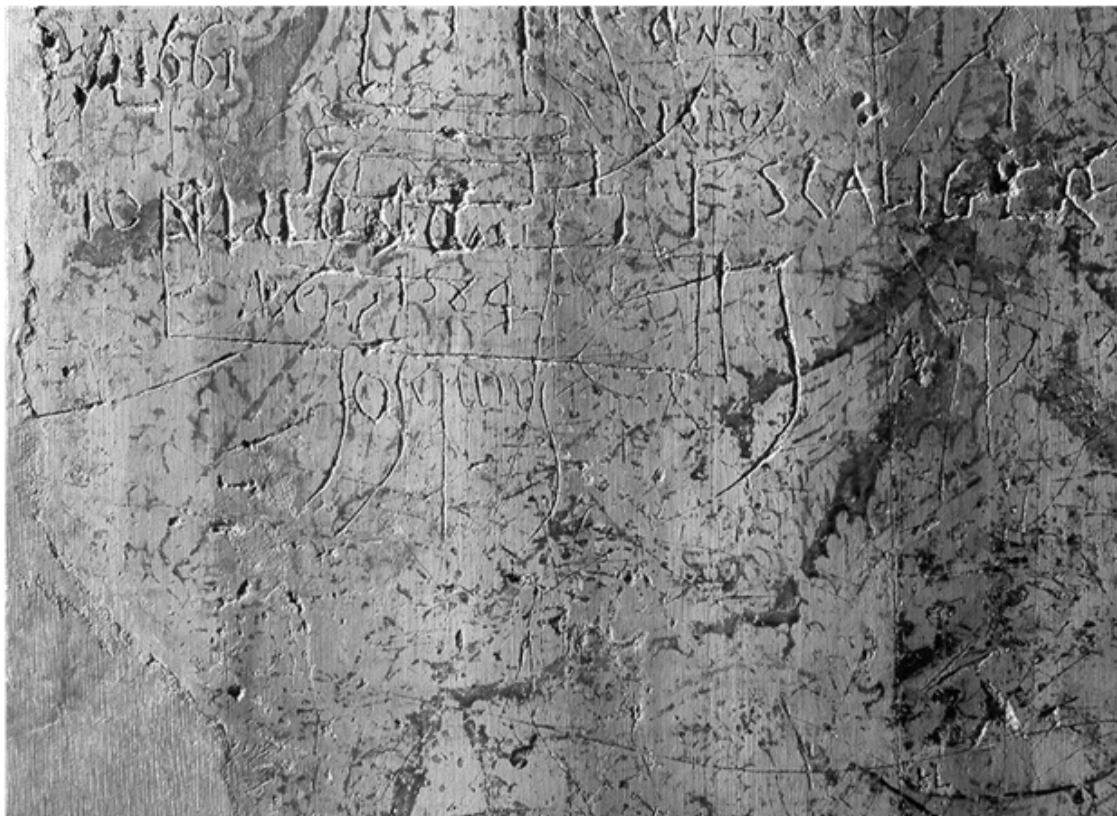


Рис. 5. Ватикан, Сикстинская капелла, деталь западной стенки кантории (состояние после реставрации). – Граффити, обнаруженные при реставрационных работах, почти без исключений приписываются певчим папской капеллы. Певчие увековечили в камне свои имена, иногда сопроводив их дополнительными сведениями. Этот обычай существовал уже с самого возникновения Сикстинской капеллы, о чем свидетельствует имя Жоскена Дебре. Среди других певцов, увековечивших себя таким образом, были Якоб Аркадельт, Карпантрас и Аннибале Дзойло.

Сиюминутное присутствие музыки вкупе с воспоминанием – эта комбинация прослеживается в убранстве большого числа канторий, а позже в декоре органов, как и балконов для органов. Подобные случаи еще никем не исследованы систематически, хотя в выдающихся примерах здесь нет недостатка. Таков обильно декорированный балкон, в 1534 году созданный Винченцо Гранди для органа Санта-Мария-Маджоре в Тренто. Вполне возможно, мы имеем дело с тенденцией, которая заявляет о себе также в секуляризованных областях; несколько позже она воплотится в зданиях, служащих прежде всего репрезентации, в том числе музыкальной, – как, например, «Teatro Olimpico» в Виченце, сооруженный в 1585 году, через несколько лет после смерти Палладио. Так или иначе всем примерам в таком роде свойственна одна общая черта – изменившееся соотношение между музыкой и историей. Этим-то свойством и определяется их своеобразие. Такое соотношение неизбежно оказывалось динамическим – уже по причине неустранимой напряженности между эфемерным характером музыки и намерением придать ей долговечность. Однако основополагающие структуры, в которых выражалось указанное соотношение, уже в XV веке приобрели устойчивость, не утраченную и в последующие века.

Таким образом, музыка в самом широком смысле (а не только в своем функциональном значении, не только в голом факте исполнения) становится элементом традиции, а значит, за ней признается новая форма долговечности. Это осуществляется на страницах хроник и поэм, в архитектуре и живописи, а также – о чем еще пойдет речь далее – непосредственно в записи

музыкальных текстов. Новое качество присутствия, признаваемое за музыкой, своеобразно корреспондирует с материальной ценностью, которую отныне приобретает музыка. Ренессанс – это не только время, когда упрочились такие организационные формы, как капелла. Это также и время скачкообразно выросшего количества счетов, квитанций, расписок и прочих сделок, касающихся музыки (упомянем, к примеру, поиски подходящего капельмейстера). Архивные свидетельства такого рода стоят в прямой связи с сочиняемой и играемой музыкой. Благодаря им музыка удостоивается весомого присутствия в истории, что было малопредставимо в XIV веке и совершенно непредставимо в предшествующие века. Представление, согласно которому исполнение и, более того, сочинение музыки может иметь материальный эквивалент, распространялось разными путями и при разных обстоятельствах. Но даже такое воззрение по-своему содействовало тому, чтобы музыка вошла в историю принципиально новым способом. К примечательным следствиям такого процесса относится его необратимость: с тех пор музыка никогда больше не возвращалась к тому «диффузному» историческому бытию, в каком она пребывала до XIV века.

3. Границы и пространства

Как было упомянуто в начальном параграфе, важнейшие изменения в истории композиции произошли в первых десятилетиях XV века – и столь же решительно все изменилось в конце XVI века. Композиционные изменения явились симптомами большого переворота во всей системе человеческого восприятия, о чем еще пойдет речь далее. Такие изменения помогают нам дефинировать эпоху, обозначить ее границы. Но что же располагается в пределах этих границ? Вернее, каковы границы того, что входит в понятие «музыкального»? Кажется, целая бездна разделяет музыкальный сигнал, по обычаю звучавший некогда во Дворце дождей (сведений о том, как именно он звучал, не сохранилось), и мотет Адриана Вилларта, музыкальные особенности которого поддаются доскональному описанию. Между этими двумя явлениями, такими разными, можно вообразить себе некие переходы, но какой-либо устойчивой связи здесь не просматривается. Тем не менее и то и другое было частью одной реальности – музыкальной жизни города Венеции в середине XVI столетия. Напряжение, возникающее между такими полюсами, указывает на одну особенность «музыкального», обозначившуюся именно в XIV веке. Сложности, возникающие при рассмотрении этой проблематики, очевидны. Венецианский музыкальный сигнал, имевший лишь устную традицию, был наделен чисто узуальным значением (пускай строго закрепленным); он обладал определенной практической функцией, но не обладал исторической стабильностью. Напротив, мотет, письменно зафиксированный, а со временем и напечатанный, успел войти в историю и стяжать право на память, на историческую длительность, а значит, он смог абстрагироваться от того жизненного повода, которому был обязан своим возникновением. Само собой разумеется, очертания музыкального произведения даже в этом случае остаются довольно расплывчатыми: тогдашняя нотная запись отображала лишь один определенный уровень, то есть то, что считалось самым существенным и неотменимым в таком произведении. Тонкости звукового воплощения в записи скрадывались; их начали фиксировать только в XVII веке, когда выделилась в особую область инструментальная музыка. Именно тогда начали указывать, какие используются инструменты, каким должен быть темп, стали использовать динамические знаки и т. д.

Стало быть, понятие музыки в эпоху Ренессанса словно бы расщепилось на многие составляющие. Существовал, как в былые времена, богатый набор повседневных музыкальных звуков, доступных каждому, невзирая на его социальное положение; причем для многих слушателей эти звуки были преисполнены значения. То были всевозможные сигналы, колокольный звон, песни; много было и инструментальной музыки, в особенности танцевальной. Сюда же следует добавить и литургическую музыку, то есть григорианику, по-прежнему одноголосную. Ее принадлежность к искусству по-настоящему не осознавалась, хотя репертуар григорианских песнопений – по крайней мере до Тридентского собора, то есть фактически на протяжении всей эпохи Возрождения – постоянно обогащался новыми композициями, иногда принадлежавшими чрезвычайно известным композиторам (их авторство не фиксировалось прямо, но в некоторых счастливых случаях оно подтверждается опосредованно, например, соответствующими письменными заказами). Лишь в самом конце Ренессанса, в период Контрреформации на рубеже XVI–XVII веков, а еще точнее – в редукционистской редакции григорианских песнопений «*Editio Medicaea*» (издана в типографии кардинала Ф. Медичи, 1614), одноголосная музыка была, что называется, списана в архив; разрыв между сакральным и профанным был закреплен окончательно, а в результате активному развитию григорианской музыки пришел конец. Возвращаясь к перечню музыкальных впечатлений, какие получал человек Ренессанса, добавим, что вверху этой шкалы находились музыкальные произведения, созданные профессиональными музыкантами. Такие произведения оказывали существенное воздействие, притом сами они могли сильно различаться. Между анонимной пьесой

начала XV века, использующей технику фобурдона, и ни много ни мало 40-голосным песнопением «*Sper in alium*», сочиненным Томасом Таллисом (1505–1585) не позднее 1572 года, лежит огромная дистанция, которой до XV века не существовало и которая с трудом поддается объяснению. Ограничимся констатацией того факта, что границы музыкального вдруг стали гораздо более широкими и емкими. Подобное многообразие было новым вызовом для слушателя, и прежде всего для такого слушателя, который – с намерением или без – встречался в своей жизни со всеми или почти со всеми формами музыки.

В историческом плане особенно любопытны те примеры, когда границы намеренно тематизируются или даже ставятся под сомнение, – ведь именно тогда понимаешь, насколько осознанным и продуктивным было такое разграничение. В итальянской городской культуре XIV века бывали случаи, когда определенная синьория стремилась выделиться на фоне других, репрезентируя себя не только при помощи живописи, литературы, архитектуры, но также средствами музыки. Формирование богатой музыкальной культуры, ориентированной на народный язык, хотя в основе своей по-прежнему церковной, наблюдалось в первых десятилетиях XIV века во Флоренции, Падуе и некоторых других городах-республиках. Оно вписывалось в широкую музыкальную панораму, составные части которой для нас безнадежно утрачены – кроме многоголосных песен, записанных, однако, не сразу, а в следующем поколении. По каким бы то ни было причинам, отсутствовал интерес к тому, чтобы сделать эту культуру долговечной – за исключением одного-единственного ее сегмента (и на тот обратили внимание лишь спустя какое-то время). Но есть и редкие исключения, именно поэтому имеющие большое значение. Около 1400 года в Северной Италии начали составлять рукопись, которая дошла до наших дней, возможно, не полностью (с 1876 года она хранится в Лондоне). Она содержит двух- и трехголосные произведения, но, как ни странно, там же записаны мензуральной нотацией – вообще-то предназначенной для многоголосия – 15 одноголосных пьес (рис. 6)⁹. Очевидно, это инструментальные обработки, иногда снабженные заглавиями (наибольшей известностью среди них пользуется «Жалоба Тристана» («*Lamento di Tristano*»)), но без указания композиторов и без дальнейших уточнений. Формальная близость к французскому «ле» дала повод предположить, что перед нами в данном случае – вокальные обработки без слов, но доказать это весьма затруднительно. Так или иначе не подлежит сомнению, что интересующая нас нотная запись означала нарушение границы: здесь письменно фиксировалась музыка, в остальном не претендовавшая на письменную традицию. Насколько трудно дать адекватную оценку лондонскому манускрипту (на протяжении многих десятилетий, но без достаточных оснований исследователи усматривают в этих записях «подлинную» инструментальную музыку рубежа XIV–XV веков), настолько же примечательно решение, принятое его создателем. Нам в данном случае важно подчеркнуть не негативный аспект, не сожаление о том, сколь многое было утрачено из-за отсутствия письменной традиции, а, напротив, аспект позитивный: перед нами впечатляющий пример переступания границы. Хотя бы в порядке исключения, но кто-то задумался о письменной фиксации подобной музыки, кто-то счел это вполне возможным, – а если в других случаях так не поступали, то, вероятно, имели на то свои причины.

В XV веке мы наблюдаем гораздо больше случаев, когда предпринимаются попытки выйти за условные пределы музыкального. Об этом свидетельствует пример, прямо противоположный только что приведенному. В первой половине XV века в Венеции жил поэт и политический деятель Леонардо Джустиниан (около 1383–1446), происходивший из знатного патрицианского рода. Литературные источники сообщают, что он сам аккомпанировал себе на щипковом инструменте, исполняя лирические стихотворения на народном языке. Художественные достоинства его лирики были для современников несомненны. Однако Джустиниан, из каких-то соображений, не пожелал облечь в надежную письменную форму свои создания;

⁹ Факсимиле см. [Reaney 1965].

во всяком случае, издание его стихотворений, впервые явившееся в свет в 1472 году, а позже многократно перепечатавшееся, не сопровождается нотами [Giustiniano 1495]. С одной стороны, музицирование Джустиниана можно расценивать как продолжение традиции, которой в течение нескольких веков следовали трубадуры и миннезингеры. С другой стороны, даже если отрешиться от того обстоятельства, что Джустиниан по своему положению в обществе никак не походил на трубадура, необходимо учесть следующее: он исполнял свои песни перед публикой, которая уже давно, уже в предыдущем поколении привыкла воспринимать полифоническую музыку высокого класса. Джустиниан, по всей вероятности, отлично сознавал это обстоятельство и, более того, принимал его в расчет, выступая перед слушателями. Его музыкальная практика маркировала нарушение привычных границ музыкального, он делал шаг в ином направлении. Если мы вспомним, что примерно в то же самое время, в 1430-х годах, регент собора Святого Марка в Венеции, Иоганн де Квадрис, трудился над составлением чрезвычайно солидной музыкальной рукописи¹⁰, повлиявшей на светское творчество Гийома Дюфаи, нам сделается совершенно ясно: верность Джустиниана принципу устности была сознательным решением, неограниченная власть музыкального «мгновения» являлась для него абсолютным приоритетом и исключала все прочие соображения. Следует добавить, что практика, документированная в творчестве Джустиниана, являлась трудноуловимым музыкальным «подтекстом» целой эпохи, прежде всего в кругах патрициев и знати. Серафино де Чиминелли Даль'Акуила (Серафино Аквилано, 1466–1500), состоявший с 1484 года на службе у кардинала Асканио Сфорцы в Риме и общавшийся там с Жоскеном Дебре, исполнял сонеты Петрарки, аккомпанируя себе на лютне. Несколько позже Изабелла д'Эсте, как сообщается в некоторых источниках, сопровождала пение игрой на клавишном инструменте, в согласии с практикой, описываемой также у Альберти. Бальдассаре Кастильоне обозначал это как *cantare alla viola per recitare* («петь под виолу, декламируя»). Признавая существование многочисленных видов музыки (*molte sorti di musica*), Кастильоне даже предпочитал такую технику «хорошему, уверенному пению по нотам и в красивой манере» (*cantar bene a libro sicuramente & con bella maniera*) [Castiglione 1528]¹¹. Зыбкое понятие об этой практике дают 70 пьес для голоса и лютни, в основном обработки многоголосных песен-фроттол, изданные лютнистом Франциском Боснийским (Боссиненсис) в 1509 году в Венеции [Bossinensis 1509]¹².

¹⁰ Рукопись хранится в Оксфорде, в Бодлианской библиотеке, шифр: Bodleian Library, Canonici misc. 213. Факсимиле см. [Fallows 1995].

¹¹ См. оборот листа [d viii].

¹² Кроме того, в издании содержится 26 ричеркаров только для лютни. Продолжение этого собрания было напечатано в 1511 году.

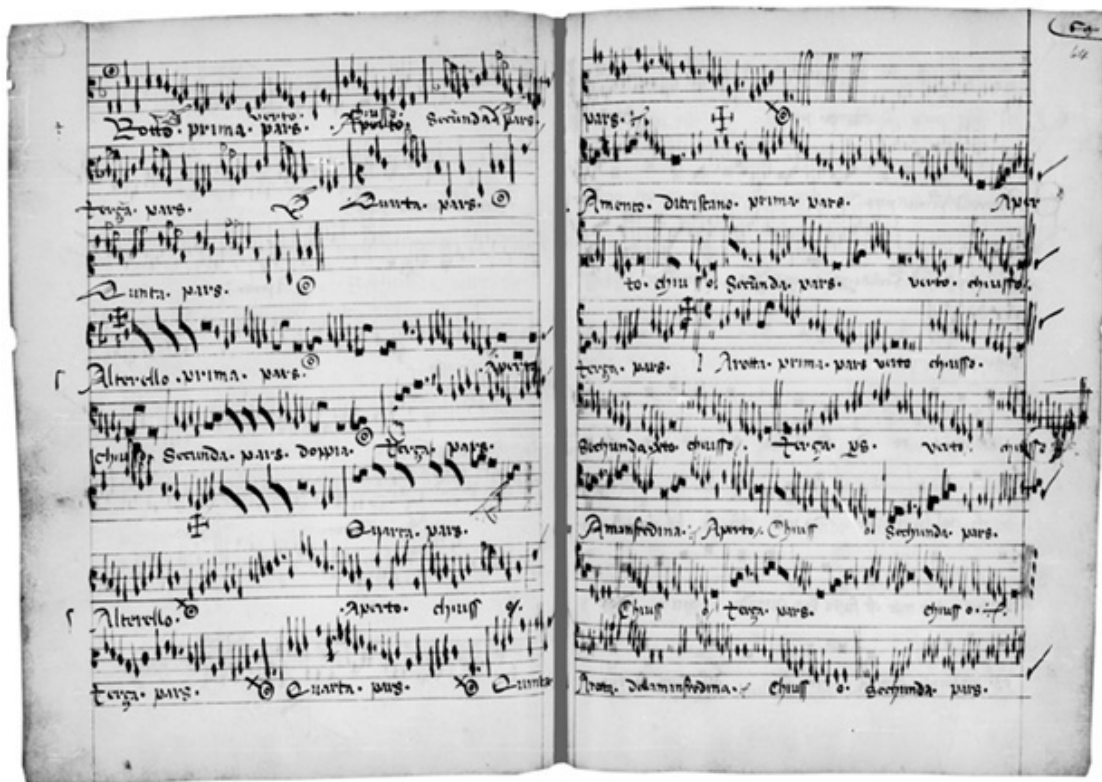


Рис. 6. Неизвестный автор. Жалоба Тристана. Лондон, Британская библиотека, шифр хранения: Ms. Add. 29987, f. 63v./64r. Пергамент, 26 × 19,5 см, около 1400. – Ныне хранящаяся в Лондоне рукопись происходит из Северной Италии (Венеция?). Она содержит несколько одноголосных музыкальных произведений, записанных «черной» мензуральной нотацией. Большинство из них, а может быть и все, представляют собой музыку к танцам. Некоторые снабжены жанровыми пометами (например, «[S]altarello» (сальтарелло) на листе 63v.), другие – красноречивыми заглавиями, в том числе «[L]amento di Tristano». Этот сборник стоит особняком в рукописной традиции. Поскольку он является не правилом, а исключением, было бы неосмотрительно делать на его основе далекоидущие выводы о распространенности подобных практик.

Границы музыкального намечаются также в своеобразных «альтернативных мирах», тематизируемых с некоторым запозданием, но чем дальше, тем выразительнее. С одной стороны, это могли быть мифологические музыкальные сцены. В них всё более явным образом запечатлевалось понятие о такой музыке, ценность которой не подлежала сомнению, пускай сама эта музыка безвозвратно исчезла. Конрад Целтис хранил регалии, оставшиеся от его увенчания как поэта-лауреата, в ларце, который был создан в 1508 году и украшен фигурой Аполлона, сидящего на Парнасе и играющего на фиделе (рис. 7). Тем самым подчеркивалось почитание античной музыки, хотя сам Целтис хорошо понимал, что реальное ее воплощение уже недоступно. Не менее характерно обращение к платоновской концепции музыки в «Алтаре Святой Цецилии» Рафаэля (1513–1516; заказан при посредстве Елены Дульоли Даль’Олио для часовни Августинской церкви Сан-Джованни-ин-Монте в Болонье). В буквальном смысле рассыпающийся на части орган (он изображен зеркально), как и разбросанные кругом инструменты, символизируют умолкание всех земных звуков перед лицом музыки, выходящей за пределы человеческих средств и способностей. На это указывает изображение ангелов, поющих по нотам, вверху полотна, в распахнувшихся небесах.

Но прорыв к альтернативным мирам мог осуществляться и в других направлениях. Уже в некоторых шансонах Жоскена, например в «Сверчке» («El grillo»), такие миры заяв-

ляют о своем существовании – хотя бы элементарным фактом своего присутствия в сфере «искусной» музыки. То же самое справедливо для «вилланелл» Лассо (1581), гротескные и обценные тексты которых по-своему расширяли область музыкального – в том смысле, что их предполагаемая «деревенщина» представляла собой, на деле, лишь определенную, строго очерченную музыкально-композиционную практику придворной элиты, – и в то же время эта практика сумела пробить себе дорогу в печать [Lasso 1581]¹³. Позже область музыкального приобрела иные, новые границы благодаря оперной сцене: ступая на нее, актеры окончательно, самым своим положением в пространстве, отделялись от тех, кто смотрел и слушал из зала. Это возымело важные последствия для всей музыкальной практики, одним из основных параметров которой отныне стало деление на исполнителей и слушателей.



Рис. 7. Неизвестный мастер. Так называемый «Ларец Цельтиса», 31 × 31 × 31 см, 1508, Вена, Музей истории искусств. – Ларец, который Конрад Цельтис (1459–1508) поручил изготовить незадолго до смерти, предназначался для регалий, полученных им при увенчании в качестве поэта-лауреата; это событие имело место на Нюрнбернском рейхстаге 1487 года, в присутствии Фридриха III, императора Священной Римской империи. Начиная с 1497 года Цельтис преподавал в Венском университете, а потому и ларец был сработан в Вене. Сидящий на Парнасе Аполлон играет на фиделе – в этом образе воплотилось и поэтическое самосознание Цельтиса, и в то же время апелляция к античной музыке (притом что тогдашние представления о ней не были и не могли быть сколько-нибудь конкретными).

¹³ Впервые Лассо обратился к этому жанру в 1555 году.

Своеобразие эпохи Ренессанса, новое качество музыкальной культуры заключалось в понимании тех напряжений, которыми была проникнута музыкальная реальность, окружавшая тогдашнего человека. Такое осознание было невероятно продуктивным, ибо быющее через край разнообразие музыкальных явлений, в XIV веке еще неведомое, постоянно демонстрировало слуху и взорам все эти разграничения. Дифференциация музыкальных реальностей, в которых жили разные люди одной эпохи, стала одной из главных примет Нового времени. Начало такой дифференциации положила эпоха Ренессанса с присущим ей осознанием щедрого, захватывающего изобилия в самой музыке (именно на таком богатстве делал акцент Кастильоне). Уникальность такого опыта, как и его нарастающая дифференциация, были принципиально новым феноменом еще и по той причине, что в результате явились на свет совершенно различные способы воспринимать музыку, думать о ней, разграничивать специфические сферы музыкального – и, соответственно, по-разному и в разной мере заботиться о сохранности разных видов музыки, а иные из них вовсе придавать забвению. Живший в Льеже около 1420 года помощник регента Жан Франсуа де Жемблако сочинил мотет в честь Девы Марии, в котором не только рискнул прибегнуть к пятиголосию, но и снабдил один из голосов пометой *trompette* («труба»). Перед нами очень ранний пример продуктивного экспериментирования с разными музыкальными сферами. Этот процесс – один из характерных признаков Ренессанса. Заданной им динамике положила конец лишь нынешняя эпоха: победное шествие технических средств воспроизведения привело к уравниванию всего и вся, а также к тому, что стала записываться и сохраняться любая музыка без разбору.

Формы проявления музыкального всегда связаны с определенными пространствами. Прежде всего (и отнюдь не случайно) мы имеем в виду пространства географические. Музыкальная культура XV века была в высшей степени интернациональной; эта черта постепенно стерлась, отступила на второй план в XVI веке, когда некоторые регионы приобрели выраженное своеобразие. Это означает, что мобильная, сведущая в музыке элита поначалу преодолевала огромные дистанции с поразительной самоуверенностью. Речь идет не только о физических перемещениях в пространстве, но также о распространении репертуара. Поскольку родиной такой элиты были сегодняшние Бельгия и Северная Франция (о причинах мы поговорим далее), важнейшим языком наряду с латынью стал французский. В музыке латынь продолжала оставаться основным языком, но ее соседом вскоре сделался французский, а несколько позже и другие языки: итальянский (после 1500 года он являлся важнейшим из народных языков в музыке), немецкий, испанский, нидерландский. Стало быть, сначала прямого соответствия между музыкальным языком и географическим регионом не было, однако к концу XVI века такая зависимость делалась все заметнее, в том числе в культуре мадригала: здесь итальянский язык оказался сильно потеснен в своих былых правах. Впрочем, однажды достигнутое новое, интернациональное качество музыкальной культуры отнюдь не исчезло в XVI веке. Документально подтверждено, что Гийом Дюфаи, родившийся в епископстве Камбре, повидал за свою жизнь также Констанц, Римини, Болонью, Рим, Флоренцию, Феррару, Женеvu, Лозанну, Шамбери, Фрибур и Базель; к этому перечню можно с большой вероятностью добавить Падую, Венецию, Пелопоннес, Бари и некоторые другие местности, где его пребывание не было зафиксировано документально и не оставило следов в музыкальных источниках. Повсеместно, по ходу своих странствований, Дюфаи встречал почти одну и ту же структуру музыкальных инстанций, почти одну и ту же структуру литургической музыки; последнее было особенно важно для него как духовного лица. Поездки Дюфаи – в сущности, поездки музыканта (в отличие от многочисленных разъездов Гильома де Машо, на которого возлагались дипломатические и политические поручения) – не могли не иметь последствий для европейского музыкального репертуара, который лишь постепенно, с течением времени дифференцировался, распределился по отдельным регионам, сначала большим, потом малым. Таким образом, вслед за стремительным возникновением и распространением

общеевропейской музыкальной культуры (что совершилось около 1400 года и в ближайшие десятилетия) последовал период все более тонкой дифференциации, определявшейся региональными, литургическими и династическими особенностями. Например, Лассо, придворный капельмейстер, несколько десятилетий прожил в Мюнхене, и международная его слава – совсем иначе, чем в случае Дюфаи, – равнялась славе мюнхенского двора и его капеллы.

Расширение и уточнение музыкальной географии после 1400 года – это одна из сторон упомянутого процесса. Если в конце XIV века существовали очень немногочисленные институты, обеспечивавшие создание и исполнение хорошей многоголосной музыки (прежде всего это были папские капеллы), то к 1600 году ситуация в корне изменилась: большое число музыкальных центров насчитывалось в Северной и Южной Европе, также в западной и восточной ее частях; более того, осуществлялся экспорт музыки в Латинскую и Центральную Америку. Причем подобный экспорт не всегда был выражением европейской культурной гегемонии; за океаном музыка точно так же приспосаблилась к местным условиям, как это происходило в ходе внутриевропейского культурного обмена. Описываемый процесс чрезвычайно сложен уже по той причине, что институционализация не могла остаться без последствий для повседневной музыкальной жизни (и наоборот). Музыкальная география проявляет себя в сложно организованных взаимосвязях между «искусной» музыкой, приносившей к местным запросам, и теми особенностями, которые диктовались самой жизнью того или иного региона. Оба этих фактора могли вступать во взаимодействие, не поддающееся однозначной оценке, – тем более что протагонисты тогдашней музыкальной жизни не так уж сильно различались между собой. Музыку эпохи Ренессанса нельзя сводить к итальянской или французской музыке, и оппозиция «Позднее Средневековье (Франция) – Ренессанс (Италия)» неправомерна уже по той причине, что в первых десятилетиях XV века протагонисты европейского музыкального искусства фактически были выходцами из одного и того же региона. Следы этих ранних структур различимы и в более позднее время, например, в деятельности Филиппа де Монте, уроженца Северной Франции, при пражском дворе императора Рудольфа II, где было сильно выражено итальянское влияние.

Большое значение имеет не только музыкальная география. Встает вопрос, как определить пространства музыки в более узком смысле. Разумеется, музыка соотносилась с социальными конфигурациями. Создание и исполнение музыки было неразрывно связано с процессом усиливающейся профессионализации и специализации, но при этом характерно, что Ренессанс так и не создал площадок для сугубо музыкальных представлений. Музыку исполняли в самых разных местах, иерархически дифференцированных, однако таких учреждений, как оперные театры, возникшие в XVII–XVIII веках, тогда еще просто не существовало. Главнейшим пространством для музыки продолжала оставаться церковь. В отдельных случаях соборы и монастырские церкви имели собственные капеллы, в других – они могли приглашать в свои стены придворные капеллы. Здесь встречались между собой разнообразные музыкальные практики: григорианское пение, об исполнении которого в XVI веке мало что известно (но так или иначе они вызвали оживленную дискуссию в свете решений Тридентского собора); церковные песнопения на народном языке, возникшие в ходе лютеровской Реформации; игра на органе, начиная с эпохи классического Средневековья ставшая непременной частью богослужений; наконец, многоголосие – как в ходе мессы, так и в часы других служб. По-видимому, тут были задействованы и музыкальные инструменты; так заставляет думать вышеупомянутый рассказ Манетти об освящении флорентийского собора. Новацией XVI века была, впрочем, и такая идея, как полное изгнание музыки из церкви. Это требование высказывалось реформаторами Цвингли и Кальвином, но не только ими.

В конце XIV и особенно в XV веке большую роль в музыкальной истории начинают играть королевские и княжеские дворы, в распоряжении которых имелись капеллы – то есть формальный и социальный инструмент, позволявший покровительствовать музыкантам.

Отныне музыка – на всех мыслимых уровнях – принимала участие в династической самопрезентации, как и в противопоставлении себя соперничавшим дворам. На этом фоне удивляет то, что при дворах не существовало помещений, предназначенных исключительно для музыки. Музыка сопровождала всевозможные события, будучи дозирована в соответствии с их важностью. Но, по-видимому, не было музыкальных мероприятий в чистом виде. То есть исполнение придворной музыки всегда требовало некоего контекста, взаимосвязи, причем рамки музыкальных событий могли сильно различаться: тут нам встретятся и группы трубачей, которым в XV веке были даны заодно и литавры, позволявшие лучше структурировать ритм, но также и утонченная светская песня, исполняемая в узком кружке. Как в XV веке, предпочитавшем французскую музыку, так и в XVI веке, предпочитавшем итальянскую, придворная музыка своенравно создавала внутри той или иной страны малые иноязычные островки. Это доказывается существованием французского шансона в Северной Италии 1430-х годов или, например, широким распространением итальянского мадригала в немецких центрах 1560-х годов. Но, во всяком случае, в рамках придворной культуры музыка не имела особого, выделенного специально для нее пространства – в отличие от церквей, где для певчих создавались балконы и хоры (пусть и не с целью служить исключительно музыке). То же самое относится к городской музыке – притом что в городах, за исключением разве что итальянских синьорий раннего Возрождения, музыка была более скромной и функциональной и, как правило, ограничивалась инструментальными формами. Систематическим культивированием инструментальной музыки занимались редко – очевидно, это было характерно лишь для духовных княжеств Северо-Западной Германии: Кёльн, Мюнстер, Минден, Хильдесхайм, Падерборн. Здесь культивировали инструментальную (а следовательно, эфемерную) репрезентацию – в качестве своеобразной альтернативы многоголосию, практикуемому при пышных светских дворах. Кстати, это обстоятельство доказывает, что гомогенизация различных музыкальных пространств (путем создания одинаковых институций) не была безальтернативным процессом. Такая гомогенизация была не предпосылкой Ренессанса, а его итогом.

Своеобразие музыкальных пространств заключается, между прочим, в постоянном соотношении понятий «внутри» и «снаружи». Музыка обладала гораздо большей мобильностью, чем все прочие формы чувственного восприятия. Она могла звучать не только в церквях или дворцовых залах – она сопровождала также процессии, торжественные въезды и прочие пространственные перемещения, в том числе больших скоплений людей. Различия становились все более тонкими; они не сводились к простому размежеванию «громкого» духового оркестра (*musica alta*) и «тихого» ансамбля струнных инструментов (*musica bassa*). Вернее будет предположить, что возникали разнообразные сочетания между той традицией публичной музыкальной репрезентации, что сложилась в Средние века, и новыми формами «искусной» музыки. Это проявлялось в столь зрелищных событиях, как флорентийские карнавалы 1480-х годов, в ходе которых могли смешиваться самые разные инструментальные и вокальные формы. Большие празднества – например, состоявшееся в Ландсхуте бракосочетание баварского герцога Георга с Ядвигой Ягеллонской (1475) – стали символами эпохи в том числе в музыкальном плане, и это вполне понятно: ведь для музыкантов такие церемонии были серьезным испытанием. Воображаемое триумфальное шествие императора Максимилиана на гравюрах Ганса Бургкмайра представляет нам целую придворную капеллу, разместившуюся на повозке, то есть находящуюся в движении.

Подобное расширение музыкальной жизни не привело к более строгому противопоставлению «внутри» и «снаружи», совсем наоборот. Блистательная, роскошная репрезентация могла происходить и в закрытых помещениях, залах для празднеств. В свою очередь, интимные музыкальные формы – наподобие мадригалов – нередко исполнялись на лоне природы, в саду (как это запечатлено на многочисленных картинах). И даже столь своенравная понятийная новация, как *musica reservata* (то есть «заповедная, тайная музыка»), пущенная в обо-

рот музыкальным теоретиком Адрианом Пети Коклико в 1552 году, не подразумевала никакого особого, тайного пространства [Coclico 1552]¹⁴. То есть в эпоху Ренессанса, в отличие от XVII века, «внутри» и «снаружи» были некими исходными величинами, которые вступали в сложные взаимосвязи, перекрещивались, налагались одна на другую, но не разделялись окончательно. Благодаря этому размыкались границы отдельных пространств. По-видимому, характерной чертой Ренессанса было то, что способность музыки пронизывать собою самые разные пространства понималась чрезвычайно широко – намного шире, чем это было прежде и чем будет впоследствии.

Следовательно, такие качества музыкальной культуры, как репрезентативность и интимный характер, необязательно должны противоречить друг другу. Если мотет Гийома Дюфаи «*Supremum est mortalibus*» (1433) в самом деле исполнялся во время коронации императора Сигизмунда в Риме, то, по церемониальным причинам, это должно было происходить в момент встречи императора и папы на ступенях старой базилики Святого Петра. На пьяцца Сан-Пьетро столпились сотни, даже тысячи людей, и хотя об обстоятельствах исполнения музыки мы ничего конкретного не знаем, сам собой напрашивается вопрос, многие ли из числа слушателей были способны по-настоящему оценить этот сложный изоритмический мотет. Но еще более уместен другой вопрос: а кто вообще мог расслышать эту музыку, в самом элементарном акустическом смысле? Трудно судить, смущала ли кого-то подобная ситуация, – скорее нет. С учетом того, что в тогдашней реальности непосредственно соседствовали всевозможные виды музыки, в мнимой несообразности естественнее всего предположить характерную черту эпохи. Отсутствие четкой системы в том, с какими пространствами и обстоятельствами соотносились парадно-репрезентативные и интимно-камерные формы музыки, было не столько предпосылкой, сколько результатом обозначенной констелляции.

Еще один, на первый взгляд, озадачивающий момент – это нестабильное соотношение между тенденцией к максимально выверенной фактуре музыкального произведения и разнообразием практик исполнения, не закрепленных в письменном виде. Банальный вопрос, какие инструменты, когда и как именно были задействованы при исполнении мотетов Жоскена, например «*Miserere mei Deus*» (написан для герцога Феррары в начале 1500-х годов), остается без ответа, потому что никаких достоверных указаний у нас не имеется. Во всяком случае, музыкальный текст ничего о том не сообщает. И наоборот, трудно с уверенностью сказать, что именно пел композитор Йоханнес Окегем, славившийся красотой своего голоса: выходил ли его репертуар за рамки того, что сохранилось от его собственных композиций, – и если да, то как и в какой форме он все эти произведения исполнял. Конкретно-звуковая сторона музыки остается для нас крайне неопределенной. Поиски твердых параметров, которые обеспечили бы историческую реконструкцию музыкальных пространств XV–XVI веков, приносят бесчисленные разочарования, чего нельзя сказать о последующих столетиях. Вероятно, это отчасти объясняется тем, что тогда еще не существовало норм, которые постепенно начали утверждаться в XVII веке. Во всяком случае, существует непосредственная взаимозависимость между неясными, трудноуловимыми границами области музыкального и отсутствием четких граней между разными музыкальными пространствами. Существенные изменения, совершившиеся в музыкальной культуре в начале XV века, очевидно, пробудили к жизни множество возможностей, которые лишь со временем, в ходе долгого и многообразного процесса породили волю к нормированию – нормированию, которое, в свою очередь, едва ли случайно совпало с тем решающим изменением в истории композиции около 1600 года, о котором мы уже говорили. На смену неисчерпаемому, толком еще никем не изученному многообразию музы-

¹⁴ В том же 1552 году Коклико напечатал в том же издательстве другой свой труд, «*Compendium musices*», отдельные пассажи которого проливают некоторый свет на своеобразное заглавие «*Musica Reservata*».

кальных пространств и границ – центральному признаку эпохи Ренессанса – явилась новая систематика.

4. Античность и современность

Вряд ли найдется другое обстоятельство, которому уделялось бы столько внимания в истории изучения Ренессанса, как отношениям этой эпохи с Античностью. Воззрение, согласно которому классическая древность была «заново открыта» в XIV–XV веках, подверглось существенной корректировке, особенно во второй половине XX века: исследователи справедливо указывали на то, что классическая древность никогда не была по-настоящему погребена и забыта. Уже создание государства Каролингов в VIII–IX веках велось с учетом античной традиции, прежде всего римской; это относится в том числе к музыке. Поэтому в новой научной литературе все решительнее подчеркивалось, что Ренессанс определяется не «открытием» Античности, а новым к ней отношением: ведь речь шла не просто о продолжении старой культуры, а о том, чтобы возродить эпоху ее расцвета. Основной установкой стало не *imitatio*, а все более энергичное и явственное продуктивное соперничество. Но именно в отношении музыки давно уже был отмечен известный дефицит. Античной музыки, с которой можно было бы установить продуктивные отношения, просто-напросто не существовало. Связь с Античностью имела определенное значение лишь для музыкальных теоретиков. Впрочем, в этой области подобные связи существовали уже начиная с IX века, то есть с самых истоков средневековой музыкально-теоретической литературы: не станем забывать, что ключевое значение для нее имел трактат Боэция о музыке. В эпоху Ренессанса обратились также к древнегреческим текстам на музыкальные темы. По крайней мере для региона Венеции и Падуи это можно констатировать уже применительно к XV веку, а резкое усиление такого интереса пришлось на годы после завоевания Константинополя османами (1453). Греческие ученые, эмигрировавшие в Венецию, а оттуда дальше на запад, обладали не одними только языковыми познаниями. Кроме того, как доказано в работах последнего времени, они везли с собой сведения, касавшиеся древнегреческих музыкальных трудов, а иногда и сами эти труды. Культурный трансфер, до сих пор малоизученный, мог быть чрезвычайно интенсивным. Исаак Аргиропулос (умер в 1508 году), в 1453 году плененный в Константинополе турками, а в 1456 году выкупленный из плена, служил сначала при дворе герцогов Сфорца в Милане, а затем, с 1474 года, при папском дворе в Риме; в одном из своих влиятельных сочинений он рассуждал о достоинстве человека. Помимо того, что Аргиропулос был ученым, активно владевшим древнегреческим языком, он был также виртуозом игры на органе и в этом качестве пользовался известностью вплоть до 1490-х годов. Трудно себе представить, чтобы его деятельность осталась без последствий для музыкальной культуры Милана (включая Франкино Гафури), а также и Рима.

Вместе с тем при пересмотре имеющихся свидетельств бросается в глаза, что усиленно ссылаться на Античность музыковеды начинают сравнительно поздно (рассуждая, например, о системе звуков), причем такие ссылки носят обобщающий характер. На этом основании многие исследователи делали вывод, что эксплицитная связь с Античностью присутствовала в ту эпоху только в музыкальной теории, а следовательно, музыка даже в этом отношении «запоздала». Любопытно, что в середине XVI века Генрих Лорити (1488–1563; прозывался Глауреаном в честь своего родного кантона Гларус), основываясь на античных теориях, разработал учение, согласно которому в музыке существует не восемь, а двенадцать ладов [Glarean 1547]. Дело, однако, заключается в том, что предложенная им музыкальная система вовсе не была «заново открыта», – нет, она была всего лишь условно реконструирована. Симптоматично к тому же, что в данном случае мы имеем дело с трактатом университетского ученого, знатока музыки, да к тому же поэта-лауреата. Обособленное положение Глауреана в музыкальной словесности XVI века нередко давало повод к дискуссиям о статусе этой книги, при всей ее музыкальной учености. В истории музыки не было ничего сопоставимого с тем мощным воздействием, какое оказали античные авторы на новые литературы народов Европы, а также на их

философию, или с воздействием античной архитектуры, скульптуры, живописи на новоевропейское искусство. У музыки просто не было достаточных точек соприкосновения с Античностью. Только в конце XVI века, о чем еще пойдет речь далее, Античность прямо-таки захватила музыкальное воображение; это произошло весьма оригинальным образом и имело большие последствия.

С точки зрения многих серьезных исследователей, дефицит по части связей с Античностью был главным аргументом против использования понятия «Ренессанс» в музыке. Однако при ближайшем рассмотрении ситуация начинает выглядеть разноплановой и довольно проблематичной – уже по той причине, что современники хорошо отдавали себе отчет в подобном дефиците. Доскональный учет немногих уцелевших фрагментов античной «нотации» начался в XV веке, и вплоть до XVII века музыковеды просто не знали, что им с ней делать. В музыке ничего не было погребено и забыто. Здесь было невообразимо, чтобы в какой-то библиотеке вдруг «открыли» ранее неизвестный текст – как произошло это с «Риторикой» Квинтилиана, вдруг обнаруженной Поджо Браччолини в декабре 1416 года в Санкт-Галлене (Браччолини счел нужным письменно возвестить о научной сенсации!). Шанса посетить что-нибудь вроде руин храма или дворца у музыкантов не имелось, и провозгласить античным сооружением какое-нибудь существующее здание (например, баптистерий во Флоренции, который еще Филиппо Брунеллески считал античным памятником) они бы тоже не могли. Невозможно было и раскопать скульптуру наподобие «Лаокоона», который был обнаружен 14 января 1506 года в подземном склепе среди виноградников на Эсквiline и вызвал настоящее потрясение в Риме, и не только там. Не существовало и чего-то похожего на уцелевшие фрагменты живописи – как, например, прославленные гротески «Золотого дома» Нерона, которые по кусочку расчищали начиная с 1480-х годов. Античная музыка окончательно умолкла, потому что ее свидетельств не сохранилось – кроме изображений в живописи и упоминаний в текстах. Подобная утрата, несомненно, специфична для музыки. Спорно, однако, что на этом основании можно обособливать музыку, вырывать ее из общих контекстов. Такое решение отвечает скорее духу идеалистической эстетики рубежа XVIII–XIX веков, а не реальным условиям, сложившимся около 1500 года.

В конце XIV века в Северной Италии, где, прежде всего под влиянием Падуанского университета, крепло новое, условно говоря эмпирическое восприятие действительности в свете нового прочтения Аристотеля, произошло одно примечательное для истории музыки событие. Иоанн Чикониа (около 1370/1375–1412), еще один выходец с севера, жил сначала в Падуе, при дворе Франческо да Каррара, а после перехода Падуи под власть Венеции (1405) работал для новой венецианской олигархии. Для него был характерен новый музыкальный почерк, который в одном важном пункте отличался от общепринятых норм XIV века. В произведениях Чиконии – все равно, идет ли речь о литургической музыке, о латинском мотете или песне на народном языке – представлена совершенно новая манера обхождения с поэтическим текстом: композитор придает стихам наглядность, заботится о том, чтобы их стало слышно¹⁵. В данном случае музыка – это путь к тому, чтобы сделать текст чувственно воспринимаемым, репродуцировать его перед зрителями и для зрителей. Приемы полифонического, как правило трехголосного склада не способствовали достижению этой цели. Трехголосие вообще не нацелено на то, чтобы исполняемый текст был хорошо понятен слушателям (свидетельством тому являются отлично известные в Северной Италии произведения Машо). По этой причине Чикониа подчеркнуто дистанцировался от традиции амбициозного композиторства. Результатом явилось, с одной стороны, упрощение музыки (в формальном плане произведения Чикониа смотрятся довольно-таки банально по сравнению с современными ему беспримерно сложными создани-

¹⁵ На первый взгляд может показаться, что от Чикониа осталось не так уж много произведений. Зато это первый сохранившийся нам историей свод опусов одного композитора, притом чрезвычайно красноречивый в своем разнообразии.

ями французских последователей Машо). Но с другой стороны – перед нами настоящее открытие конкретно-звукового измерения музыки, а вместе с тем и нового отношения к звучащему тексту [Ciconia 1985: 103–107]; всё это хорошо прочитывается даже спустя шестьсот лет (нотный пример 2).

Столь фундаментальную смену восприятия вряд ли можно считать частным «изобретением», имеющим касательство только к музыкальным произведениям. Скорее это симптом изменившегося восприятия действительности в целом. Внешне такое изменение было, очевидным образом, связано с республиканской культурой социальной самопрезентации и самоутверждения, осуществлявшегося на всевозможных уровнях. Но более глубокая, решающая роль принадлежит смене музыкальной перспективы (обусловленной всеми названными обстоятельствами). Когда мы говорим о Чиконии, о технике звучания его композиций, о его декламаторском обращении с текстом, нельзя не заметить, что музыка в данном случае мыслится как исполняемая перед слушателями, что она обращена к этим слушателям и всеми силами старается их убедить. Перформативная и убеждающая (персуазивная) установка музыки связана с тем значением, на какое уже в XIV веке претендовала риторика как «искусство» (*ars*), которое способно было поддерживать и регулировать подобную установку (лучшим выразителем риторики в живописи был Джотто). Чикония в своих композициях делает решительный шаг к персуазивной музыкальной изобразительности, оставляя далеко позади все прежние попытки в том же роде, – хотя при этом он жертвует устоявшимися нормами многоголосного склада. Таким образом, новая направленность музыки не только придавала новый статус музыкальному произведению, но кроме того, она была напрямую связана с риторикой как античной формой мышления. Если в живописи, как позже заметил Альберти по поводу (утраченной) мозаики Джотто «Навичелла» в Риме, на первый план выступало синхронно поданное разнообразие аффектов (Джотто сумел это запечатлеть, так как живопись позволяет симультанно представлять фигуры, движимые тем или иным аффектом), то музыка концентрировала свои усилия не на множественном числе, а на единственном, то есть на мгновении, на «абсолютном настоящем». С учетом античных риторических предпосылок можно было успешно согласовать оба эти пути: одновременную, но притом разнообразную презентацию оттенков аффекта перед зрителем – и повергающую в изумление актуализацию того или иного аффекта перед слушателем. Обращение к риторике обеспечивало музыке совершенно новую, прежде неизвестную ей форму актуальности.

I
 II
 Contratenor
 Tenor

①

6
 Ut te per omnes ce - li -
 In-gens a-lum-nus Pa - - du -

12
 - tus pla - gas se - qua-mur ma - xi - me cul-tu la-van -
 - e, quem Za - ba - rel - lam no - mi-nant,

Пример 2. Иоанн Чикониа. «Ut te per omnes / Ingens alumnus», такты 1–10 (цит. по изданию М. Бент и А. Холмарк: [Ciconia 1985]). – Уже самое начало произведения обнаруживает новую технику звучания. Нанизывание предельно малых составных компонентов приводит к тому, что суггестивно создается ощущение звука; очевидно, учитывается и воздействие определенных инструментов. В принципе, сходным образом выстраиваются и отношения музыки со словами текста.

Для Чиконии подобная установка была лишь одним из аспектов его разносторонней концепции музыки, опять-таки апеллировавшей к Античности. Дело в том, что этот новый способ музыкальной композиции, нацеленный прежде всего на текст, был вполне совместим с ученой традицией, которая обнаруживала прямую связь с Античностью – особенно в том, что касается представлений о «правильной» пропорции. Это убедительно доказывает принадлежащий Чиконии пространный труд о музыке, к которому был добавлен заодно и экскурс о пропор-

циях [Ciconia 1993: 52]. Странно, что исследователи еще не уделили внимания этой крайне любопытной ситуации: с одной стороны, Чикония в своем музыкальном творчестве, прежде всего в мотетах, демонстративно отказывается от сложных мензуральных пропорций; с другой стороны, он подробно рассуждает о них в своих ученых сочинениях. У Чиконии то и другое успешно соединялось; по-видимому, объяснение заключается в том, что оба этих аспекта теоретически обосновывались античной традицией. Ведь то, что идеальной основой музыки было учение о пропорциях, оставалось для Чиконии неоспоримым даже в тех обстоятельствах, когда сама музыка вынуждена была сделать поворот в сторону риторики и исполнительства. Во всяком случае, в предисловии, говоря об утрате античной музыки, Чикония вопрошает: разве доводилось кому-либо прежде слышать «*declinationes musice que sunt in cantibus*», то есть те музыкальные «деклинации» (уклонения), которые отличают современное пение?

Новое присутствие музыки «здесь и теперь» связано с осознанием того, что процессу исполнения – вполне в риторическом духе – принадлежит особая, первостепенная важность. В 1470-х годах композитор и музыкальный теоретик Иоанн Тинкторис (около 1435–1511), еще один выходец с севера, впрочем, обосновавшийся в Неаполе, написал учебник по контрапункту; в рукописи он датирован 1477 годом, но так и не был напечатан. Самым заметным достижением этого труда, начинающегося с упоминания Горация, являются восемь правил, неизменно привлекавших внимание исследователей. Суть их заключается в последнем, восьмом правиле, которое требует *varietas* («разнообразия»). В качестве примеров автор указал по два произведения в трех полифонических жанрах (месса, мотет, шансон), но из-за каприза судьбы из каждой пары сохранилось только по одному образцу [Tinctoris 1975: 156]. Важнее, однако, то обстоятельство, что Тинкторис использует в качестве критерия удачной композиции понятие *varietas*, идущее из школьной риторики, – к тому же, как он сам поясняет, критерий этот применим и к музыке истекших сорока лет. *Varietas* в нормативном своде правил занимает среднюю позицию между абсолютным, утомительным следованием норме (*satietas*, то есть «пресыщенность») и безоглядным, ведущим к бессмыслице уклонением от нормы (*obscuritas*, «темнота, неясность»); она представляет собой принцип узаконенного отклонения от нормы, который единственно и способен доставить удовольствие (*delectatio*). Правило, выдвинутое Тинкторисом, заслуживает внимания не только по той причине, что в качестве музыкального критерия здесь впервые использовано понятие, которое идет из эстетики, нацеленной на восприятие. Еще существеннее, что за теоретическим тезисом скрывается то самое убеждение, которое на практике впервые воплотилось в композициях Чиконии, – убеждение в том, что музыка совершается публично, в присутствии слушателей. Этот перформативный и персуазивный акт возможно было обосновать лишь при помощи риторических категорий, на что указал, за сорок лет до Тинкториса, Леон Баттиста Альберти в трактате «О живописи» (кстати, сорок лет – это и есть тот период, о котором говорит Тинкторис). В трактате Тинкториса связь с риторикой выстраивается при помощи прямых отсылок к Цицерону и Квинтилиану. Подобная переориентация, совершившаяся благодаря музыкальному произведению, не могла не сказаться на понимании музыки в целом. Таким образом, когда мы говорим о музыкальной рецепции Античности, на первый план выдвигается не просто рецепция античных трактатов, а введение в музыкальную теорию таких понятий, которые изначально не были для нее предназначены. В категории *varietas* по-своему, на более высоком уровне, выражен всё тот же эпихальный признак, о котором мы уже говорили ранее, стараясь показать трудно дефинируемый аспект множественности, многообразия, характеризовавший тогдашнюю область «музыкального».

Актуализация музыки за счет апелляции к античным формам мышления имела большие последствия. Эта новая тенденция не только отразилась в музыкальных произведениях, но и стала основополагающей для музыкального самосознания во всех его аспектах. Это доказывает тем, какую роль играла музыка в праздничных торжествах эпохи Ренессанса. 17 фев-

раля 1454 года во дворце Риур в Лилле состоялось большое празднество, устроенное герцогом Филиппом Добрым в целях пропаганды крестового похода против турок, годом ранее захвативших Константинополь; в качестве средства для решения спора герцог готов был предложить рыцарский поединок с султаном Мехмедом II. Невероятно пышное празднество, сценарий которого был разработан Оливье де ла Маршем, в разных плоскостях обыгрывало поединок между Энеем и Турном, описанный в «Энеиде», а главным его символом был фазан. Как подтверждают подробные отчеты о торжестве, музыке здесь отводилась важная роль. От самой музыки ничего не сохранилось, хотя известно, что Гийом Дюфаи написал для этого случая как минимум четыре произведения. По-видимому, для того же празднества была написана и одна из известнейших песен XV века – о «вооруженном человеке» («L'homme armé»). Но для нас важнее всего то обстоятельство, что музыка (простые сигналы, инструментальная музыка, наконец, сложные музыкальные произведения) в ходе этого празднества мощно содействовала созданию эффекта актуальности. Она уже не была украшающей добавкой (*ornans*) к торжественной церемонии, а стала ее существенной частью, имеющей конкретное задание в инсценируемом событии. Веком раньше подобная функция музыки была бы непредставима.

Новое и обильное «присутствие» музыки можно истолковать как результат соприкосновения с Античностью. Все это привело к одному элементарному, но важному изменению: музыка отныне стала обращаться к «слушателю» (теоретические тонкости в определении этого понятия нам сейчас не важны). Притом обращение к Античности происходило с полным сознанием дела, что доказывают некоторые композиции, созданные около 1500 года. На протяжении всего Ренессанса, во всяком случае до последних десятилетий XVI века, наблюдается странная сдержанность в отношении того, чтобы перекладывать на музыку античные тексты. Исследователи обычно затрудняются назвать причины такого явления. Но с учетом вышесказанного подобная сдержанность вполне объяснима. Занятия Античностью, с одной стороны, привели к осознанию невозполнимой музыкальной утраты, но, с другой стороны, такое осознание явилось стимулом к тому, чтобы провозгласить музыку пребывающей в абсолютном настоящем. Вспомним, что в литературе и архитектуре античные произведения не копировались, а заново контекстуализировались в новых произведениях. Так и в музыке простое озвучивание античного текста равнялось бы банальному копированию, от которого предпочитали воздержаться. В тех случаях, когда все-таки обращались к античным образцам (в Мантуе так поступала, например, Изабелла д'Эсте, певшая жалобу Дидоны), исполнение носило принципиально устный характер, то есть от письменной фиксации отказывались. Впрочем, в некоторых исключительных случаях античные тексты все-таки становились предметом внимания композиторов, и такие исключения особенно показательны.

Примеры около 1500 года обнаруживают две (противоположные) направленности интереса и две разные отправные точки. В интеллектуальных кружках при дворе императора Максимилиана случалось так, что перелагали на музыку произведения античных поэтов, в особенности оды Горация. Причем такие обработки были двухголосными, а не одноголосными, то есть они, в принципе, отличались от никем не фиксировавшейся практики одноголосного пения под аккомпанемент. Главное место принадлежит здесь Петру Тритониусу (около 1470–1524/1525) [Tritonius 1507]. Трудно сказать, насколько верили сами композиторы, будто таким образом они приближаются к музыке Античности. Позволительно думать, что, скорее, они руководствовались желанием отобразить метрические особенности текстов при помощи тех средств, которые давала мензуральная нотация, – для начала в самой банальной форме, с использованием всего-навсего двух ритмических значений. Тем самым был избран путь, который в прежней практике многоголосия если и присутствовал, то имел подчиненное значение. Мы имеем в виду учет метрических соотношений в смысле простой аналогии. Конечно, это было смелым экспериментом и, хотя бы в качестве курьеза, сыграло определенную роль в музыкальной истории XVI века. Цена, которую пришлось заплатить ради выстраивания такой

аналогии, была высока: она подразумевала полный отказ от тех возможностей, которые содержало в себе музыкальное произведение полифонического склада. Несмотря на то что в подобных опытах принимали участие очень известные композиторы (Мартин Агрикола, Людвиг Зенфль), для них самих эта практика, похоже, не выходила за рамки эксперимента. Работа с подобным приемом, на самом деле, не имела большого отношения к сущностной рецепции Античности; скорее, это было опробование метрико-ритмических аналогий с учетом возможностей мензуральной нотации. К тому же этот прием не имел значимых последствий, потому что начиная с 1530-х годов в жанре мадригала были выработаны совсем иные техники взаимодействия между стихотворным метром и музыкой.

Второй путь тоже был экспериментальным, однако в другом роде. Около 1500 года было создано небольшое число произведений, в которых переложение античных текстов не сопровождалось отказом от тех возможностей, какие давал полифонический склад (в отличие от вышеупомянутых переложений горацянских од). Во-первых, речь идет о принадлежащей Хенрику Изаку обработке фрагмента из трагедии Сенеки «Геркулес на Эте» («Hercules Oetaeus»): «Quis dabit pacem populo timenti» («Кто даст мир уstraшенному народу»); произведение было создано во Флоренции в 1492 году, по случаю кончины Лоренцо де Медичи, мецената Изака. Во-вторых, существует небольшая группа переложенных на музыку отрывков из «Энеиды» Вергилия. Скорее всего, эти взаимосвязанные опыты были созданы при дворе Изабеллы д'Эсте или, может быть, при дворе Маргариты Австрийской, наместницы Габсбургов в Нидерландах. В центре всей этой, частью анонимной, группы стоят два произведения Жоскена Дебре на стихи из четвертой книги поэмы: «Fama malum» («Молва, зло [проворней которого не бывает на свете]»; IV, 174–177), но в первую очередь жалоба покинутой Дидоны, «Dulces exuviae...» («Сладостные одежды...»; IV, 651–654). Это четырехголосное произведение, в котором запечатлен поворотный момент, решение Дидоны совершить самоубийство, выбивается из общего ряда в формальном и тональном отношении, как и некоторыми особенностями своего склада. В то же время Дебре не нарушает тех норм, которые были приняты в четырехголосной полифонии. Жоскен обращается с текстом так, как он уже демонстрировал это в своих изысканных мотетах. Таким образом, античный текст (в отличие от примера с одами) не повлек за собой изменений в музыкальном почерке Дебре. Благодаря этому становится особенно ясным, что данное переложение не было попыткой реконструкции некоего утраченного музыкально-смыслового целого, – нет, оно целенаправленно применяло к старому тексту достижения современного композиторского искусства (нотный пример 3).

The image displays a musical score for Josquin Desprez's 'Dulces exuviae', measures 1 through 10. The score is written for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'Dulces exuviae, dum fata deus que ta deus que si de'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing multiple notes. The lyrics are written below the corresponding voice parts.

Пример 3. Жоскен Депре. «Dulces exuviae», такты 1–10 (цит. по изданию: [Fallows 1995]). – В отличие от современников, предпринимавших метрические эксперименты с горацианскими одами, Жоскен в своем переложении из Вергилия не пытается реконструировать (предполагаемые) античные приемы. Напротив, он использует средства современного ему многоголосного мотета, на что указывает уже имитационное начало. Таким образом, осуществля-

ется намеренная конфронтация «старого» текста с «новым» полифоническим складом – очевидно, с той целью, чтобы оценить и измерить разделяющую их дистанцию.

Итак, музыка, используя средства композиции, пытается придать тексту весомость и риторическую убедительность, обеспечить ему максимальное «присутствие». В античной риторике подобным целям служил прием, обозначаемый как *ekphrasis, descriptio*. Он подразумевал наглядное описание (в первую очередь картин), благодаря которому слушатель должен был превратиться в зрителя. В качестве риторической техники экфрасис начиная с XV века играл ключевую роль в зарождающейся теории живописи. Последняя, как *ars mechanica*, то есть механическое искусство, прежде не считалась предметом специальной теории. Не случайно первые описания картин мы встречаем не в текстах, а в самих же картинах, что свидетельствует о выработке художественного самосознания. Таковы изображения, различимые на полотне ван Эйка «Благовещение» (ныне находится в Вашингтоне): витражное окно и настенные фрески в церкви. По-видимому, в музыке экфрасис выполнял ту же самую двойную функцию. С одной стороны, экфрасис являлся предпосылкой для описания тех особенностей композиции, которые не относились к чисто технической области. Это ясно показывают первые в своем роде подробные «обсуждения произведений» в «Додекахордоне» («Двенадцатиструннике») Глареана. Но в качестве экфрасиса могла рассматриваться и сама музыкальная композиция – как демонстрация того, что сказано в тексте, при помощи нового, музыкального «текста», а значит, как риторическая стратегия «соревнования». Выполненное Жоскеном переложение отрывка из Вергилия это подтверждает. Античный текст здесь оживает благодаря самым современным и изысканным музыкально-композиционным средствам, используемым в мотете. Подобное ощущение присутствия в настоящем создается исключительно за счет того, что музыка соблюдает дистанцию по отношению к той классической древности, из которой заимствован текст. Намеренно привлекающий внимание, экспериментальный характер переложений из Вергилия, в особенности переложений Жоскена, которые не случайно представлены в одной-единственной рукописи¹⁶, объясняется тем, что в них была предпринята попытка систематически исследовать и прояснить отношения между новой композиторской практикой и Античностью. Притом сложный многоголосный склад становился (в полном соответствии с сутью приема *ekphrasis*) средством к тому, чтобы истолковать и по-своему даже использовать утрату античной музыки как специфический признак музыкального сегмента культуры Ренессанса. Если справедливо, что в искусствах начиная с XV века доминировало желание вступить в продуктивную, многовекторную конкуренцию с Античностью, то получается, что одна только музыка была в состоянии выполнить эту задачу самым радикальным и, так сказать, беспощадным образом. В этом отношении обработки Жоскеном фрагментов из Вергилия чрезвычайно показательны. Здесь дистанция не преодолевается, а делается ощутимой, – и привилегия на такое осознание принадлежит именно музыке. Для сравнения укажем на выполненный Лукой Синьорелли (около 1450–1523) портрет Вергилия в соборе Орвието. Он производит впечатление чуть ли не экспрессионистическое, однако возможности почувствовать дистанцию он зрителю не предоставляет, так как портрет этот чисто воображаемый (рис. 8).

Та естественность, с какой музыкальная литература, даже сугубо теоретического толка, могла примирять понятия, унаследованные от Античности, с подчеркнуто современной музыкальной практикой, основывается на специфических свойствах самой музыки. Это хорошо заметно у таких авторов, как Франкино Гафури (1451–1522), чья «*Theorica Musice*» (1492) в этом смысле особенно характерна, но также и у каноника-августинца Стефано Ваннео (около 1493 – после 1540), автора трактата «*Recanetum de musica aurea*» (1533). Подключение к рито-

¹⁶ Лондон, Британская библиотека, отдел рукописей, шифр: Ms. Royal 8.G.vii. Факсимиле см. [Kellman 1987a]. «*Dulces exuviae*» представлено целыми четырьмя вариантами переложений (в 7-й пагинации указанного манускрипта).

рике как основной дисциплине открывало возможность понимать музыку в новом аспекте ее присутствия «здесь и сейчас», а значит, осуществлять продуктивное разграничение между ней и Античностью, музыка которой навеки исчезла. Протагонистам музыкальной жизни конца XIV – середины XVI веков было вполне достаточно сознавать, что существует огромное поле музыкального опыта, узаконенное средствами античной риторики. Поэтому неудивительно, что систематических попыток приблизиться к античным текстам больше не предпринималось, за исключением разве что жанра оды. В этом отношении ничего не изменилось даже в новых условиях, когда после 1500 года существенно обновились французский шансон и мадригал. Лишь во второй половине XVI века стало проявляться растущее недовольство подобной ситуацией. Это недовольство заставило повторно обратиться к Античности, что и привело к новому, совершенно иному вторжению Античности в музыкальную культуру. Но это еще не является признаком «запоздалой» рецепции Античности в музыку; скорее, это симптом фундаментального кризиса неких больших смысловых связей. Кризис этот увенчался сенсационным итогом – рождением нового музыкально-литературного жанра, оперы. Но осуществилось это уже за рамками культуры Ренессанса.



Рис. 8. Лука Синьорелли. Вергилий. Фреска, Орвието, соборная базилика Вознесения Девы Марии, капелла ди Сан-Брицио, 1499–1500. – Вымышленный портрет Вергилия поражает прямо-таки экспрессионистской выразительностью разворота фигуры. Несмотря на осо-

бенности художественной манеры и особое положение в пространстве, это создание Луки Синьорелли полностью пребывает в настоящем, потому что сам портрет – даже окруженный сценами из произведений Вергилия – не способен создать ощущение временной дистанции.

Глава II

Социальная действительность. Процессы интеракции в культуре

1. Система искусств

Уже античные авторы, обращаясь к музыке, выделяли две ее особенности, соотношение которых имело огромное продуктивное значение для истории музыки вплоть до XXI века. С одной стороны, отмечали сильнейшее воздействие, какое музыка способна производить на душу человека. Такое воздействие считалось исконным, элементарным, оно воспринималось как стоящее на грани магии, о чем свидетельствует, например, предание об Орфее, который своим пением сумел смягчить и тронуть даже мрачного Плутона, повелителя царства мертвых. Используемое во зло, воздействие музыки могло стать опасным – оттого и велел Одиссей своим спутникам заткнуть уши, чтобы безопасно миновать остров сирен с их смертоносным пением. Таким образом, музыка питалась из источника вдохновения, и три музы, ей покровительствовавшие: Эвтерпа, Эрато и Терпсихора, не могли бы обойтись без Иппокрены – ключа, выбитого копытом крылатого Пегаса на горе Парнас. С другой стороны, музыка уже в пифагорейских кругах считалась рациональной наукой, основывающейся на порядке чисел с простыми соотношениями, отображавшими интервалы октавы (2:1), квинты (3:2) и кварты (4:3). Музыка была введена в тот же теоретико-познавательный контекст, что и арифметика, астрономия, геометрия. Это стало началом долгого, сложного и достаточно противоречивого процесса, на который затем существенно повлиял Платон, – а в итоге в эпоху поздней Античности родилось на свет то воззрение, согласно которому человеческие знания разделяются на области, связанные с получением практической выгоды, и на область рационального познания как такового. Это разделение привело к созданию классификаций, в которых знание, так сказать, подверглось упорядочению, и наконец сформировались дисциплины, называвшиеся *artes* («искусства»). Как было отмечено еще Цицероном, они охватывали все виды созидательной деятельности человека. Поскольку основой их являлся разум, Цицерон характеризовал их как *artes liberales* («свободные искусства»). Таким образом, музыка принадлежала к *artes liberales*, она была достойна свободного человека, то есть являлась деятельностью, нацеленной не на получение дохода, не на посредничество, не на физический труд, а на познание.

Позднеантичная система *artes liberales*, по традиции, идущей от Марциана Капеллы с его трактатом «De nuptiis Philologiae et Mercurii» («О бракосочетании Филологии и Меркурия», середина V века), обычно включала семь наук. Они делились на *trivium* («трехпутье»), куда относились элементарные дисциплины грамматики, риторики и диалектики (посвященные письму, речи и мышлению), и *quadrivium* («четырепутье»), куда входили арифметика, геометрия, астрономия и музыка, то есть науки о числах, телах, пространствах и их порядке. Средневековье не только переняло эту классификацию, но и подкрепило ее самым решительным образом. Дело в том, что музыкальный трактат Боэция, в известной мере служивший краеугольным камнем системы «свободных искусств», был канонизирован теми самыми учеными каролингской эпохи, которые заодно возвели родословную григорианики к Античности. Не случайно первые дошедшие до нас списки произведений Боэция и Марциана, как и первые образцы невменной нотации, относятся именно к IX веку. Следовательно, музыка как свободная деятельность, направленная на достижение познания, не только увенчивала все прочие виды рациональной деятельности человека, но вдобавок она была сродни той музыке, которая звучала во славу Господа в ходе литургии. Не зря у Боэция присутствовало разделе-

ние на *musica mundana* («музыку мира, мировую музыку»), *musica humana* («музыку человеческую») и *musica instrumentalis* («музыку инструментальную»). Тем самым постулировалось существование музыкальных действительностей разного уровня – от мирового порядка, являющегося прообразом всякого познания, до «рукотворной» человеческой музыки. Мыслитель каролингского периода Регино Прюмский (умер в 915 году) ввел в обиход еще одно разграничение – между *musica naturalis* (музыкой «естественной», «природной», то есть хоралом, данным от Бога) и *musica artificialis* – музыкой «искусственной», построенной по математическим законам. В данной конструкции проявляется конститутивная для понятия музыки оппозиция «разума» и «чувства» (*ratio* и *affectus*), подкрепляемая Боэциевой классификацией музыки. По-видимому, каролингские ученые были убеждены в том, что система должна быть контингентна, а стало быть, свободна от противоречий.

Но со временем противоречия все-таки заявили о себе, по следующей причине: хотя музыку относили к рациональным наукам, однако с изобретением нотного письма начала развертываться собственная динамика музыкальной истории, и в результате музыка стала все больше отдаляться от одноголосного хорала, как и от предпосылок всех прочих *artes*. Между двумя процессами – развитием музыкальной литературы, возникшей в IX веке, вместе с канонизацией трактата Боэция, и эволюцией самой музыки, записывавшейся и все дальше развивавшейся, – в Средневековье не существовало настоящей взаимосвязи, но, вероятно, это не ощущалось как дефицит. Пока не существовало такой величины, как деятельно занятый музыкой, пишущий и компонирующий¹⁷ индивидуум (отсутствие имен в записях многоголосной музыки вплоть до XIV века подтверждает, что так оно и было), до тех пор не могло возникнуть настоящего противовеса письменной культуре, которая упорно сохраняла иммунитет по отношению к музыкальной реальности, потому что деятельное начало, присущее этой реальности, противоречило принципам *ars liberalis*, свободного искусства. В XIV, а особенно в XV веке ситуация в корне изменилась, что имело самые весомые последствия для музыкальной литературы и самой музыки, для деятельного индивидуума, для системы *artes* и для всего, что было с ней связано и от нее зависимо.

Первым существенным сдвигом стало изобретение около 1280 года мензуральной нотации; вследствие этого кардинально изменилось отношение к категории времени в музыке, о чем мы еще будем говорить далее. Решающим было то обстоятельство, что с этого момента история многоголосия вступила в новую фазу «действия». Благодаря новому способу нотации открылась возможность создавать по-настоящему индивидуализированные музыкальные композиции, в основе которых лежали всякий раз новые музыкальные решения. Поразительно, что рассуждения о нотном письме сделались интегральной составной частью музыкальной литературы; в XIV веке, когда мензуральная нотация получила теоретическое обоснование, посвященная ей литература образовала настоящую большую отрасль. То, что в теоретические писания смогла проникнуть практика, идущая от реальных занятий композицией, конечно же, шло вразрез с былой традицией *artes*. Подобный эффект был усугублен еще одним феноменом, тесно с ним связанным. Обсуждать проблемы музыкальной нотации без наглядных примеров было бессмысленно, а потому конкретные *exempla* из творчества современных композиторов начали просачиваться в музыкально-теоретическую литературу (как наиболее показательный случай назовем филологически изощренный трактат Филиппа де Витри «*Ars nova*» («Новое искусство») 1320-х годов). Вмешательство реальной музыкальной практики в теоретические рассуждения (прежде такое допускалось лишь применительно к хоралу) маркирует начало фундаментальной смены парадигмы в концептуализации музыки в целом. Усложнение композиторской практики привело, таким образом, к ответной реакции

¹⁷ Автор оживляет внутреннюю форму слова, идущего от латинского *componere* («складывать, слагать, соединять» или, буквально, «ставить вместе»). – Примеч. пер.

в ученых сочинениях, хотя поначалу реакция эта ограничивалась чисто техническими аспектами.

Около 1400-го и в последующие годы было создано небывалое прежде пространство для музыкального опыта. Мы имеем в виду ярко заявленное в творчестве Чиконии убеждение, что музыкальное произведение инсценирует поэтический текст, что оно осуществляется перед слушателями и для слушателей. Это привело к новому обострению проблем, так как в музыкальной литературе, по-прежнему придерживавшейся доктрины *artes liberales*, отсутствовали категории, применимые к подобной практике. В предпринятой Тинкторисом в 1477 году попытке риторического нормирования (введение понятия *varietas*), пожалуй, впервые отчетливо заявляет о себе желание теоретически совладать с событием музыкальной композиции. Невзирая на то, что другие объясняемые Тинкторисом правила композиции достаточно просты, как и на то, что при разборе конкретных примеров он, в духе старой традиции, рассуждает о сугубо технических аспектах нотации, сформулированный им постулат *varietas* недвусмысленно подтверждает: Тинкторис обращается к музыке в свете *нового* осмысления действительности. Показательна и параллель с использованием понятия *varietas* в теории живописи, у Альберти, – в этом сказался фундаментальный переворот во всей системе восприятия. Убитый в 1496 году Джованни Пико делла Мирандола в речи «*De hominis dignitate*» («О достоинстве человека», 1486), одной из первых инкунабул флорентийского неоплатонизма, обрисовал *varietas* как одно из главных свойств протеической натуры человека, из чего вытекали важные выводы для понимания продуктов человеческой деятельности. Попытки дать новое обоснование достоинству человека – этой теме уже в 1452 году посвятил специальное сочинение Джанотто Манетти – вылились у Пико, уже во вступительной части его посмертно опубликованной речи, в декларацию того, что не единство характеризует человека, а многообразие его возможностей: «... *varia ac multiformis et desultoria natura*» (то есть «разная, к тому же многоликая и неустойчивая натура») [Pico della Mirandola 2004: 104]. Сочинение Пико было написано спустя каких-то десять лет после учебника Тинкториса о контрапункте, и это совсем не случайно, как и то, что в Неаполе (где был создан труд Тинкториса и где в 1478–1480 годах проживал также Франкино Гафури) уже в 1458 году была основана Академия Понтаниана, вдохновлявшаяся идеями неоплатонизма. В сочинении Кастильоне «*Libro del cortegiano*» («Книга придворного», 1528) понятие *varietas*, прилагаемое в том числе к музыке, продолжило свое шествие, сделавшись кодом придворной жизни в целом: именно в ней многообразные требования и разноликие действительности, подразумеваемые *varietas*, смогли обрести более или менее ясные очертания.

Использование риторического понятия в качестве ориентира для композиторов (и реципиентов) привело к тому, что музыка словно бы подвинулась в сторону тех искусств-ремесел, задача которых состояла не в том, чтобы анагогическим образом являть человеку суть вещей, а в том, чтобы оказывать воздействие на органы человеческих чувств. Такой процесс обладал определенной системной логикой и был неизбежен. Дело в том, что рациональными усилиями схоластов душа была расчленена на отдельные «способности»; это означало, что разным чувственным восприятиям присваивался неравный статус, причем схоластические классификации скрепляли подобное неравенство. Напротив, важным свойством новой концепции человека (первой большой вехой на этом пути явилась упомянутая речь Пико делла Мирандолы) было подчеркивание единства души и ее познавательных способностей. Тем самым впечатления, полученные чувственным путем, могли наконец объединиться. Связующим звеном являлась для них риторика; можно сказать, она выступала в качестве контрольного инструмента эстетики восприятия. Притом выяснилось, что впечатления, поставляемые разными органами чувств, вступают между собой в конкуренцию, а потому возникли споры о превосходстве одного искусства над другим. Леонардо да Винчи в прославленном сочинении, оставшемся во фрагментах после его смерти, определил это словом *paragone* («сравнение, сопоставление») – и разрешил спор в пользу живописи, подчеркнув ее несомненную связь с природой.

Тем самым общность искусств-ремесел как видов деятельности, оказывающей воздействие на органы чувств, была закреплена самым наглядным образом. Применительно к живописи теоретические усилия такого рода были частью программы, приведшей к быстрым и поразительным успехам этого вида искусства. Одной из важных вех такого пути стали «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) Джорджо Вазари, которому покровительствовали представители рода Медичи. В этом монументальном своде художественных биографий внимание к чувственному опыту соединяется с агиографической функцией – служить примером для других. История успехов живописи фундировалась, начиная с Альберти, теоретическим обоснованием такого искусства, за которым первоначально вообще не признавалось права на теорию. Ведь живопись относилась к тем *artes mechanicae* («механическим искусствам»), которыми занимались как раз в целях получения дохода; она рассматривалась как несвободная деятельность, связанная с физическим трудом. Стремительное развитие живописи явилось важной приметой Ренессанса и повлияло на сам способ восприятия, на изобразительные возможности, на отношение к природе, но также и на социальное положение художника, на его задачи, на сами формы его существования.

В отношении музыки такой процесс переориентации, сообразующейся с человеческим восприятием, протекал не безболезненно; напротив, он изобилует изломами и непредсказуемостями. Закрепленность музыки в системе *artes liberales* обеспечивала ей большую привилегию – считаться свободным занятием. Уже в IX веке Аврелиан из Реоме проводил разграничение между понятиями *musicus* («ученый-музыкант, причастный указанной привилегии») и *cantor* («певец, певчий, музыкант»). Последний служил орудием не одной только *musica naturalis*; он занимал гораздо более низкую ступень в обществе, а его причастность статусу *ars liberalis* носила чисто имплицитный характер, то есть осуществляясь опосредованно, через всеобъемлющее понятие музыки. С рождением музыкального произведения возникло почти непреодолимое противоречие между ученой традицией литературы о музыке и потребностями изменившейся музыкальной действительности. Обращение к чувственной стороне события под названием «музыка», которое намечается во многих, не только письменных, свидетельствах XV века, а под конец и в теоретических трактатах, с необходимостью влекло за собой постепенную утрату былого статуса. Это выражалось не только в понижении статуса «музика», но и в определенной растерянности, вызванной утратой ориентиров. Если музыкальная теория желала удовлетворить стремительно растущие запросы композиторской практики, то нужно было изобретать головоломные компромиссы. Например, прагматически настроенный Джованни Спатаро (1459–1541), регент хора базилики Сан-Петронио в Болонье, целиком и полностью делал ставку на музыкальное дарование. Он оставил нам не только весьма здравый трактат о музыке («Trattato di musica», 1531), но и обширную корреспонденцию, в центре которой стоит именно эта проблема: обращение к музыкально-композиторской практике.

Музыкальная рефлексия все более сводилась к размышлениям о композиторском ремесле и перспективах его восприятия. В частности, это способствовало тому, что на первый план выдвинулся момент вдохновения. Впервые это отчетливо обнаружилось у Глареана, хотя отдельные признаки прослеживаются и в более ранний период. На фронтисписе изданного в 1533 году музыкального трактата Стефано Ваннео [Vanneo 1533] помещена гравюра, изображающая сочинителя в беседе с учениками (рис. 9). Группа располагается у подножия Парнаса, на котором восседают Аполлон, играющий на фиделе, и девять муз. Один из мальчиков-учеников подставляет чашу под струю, бьющую из источника Иппокрены. Вряд ли можно нагляднее представить союз музыкального знания и вдохновения. Но именно это и означало окончательную утрату музыкой статуса *ars liberalis*: там, где господствовало ремесло и наитие, уже не оставалось места для деятельности свободного человека, осуществляющего чистое познание.

С такой переориентацией были сопряжены не только социальные последствия для деятелей на поприще музыки (впрочем, композиторы еще в начале XV века получали вознаграж-

дение не за свои музыкальные занятия, а в качестве клириков, то есть их социальный статус не зависел от музыкальных успехов). Важнее то, что по ходу такого пересмотра вся область музыкального оказалась вовлечена в бурный водоворот изменений, переоценок, новых демаркаций. Музыканты, посвятившие себя инструментальной музыке, все настойчивее претендовали на особый, собственный статус, оправдывая «ремесленный» аспект своего искусства при помощи тех же тактик, какими пользовались живописцы; вдобавок они ссылались на царя Давида как прообраз музыканта-инструменталиста в Ветхом Завете. Мало того, что повседневный музыкальный опыт все чаще попадал в поле зрения, – он прямо-таки культивировался, становился предметом рефлексии. И не в последнюю очередь это происходило в живописи. Обращение к музыкальным темам, к сценам музицирования, к изображению инструментов и прочего антуража, позволявшего визуализировать музыку, нередко случалось уже в XV веке, а в XVI достигло апогея. То, как «делается» музыка, стало достойным запечатления, а вместе с тем пояснения и оценки. Тициан, представляя Венеру и Амура, с большой непосредственностью тут же изображает лютниста, играющего по нотам (рис. 10). Венера, в свою очередь, держит в руке флейту, что можно считать эротическим символом; в то же время и перед нею лежат развернутые ноты. Перед нами поразительное изображение сцены музицирования, прямых пояснений к которой не сохранилось¹⁸.

¹⁸ Тициан неоднократно использовал мотив, восходящий к «Спящей Венере» Джорджоне (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров): в еще одном случае с фигурой лютниста (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), а также с фигурой органиста – без нот и без флейты, зато с неким ирреальным инструментом (Мадрид, Музей Прадо; Берлин, Картинная галерея).

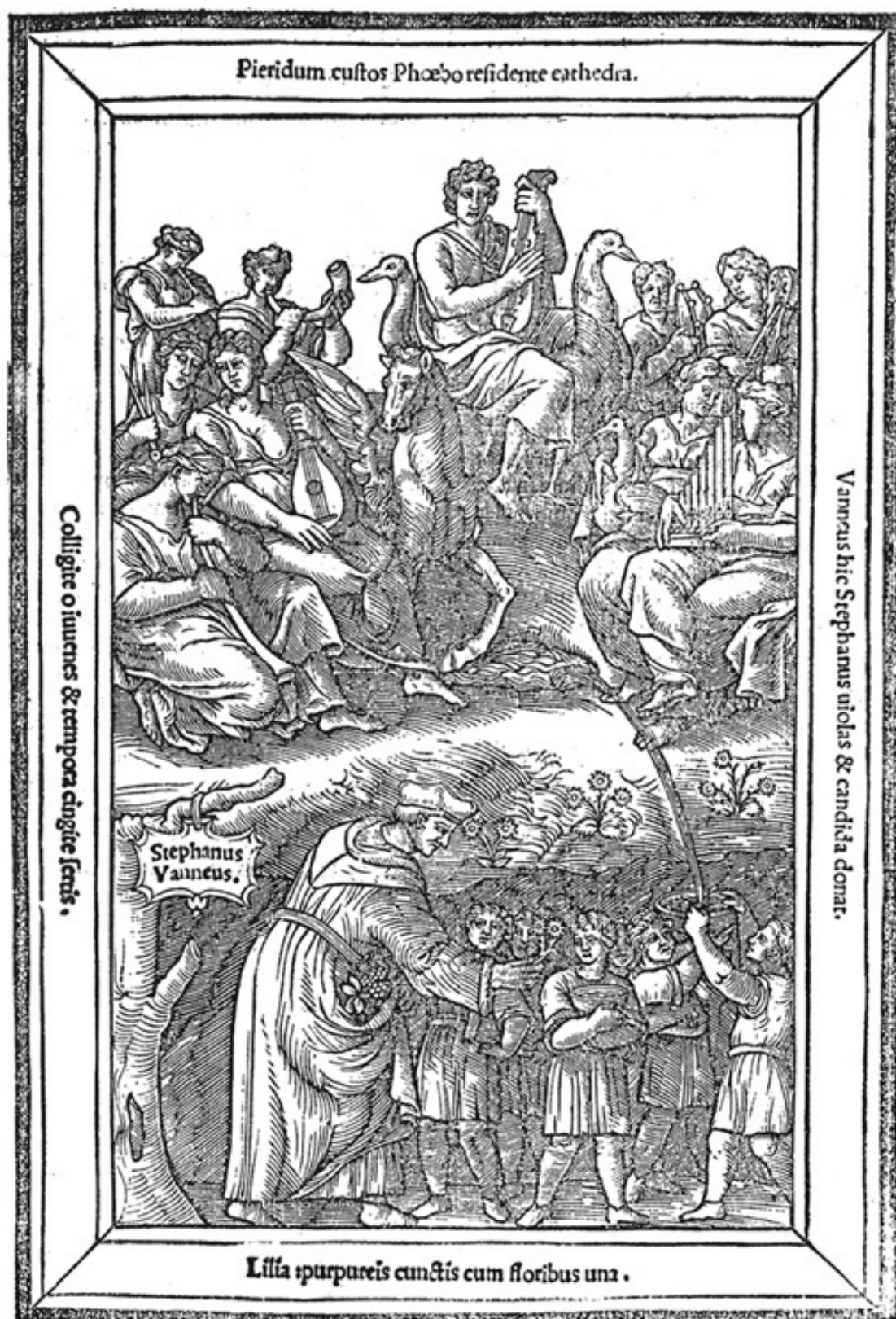


Рис. 9. Фронтиспис издания: Stefano Vanneo. *Recanetum de musica aurea...* Roma: Valerius Doricus, 1533. Неподписанная гравюра на дереве, 24,5 × 16,5 см (на всю страницу). – Стефано Ваннео (род. до 1493 года – умер после 1540 года) был «братом» из числа августинцев-отшельников, то есть членом ордена, не являющимся духовным лицом; он жил в Асколи-Пичено, был певчим и органистом в тамошнем соборе. Название его труда, «*Recanetum*», намекает на место его рождения, Реканати. Труд этот разделяется на три книги (элементарный курс, мензу-

ральная нотация, учение о контрапункте и складе) и носит ярко выраженную прагматическую направленность.

Artes liberales утратили свое былое значение, и в особенности это затронуло музыку. Слегка утрируя, можно было бы сказать, что музыка, в сущности, по сей день не оправилась от понесенной утраты. Составные части заново утверждавшейся системы искусств оказались в неравном положении: повышение престижа живописи шло рука об руку с нобилизацией зрительной способности, к которой во времена схоластики относились весьма скептически; что же касается музыкальной теоретической литературы, пытавшейся дать внятное определение музыки, то перед ней – с возникновением музыкального произведения – выросла проблема если не вовсе неразрешимая, то во всяком случае грозившая снижением авторитетности. Гийом Дюфаи, несомненно, ощущал себя и ученым-«музикусом», и композитором, хотя у него еще не было возможности социально и структурно закрепить такое самоощущение в своей житейской практике, в существовании клирика. Зато Орландо ди Лассо, по собственной самооценке, был уже исключительно композитором; вся его жизнь определялась этим рангом, снискавшим ему многочисленные подарки и поощрения, а под конец принесшим дворянский титул, который поставил композитора вровень с его заказчиком и патроном. Но если Дюфаи по меньшей мере пытался как-то увязать свою музыкальную деятельность с традиционным концептом музыки (его теоретический опус в этой области не сохранился), то Лассо, несмотря на свои начитанность, красноречие и образованность, по-видимому, уже не испытывал интереса к этому вопросу. Таким образом, музыкальная теория оставалась достаточно робкой и скованной – несмотря на то что музыкально-композиторская практика могла быть чрезвычайно успешной. Для новой системы искусств музыка всегда оставалась тяжелой проблемой. Характерно, что в одном из энциклопедических сочинений Нового времени, «*Musurgia universalis*» («Универсальная музургия», Рим, 1650) Афанасия Кирхера, предпринимается попытка окончательно разрешить эту проблему, включив конкретную, сочиняемую музыку в аналогически-музыкальную модель мироздания.



Рис. 10. Тициано Вечеллио. Венера и Амур с лютнистом. Масло, холст, 150,5 × 196,8 см, 1560–1565, Кембридж, Музей Фицуильяма. – Тициан (1488/1490–1570) несколько раз варьировал мотив лежащей Венеры, основываясь на картине Джорджоне «Спящая Венера». Примечательно, что он выбирает то лютню, то орган. Именно эти инструменты наиболее тесным образом связывались с концептом добродетели (*virtus*).

Кардинальным изменением, совершившимся в эпоху Ренессанса, было обращение к чувственному измерению музыки, ее событийному характеру. Благодаря этому музыка в конце концов высвободилась, пусть не полностью, из средневековой системы *artes*. Но включение в новую систему, ориентированную на присущие человеку способности чувственного восприятия, подразумевало в том числе момент соревнования. Отныне музыка вступала в продуктивную конкуренцию с другими рукотворными достижениями человека; причем наличие риторического критерия обеспечивало возможность сравнения, выяснения, какое искусство в каком отношении убедительней других. Взаимодействие органов чувств открыло для музыки новое измерение опыта – такое, какого в прежнем контексте *artes liberales* не было и быть не могло. В то же время это значило, что медленно вызревавшее изменение системы искусств воспринималось как серьезный вызов. Нельзя не отметить, что подобная смена ориентиров вызвала продуктивное беспокойство, которое заявляло о себе на самых разных уровнях. Приведем всего лишь два примера. В обширном творчестве Жоскена Дебре заметны усиленные попытки нормировать композицию: озвучиваемый текст разбивается на отрезки, и само построение многоголосия это имитирует. Допустимо связать этот феномен с наблюдающимся около 1500 года стремлением дефинировать язык музыки, узаконить его при помощи механизмов риторики. Обращение к мистическому или, во всяком случае, нуминозному (вдохновенному высшими силами) понятию музыки в произведениях Орландо ди Лассо последней поры его творчества, в частности в «Lagrime di San Pietro» («Слезы святого Петра», 1594), где смелый опыт духовного мадригала доведен до предела, позволяет осознать следующее: биографи-

чески индивидуализируя язык музыки, композитор все-таки не отказывается от той мысли, что музыка не только «разыгрывает» нечто, но и является частью высшего миропорядка, и даже представляет нам его священный отпечаток.

Момент нуминозного был не только принципиально новым качеством искусства композиции – его появление носило в том числе компенсаторный характер. В тех случаях, когда музыка, по ходу ее исключения из *artes* и включения в систему искусств-ремесел, вновь ставилась во вселенский контекст (например, у таких неоплатоников, как Марсилио Фичино), то при этом подчеркивались отнюдь не рациональные ее свойства. В центр внимания помещалось, скорее, нуминозное, магическое, то есть именно иррациональное в музыке как одна из важнейших ее черт. В нуминозном отныне проявлялась та всепроникающая целостность, которой музыка чуть было не лишилась в результате своего отпадения от *artes liberales*. Кастильоне не случайно взывал к «духам» музыки или, вернее, в его понимании, к «духам» разных музык. Возвращаясь к идее *varietas*,

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.